



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 198, 2010 – 2,
Claudel et le théâtre populaire, p. 46-55

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15249-1.p.0054](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15249-1.p.0054)

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.

© 2010. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Paul Claudel Papers, Journal of the Paul Claudel Society [of Canada and America], Editor Sergio Villani, Volumes VI-VII, May 2009, 141 p., illustré.

Ce double numéro s'ouvre sur un article consacré par Bernard Hue à un sujet qui peut sembler paradoxal : *Alain Cuny, personnage claudélien* – non seulement sur scène, mais dans la vie. Se référant le plus souvent aux entretiens de Cuny avec Alfred Simon (édités sous le titre *Le Désir de parole*), Hue transcende ce qui sépare le dramaturge du comédien. Cuny lui-même ne disait-il pas qu'entre lui et Claudel existait une parenté d'ordre existentiel ?

On sait que Claudel reconnut en Cuny un interprète hors pair, et un « confident intime et témoin d'exception, qui dira son étonnement d'avoir été l'élus de cet auteur réputé d'accès difficile ». Claudel, apprend-on, lui demandait de temps à autre de le conduire chez la vraie Ysé, et insistait pour qu'il demeurât présent durant ces visites. Pourquoi ?

Selon Cuny, le personnage claudélien par excellence est Mesa. Le comédien a trouvé ce personnage en lui, au point de se projeter sous les traits de Mesa, comme sous ceux de Pierre de Craon, de Tête d'Or – qui, tous trois, à ses yeux, « ne font qu'un ». Cuny affirmait connaître non seulement ces personnages mais aussi celui qui les avait créés. Enfants, l'auteur et lui ont grandi dans un climat familial semblable. Lorsque Cuny eut vingt ans, il vécut la même déception, la même humiliation que Claudel au temps de Fou-tchéou. Cuny voit en Claudel (tout comme en lui) un être déchiré entre deux forces antagonistes – la femme et Dieu.

Ce premier article est complété de notes copieuses, très instructives.

Le thème choisi par Nina Hellerstein – *Paul Claudel et Jean Charlot en Georgie* – s'explique par le fait qu'il existe sur le campus de son université (l'université de Georgie dans le Sud américain) plusieurs fresques créées pendant la Deuxième Guerre mondiale par le peintre franco-américain Jean Charlot. Claudel et Charlot, qui se sont connus pour la première fois aux États-Unis en 1928, sont devenus non seulement des amis mais des collaborateurs. Prenant les fresques comme point de départ, Nina Hellerstein nous fournit les trois motifs-clé qui auront contribué à la profonde sympathie qui existait entre les deux créateurs.

Premièrement, les fresques dont il est question sont consacrées à des sujets allégoriques et monumentaux – elles mesurent chacune environ 3,5 par 20 mètres –, traités d’une manière singulièrement humaine, qui célèbre la dignité spirituelle de l’humanité laborieuse. C’est précisément cette alliance qui a suscité l’intérêt de Claudel. Deuxièmement, bien que Charlot éprouvât de la sympathie pour toutes les formes du sacré, il partageait avec le poète une foi catholique authentique. Enfin, Nina Hellerstein souligne l’attention que les deux artistes portent à la *composition*, fondement de toute création.

Nina Hellerstein examine d’abord le *Picture Book* de 1933. Ce livre contient 32 gravures, chacune accompagnée d’un texte bilingue de Claudel (je suppose que la version anglaise est de lui). Ces textes (non repris dans l’édition de la Pléiade des œuvres poétiques) évoquent *Cent phrases pour éventails*. Nina Hellerstein nous rappelle ensuite que la collaboration la plus importante entre Claudel et Charlot fut l’édition de la pièce *The Book of Christopher Columbus* (Yale University Press, 1930) dans une version anglaise de Claudel lui-même. Dans cette édition dont la typographie et les illustrations sont particulièrement originales, Charlot « met toute la richesse culturelle et religieuse de son art au service de l’épopée de la rencontre entre les deux mondes auxquels il appartient ». De fait, une partie de la famille de Charlot était mexicaine et le peintre parisien s’était installé au Mexique au début des années vingt avant de gagner les États-Unis.

