



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 193, 2009 – 1,  
*Fonction-mouvement-engin*, p. 44-55

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15259-0.p.0052](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15259-0.p.0052)

*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.*

© 2009. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## En marge des livres

***Une Journée autour du Soulier de satin mis en scène par Olivier Py.* Actes des Journées du 30-31 mars 2003 organisées par l'université Marc Bloch et le Théâtre national de Strasbourg, textes réunis par Pascale Thouvenin, Besançon, Poussière d'or, 2006, 264 p.**

Cet ouvrage est le fruit de deux journées d'études qui ont eu lieu à l'occasion de la mise en scène du *Soulier de satin* par Olivier Py au Théâtre national de Strasbourg en 2003. Pascale Thouvenin nous en présente l'originalité : réunir des praticiens de la scène et des universitaires pour manifester leur désir commun d'interpréter l'œuvre. La scène nous donne à voir une vérité immédiate et globale sur le texte tandis que la recherche offre une vérité profonde et multiforme. La démarche témoigne du grand intérêt porté par les artistes à la critique universitaire et d'une certaine méfiance d'une partie de la critique envers la scène. Devant la richesse des échanges permis par cette rencontre, on ne peut que souhaiter une ouverture encore plus grande entre ces deux univers.

Une première partie du recueil nous présente les perspectives de travail d'Olivier Py. Pour le metteur en scène, ce qui apparaît comme le plus incompréhensible est ce que le théâtre est le plus à même de révéler. Il considère la pièce comme le testament du dramaturge, récit autobiographique transposé dans un XVII<sup>e</sup> siècle de pacotille, qui pose au cœur de la pièce la question de la représentation et de l'incarnation. Le théâtre est par excellence un art de co-naissance, destiné à rappeler au spectateur sa présence au monde. Après le programme et des photos du spectacle, Manuel Garcia Martinez analyse cette mise en scène. La diversité du texte trouve son unité dans la mise en cohérence de tous les éléments du spectacle qui métaphorisent son sens : jeu, diction, costumes, traitement du comique, scénographie, temps référentiel écarté au profit du temps de la représentation ; le théâtre est l'univers de référence du spectacle.

Une deuxième partie présente les communications de ces journées. « *Le Soulier de satin* et la critique universitaire », par Luc Fraisse, problématise le dialogue entre la représentation théâtrale et la critique universitaire. Une approche de la pièce permet de constater la place importante donnée au spectateur dans une œuvre qui paradoxalement affirme le spectacle comme exceptionnel. L'article aborde ensuite l'apport de la pièce à la compréhension de catégories dramaturgiques : personnages,

temps, espace. Enfin il est question de la conception de l'art qui met en avant le comique, transcende les catégories poétiques, et révèle le sens de l'œuvre à travers le cheminement des mots.

« L'exceptionnalité dramatique du *Soulier de satin* », par Pascal Dethurens, se penche sur ce qui conduit le drame à se déployer contre toutes les attentes pour aller au bord de l'infini. Ce type de théâtre empêche la représentation et oblige à la représentation : l'œuvre est un panégyrique des choses visibles. Comme il n'y a pas d'homogénéité ni de hiérarchie entre *visibilia* et *invisibilia*, le principal enjeu dramaturgique de la pièce est de représenter l'irreprésentable. La scène de l'Ombre Double est une scène exemplaire de cette logique qui consiste à dire et à montrer ce qui n'est ni permis, ni possible, ni représentable. Le théâtre a la capacité de montrer l'interdit et de lui offrir une forme de rédemption grâce à son exceptionnel pouvoir de révélation.

« Un théâtre de la méditation : mouvement et suspens dans *Le Soulier de satin* », de Dominique Millet-Gérard, se penche sur le caractère à la fois scénique et poétique de la pièce, qui superpose un discours de l'action et un discours du suspens reliés entre eux par un mouvement de résolution des contradictions. Dans les scènes de suspens, la profondeur théologique se donne à lire à travers une parole poétique qui fait signe vers la transcendance. Le sens spirituel se dévoile dans un suspens de l'action ouvert au mouvement d'élucidation qui parcourt le texte. L'image d'une verticale qui danse représente ce double aspect de la pièce, mouvement tendu vers l'immobilité du sens.

