



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 188, 2007 – 4,
Correspondance Claudel-Feuillère, p. 34-43

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15270-5.p.0042](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15270-5.p.0042)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2007. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Paul Claudel, *Correspondance musicale, réunie, présentée et annotée* par Pascal Lécroart, Genève, éditions Papillon, 2007, 334 p.

Décidément, la correspondance de Claudel est une mine inépuisable, où l'on trouve encore bien des pépites précieuses. Pascal Lécroart, dont la passion et l'érudition claudéliennes et les compétences musicologiques nous ont déjà valu une magnifique étude sur *Paul Claudel et la rénovation du drame musical* (nous en avons rendu compte dans le n° 176 de ce *Bulletin*) y apporte aujourd'hui un complément remarquable : plusieurs centaines de lettres échangées avec quelques-uns des plus grands compositeurs du XX^e siècle.

On n'y trouvera pas le monument majeur, les 300 lettres ou billets de la correspondance avec Darius Milhaud, déjà publiés par Jacques Petit dans le *Cahier Paul Claudel III* de Gallimard et toujours disponibles. Restent dix correspondances dont il n'a pas été facile de réunir toutes les pièces (elles étaient presque totalement inédites) et d'expliciter les circonstances et les allusions, mais l'érudition de Pascal Lécroart, tant sur les auteurs que sur leurs œuvres, est sans défaut. Le volume est beau, abondamment illustré (*fac-simile* de lettres, de partitions autographes, nombreuses photos, souvent peu connues, dont un superbe portrait de Claudel en couverture). Seuls regrets, certaines photos réduites à de minuscules vignettes et un système de notes un peu capricieux.

On serait tenté de se jeter d'abord sur la correspondance avec Honegger, la plus abondante (plus de 60 lettres), utilement complétée par des lettres de leur mécène Ida Rubinstein, celle qui a accompagné la naissance de quelques œuvres majeures, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *la Danse des morts*, la musique de scène pour *Le Soulier de Satin*. Pourtant, comme son éditeur le reconnaît, ce n'est pas la plus intéressante : elle s'ouvre en 1935, au moment où Claudel met un terme à ses longues errances diplomatiques, et l'essentiel de leurs discussions créatrices s'est fait par des conversations qui ont laissé peu de traces. Le feuilleton des projets et des innombrables retards imposés par les caprices d'Ida en occupe la majeure partie. On y vérifie constamment ce que montrait déjà la thèse de Pascal Lécroart : si Milhaud fut pour Claudel le collaborateur le plus constant et l'ami le plus proche, de 1912 à sa mort, Honegger, bien que tard venu, fut celui dont il avait toujours rêvé : modeste, toujours à son écoute, prompt à réaliser toutes ses suggestions. La correspondance avec Germaine Tailleferre, membre elle aussi du fameux groupe des Six, pour

Sous le rempart d'Athènes (1927), se limite à une seule lettre de cette dernière.

Plus excitante est sa correspondance avec Stravinsky. Ils se connaissent depuis longtemps (mais s'estiment-ils vraiment?) quand la même Ida Rubinstein décide de les associer dans une nouvelle commande en 1938. Mais Claudel propose un oratorio tiré de la Bible, ce qui n'enchantait guère l'auteur de la future *Symphonie de psaumes* et Claudel en conclut vite : « nous n'étions pas faits pour collaborer » (p. 193). De fait, la musique, pour lui, ne peut être qu'une « émanation du drame », tandis que Stravinsky considère le texte comme un simple prétexte et concasse les mots jusqu'à en faire un de ses matériaux sonores.