L’article de Nina Hellerstein est orné de belles planches hors-texte illustrant l’œuvre de Charlot, dont certaines en couleur. Ceux qui ne connaissent ni les fresques de Charlot ni ses illustrations peuvent ainsi apprécier son talent et ceux qui ignorent les textes de Claudel parus dans *Picture Book*, peuvent en découvrir trois exemples.

Le site internet (www.hawaii.edu/jcf) de *The Jean Charlot Foundation*, signale le projet de numériser quelques 150 dessins inédits destinés à une version illustrée de *À Travers les Vitraux de l’Apocalypse* [sic]. « The illustrations are the product of a collaboration between a writer and an artist that is so intimate as to be unprecedented. Claudel sketched and described the illustrations he wanted, and Charlot acted as a kind of artistic medium to realize them. The drawings are, therefore, a unique witness to the thought of Claudel [...] ». Les illustrations des sept premiers chapitres sont déjà en ligne.

*

Deux autres articles (en anglais) évoquent Jean Charlot. Tous deux partent du drame lyrique *The Book of Christopher Columbus*.

Le texte de M. Kathleen Madigan – ‘*Ne pas accepter les parois*’ : *Claudel’s Call in America for a New Form of Drama and Music* – se concentre sur la conférence de Claudel « Le drame et la musique » donnée à l’occasion de l’édition de l’ouvrage. L’auteur met l’accent sur les propositions no-

vatrices de Claudel. Ses idées furent révolutionnaires. Elles furent partagées par Darius Milhaud, son collaborateur, qui, dit Claudel, « avait l'art de réunir les éléments disparates, contrastés et disloqués ». Ce fut cette même qualité qu'admirait Claudel chez son illustrateur Jean Charlot.

Sandra Yang, pour sa part, s'intéresse à l'histoire de la réception aux États-Unis de l'opéra *Christophe Colomb*. Le titre de son article – *The West I Know* – est un jeu de mots en écho à la première traduction américaine de *Connaissance de l'Est : The East I Know*. Le sous-titre se passe d'explication : *A Reception History of the Milhaud-Claudé Collaborations in the United States (or The Coming of Age of 'Christophe Colomb')*.

Yang nous décrit les efforts de Claudel pour faire monter *Christophe Colomb* dans 'le West qu'il connaissait', avec ses riches mécènes – efforts qui se heurtèrent à d'assez nombreux obstacles. Avant même que Milhaud eût composé la musique, Claudel avait demandé à Charlot de créer des illustrations pour une version du libretto en anglais. (Ce qui peut expliquer l'emploi du mot 'Book-Livre' dans le titre). En 1929 déjà, le journal *The Forum* publia le tableau XVI « The Gods Churn the Sea ». Selon Sandra Yang cette édition illustrée de *The Book of Christopher Columbus* – trois ans avant sa parution en français – indique que Claudel cherchait à susciter l'intérêt du public américain et d'un éventuel mécène.

Sans doute en raison de la complexité et de la durée de l'œuvre, ce ne fut qu'en 1952 que la Première eut lieu – à Carnegie Hall, dans une version réduite, ajustée à la salle de concert. En 1968 (date du centenaire de la naissance de Claudel) la première moitié de l'œuvre (qui concerne la découverte de l'Amérique) fut montée par le San Francisco Opera.

1992 est l'année du centenaire de la naissance de Milhaud et du cinquième centenaire de l'année où Colomb avait pris la mer. Mais, à cette époque, Colomb n'était plus considéré comme un héros. On le rendait responsable de la destruction des cultures autochtones. Le drame de Claudel – étrangement prophétique – répondait à cette nouvelle approche. Son *Christophe Colomb* n'est pas un saint, et les dieux aztèques ne sont-ils pas furieux contre cet Européen ? De fait, en 1992, il y eut deux mises en scène du drame. Celle du San Francisco Opera était à mi-chemin de la production à grande échelle et de l'oratorio. On doit aux étudiants du Brooklyn College Opera Theater d'avoir pour la première fois osé monter l'opéra entier. L'article de Sandra Yang est orné de deux illustrations de Charlot en couleur et d'encarts publicitaires en noir et blanc.