« Les personnages surnaturels dans le *Soulier de satin* », par Michel Lioure, pose la question de l'intervention du surnaturel dans un drame humain. Par leurs fonctions dramatiques, ils donnent au spectacle unité et cohérence en représentant l'intrication du surnaturel et de l'humain. Michel Lioure propose une analyse détaillée des choix opérés par différents metteurs en scène pour la scène de l'Ombre Double ou de l'Ange. L'analyse se penche ensuite sur les rôles que jouent ces personnages dans la composition du drame, garants de la réciprocité entre spectacle et métaphysique.

« Claudel et l'amour interdit : de David à Rodrigue », de Philippe de Robert, compare le thème central de l'amour interdit dans *Le Soulier de satin* à l'épisode biblique de David et Bethsabée. Dans ses commentaires exégétiques, Claudel reprend la tradition qui fait de cet adultère un acte providentiel, trait qu'il prête à l'amour de Prouhèze et Rodrigue. On peut donc lire la pièce non seulement dans sa dimension biographique mais aussi dans sa dimension culturelle occidentale de sublimation de la transgression amoureuse. Quelle est la pertinence biblique de cette figuration de l'adultère ? C'est finalement plus dans sa poétique que dans le traitement de l'adultère que l'œuvre est biblique. Marquée

par le triomphe de la grâce, elle rejoint par là paradoxalement saint Paul, saint Augustin, et... Luther.

« Le crucifié sur les eaux, ou la puissance de Dieu comme une bouteille à la mer dans le *Soulier de satin* de Paul Claudel », de Philippe Vallin, éclaire l'image initiale de la pièce du crucifié sur les eaux. Avec cette image, Claudel est l'héritier d'une tradition qui voit le Christ vainqueur dans l'histoire, mais il rompt avec cette illusion de puissance pour souligner la mission accomplie par la parole. Les variations de ce leitmotiv émaillent la pièce, dans un univers où la croix est en mouvement pour rejoindre par des voies improbables tous ceux que l'histoire défait. Saint Jacques est le paradigme qui permet de penser l'amour divin comme une impuissance presque absolue de moyen et une puissance absolue du message sur son destinataire, Claudel substitue ainsi dans son drame au *Deus ex machina* la *machina Christi* qui libère Rodrigue par l'élection de l'amour.

« Chœur et effet de choralité : "L'Ombre Double" du dramaturge et du spectateur », de Geneviève Jolly, présente une analyse de la poétique de la réception dans l'œuvre. Les effets de choralité, nombreux dans la pièce, servent de porte-parole à l'auteur et ménagent une place au public dans l'action en exhibant l'adresse théâtrale. Les instances chorales sont polymorphes (leur parole et leur fonction ne sont pas unifiées) et polyphoniques. La dramaturgie du *Soulier de satin* inscrit la rencontre avec le spectateur dans l'œuvre et lui rappelle qu'il assiste à une représentation. Le chœur manifeste l'instance d'écriture et interprète l'acte de création, grâce à l'instrument du vers claudélien qui développe un point de vue extérieur et un point de vue intérieur sur les personnages. L'écriture dramatique crée des échanges entre l'instance d'écriture, mise en abîme dans la fiction, et l'instance de réception, impliquée activement dans la création.

« L'espace textuel dans la première journée du *Soulier de satin*. Notes dramaturgiques », de Jean-Pierre Ryngaert, analyse les lieux de la fiction et le lien entre lieux et personnages dans la Première Journée. Le lieu principal de l'action est la mer, espace de tous les possibles, ouvert et irréprésentable. Tous les personnages viennent d'ailleurs et sont en mouvement. Leurs déplacements, placés sous le signe de la conquête, sont le moteur de la fable, au cœur d'espaces polysémiques, et c'est leur regard qui tresse l'action théâtrale. La Première Journée culmine à l'auberge, lieu complexe d'imbrications et d'interférences. Ainsi Claudel donne à l'espace une pleine dimension d'épaisseur et de complexité, et permet à ses personnages de trouver leur place dans un monde en expansion.

Dans une troisième partie, est retranscrite la table ronde menée par François Angelier. Le témoignage des artistes et du public confirme le jaillissement du sens dans la rencontre entre le texte porté par les acteurs

et le public. Il est question ensuite de la scénographie, conçue comme une grammaire de l'espace, puis du comique, clé de l'architecture du drame, et enfin la question de l'image du point de vue esthétique et métaphysique.