En revanche, on peut rêver sur ce qu'aurait pu être une collaboration de Claudel avec Florent Schmitt, ce grand compositeur « fauve » (pourrait-on dire, par analogie avec la peinture), si injustement éclipsé aujourd'hui par ses contemporains Debussy, Ravel et Stravinsky. Dès 1909, au sommet de sa gloire (*La Tragédie de Salomé* triomphe en 1907), il propose à Claudel d'écrire une musique de scène pour *La Ville*. Dix ans plus tard, Claudel lui demande une musique de scène pour *Tête d'Or...* qu'il renonce vite à faire représenter. On peut rêver aussi à l'opéra, lui mené à bien, que *L'Annonce faite à Marie* a inspiré à Walter Braunfels, estimable compositeur post-romantique proche de Richard Strauss et contemporain de Franz Schmidt, Schreker et Pfitzner, dont l'œuvre a beaucoup souffert d'avoir été interdite par les Nazis comme « musique dégénérée ». Mais Claudel s'est opposé à ce qu'il donne une version française de cet opéra, écrit sur une traduction allemande très controversée, et qui à cause de cela est resté dans l'ombre – Ou encore à ce qu'il aurait pu faire avec Varèse, qu'il a fréquenté pendant son ambassade à Washington et dont les expérimentations hardies le séduisaient, mais le canevas ourdi par son épouse n'avait rien pour le convaincre.

Finalement, les trois correspondances les plus riches, les plus passionnantes, me semblent être d'abord celle, très tardive, qu'il entretient avec Paul Hindemith et sa femme Gertrude, et qui aboutira à son avant-dernière œuvre, une *Cantate de l'Espérance* commanditée par l'UNESCO, créée à Bruxelles le 12 juillet 1953 et bientôt élargie en un oratorio-triplyque que Hindemith, écartant les titres assez gauches proposés par Claudel, intitulera *Ite, angeli veloces* et qui sera créé, peu après la mort du poète, le 4 juin 1955. On peut regretter qu'après un accueil chaleureux, elle ait été si vite oubliée. Et puis deux correspondances avec des musiciens non-compositeurs, ou qui l'ont été si peu, mais qui avaient fait le projet de dévouer leur vie à la musique : Jacques Benoist-Méchin (20 lettres, de 1920 à 1929) qui bifurquera ensuite vers l'histoire et, hélas ! la politique, et Joseph Samson, l'illustre chef de la maîtrise de Dijon, qui publie en 1947 un grand livre consacré à *Paul Claudel poète-musicien* (31 lettres, de 1944 à 1953).

Leur intérêt ne se résume pas à des considérations sur le drame, le verbe et la musique (voir la belle lettre de Claudel à Samson sur sa prosodie, p. 204-206) mais elles débouchent sur des méditations mystiques, quand Benoist-Méchin se convertit ou quand Samson lui fait part de ses doutes religieux. On lira par exemple, p. 45-47, la magistrale condensation que Claudel opère de sa vision du symbolisme de l'eau, de la communion des saints et des corps glorieux. On sera tour à tour amusé puis ému de la préface que Claudel envoie à Samson pour son livre, une de « ces espiègleries qui chez moi accompagnent toujours l'émotion » (p. 213), de la réaction mortifiée du digne maître de chapelle et de la lettre d'excuse et d'explications délicate et presque tendre que Claudel lui envoie aussitôt (p. 216-219). Et on sera ravi de relire le délicieux petit discours de circonstance que Claudel, désormais engoncé dans son habit vert, adresse à ses « chers amis de Dijon » pour le 50^{ème} anniversaire de la maîtrise (p. 230-232).

Mais que de paradoxes ! Claudel est fasciné par la musique, alors qu'il n'en a aucune connaissance intime (il avoue maintes fois, très modestement, son ignorance et sa frustration face à « un monde si tantalissant pour le poète », p.169) ; alors que ses goûts peuvent sembler fixés banalement sur Beethoven et Berlioz, on le voit s'intéresser au « bruitisme » des futuristes italiens (il suggère à Benoist-Méchin des effets de ce genre pour sa partition sur *La Ville*), il aime les arides *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinsky et les recherches si neuves et si hardies de Varèse sur la musique électro-acoustique, son refus de « la note toute faite », celle du piano par exemple, et son exploration des « possibilités spéciales de la voix humaine » (p. 35). Incapable de lire quoi que ce soit d'une partition, il « imagine » celle que Hindemith est en train d'écrire pour leur oratorio commun ; mieux que cela, il tente même (vainement) de convaincre cet ancien avant-gardiste devenu si académique d'écrire selon ses directives, étranges mais étonnamment précises et originales, accompagnées même de graphiques, « l'émiettement de la joie de Pâques sur une grande ville moderne » (p. 268) tel qu'il l'a entendu lui-même dans l'obscurité forcée après son opération de la cataracte : ici, ce n'est plus Hindemith ni même Honegger qu'il lui aurait fallu, mais Pierre Henry ou Ligeti, comme le note judicieusement Pascal Lécroart.

