



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 201, 2011 – 1,
Hommage à Audrey Parr, p. 51-63

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15243-9.p.0064](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15243-9.p.0064)

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.

© 2011. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Paul Claudel. *Le Soulier de satin* (Pol' Klodel'. *Atlasnyi bachmatchok*). Traduit du français par Ekaterina Bogopolskaya. Moscou: Éditions Alma Mater, 2010. 520 p.

La publication était attendue depuis longtemps : le *Soulier de satin*, l'un de plus grands textes de théâtre du XX^e siècle, paraît pour la première fois en langue russe avec un retard de presque quatre-vingt-dix ans. C'est un événement culturel dont on comprendra mieux la signification en découvrant comment cette traduction sera reçue par les lecteurs et les gens de théâtre.

La couverture est pittoresque. Réalisée en couleur par A. Bondarenko, elle représente Paul Claudel parmi ses personnages. Le lecteur russe est ainsi averti qu'il a entre les mains un texte plus amusant que sérieux, un livre d'aventures, une pièce de théâtre. Cette impression se précise dès la traduction du titre : pour le *Soulier* claudélien, qui ne peut être traduit littéralement en russe, Katya Bogopolskaya choisit la variante *bachmatchok*. Ce mot, un peu désuet en raison du suffixe diminutif, désigne une chaussure de bébé en russe moderne ou bien rappelle la célèbre pantoufle de vair de Cendrillon. Cependant, la fantaisie de la couverture ne s'oppose pas au contenu du grand drame historique et religieux de cinq cents pages. C'est un jeu de contrastes : la gaieté sert à faire comprendre ce qui est important, l'un ne détruit pas l'autre. On le voit, la démarche est très claudélienne.

La traduction de la version intégrale du *Soulier de satin* est strictement conforme au texte du *Théâtre II* de la Pléiade (Gallimard)¹. Le livre respecte les meilleurs usages des publications russes d'auteurs étrangers classiques et modernes, y compris les auteurs dramatiques. Outre la présentation et les notes nécessaires, cette édition du *Soulier de satin* contient des essais critiques écrits par d'éminents claudéliens français et par la traductrice, elle-même spécialiste de Claudel. Ces articles exposent les divers aspects de l'œuvre claudélienne. Fidèle à l'esprit de l'ouvrage, leur style est loin de l'académisme sec².

L'édition s'ouvre par les remerciements adressés à tous ceux qui, depuis longtemps, ont aidé à la réalisation de ce travail. D'abord à ma-

1. On trouve, dans les notes, quelques variantes des phrases selon le manuscrit de Bodmer, publié par A. Weber-Cafilisch (*Le Soulier de satin* de Paul Claudel : Édition critique. Paris : Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1987).

2. Les articles en langue française sont traduits par Katia Bogopolskaya.

dame Renée Nantet, à qui Katya Bogopolskaya exprime sa reconnaissance chaleureuse, aux membres de la famille Claudel, au père René Maréchal, S.J., pour ses conseils bienveillants dans le difficile domaine de la théologie catholique, et à Tatiana Alexandrova, directrice des éditions Alma Mater à Moscou. Des remerciements particuliers sont réservés aux claudéliens qui ont contribué à la publication.

On trouve ensuite deux articles de Michel Autrand. Le premier : « *Le Soulier de satin* – la pièce du siècle », introduit le lecteur russe dans l'univers du drame comme dans un pays de merveilles – théâtrales, littéraires, historiques et amoureuses –, un drame qui est en même temps une gigantesque autobiographie déguisée de Paul Claudel. Le second article intitulé « Le personnage surnaturel dans le *Soulier de satin* » est la reprise de la communication prononcée par Michel Autrand au premier colloque franco-russe sur Claudel en 2003 à Boldino (près de Nijni-Novgorod) : « Sur la terre de Pouchkine, à la rencontre de Claudel : un univers inexploré », que les participants n'ont pas oublié. Il faut remercier Katia Bogopolskaya pour cette heureuse initiative. Les actes de ce colloque, parus en 2005 à Nijni-Novgorod dans les deux langues, constituent une ressource très précieuse pour qui s'intéresse à Claudel en Russie, mais le nombre trop modeste d'exemplaires tirés les rend presque introuvables ; une nouvelle publication intégrale permettrait d'élargir le cercle de lecteurs.