À Tokyo au Théâtre Impérial, le 26 mars 1923, fut représenté *La Femme et son ombre*, ce mimodrame de Claudel dans lequel la Femme « joue » du *shamisen* (luth japonais à trois cordes). « Grand succès », écrit Claudel dans son *Journal* (I, p. 581). La musique d'accompagnement a été

composée par le musicien japonais Sakahashi Kineya. Quelques jours après la dernière représentation, « Kineya me donne un *shamisen* décoré de dessins [qui] rappellent ma pièce, un pont, des papillons, un éventail, une branche de pêcher en fleurs » (I, p. 582). En juin 1926 le poète écrit ce dialogue fascinant qu'est « Le Poète et le *Shamisen* ».

C'est ce dialogue que prend comme sujet Hélène Poiré dans *Cœur à corps claudélien perçu dans le syncrétisme des cultures : 'Le Poète et le Shamisen'*. Malheureusement, elle en tire une paraphrase plutôt floue et qui pourtant néglige l'essentiel. Le thème fondamental n'est-il pas la double leçon – poétique et spirituelle – qu'offre au poète ce pays qui l'a tant impressionné ? Poétique, car le poète nous révèle l'influence exercée sur lui par les artistes et les peintres de l'Extrême-Orient – l'art du discontinu (que le dialogue met en œuvre), de la juxtaposition et de l'allusion. Spirituel, car le texte redécouvre ce que les chrétiens occidentaux ont oublié, par peur de tomber dans le panthéisme, à savoir le caractère sacré de la nature, du monde, enfin de la matière en général, cette matière qui est assumée par la Deuxième Personne de la Trinité.

*

Dans son article intitulé *Claudé, l'Histoire et la Diplomatie*, Éric Touya de Marenne a l'idée ingénieuse de rassembler et de citer longuement les textes suivants qui sont sans doute parmi les moins connus : « Quelques réflexions sur le métier diplomatique », « L'Avion et la diplomatie », « L'Élasticité américaine », « L'Amérique et nous », « Devant le vertige européen », « Mes souvenirs sur Franklin Roosevelt », et « Adieu à l'Amérique ». Il s'intéresse surtout aux leçons à tirer de la réflexion claudélienne sur un sujet redevenu actuel : l'ignorance de « l'autre » exprimée par notre difficulté à comprendre les cultures étrangères, et ses conséquences en cette époque de crise politique, financière et culturelle. Le point de vue de Claudel demeure pertinent aujourd'hui : le devoir premier du diplomate est d'éviter les conflits culturels et, par conséquent, les guerres qui trop souvent en résultent.

*

Exemple de multiculturalité chez Paul Claudel : les 'autres' croyants de trois œuvres : tel est le thème choisi par Guila Clara Kessous, dont l'approche est quelque peu influencée par les théories de Jacques Lacan. Les œuvres dont il est question sont *Tête d'Or*, *Le Soulier de satin* et *On répète Tête d'Or*.

Le meurtre par Simon Agnel (*Tête d'Or*) du Roi David – dont le nom, nous rappelle Guila Clara Kessous, évoque le célèbre personnage de l'Ancien Testament – provient d'une négation de toute existence de l'« autre ». Sa délivrance par la Princesse révèle cependant une soudaine prise de conscience de l'« autre » comme étant lié au destin du « Soi », prise de conscience insupportable à *Tête d'Or* et qui provoque sa mort.