Jean-Noël SEGRESTAA

Paul Claudel Papers. A Journal of the Paul Claudel Society . Vol. IV. December 2006. Éd. Sergio Villani, York University, Toronto.

Ce quatrième volume de *Paul Claudel Papers* rassemble cinq articles dont deux en français.

Iona Sion choisit pour titre « Claudel and Dante : Salvation on the Seventh Day ». Son texte a le grand mérite d'examiner une pièce – *Le Repos du septième jour* – à peine connue dans le monde anglophone. De plus, les notes ainsi que l'ample bibliographie fournissent à qui veut étudier la pièce en profondeur une liste de ressources utiles.

Vu son titre, l'auteur semble pourtant viser un but plus spécifique. Malheureusement, comme elle omet de nous présenter un avant-propos clair, il est difficile au premier abord de déchiffrer quel pourrait bien être ce but. On s'attend sans doute à une comparaison entre la pièce de Claudel et les passages semblables que l'on trouve dans l'*Inferno* de Dante. Mais pourquoi le « repos » du titre claudélien, a-t-il été remplacé par le mot « salut » ?

Par contre, le corps du texte se divise clairement en trois parties, qui correspondent aux trois actes de la pièce.

La première – « The Triple Descent of Christ, Dante and the Emperor » – est consacrée à une comparaison détaillée entre la descente aux enfers de l'Empereur, l'épisode semblable dans le poème de Dante et le *descensus ad inferos* du Christ, tel qu'il nous est présenté dans l'Évangile de Nicodème. De telles comparaisons manquent d'originalité mais elles seront pourtant révélatrices pour les lecteurs des *Paul Claudel Papers* qui n'ont lu ni les études qui figurent dans la bibliographie ni la pièce elle-même.

Dans la deuxième partie – « The Infernal Voyage » – Iona Sion poursuit cette comparaison détaillée, mais se limite aux textes de Claudel et de Dante.

Dans la troisième partie – « Final Rest and Redemption » –, la mention soudaine de « cercles herméneutiques » a suscité un sentiment de malaise dans l'esprit de l'auteur de ce compte rendu. Sentiment accru par l'assertion que la « rédemption » dont il s'agit n'est autre que la découverte de « the true nature of the Self » – découverte qui, paraît-il, s'effectue par l'acte même de lecture.

La quatrième partie constitue une conclusion ; elle est intitulée « Homo Claudelianus and Wholeness ». Tout devient clair. Le mot « Salvation » – utilisé par Iona Sion dans le titre de son article – porte une connotation jungienne et ne signifie rien d'autre qu'un « inner descent and ascent to the central point of being ». Pour elle, *Le Repos* n'est que « yet another modern *mandala* play, within a Dantesque frame ». De même, on suppose que « l'Enfer » du *Repos* n'est que le synonyme de « l'inconscient » – conclusion qui aurait fortement irrité l'auteur de la pièce.

Ma reconnaissance envers Iona Sion, qui fait ainsi de la publicité pour une pièce fascinante, est donc tempérée par son adhésion à une interprétation psychologique qui, à mon avis, est profondément erronée.

Carolyn Snipes-Hoyt propose un sujet bien précis : « The Premiere of *L'Annonce faite à Marie* in the Context of Heightened Interest in the Middle Ages and Jeanne d'Arc ».