Christèle BARBIER

***Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps. Le Sacrement du Monde et l'Intention de Gloire. Volume II,1 et II,2 – Éditée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux » n° 46, 1227 pages.***

Avec la parution, en deux tomes, du second volume de la *Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps. Le Sacrement du Monde et l'Intention de Gloire*<sup>1</sup> s'achève pour son éditrice Dominique Millet-Gérard (Paris IV-Sorbonne) un périple érudit et une aventure intérieure de près de sept années. S'ouvre par là-même pour le lecteur claudélien chevronné (les 3 volumes forment un ensemble de 1882 p.) un marathon de lecture déterminant. Si le premier tome nous offrait l'édition des lettres, classées par ordre alphabétique des correspondants, de A à D, le second, avec une égale fidélité méthodique, nous propose les lettres de F à W, ensemble grossi des correspondances échangées avec des religieuses, des séminaristes et novices non ordonnés, des membres du clergé non catholiques (pasteurs, rabbins) et des juifs convertis (Max Jacob, Georges Cattai et Maurice Sachs). La compréhension de cet ensemble imposant, la circulation du lecteur en son sein, sont facilitées par une annotation impitoyable, un travail prosopographique méticuleux et un classement des lettres par dates d'expéditions. Trois index (*nominum*, des périodiques et des citations bibliques) renforcent encore l'efficacité de l'appareil scientifique.

Édition modèle à la hauteur de l'enjeu car cette somme épistolaire rend présent, année après année, le lien ombilical unissant Paul Claudel à l'Église catholique. On a là une histoire du catholicisme contemporain à la lumière de Claudel et une véritable biographie claudélienne, événementielle et spirituelle, éclairée par ses liens avec le catholicisme français. On sait que ces hautes figures littéraires, si elles furent d'une fidélité sans faille à l'Église invisible et à la Communion des saints, entretenaient avec l'Église visible des rapports plutôt houleux : Bloy maniant la mâchoire d'âne contre le clergé d'« en-haut » ; ire de Huysmans contre les prédicateurs melliflus et la brocante sulpicienne ; tonnerre de Berna-

---

1. Le premier tome (n° 19 de la collection) est paru en 2005.

nos contre le clergé silloniste puis la complicité de sang entre l'Église espagnole et la « croisade » franquiste, Mauriac défendant les Dominicains condamnés par Rome. Polémiques contrebalancées par d'intenses liens spirituels : Bloy avec l'abbé Tardif de Moidrey ; Huysmans, marqué par Boullan, devenant un dirigé des abbés Ferret et Fontaine ; Bernanos et le père Bruckberger, Mgr Pèzeril ; Maritain et le père Clérissac. Qu'en était-il de Paul Claudel ? Le maître-livre de Gérard Antoine, la publication de certaines correspondances (Agnès du Sarment, le père Paroissin et l'abbé Daniel Fontaine), certains essais ou thèses, nous permettaient d'approcher le sujet. Le travail de Dominique Millet-Gérard l'épuise quasiment.

D'un point de vue descriptif que nous apprend-il ? D'abord sur l'intensité du flux et le volume des échanges (après tout, nous avons affaire, aussi, à un économiste) : entre 1904 et 1925 (c'est-à-dire entre la fin du second séjour en Chine et celle de l'ambassade japonaise), peu de lettres ; intensification notable à partir de 1925, considérable au-delà de 1933 (ambassade à Bruxelles) et surtout de 1935 (année de la retraite diplomatique). Si la période de l'Occupation ralentit, sans le tarir, le débit, ce sont les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, période 1946-1951, qui voit exploser les échanges entre Claudel et le monde ecclésiastique. Deux raisons semblent présider à cette courbe : l'orientation exégétique de Claudel à partir du milieu des années vingt et de l'achèvement du *Soulier de satin*, orientation qui le rapproche du monde ecclésiastique, son retour définitif en Europe et son implantation à Brangues (1927), sa disponibilité et une approche de l'homme accrues par sa retraite diplomatique.