Après *l'Explicit opus mirandum*, le livre se prolonge par la postface de la traductrice intitulée « Le théâtre du monde de Paul Claudel ». L'auteur présente les grandes lignes de la conception du théâtre claudélien, sa nouveauté, pour les contemporains comme pour nous. Elle replace le *Soulier de satin* dans le contexte du théâtre mondial du XX^e siècle, ce qui est indispensable au regard de sa réception tardive en Russie. L'article aborde aussi le sujet des interprétations scéniques du *Soulier de satin*, de Jean-Louis Barrault à la première – et unique – mise en scène russe de 1991-1992 de la version pour la scène (1944) dont Katia Bogopolskaya fut la traductrice. Cette version russe est devenue la base de la présente édition de l'intégrale.

Deux courts essais, « *Etiam peccata* » de Dominique Millet-Gérard (consacré à la célèbre épigraphe de St. Augustin) et « Un éloge à la Lune du *Soulier de satin* » de Marie-Victoire Nantet (traduit par Tatiana Poniatina), constituent l'épilogue lyrique du livre.

Tatiana Poniatina, docteur ès lettres, professeur à l'université linguistique de Nijni-Novgorod, est aussi le rédacteur scientifique de l'édition.

Inutile de rappeler que Claudel est un auteur extrêmement difficile à traduire en russe et qu'il n'existe pas encore de traductions « de référence ». On est toujours en phase de recherches et chaque traducteur propose sa vision du verset et du vocabulaire claudéliens. La principale

qualité de la traduction du *Soulier de satin* de Katya Bogopolskaya est son souci d'exactitude, sa fidélité à l'original. Le rapport très personnel de la traductrice à son travail laisse transparaître à travers les lignes, l'amour qu'elle porte à Claudel.

En conjuguant travail de traducteur et études du théâtre français, Katia Bogopolskaya a mis l'accent sur l'explication du texte, essayant de ne rien perdre et de transmettre au lecteur russe la complexité des registres du texte. On peut regretter que le rythme du vers de Claudel ne soit sensible que dans les scènes les plus importantes et qu'on ne le sente pas dans le reste de la pièce. Mais on découvre partout des trouvailles surprenantes, des tableaux impeccables. Les épisodes burlesques sont remarquables. La scène VIII de la première Journée, avec la Négresse et le Sergent Napolitain, les scènes des pêcheurs et autres (quatrième Journée) – avec l'utilisation virtuose de plusieurs niveaux de langage, y compris le langage populaire –, et surtout la scène II de la deuxième Journée avec ce maître des coulisses qu'est l'Irrépressible, en sont des exemples.

Katia Bogopolskaya s'est efforcée d'établir un lien entre les manifestations de la pensée catholique de Claudel et de ses personnages, et la tradition orthodoxe. On connaît les difficultés de cette tâche, notamment en raison du défaut de concordances entre la Vulgate et la Bible russe synodale.

Les notes de bas de pages sont toujours exactes et minutieuses, sans excès, pour le lecteur³.

Il y a vingt-cinq ans, Claudel était pratiquement absent des bibliothèques russes. À présent, la situation a complètement changé. Plusieurs traductions de ses œuvres ont été publiées en Russie pendant les dernières décennies. Dans le domaine du théâtre, on trouve trois versions différentes de *l'Annonce faite à Marie*, le *Partage de midi*, le *Repos du septième jour* (dans la traduction de 1908 du poète Maximilien Volochine, rééditée en 2006 dans ses *Cœuvres complètes*, volume 4), *Protée et l'Ours* et *la Lune*, le *Soulier de satin* récemment, et *Tête d'or* et *l'Échange* qui doivent bientôt paraître... La poésie et la prose de Paul Claudel attirent aussi l'intérêt de traducteurs créatifs, bien que les éditions ne soient pas nombreuses⁴. Cependant il est difficile de rassembler chez soi tous ces ouvrages dispersés, même pour un claudélien fervent. Et tout n'est pas

3. Pour comparer : dans la traduction du *Soulier de satin* en ukrainien (*Atlasnyi tcherevitchok*. Kiiiv, Éditions Kairos, 2007) il n'y a point de commentaire.