Claudiel avait vingt ans lorsqu'il écrivit cette pièce. Elle ne manque pas de sincérité, une sincérité « crue, maladroite, horriblement naïve », écrit-il à Barrault en 1944. S'attachant au personnage de Rodrigue, Guila Clara Kessous souligne la façon dont les choses sont devenues moins « crues ». Dès sa première apparition sur scène il est lié à un « autre », Isidore le Chinois. Isidore résiste à une conversion infligée par force et Rodrigue prend en compte sa dépendance à l'« autre ». Au début de la Quatrième Journée, Rodrigue est accompagné du Japonais, Daibutsu, qui dessine des illustrations pour les Feuilles de Saints. Plus question de conversion ici. L'« autre » est devenu un intermédiaire nécessaire, voire la clé du salut. Trente-cinq ans après *Tête d'Or*, Claudiel conduit ce nouveau héros à la révélation de l'altérité.

Le troisième exemple de Guila Clara Kessous est tiré de *On répète Tête d'Or*, ébauche d'une troisième version de *Tête d'Or*. Claudiel fait appel à la culture juive, à la mystique juive, à La Kabbale. D'ailleurs, Simon Agnel devient Simon Bar Jona. N'ayant pas lu ce texte, je préfère citer la conclusion de Guila Clara Kessous. « Claudiel s'arrête, horrifié devant cet 'autre' qui s'impose à lui dans toute sa gloire, dans une vision dramatique qu'il refuse de faire aboutir : le Judaïsme crucifié recouronné par le Christ... Le recours à la 'multiculturalité' pour Claudiel aboutit progressivement à une appréhension de l'« autre », non seulement comme clé du salut, mais aussi comme lieu du divin même dont le face-à-face est insoutenable... »

Dans *La modernité de Paul Claudiel et la Chine*, Zhen Ji examine deux aspects des écrits claudéliens sur la Chine : ses propositions sur le langage et ses idées sur la notion de l'homme, qui témoignent d'une sensibilité très moderne.

Le rapport entre les mots en chinois n'est pas analytique mais visuel, produisant un effet de simultanéité. Zhen Ji constate que, de Mallarmé au groupe Tel Quel, l'effort de la littérature avant-gardiste vise à substituer à la linéarité des vers et des phrases ce que Claudiel décrit comme « un libre ébat au sein de la deuxième dimension » (*Cent phrases pour éventails*, Préface). Quant à la notion de l'homme, Zhen Ji prend comme point de départ l'idée soutenue par Claudiel que l'homme est vide sans Dieu. Tout en admettant qu'il n'est pas sûr que cette notion du vide intérieur soit en rapport direct avec le vide du taoïsme, Zhen Ji nous rappelle néanmoins que – poète initié par le Tao te king – il apprend très vite à saisir l'aspect fonctionnel et constitutionnel du vide.

À l'homme indépendant de Descartes Claudiel oppose l'homme interdépendant, nous dit Zhen Ji. L'abandon du cogito cartésien l'entraîne aussi à rejeter le syllogisme pour adopter une nouvelle logique, celle de la métaphore, de l'analogie, c'est-à-dire « l'existence conjointe et simultanée de deux choses différentes » (*Art poétique*). Ce qui amène Zhen Ji à

constater que cette nouvelle logique présente une parenté surprenante avec celle de la cosmologie chinoise. L'essai de Claudel intitulé « Les superstitions chinoises » (1910) montre que le poète comprenait la philosophie chinoise et ses deux principes opposés : le *yin* et le *yang*, qui sont capables de représenter les deux aspects contraires d'une même chose. « Chacune porte en soi le germe de l'autre ».

Plusieurs écrivains français du XX^e siècle essayèrent de trouver dans la culture chinoise un appui leur permettant de mettre en cause le système occidental. Claudel fut le premier d'entre eux et l'un des plus originaux. Sa modernité cependant ne l'entraîne pas du côté de la subversion. Rien de militant comme chez un Malraux, ou chez un Sollers ou chez les post-structuralistes des années 60 et 70. Zhen Ji conclut que Claudel procède de façon éclectique, trouvant là aussi une occasion de parler de la gloire de Dieu. De même son expérience poétique en reste-t-elle au plan du jeu.