Qui, pour écrire à Claudel ? Notons tout d'abord le faible nombre des correspondantes (Carmélites missionnaires) et la place écrasante du clergé séculier, du haut en bas de sa hiérarchie, depuis des séminaristes sans lendemain et des diacres jusqu'à des évêques, archevêques (Paris, Lyon), cardinaux et futurs papes (Pacelli, Montini) ; l'essentiel de l'ensemble est fourni par de simples prêtres. Une part importante en qualité, mais plus restreinte en quantité, provient des ordres religieux et des congrégations : à leur tête les Dominicains (Congar, de Menasce, Maydiou, etc.), puis les Jésuites (Daniélou, de Lubac, Varillon, etc.), les Bénédictins ; beaucoup d'ordres missionnaires et enseignants (Pères Blancs, Missions étrangères).

Après le qui, le pourquoi. Pourquoi écrit-on à Paul Claudel ? Un mot résume l'essentiel des motivations : la gratitude. On écrit à Claudel pour le remercier. Le remercier d'une œuvre lue à fond, sue par cœur, achetée quand l'argent est là (et quand il manque, le poète supplée). Le remercier d'avoir été, au travers de ses publications, présent alors que la foi naît, s'affermir, chancelle, peut s'éteindre. Le remercier alors que l'on va devenir prêtre, qu'on l'est depuis longtemps déjà. Le remercier alors que l'on est missionnaire au loin (Afrique, Papouasie, Asie) et que son

texte est tel un feu de bivouac spirituel (extraordinaires lettres des pères Clément Kaisin au Rwanda et Leroy au Congo, d'un autre missionnaire en poste chez les Papous). Claudel, on le réalise par ces lettres, a offert, hors des manuels, au clergé, une esthétique de la foi, une dimension esthétique à la formulation du dogme, une extension poétique à la méditation sacerdotale et surtout une possibilité de traduction jubilatoire du message chrétien. À un clergé qui se voyait interdit ou contrôlé l'accès à la littérature et au théâtre, Claudel offre une œuvre qui participe, *ab intra*, de l'essentiel de la mission catholique. On lui écrit également, certes, et souvent, pour le contrer et le tancer, irrité, outré que l'on est par ses prises de position drastiques contre la « modernité » biblique ou liturgique, ses engagements politiques.

Lettres presque toujours passionnelles, et par là même passionnantes.

Cette ouverture claudélienne à une esthétique théologique catholique joue également un rôle incitatif : prêtres-poètes se risquant à l'envoi de pièces de leur cru et sollicitant une demande d'avis. Certains se font houspiller comme le diacre Émile David, d'autres feront une œuvre comme Jean Mambrino. Autre aspect important : le théâtre. Beaucoup de lettres sont des demandes d'autorisation pour faire jouer telle pièce (essentiellement *l'Annonce faire à Marie*, mais aussi *le Soulier de satin* ; voire *Tête d'Or* ou encore *La Ville*) ou de faire lire tel ou tel montage de textes. Présente également la question de la traduction avec cette apparition du père O'Connor, modèle du Father Brown de Chesterton. À côté du théâtre, ce sont de continuelles sollicitations pour des conférences, prises de paroles, rencontres, interventions que reçoit l'ambassadeur retraité, dont la présence *in situ* et le verbe *in actu* sont perçus comme un formidable tonifiant spirituel et dopant communautaire.

J'évoquais plus haut une histoire de l'Église « à la lumière » de Claudel : nombre de lettres s'affirment en effet comme des réactions, preuves de l'engagement de Claudel dans certains combats ou polémiques dardés. Sur un plan politique ou idéologique : la guerre d'Espagne (conflit avec Maritain et les Dominicains résultant de son engagement franquiste : lettres à Henri Bars, au père Maydieu), la politique sociale (redoutable échange, en 1939, toujours avec le père Maydieu, suite à l'article paru dans le Figaro « Attendez que l'ivraie ait mûri »), la question des prêtres-ouvriers (lettre au père Liégé de 1954 : « *je ne crois pas que le prêtre puisse faire du bien en cessant d'être prêtre, mais en l'étant aussi complètement et intensément que possible. Il y a autre chose pour lui que d'aller travailler en usine* »). Hormis la protestation de Claudel contre « la Messe à l'envers » et le nouveau rituel, protestation qui lui vaut maintes félicitations (ou critiques) ecclésiastiques, c'est sur la question de l'exégèse, du nouveau psautier et de la traduction biblique que porte une grosse part des échanges. Son immersion quasi définitive, à partir de 1925, dans