4. Voir l'article de T. Poniatina, « Les traductions de Claudel en russe », dans le *Bulletin* n° 182, p. 19-27 et l'article de C. Bremeau sur la traduction en russe de *Connaissance de l'Est* par Anna Kurt et Anna Raïskaïa, dans le *Bulletin* n° 199, p. 57.

disponible sur Internet⁵. Non seulement les tirages sont insuffisants pour un pays si grand, mais les maisons d'éditions s'adressent à des cercles de lecteurs différents. On lit Claudel « par morceaux », comme l'auteur de telle ou telle pièce, sans vision de l'ensemble. Il en résulte que, pour les lecteurs russes, les grandes œuvres de Claudel perdent leur qualité universelle, n'étant pas liées les unes aux autres ; elles sont comme les personnages de la quatrième Journée sans lien avec toute la « somme ». Il serait temps de rassembler et compléter ces publications. Pour que la présence de Claudel retrouve enfin sa véritable dimension dans la culture russe, il faudrait les réunir dans un seul ouvrage – *Théâtre* ou *Œuvres choisies* – dont le pôle serait le *Soulier de satin*, sans lequel tout cela aurait l'air incomplet.

Inna NEKRASSOVA

* *

Paul Claudel et l'histoire littéraire. Textes réunis et présentés par Pascale Alexandre-Bergues, Didier Alexandre, Pascal Lécroart, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, 499 p.

Rarement les actes d'un colloque ont offert une telle variété dans la cohérence. Il est vrai que ces quelque 500 pages réunissent les communications de trois journées : la première a eu lieu le 23 mars 2007 à l'université Paris-Est Marne-la-Vallée (Équipe d'accueil LISAA), la deuxième s'est tenue le 28 septembre 2007 à l'université de Franche-Comté (Centre Jacques-Petit), la dernière s'est déroulée le 28 mars 2008 à Paris IV Sorbonne (Équipe d'accueil « Littératures du XX^e siècle »). Il est vrai également que ce colloque ne réduit pas l'histoire littéraire à une suite de théories, de genres et d'auteurs, mais envisage des perspectives plus ambitieuses. Dans la foulée des travaux récemment entrepris sur l'histoire littéraire des écrivains sous la direction d'Antoine Compagnon, professeur au Collège de France, on découvre une réflexion sur l'histoire littéraire « conçue comme représentation et comme discours articulés à un moment précis d'une société et d'une histoire », ainsi que l'écrivent Pascale Alexandre-Bergues et Didier Alexandre dans la présentation du volume. Dans la mesure où une telle réflexion relève non seulement des critiques ou des universitaires mais aussi des écrivains eux-mêmes, Paul Claudel apparaît comme une figure de choix pour interroger cette his-

5. Un fait curieux et significatif : dans la bibliographie de l'article consacré à Claudel de l'édition toute récente de la nouvelle *Grande Encyclopédie Russe*, on trouve les mêmes titres rares des publications russes du début du XX^e siècle, et pratiquement aucun des années 1990-2010. On peut penser que l'auteur de l'article encyclopédique ignore leur existence.

toire littéraire multiforme : écrivain complexe et pourtant si caricaturé, il constitue en effet un objet d'étude particulièrement précieux pour mesurer la diversité des portraits qu'il a suscités, tout en contribuant lui-même à façonner sa vision de la littérature, construisant ainsi son propre mythe. Aussi l'ouvrage est-il scindé en deux grandes parties : « Claudel fait son histoire littéraire », puis « Claudel face à l'histoire de la littérature ».