Ce double numéro des *Paul Claudel Papers* se clôt sur deux courts articles de Sergio Villani, son éditeur. Le premier – en français – traite de « La muraille intérieure de Tokyo » (1922). Dans le contexte d'autres poèmes de la même époque – l'« Ode jubilaire », « Sainte Geneviève », et « La route interrompue » –, Villani nous rappelle que « La muraille intérieure de Tokyo » reprend certains thèmes et images claudéliens – tels le voyage, la promenade, le mur, la route – tout en les reliant et les amplifiant.

« Le paysage a un sens », lisons-nous dans « La route interrompue ». Quel est donc celui de « La muraille intérieure de Tokyo », de ce mur qui est toujours à la droite du poète-promeneur ? L'adjectif « intérieure » nous incite à nous poser la question. Au début (I) de ce qu'il appelle ce « poème », Villani devine une présence protectrice, une sorte d'ange gardien. Cependant, vers la fin (XII) ce même mur se métamorphose en une image contraignante, en quelque chose qui interdit au poète l'accès au « centre ».

Le « centre », c'est la France selon Villani, qui affirme que la 2^e et la 3^e parties du poème évoquent le passage du poète du Brésil au Japon, contournant une Europe engagée dans la guerre. Il est vrai que Claudel parle de « ce Brésil qui se juxtapose au Japon », mais ne fait-il pas là une simple allusion au recto et verso du papier ? Le poète a quitté le Brésil en novembre 1918 mais avant d'arriver à Tokyo trois ans plus tard, il a occupé un poste à Copenhague et séjourné en France au moins trois fois. Aucune juxtaposition ici.

Quant à ce « centre », il y a certainement beaucoup plus à en dire. Mais, somme toute, il ne faut pas perdre de vue le titre qu'emploie Claudel lui-même : « Poèmes [au pluriel] au verso de 'Sainte Geneviève' ». « La muraille de Tokyo » est moins un poème qu'un sous-titre qui en

rassemble une douzaine : « 12 petits poèmes » précise le *Journal* (I, p. 553). Il peut être trompeur d'essayer de les lier trop étroitement.

Sergio Villani focalise ensuite son attention sur l'architecture – plus précisément sur les images et références architecturales dans les écrits de Claudel et de Valéry. C'est un thème déjà étudié par les spécialistes. Pourtant, dans *Claudel and Valéry : On Architecture*, Villani nous apprend qu'il n'existe, jusqu'à présent, aucune étude comparative. Se référant à *L'Œil écoute* et à *Eupalinos*, Sergio Villani fait ressortir le contraste entre l'approche abstraite, rationaliste d'un Valéry qui s'intéresse surtout aux structures internes du processus de création et celle, analogique et spirituelle, d'un Claudel qui se sert d'un langage tout aussi concret que symbolique. Il est intéressant de constater que Villani, lui aussi, fait mention de Jean Charlot, citant le texte sur ce peintre écrit par Claudel en 1931.

Pour conclure, comment ne pas faire l'éloge de ce double numéro qui, grâce surtout aux planches hors-texte, se révèle être le plus attirant de la série jusqu'à présent.

Michael DONLEY

* *

Paul Claudel et Le Figaro. Lettres de Paul Claudel à Maurice Noël (1937-1955) – Édition présentée et annotée par Michel Lioure – Cahier n° 20 du CELIS – Presses Universitaires Blaise-Pascal – 149 p.

À la différence d'un Mauriac¹ ou d'un Bernanos² (pour ne rien dire d'un grand oublié comme Louis Veuillot) qui, tout à la fois en parallèle et en lien vital avec leurs activités de romanciers, d'essayistes et de dramaturges, intervinrent très régulièrement dans la presse via articles, chroniques, billets ou tribunes, au point de composer une véritable *œuvre* journalistique, à étudier comme telle, Paul Claudel, si sa participation aux revues littéraires et religieuses est énorme, intervint tardivement dans les quotidiens et les hebdomadaires. À cela quelle raison ? Invoquons le droit de réserve du diplomate, « absent professionnel » ricochant de poste en poste, et l'éloignement géographique du même, qui freine la réactivité et rend les communications plus lentes. Le rap-

1. Cf. *Journal, Mémoires politiques*, Paris, « Bouquins »/Laffont, 2008 – « *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision* », Paris, Bartillat, 2008 – *La paix des cimes*, Paris, Bartillat, coll. « Omnia », 2000/2009.