la Vulgate, sa pratique de l'exégèse symbolique opposée à l'approche historico-critique, sa fréquentation et son adhésion au projet *Sources chrétiennes* des Jésuites de Fourvière et la parution régulière, pendant trente ans, des méditations bibliques génèrent une correspondance abondante. Correspondances qui le renforcent dans ses options (lettres des pères Rodriguez ou Paroissin, etc.), qui lui opposent de vertes critiques (père Feret, père Dubarle mis en cause dans un article de la revue *Dieu vivant*) ou qui tentent des accordailles héroïques (père Congar).

Ces lettres d'un Claudel « paladin » de la foi (pour reprendre une image dont il usa à propos de Louis Veuillot) s'allient à d'autres liées à des péripéties plus personnelles, touchant Paul Claudel directement, dans sa vie propre (p.e. lettres du père Robert Vetch, fils d'Ysé devenu missionnaire salésien ; de dom Michel Caillava) ou paroissiales (avec le nouveau curé de Brangues). Un dossier intéressant est constitué par l'ensemble des correspondances liées au projet d'une représentation de *L'Annonce faite à Marie* en présence de Pie XII (dont le claudélisme apparaît maintes fois au détour de nombreuses lettres), projet qui échoua suite aux manœuvres de l'abbé Ducaud-Bourget. Répétons-le : c'est la dimension personnelle/passionnelle qui prévaut dans ces lettres. Claudel ne ménage pas son encre (ni son argent, comme le prouve, à rebours de la légende, maintes aumônes ou coups de pouce financiers : lire notamment les lettres au chanoine Gaillot, et celles à l'abbé Paul Mary, fondateur du séminaire des vocations tardives), ni son énergie pour raffermir ou dynamiser certaines fois chancelantes, ou faire bénéficier de son prestige quelques éléments perçus comme prometteurs.

À ce titre, la lecture de l'échange de lettres avec Jean Massin, qui passa de la militance catholique ardente à l'apostasie sectaire, est édifiante de la confiance, là excessive, dont pouvait témoigner Paul Claudel, qui prit fait et cause pour ce jeune prêtre lourdement handicapé avant d'apprendre indirectement que celui-ci rompait avec l'Église. Longtemps accessible grâce aux seules allusions du *Journal* de Claudel (et aux mémoires de l'intéressé, *le Gué du Jaboq*, Seuil, 1980), cet épisode est là reconstitué en détail grâce à d'autres correspondances (Mgr Feltin, abbé Pézeril, père de Menasce). Sans doute eut-il fallu être un plus mesuré avec Jean Massin et un plus ouvert avec le poète Marius Grout, congédié d'un coup de plume pour quakerisme ?

Ces trois volumes sont désormais, en lien avec les travaux biographiques et les *Journaux*, le meilleur accès à la vie et à la spiritualité de Paul Claudel : la première en est précisée sur de nombreux points ; la seconde éclairée par tout ce faisceau de réactions. Comme le dit Dominique Millet-Gérard, Claudel ne fait jamais le premier pas, il répond. Et cette formidable réactivité, confirme, relance et démultiplie ce que l'œuvre publiée nous dit, tant il est vrai qu'il n'y a pas rupture entre les différents types de textes, mais flux unique d'une méditation ou d'un en-

gagement qui prend figure tantôt d'une prose publiée ou d'une conférence, tantôt d'une lettre expédiée. On le savait par ses multiples correspondances littéraires, on le redécouvre avec ses correspondances ecclésiastiques : la lettre est pour Claudel non une formalité ou une politesse, mais une occasion de dialogue en sincérité et vérité, au sens propre, colère et don de soi, un moyen de *donner de la voix*.