La première partie montre que, si Claudel n'est pas à proprement parler historien de la littérature, il a souvent manifesté sa volonté d'intervenir sur la scène littéraire. Certes, l'écrivain rejette vigoureusement la tradition universitaire, cette « critique des professeurs », spécialement incarnée ici par son prototype Pierre Lasserre. Ce dernier, qui apparaît caricaturé dans le professeur Pedro de la Vegas évoqué dans la troisième Journée du *Soulier de satin*, se trouve doublement étudié. D'une part, la communication de Jacques Houriez, au titre révélateur « Claudel et Lasserre, ou l'impossible dialogue », montre ce que le critique reproche au créateur, en particulier l'obscurité de son langage et tous les vices hérités du symbolisme. D'autre part, Didier Alexandre analyse l'opposition de Claudel à Lasserre pour en déduire la position ambiguë du premier face aux humanités : un rejet des humanités classiques qui paralysent la vitalité de la langue, mais aussi des humanités modernes qui excluent le point de vue chrétien. Par ailleurs, Michel Lioure explique comment Claudel, à l'instar de Proust, se situe contre Sainte-Beuve, en contestant la conception de l'œuvre vue comme le produit de l'artiste et accordant une place abusive à sa biographie ; néanmoins, le poète ne défend pas pour autant la clôture ou l'autonomie de l'œuvre, il estime plutôt qu'un créateur s'inscrit dans divers domaines artistiques d'une époque. Plus globalement, selon Sever Martinot-Lagarde, le Claudel des *Accompagnements* témoigne « d'une très grande indifférence à l'égard de l'histoire littéraire, de ses délimitations de périodes, de mouvements ou de genres », n'hésitant pas entre autres à remettre en cause la notion de classicisme ou condamnant les grands auteurs canoniques de la littérature française. Dans un même ordre d'idée, Antoinette Weber-Cafilisch affirme que « le grief le plus grave que Claudel formule à l'encontre de l'histoire de la littérature concerne les choix qu'elle opère, ceux du moins dont il n'admet pas le bien-fondé ». Dans ces conditions, l'écrivain ne peut que rester à l'écart de bon nombre des caractéristiques de notre littérature : Emmanuelle Kaës montre qu'il s'oppose à « la clarté française » en revendiquant une positivité poétique de l'obscurité ; Lucie Maneville étudie la critique claudélienne du genre littéraire le plus répandu, le roman, situé dans le domaine du satanique, à la notable exception de Dostoïevski et de quelques autres (notamment Eugène Sue et Jules Verne).

Cependant, cette distance vis-à-vis de l'espace littéraire n'empêche pas Claudel d'y intervenir diversement. On le voit d'abord commenter, ou plutôt réinterpréter, des écrivains précis, desquels il tient à se démarquer, tels Stendhal et Pascal. Antoinette Weber-Caflisch, à propos du premier et de la Triologie des Coûfontaine, explique « pourquoi les sentiments que Claudel éprouve à l'égard de Stendhal ont déteint sur l'image qu'il s'est faite de l'histoire littéraire », l'auteur du *Rouge et le noir* n'ayant pas su exploiter le tragique de la situation de Julien Sorel et de Madame de Rênal. Quant à Pascal, pour Anne Mantero, Claudel en présente une vision ambivalente discutable, mais finalement assez lucide, en reprochant au penseur janséniste son goût pour le resserrement et l'austérité. Même s'il se pose surtout en s'opposant, Claudel, on l'a vu, intervient dans les débats de son époque tels que la querelle des humanités modernes ou « la clarté française ». Plus audacieusement, l'écrivain-ambassadeur s'ouvre en précurseur aux littératures étrangères, offrant « un regard à l'échelle du monde ». Catherine Mayaux expose son attrait pour la littérature japonaise, justifié surtout par sa dimension fortement ritualisée qui débouche vers un inconnu, et elle va jusqu'à voir en lui « un auteur japonais » puisqu'il a pratiqué presque tous les genres de cette littérature. C'est vers les écrivains russes que nous conduit Alexandra Guillaume-Sage, en analysant spécialement l'admiration de Claudel pour les romans de Dostoïevski, considéré comme un de ses maîtres, à l'égal de Shakespeare, Eschyle et Dante. Dès lors, il ne semble pas exagéré d'affirmer, avec Yvan Daniel, que « l'œuvre du poète-diplomate participe elle-même de la création d'une littérature mondiale tout à fait nouvelle » et que Claudel inscrit les cultures étrangères dans l'histoire de la littérature française. Finalement, en considérant ces multiples préoccupations et interventions, n'est-on pas en droit de se demander si Claudel ne forge pas sa propre histoire littéraire ? C'est ce que suggèrent deux communications. D'une part, Claude-Pierre Perez constate en quoi les récits que l'auteur a laissés de sa vie diffèrent de ceux de ses biographes et commentateurs. D'autre part, Marie Gil montre comment les *Mémoires improvisés* entrelacent deux formes d'histoire littéraire, l'une relevant de la biographie et l'autre de l'improvisation, instaurant ainsi une « scénographie programmée par l'auteur de l'entretien ». Bref, comme l'avait déjà remarqué Sever Martinot-Lagarde, l'histoire littéraire que propose le poète « est indéniablement personnelle, c'est-à-dire qu'elle s'organise tout entière autour de la figure de Claudel ».