2. Cf. *Écrits de combat*, tome I et II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1972 et 2005.

port du diplomate, économiste, écrivain et croyant Claudel à la presse est pourtant intense, ne cessant, en l'exemple, de réclamer un service du *Figaro* et se jetant avidement sur d'anciens numéros retrouvés (« ma femme m'avait apporté tout un paquet de vieux Figaro que j'ai dévoré »). Claudel habite l'histoire à laquelle il rend coup pour coup. D'où le vif intérêt de ces 150 lettres et billets à Maurice Noël (1895-1987), « grand reporter au *Figaro*, puis, à partir de 1947, rédacteur en chef du *Figaro littéraire* » (signalons qu'il fut également correspondant de guerre du *Figaro* en 1940 [*La guerre des avant-postes*, Paris, Plon, 1940] et rédacteur en chef de la revue suisse *Formes et couleurs* [1939-1950] dans laquelle publia Claudel, plusieurs lettres en témoignent). Déposée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris), quasi inédite (une lettre de 1946 parue dans le bulletin n°1 de l'Association des Amis de Maurice Noël en 1978), cette correspondance forme donc la base continue des quelques 150 articles publiés par Claudel dans *Le Figaro* entre le 14 juillet 1914 (« Lettre au Figaro à propos de l'Otage ») et le 12 février 1955 (« À propos de la Messe à l'envers »).

Dressée en fin de volume, la liste des publications de Paul Claudel dans le quotidien est éloquente, à la fois sur l'image publique de l'homme, sur la cadence de parution et les sujets abordés. Claudel n'est d'abord qu'un rare signataire : six articles entre 1914 et 1934, consacrés à l'œuvre théâtrale. Une montée en puissance intervient à partir de l'année de la retraite diplomatique (et de la liberté de parole), 1935, avec des années-crêtes comme 1938 (15 articles), 1945 (14 articles) et 1946 (15 articles). Ouverte par la dramaturgie, la palette d'expression et les sujets d'intervention de Claudel iront se diversifiant. On le voit en effet donner au *Figaro*, au fil de ses 41 années de participation (presque autant que d'années diplomatiques), des hommages nécrologiques (à Philippe Berthelot, l'ami majuscule, Francis Jammes, Franklin Roosevelt, le peintre espagnol José-Maria Sert, le romancier suisse et prix Nobel C. F. Ramuz, Léon-Paul Fargue), des évocations géographiques (la Chine, le Japon, Bâle, Lyon, etc.) et picturales (Watteau, Fragonard), des réflexions théoriques sur l'art littéraire et l'expression poétique, des poèmes, des réactions sur son actualité scénique et dramaturgique (notamment à propos de la création de *Partage de Midi* en 1948). Le Claudel religieux est évidemment présent (quoique d'une façon assez restreinte) avec poèmes (*L'enfant Jésus de Prague, sainte Catherine, saint François de Sales*) et intervention sur l'actualité historique du catholicisme (Pie XII, le nouveau rituel de la messe). *Le Figaro* servira également de tribune politique à Claudel dans les sens les plus divers (soutien à l'Espagne franquiste, salut de convention au Maréchal et puis au Général de Gaulle, réaction à la mort de Staline). Certain sujet étonne comme sa défense des vertus nutritives et de la valeur économique du soja.