François ANGELIER

**Jacques Rivière, *Paul Claudel*, Paris, Éditions du Sandre, 2007, 65 pages.**

Cette brève mais dense étude, écrite avec une fièvre qui tient plus du poème en prose que de la critique, condense l'admiration littéraire et les interrogations spirituelles qui ont saisi le jeune Jacques Rivière pendant la quinzaine de mois du début du XX<sup>e</sup> siècle où sa vie a été bouleversée par sa découverte de Claudel. C'est dans les premières semaines de 1906, l'année de ses 20 ans, que Rivière prend connaissance du poète, et c'est pendant l'été 1907 qu'il rédige son article *Paul Claudel, poète chrétien*, élément essentiel du présent opuscule, seulement augmenté de quelques pages sur des œuvres lyriques de l'auteur. Pour mesurer l'état de choc dans lequel se trouve Rivière lorsqu'il écrit ces textes, il faut rappeler combien le poète-dramaturge, dès les premières lectures qu'il en fait, constitue une nouvelle étape dans sa vie : Claudel « m'a révélé tout entier à moi-même. Je me suis reconnu d'un seul coup »<sup>2</sup>. Cette révélation jaillit quand, au début de février 1906, Rivière lit « en huit jours » un exemplaire de *L'Arbre*, le recueil des cinq premiers drames claudéliens, qui l'impressionne immédiatement par sa beauté poétique nouvelle. Puis, au fur et à mesure de fréquentes méditations, il s'interroge profondément sur le sens philosophique de ces drames, et, pour tenter de clarifier sa réflexion, envisage dès la fin d'avril 1906 d'écrire un essai à ce sujet, mais le projet avorte. À la fin de 1906, le trouble de Rivière s'accroît encore lorsqu'il apprend, notamment par son compatriote bordelais Gabriel Frizeau, que Claudel est catholique et exprime ouvertement sa foi. Cette nouvelle découverte commence par gêner Rivière, mais stimule d'autant plus son désir de comprendre l'écrivain, et c'est ainsi, encouragé par Frizeau, qu'il se décide à lui écrire le 23 janvier 1907. Désormais moins hésitant, Rivière, parallèlement à ce début de correspondance (qui sera très fructueuse et se poursuivra jusqu'à 1924), met au point cette fois son précédent projet d'écrire un article sur Claudel : à la

---

2. Lettre à Alain-Fournier, 5 avril 1906, citée dans *Correspondance Paul Claudel / Jacques Rivière 1907-1924, Cahiers Paul Claudel 12*, Gallimard, 1984, p. 38.

fin de l'été 1907, il a terminé cette étude, qu'il intitule *Paul Claudel, poète chrétien*. Ces deux derniers mots résument bien son admiration, mais le second conduit alors Rivière à une crise personnelle : certes, il comprend très bien le christianisme de Claudel, mais il n'entend pas l'appliquer à sa propre vie, avouant le 20 juillet 1907 à Alain-Fournier : « Cette étude, ce sera un peu (en moi) comme une oraison funèbre ; ce sera pour me débarrasser de cela et aller plus loin »<sup>3</sup>. Toutefois, ces interrogations n'empêchent pas Rivière de saisir intuitivement l'originalité de l'art claudélien.

L'étude *Paul Claudel, poète chrétien* est structurée en quatre sections de longueurs très inégales. La première, sans titre, annonce d'emblée qu'il convient d'aborder le poète, pour entrer en lui, de manière quasi vierge, comme si on en ignorait tout. Il faut simplement savoir écouter ses paroles et s'en imprégner : « Il ne faut que l'entendre parler, que livrer notre cœur à son murmure : déjà nous sommes initiés au secret de l'univers »<sup>4</sup>. Effectivement pour Rivière, cette écoute intime fait éclore en nous « une explication *ineffable* de toutes choses », qui précède la compréhension du contenu des mots. Pour un poète comme Claudel, le mot n'est pas seulement un signe conventionnel : une fois prononcé, il devient « un rythme qui reproduit le rythme constitutif de l'objet désigné ». Au lieu de n'avoir qu'une signification abstraite, le mot restitue ainsi la dimension sensible de la chose, et dès lors le poète peut expliquer le monde sans chercher à en donner des raisons, mais en le « *représentant* » à nos yeux, par sa voix, pour en traduire l'authenticité. C'est ce que dit, on ne peut mieux, la fin du passage de *La Ville* que Rivière a choisi pour ouvrir son étude.

Par le moyen de ce chant sans musique et de cette parole sans voix, nous sommes accordés à la mélodie de ce monde.