Elle signale que 1912 fut à la fois l'année de la première, celle du cinq centième anniversaire de la naissance de Jeanne et le moment où sa canonisation était proche. Les saints fascinaient même les cercles d'avant-garde. Depuis plusieurs décennies déjà, l'intérêt du public pour tout ce qui concernait le Moyen Âge ne cessait de croître.

Se référant à des sources spécialisées, tout en enrichissant son texte de notes instructives, Carolyn Snipes-Hoyt rassemble en peu d'espace une impressionnante quantité d'informations qui illustrent l'ampleur remarquable de la production culturelle occasionnée par le grand intérêt pour la Pucelle.

Elle aborde ensuite la question de la première de la pièce et des analogies entre Violaine et Jeanne (voir acte III), analogies qui amplifient la signification symbolique. Lorsque, en 1910, Claudel commença la révision de *La Jeune Fille Violaine*, sa décision d'opter pour une mise en scène médiévale s'accorda bien avec le milieu socioculturel décrit par Carolyn Snipes-Hoyt.

En 1912 la première guerre mondiale approchait dangereusement. Carolyn Snipes-Hoyt conclut que l'histoire de Violaine insuffla un peu du courage de Jeanne aux tout premiers spectateurs. Témoins de l'optimisme de Violaine – optimisme que ni ses souffrances ni son sacrifice ne pouvaient ébranler – ils devinrent capables de s'identifier à une vie sainte, en guise de préparation aux sacrifices et souffrances qu'il devaient bientôt subir eux-mêmes.

En dépit des limites de cette interprétation socioculturelle, l'article de Carolyn Snipes-Hoyt met en lumière une cause supplémentaire du succès immédiat de cette pièce.

Il est bien dommage que la bibliographie qui doit accompagner ce texte n'ait pas été imprimée : à plusieurs reprises les renvois renvoient à... rien !

Guila Clara Kessous nous donne, en français, un bref compte rendu de ses efforts pour persuader quelques étudiants de sa classe de théâtre français à Harvard de monter *L'Échange* (première version) en 2005. Dans « La Représentation de *L'Échange* à Harvard et au festival d'Avignon », elle nous rappelle que 2005 marquait le cinquantième de la mort du poète et que cette pièce avait été écrite tout près, à Boston, un peu plus de cent ans auparavant.

Les étudiants furent d'abord fort peu enthousiastes, à cause de la réputation de l'auteur – écrivain rébarbatif et trop catholique, n'est-ce pas ? Pourtant, elle a pu choisir quatre acteurs amateurs qui avaient à peu près l'âge des personnages. Elle nous explique comment elle les a

dirigés en se concentrant en particulier sur les personnages de Marthe et de Louis.

Marthe était une adepte de la méthode de l'Actors'Studio – style peu déclamatoire, peu artificiel. Valable pour le cinéma ou la télévision, c'est un style qui ne convient guère au théâtre, surtout au théâtre français. Cela nécessitait un long travail sur le langage, sur la musique de la prose française (pas seulement celle de Claudel), ainsi que sur la respiration afin de comprendre le texte de l'intérieur. « Puisque, comme un chanteur, le simple fait que la voix sorte correctement entraînait la vérité du jeu » ajoute Guila Clara Kessous.

« L'acteur qui tenait le rôle de Louis avait un fort accent américain et, malgré un défaut de vision qui le rendait presque aveugle, il avait une connaissance surprenante du relief scénique qui compensait sa gêne. Cela a permis une mise en scène très physique. Il est devenu une sorte de « Peter Pan virevoltant ». Qui plus est, son accent bizarre convenait au personnage d'un Louis métis.

Cette mise en scène d'une pièce qui, comme le dit si bien Guila Clara Kessous, est à la fois « drame, psychodrame, parabole et pure pièce de musique » a été donnée ensuite au festival-off d'Avignon¹.