Ces 150 lettres, minutieusement éditées par Michel Lioure, offre donc le contre-champ à cette collaboration, en révélant les non-dits et les coulisses. Claudel y est, comme à son habitude, roide et cordial, amical et cinglant, franc toujours. On le voit nouer avec M. Noël une amitié qui le pousse à la confiance familiale, au partage des idées. Il réagit à des sollicitations qu'il accepte ou refuse (comme d'évoquer la gloire de Mauriac au moment de son Prix Nobel ou la figure de Léon Bloy : « c'est un type que je n'apprécie à aucun degré »). On suit épisode après épisode l'histoire académique de Claudel, marquée par sa détestation de Charles Maurras (« dégoûtant personnage ») auquel l'oppose une haine durable accentuée par son action, nocive pour Claudel, durant l'Occupation et plusieurs procès. Rapidement, le sollicité devient solliciteur et Claudel, se prenant au jeu du journalisme, bombarde Maurice Noël de propositions : reprise de conférences, d'interventions, poèmes, textes critiques. Mains coups de pince amicaux font l'objet de nombreuses lettres (pour des proches, des poètes à soutenir, comme Maurice Fombeure, des événements artistiques à promouvoir, concerts et autres). Le poète, à qui ses articles valent une vaste correspondance, va même jusqu'à proposer la publication d'une lettre de lectrice sur la misère matérielle des Français. Les lettres de l'Occupation permettront, une fois de plus et si l'en était besoin, de faire un sort aux liens entre Claudel et Pétain, aux raisons de la publication des trop célèbres « Paroles au Maréchal » (lettre 54) et à sa vision de la période 1940/1944.

Sans rien apporter de réellement nouveau au lecteur sur le plan biographique ou intellectuel, cette correspondance vaut surtout pour la vision de Claudel dans un milieu précis, celui du journalisme. Claudel est d'abord une mémoire, une mémoire que l'on sollicite pour son expérience vivante des hommes (artistes et politiques), des lieux et des faits (que pense d'Hiroshima, l'homme qui assista jadis à l'enterrement du Mikado ; de Roosevelt celui qui connut *in actu* la crise de 29, de l'Europe celui qui connut l'empire défunt d'Autriche-Hongrie). Claudel est ensuite un acteur : homme de position, de polémiques et d'engagement, tenus sans coup férir : pour Franco, contre Staline, pour de Gaulle, contre Maurras. Claudel est enfin, et avant tout, un témoin, témoin de sa foi et de l'église, en son devenir et permanence, église dont il honore la mémoire (hagiographie) et critique l'évolution. Foi, engagement, mémoire, trois termes qui balisent au mieux ces 150 lettres aujourd'hui disponibles et parfaitement présentées.

François ANGELIER

* *

Marie-Victoire Nantet : *Brangues en Dauphiné avec Paul Claudel*. Préface de Jean Guibal. 127 p. Collection : « Présences du Patrimoine », éd. Bleulefit, Vieux village, 26160 Le Poët-Laval, www.bleulefit.fr

Nous attendions, sans bien le savoir, ce petit livre qui capte le bonheur de Brangues. Il fallait un auteur qui connaisse intimement le château, de même qu'un éditeur au diapason du projet.

Pour ce premier volume d'une collection fort agréablement conçue, Marie-Victoire Nantet lance son *Brangues* d'une main sûre.

Voilà quarante ans que, grâce à nos visites annuelles, des centaines d'entre nous avons rencontré ce lieu privilégié. Il nous a été possible de recueillir une à une les sensations et les impressions que nous procure la grande propriété dauphinoise acquise par Paul Claudel en 1927 et où il vécut de façon continue de 1935 jusqu'à sa mort. Ces pages nous offrent aujourd'hui une vue d'ensemble et un album familial – disons, un commentaire à la fois pittoresque et personnel. Nous trouvons ainsi, pour chaque page du texte, des illustrations en couleur, dont beaucoup inconnues, qui représentent le paysage ample rhodanien, des plans architecturaux extérieurs et intérieurs, des parents et amis de passage. « Grande carcasse de château » disait Claudel, mais superbe, et superbement situé sur ces dix-sept hectares couronnés par l'allée des tilleuls. Ce n'est pas la maison d'enfance du poète, mais le domaine élu et vécu par lui comme une vocation. « Tant pis, dit-il, et tant mieux ! »

Marie-Victoire Nantet évoque la plénitude de Claudel vieillissant à Brangues. Nous avons désormais à portée de la main un guide fidèle pour le visiteur et le rêveur lointain.

Remercions son auteur de nous faire connaître de façon aussi prenante cet espace de l'ultime récolte.

James LAWLER