Tu n'expliques rien, ô poète, mais toutes choses par toi nous deviennent explicables.

Dans ces conditions apparaît « une parfaite union du verbe et de l'idée », que Rivière est désolé de devoir néanmoins dissocier pour procéder à l'explication qu'il entend mener : c'est ainsi qu'il va étudier successivement l'art et la doctrine de Claudel, objets respectifs des sections II et III.

Pour Rivière, il est évident que l'art claudélien « est essentiellement *naturel*, c'est-à-dire qu'il est l'expression directe de la nature », et cette nature présente deux caractéristiques : d'une part, elle est en permanence « primitive », car la situation des êtres y change incessamment ;

---

3. *Ibid*, p. 87.

4. C'est pourquoi, avant tout commentaire de Rivière, la première page de son étude s'ouvre sur une citation de *La Ville*.

d'autre part, elle évolue en « un progrès toujours continu », dans la mesure où les événements s'enchaînent. Dès lors, à l'image de la nature, « l'Art de Claudel est primitif et continu ». La preuve en est que le poète fonde son Art Poétique sur la métaphore, rapprochement entre deux termes différents qui n'a jamais encore été effectué, mais qui également les enchaîne naturellement : « La métaphore est l'expression de la perpétuelle primitivité du monde » et simultanément son « incessante » modulation. Aussi n'est-elle jamais répétée et fleurit-elle à chaque vers, nouvelle ». Ce flot de métaphores caractérise la langue claudélienne, fondée sur des images, comme étant essentiellement sensuelle ; c'est-à-dire qu'elle n'applique pas les images à la pensée, « mais elle est la pensée elle-même se développant en mots ». Outre ces métaphores, le fondement *naturel* de l'art claudélien apparaît aussi dans la disposition versifiée des mots, calquée sur la respiration. Quoi de plus *naturel* et primitif en effet que ce rythme respiratoire qui « varie avec la qualité de l'émotion, se dilate et se contracte tour à tour » ? Rivière illustre succinctement mais pertinemment de telles variations de la sensibilité par deux exemples : l'expression du dégoût de Cébès au début de *Tête d'Or*, et la panique de l'Empereur du *Repos du septième jour* lorsqu'il plonge soudainement dans les ténèbres. Rivière va jusqu'à soutenir que ce même rythme *naturel* anime les drames de *L'Arbre* dans leur ensemble, comme si chacun d'eux développait un long mouvement respiratoire uniquement fondé sur les progrès internes d'une situation initiale, sans intervention de péripéties extérieures, et trouvant son épanouissement dans le dénouement<sup>5</sup>.

La troisième section de l'étude, de loin la plus longue, enchaîne tout naturellement sur la doctrine de Claudel, puisque « son art s'est trouvé préférer spontanément une doctrine qui est l'explication de l'univers, la révélation du grand mystère du monde ». Pour appréhender cette vérité du monde, il faut rejeter l'attitude du savant qui isole les choses afin de tenter d'en comprendre leur mécanisme. Au contraire, « le monde est un tableau dont chaque trait et chaque nuance est en relation avec tous les autres traits, toutes les autres nuances ». Dès lors, aucune chose ne peut exister sans les autres : « naître, c'est co-naître » dans un monde qui ne reste jamais immobile et inerte. L'homme doit donc rester lié à ceux qui lui ont été destinés. Un contre-exemple de cette affirmation est donné par Rivière à travers les deux héros masculins de *L'Échange*, Louis Laine et Thomas Pollock, qui entendent rompre ces liens en voulant échanger leurs femmes, alors que Marthe soutient que « l'homme n'a point d'autre épouse, et celle-là lui a été donnée » : ainsi,

---

5. Par exemple, le coup de fusil de la fin de *L'Échange*, loin d'être une intervention subite de l'extérieur, « est attendu et nécessité ; il est prévu par Marthe, annoncé par Lechy, pressenti par Laine lui-même : c'est qu'il est fatal, impliqué par le drame, intérieur, pour ainsi dire, au drame ».

s'en séparer reviendrait à perturber l'ordre du monde. Il faut donc suivre sa voie, telle Violaine abandonnant son bonheur terrestre pour se jeter en Dieu. De fait, le véritable sens des choses ne se comprend que par ce Dieu, à la fois origine fin, qui a établi l'homme sur terre pour *représenter* la Création, « pour l'administrer comme un intendant » soumis à la double attraction du ciel et de la terre.