Glenn Fetzer propose un thème qui, de prime abord, peut paraître surprenant : « Claudel et la rhétorique de la haine ». Pourtant Claudel lui-même se sert à plusieurs reprises du mot « haine ». Par exemple, dans son *Journal* : « les deux grandes haines que j'ai toujours gardées au cœur sont le protestantisme et l'université » (II, 89).

Pour Glenn Fetzer, il s'agit non seulement de passer en revue les divers objets de l'antipathie éprouvée par Claudel, mais surtout « de s'interroger sur la langue et les stratégies stylistiques de ses aversions ». C'est une interrogation qui, pourtant, risque d'être un peu trop aride – avec ses kyrielles de termes techniques, tels que l'adynaton, l'apodioxe, l'antéoccupation, l'éthopée ou la prosographie.

Je trouve dommage que cette étude ne fasse pas la moindre allusion au sens de l'humour de Claudel. Suis-je seul à éclater de rire lorsque je lis la phrase suivante, citée par Fetzer : « L'un de mes fils épouse une Grecque, l'autre une Américaine protestante. L'hérésie et le schisme » (II, 737).

En fin de volume on peut lire une critique des *Lettres de Paul Claudel à Jean Paulhan*, éditées par Catherine Mayaux. La conclusion du compte rendu de Nina Hellerstein saisit plus efficacement que ne le fait le texte de Fetzer le rapport entre le style de Claudel, ses répugnances et

1. Pour plus d'informations, on peut consulter le site internet : www.umb.edu/claudel et le site : www.evene.fr/culture/actualite/festival-d-avignon-154.php

sa personnalité. « Le poète tempête », écrit-elle, « contre Paulhan pour avoir laissé passer un ‘épouvantable mastic’ dans l’impression d’un article. ‘Soyez donc maudit, ainsi que l’exécrable imprimeur qui a perpétré cette atrocité !’ Après cette expression de fureur indignée il termine de manière très formelle par ‘Amicalement’, juxtaposant ainsi une diatribe violente et une expression de politesse courtoise, pour susciter un effet d’humour sombre et ironique. »

« Claudel et Rodin : Fateful Encounter or *La rencontre de deux destins* ». Ce long texte qui clôt le volume, a été écrit, dans un style détendu, par Louise R. Witherell. Au cours des années 1970, dans le cadre de ses recherches sur Claudel – elle a notamment traduit *L’Échange* – elle a assisté aux Rencontres de Brangues. C’est là que, pour la première fois, elle « rencontra » les sculptures de la sœur de Paul. Son texte est consacré à Camille.

En 1985, Louise Witherell a écrit pour le *Woman’s Art Journal* un texte sur la vie et l’œuvre de Camille, selon toute vraisemblance le premier article de cette sorte, afin de faire connaître son génie à un public plus large. Quand, en 1988, le National Museum of Women in the Arts de Washington monta une exposition de son œuvre, Louise Witherell fut invitée à donner une conférence lors de la séance d’ouverture.

Le présent article a été écrit à l’occasion d’une exposition plus récente (2006) présentée à Québec puis aux États-Unis. Incapable de voyager en raison d’une santé fragile, Louise Witherell dut se contenter de lire le catalogue détaillé, en français puis dans la traduction de David Wharry. Le résultat est un sommaire enthousiaste mais bien réfléchi de chaque texte, essentiellement destiné à ceux qui, comme elle, n’avaient pas la possibilité de visiter l’exposition. Elle termina en parlant chaleureusement de l’article écrit par Marie-Victoire Nantet.

Il n’est pas nécessaire de discuter ici les résumés remarquables que fait Louise Witherell des divers textes. Les lecteurs du *Bulletin* peuvent – s’ils ne la connaissent pas encore – consulter l’édition française publiée conjointement par le Musée Rodin et le Musée national des Beaux-Arts du Québec en 2005.

Ce volume des *Paul Claudel Papers* présente deux articles de moins que le volume précédent. Il faut souhaiter que la source ne commence pas à tarir, car – autant que je sache – Sergio Villani est seul dans le monde anglo-saxon à éditer un tel journal claudélien. *Ad multos annos !*

Michael DONLEY

Jean-Louis Chrétien, *La Joie spacieuse*, « Essai sur la dilatation », Les Éditions de Minuit, 2007, 261 p.

« Dès que la joie se lève, tout s'élargit. » (p. 7)

Il est heureux et bienfaisant qu'un auteur ose parler de la joie.

« L'objet de ce livre – précise Jean-Louis Chrétien – est de penser et de décrire cet élargissement de l'espace, aussi bien extérieur qu'intérieur, dans la joie, selon les diverses formes et directions qu'il peut prendre. » (p. 8)

L'approche descriptive, phénoménologique, sera essentielle. L'auteur ne fera pas appel à des philosophes en quête de définitions, mais à des hommes qui disent et décrivent une « épreuve » de la joie, dans l'expérience propre de la *dilatation*. Celle-ci sera « comme une sorte de fraternité secrète » qui lie entre eux les auteurs étudiés, où saint Augustin côtoie Amiel, Henri Michaux sainte Thérèse d'Avila, où Bossuet rencontre Walt Whitman et Paul Claudel.

Le chapitre consacré à Claudel – « la respiration cosmique de Claudel » – clôt le livre. Il en est en quelque sorte le point d'aboutissement ou d'accomplissement (cf. p. 240). C'est toute l'œuvre de Claudel qu'il faudrait convoquer. Jean-Louis Chrétien choisit de s'arrêter aux « écrits bibliques » du poète, « largement moins lus et moins admirés du grand public que le reste de son œuvre », et dont la précieuse édition dans les deux volumes publiés sous le titre *Le Poète et la Bible* aide à prendre la mesure.

« La dilatation est ici en œuvre et en acte, sciemment, car cette liberté n'a rien de chaotique. Elle n'est pas d'abord un objet dont il parle, mais le mouvement qui préside à la parole et à l'existence. » (p. 228)

« Laissons se dilater dans notre cœur ces paroles sublimes », dit Claudel après avoir cité quelques versets d'Isaïe. Laisser se dilater les Paroles de la Bible. « Mais en quoi consiste précisément cet acte ? », demande Chrétien. « C'est – et voici le mot décisif de toute la pensée claudélienne de la dilatation – une *respiration*. » Il cite le dialogue du Père et de la Fille, dans *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (II, 271). « ...Puisque nous sommes doués d'intelligence, qui ne voudrait se donner la peine d'aspirer jusqu'au fond ce que Dieu S'est donné la peine d'expirer ? »

Or la respiration se révèle comme la marque propre de tout ce qui vit, « l'événement originaire ». « Penser la dilatation, c'est penser la respiration, c'est-à-dire la vie qui s'affirme et s'accroît, qui affirme et accroît. » (p. 230)

C'est dire – Jean-Louis Chrétien ne manque pas de le rappeler (p. 243), et c'est essentiel – que la *respiration* (comme la vie) sera pour Claudel un terme *analogique* (au sens de l'analogie de l'être, précise l'auteur, « qui n'est ni univocité ni équivocité, mais partage du même sens en des degrés et des dimensions divers »). Là où les philosophes

ont, trop nombreux, perdu le sens de l'analogie, raplatissant l'univers par infirmité de l'esprit enfermé dans l'univocité, ou éclaté dans l'équivocité, ou ballotté entre les deux, le poète, dont elle est le royaume, a vocation de nous y introduire.