Mais le monde réel, loin de l'ordre qui devrait y être établi, offre plutôt le spectacle du désordre, qui ne peut émaner du Créateur. Ce chaos est provoqué par « la créature libre, libre de se prendre elle-même pour fin » en ayant préféré le péché *originel*, refusant ainsi de ne reconnaître que Dieu pour fin. À nouveau, Rivière illustre de façon convaincante cette attitude par deux exemples : celui de Tête d'Or, qui a voulu suppléer Dieu mais a finalement échoué, et celui de la Ville, qui a péri pour avoir oublié Dieu. Mais ce dernier compense l'indignité humaine par le mystère de la Rédemption en se faisant homme et en se sacrifiant pour nous. Dès lors, il faut réintégrer cette présence divine, à la fois dans nos cœurs, comme Violaine qui devine que pour trouver Dieu elle doit se dépouiller de toute attache terrestre, et dans nos sociétés, car Dieu lui seul peut parvenir à unir les hommes. Dans une ultime et brève section intitulée « Prière », Rivière nous demande d'oublier son « analyse simplement destinée à faciliter la lecture », pour faire place au silence et nous donner de toute notre âme à Claudel « qui se jette sur nous avec la même impétuosité que son Dieu » : de fait, l'analyse cède bien la place à une prière, prolongée par la citation d'un passage de *La Jeune Fille Violaine* qui se termine par un vers résumant bien la réflexion de Rivière :

Que je vive ainsi ! que je grandisse ainsi, mélangé à mon Dieu, comme la vigne à l'olivier !

Cet essai *Paul Claudel, poète chrétien* est suivi de quelques pages écrites en 1910, intitulées *Les Œuvres lyriques de Claudel*, à savoir les Odes et les Hymnes. Rivière réunit ces deux œuvres parce qu'elles expriment toutes deux le jaillissement de la joie, qui a surmonté les souffrances : « Les poèmes lyriques de Claudel ne forment qu'une immense action de grâces ». Cependant, cette joie ne se trouve pas exprimée de la même manière dans les Odes et les Hymnes. Les premières nous livrent une joie tumultueuse, dans toute la richesse de son désordre. La phrase ne peut s'y dérouler régulièrement, tant elle charrie un perpétuel courant d'images, dont chacune doit trouver sa place, sans pouvoir toujours se soumettre à la construction générale. Les tableaux naissent les uns des autres, au gré de l'imagination du poète, sans continuité préconçue : « Lire une Ode de Claudel, c'est être porté par un navire certain au milieu d'une large tempête sensuelle ». En revanche, dans les Hymnes, Rivière estime que la joie apparaît comme une passion jalouse, isolant celui qu'elle possède, qui se retrouve seul devant Dieu. Cette solitude que

provoque la joie se traduit stylistiquement par une régularité dans le rythme des vers, répartis en strophes, parfois closes à la faveur d'un vers plus court, à l'exemple de *L'Hymne du Saint-Sacrement*. S'y ajoute la récurrence de mêmes sonorités et images, notamment celle du feu, qui cristallise la joie. Rivière clôt alors sa réflexion par le pressentiment suivant : « Peut-être faut-il attendre désormais de Claudel des œuvres qu'aucune souffrance ne pénétrera plus, qui se composeront de l'éclat même de sa foi ». Certes, la souffrance n'épargnera pas le poète-dramaturge jusqu'à ses dernières œuvres, mais il n'en reste pas moins que Rivière a raison de conclure sur cette notion capitale de la joie claudélienne, qui a si bien été tout récemment mise en valeur dans l'essai de Jean-Louis Chrétien *La Joie spacieuse*, en étant assimilée à « la respiration cosmique de Claudel »<sup>6</sup>.

Alain BERETTA

---

6. Jean-Louis Chrétien, *La Joie spacieuse*, « Essai sur la dilatation », Les Éditions de Minuit, 2007. Un compte rendu de cet ouvrage a été effectué par Michel Cagin dans le *Bulletin de la Société Paul Claudel* n° 188, décembre 2007, p. 41-42.