On met en lumière deux conséquences, d'ailleurs interdépendantes, de l'acte primordial de la respiration, et ces deux conséquences sont fort justement qualifiées de « décisives ». L'acte de respiration implique l'*altérité*, c'est-à-dire qu'il est ouverture à ce qui vient de l'extérieur, accueil, hospitalité, incorporation, et il implique une phase de *vide* pour qu'il puisse y avoir dilatation dans la réception de l'autre. « La dilatation est donc un mouvement mien, spontané, qui a sa condition de possibilité dans les puissances corporelles ou spirituelles de mon être, un acte où j'affirme ma propre vie et mon propre désir de vivre, mais il s'agit toujours d'un acte où j'incorpore ce qui vient de l'extérieur – du milieu, du monde, des autres hommes ou de Dieu –, et que je ne peux en aucune manière me donner à moi-même. » (p. 232) « Et c'est pourquoi – poursuit Chrétien, en une conclusion qui est le cœur de son ouvrage – elle est la joie même, où je ne peux m'affirmer qu'en affirmant le monde, et qu'en étant affirmé moi-même, et vivifié, par lui. » (p. 233)

C'est le miracle ordinaire de la joie. Et c'est en même temps le principe de la poésie, tel que Claudel le mettait dans la bouche de Cœurve déjà, dans la deuxième version de *La Ville* (Pléiade, *Théâtre I*, p. 488-489) :

[...] lorsque j'étais un poète entre les hommes,
J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,
Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double
et réciproque
Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue, dans l'acte suprême
de l'expiration,
Une parole intelligible.
Et de même la vie sociale n'est que le verset double de l'action de
grâces ou hymne,
Par lequel l'humanité absorbe son principe et en restitue l'image.

À partir du rapport à l'Écriture, à la Parole de Dieu, c'est donc toute relation au monde et à Dieu, mais aussi la connaissance poétique et la parole du poète, qui est ressaisie dans son principe vital et son acte primordial. Tel est l'axe de l'étude de Jean-Louis Chrétien. Il touche l'œuvre de Claudel dans sa raison d'être, il la ramène à l'unité de son jaillissement.

Fr. Michel CAGIN

André CHOURAQUI, *Le Destin d'Israël, correspondances avec Jules Isaac, Jacques Ellul, Jacques Maritain et Marc Chagall, entretiens avec Paul Claudel, annotés par Bruno Charmet et Yves Chevalier, Éditions Parole et Silence, 2007, 265 p.*

Ce beau recueil de correspondances, paru peu de temps avant l'entrée d'André Chouraqui « dans le sein d'Abraham », contient des entretiens que l'auteur a eus avec Claudel au cours du printemps 1951 (p. 221-242). Sous une forme que précise la note 1, p. 223, ce sont les entretiens auxquels faisait allusion Claude Vigée dans l'étude que nous recensons l'année passée (*Bulletin* n° 183), « Claudel face à Israël dans la Bible et dans l'histoire ».

« Une conversation avec Paul Claudel, écrit Chouraqui, ne se situait jamais ni dans le temps ni dans l'espace. Son regard, sa voix, la puissance émanant de sa personne vous entraînaient irrésistiblement hors de son confortable appartement du 16^e arrondissement, hors du temps et de l'espace, au seuil d'une vision précise dont il se savait le serviteur. Paul Claudel me dit comment, progressivement, il a renoncé à tout autre livre pour ne garder devant lui que la Bible. Il me raconte l'évolution qui avait fait de lui le témoin ébloui du message prophétique ; vieillissant, il ne sait plus qu'admirer dans l'adoration et l'émerveillement des grands textes de la Bible et répondre à la question qu'elle pose à lui, Paul Claudel, et, par lui, à l'humanité tout entière. » (p. 224)

Ces lignes peuvent suggérer, au-delà du cadre et du style de ces rencontres, la véritable dimension dans laquelle les propos du poète, traversés d'éclairs, projettent le destin d'Israël, sa signification religieuse comme son cheminement dans les événements de l'histoire (en particulier le retour d'Israël sur sa terre). Selon cette vision, au seuil de laquelle se tient le poète, un poète familier de *l'Apocalypse*, les événements de l'histoire reçoivent une profondeur invisible du seul point de vue de l'histoire ; ils se chargent en conséquence d'un sens qui marque leur historicité, mais qui ne saurait s'y réduire ni s'y laisser circonscrire.

Fr. Michel CAGIN