À mesurer ainsi combien « Claudel fait son histoire littéraire », il n'est pas étonnant que la seconde partie de l'ouvrage montre, réciproquement, que l'histoire littéraire est loin de l'avoir négligé. Deux communications se proposent d'abord d'apprécier sa situation dans l'histoire littéraire de son temps. La première, sous la plume de Michel

Autrand, fait triplement de Claudel une « victime exemplaire » : des circonstances historiques, l'auteur se trouvant à cheval sur deux siècles dans une position inconfortable, surtout sur le plan scolaire ; des circonstances littéraires, étant donné le flou de la notion de symbolisme dont il est issu ; enfin de lui-même, en raison de l'impossibilité de réduire son œuvre et sa pensée à une quelconque unité. Pascal Lécroart nuance ensuite ce statut de victime en montrant, à travers une analyse de huit ouvrages d'histoire littéraire contemporains de la maturité de l'auteur (1914-1956), que celui-ci n'apparaît finalement pas trop mal considéré : même si une certaine gêne perdure à son égard, il est reconnu dès 1914 comme un auteur important, et pour René Lalou en 1922, comme l'un des plus grands auteurs français contemporains. Par ailleurs, bien que Claudel ait pu se plaindre du silence qui accompagna ses premières publications et jusqu'aux années 1930, on remarque, à travers cinq contributions, que l'auteur a bien souvent suscité l'attention de ses confrères. Adélaïde Jacquemard rappelle que, très rapidement, le dramaturge trouva, certes dans des cercles avertis, ses premiers lecteurs enthousiastes, spécialement des auteurs reconnus gravitant autour des milieux symbolistes et des « mardis » de Mallarmé (tels Maeterlinck, Rognier, Verlaine), et que l'accueil réservé à *Tête d'Or* fut globalement élogieux. Marie-Victoire Nantet montre que Jacques Rivière, dans sa correspondance avec Alain-Fournier (1904-1914), accorde à Claudel, qu'il a scrupuleusement lu, une place éminente, au moins jusqu'en 1907 quand Rivière, s'interrogeant sur son possible avenir d'écrivain et de converti, a le sentiment que le poète catholique le réduit à une âme qu'il faut sauver. C'est ensuite à travers de nombreuses lettres de Jean Paulhan adressées à une quinzaine de ses correspondants (dont Audiberti, Mauriac, Gide) que Bruno Curatolo fait se télescoper différents portraits de Claudel, qui apprécient diversement l'autorité littéraire et dogmatique de cet autre « contemporain capital ». Plus près de nous, nous voyons comment Claudel est estimé par Pierre Emmanuel, Aude Préta-de Beaufort montrant que ce dernier réprovoque le poète insuffisamment engagé et trop installé dans ses certitudes, tout en comprenant profondément sa dimension spirituelle. Quant à Maurice Blanchot, il critique, selon Hélène de Saint Aubert, la pratique exégétique de Claudel à propos des notions de symbole et d'allégorie. Les revues littéraires ne sont pas en reste pour s'intéresser au poète-dramaturge. Pascale Alexandre-Bergues montre comment il évolue dans *Le Mercure de France* : son fondateur Alfred Vallette l'accompagne jusqu'à la publication du premier théâtre complet, puis Paul Léautaud prend ses distances vis-à-vis de l'écrivain catholique, dont la revue célébrera cependant la consécration nationale et internationale. « Au miroir de la revue *Esprit* (1932-1976) », Jeanyves Guérin constate le silence des milieux intellectuels catholiques de gauche envers le poète consacré, avec toutefois une évolution : aux ré-

serve du premier directeur Emmanuel Mounier, fait place l'intérêt de son successeur Albert Béguin, conforté en 1951 par l'arrivée d'Alfred Simon qui voit carrément en Claudel « le plus grand poète dramatique de l'occident moderne ». C'est enfin jusqu'au Japon que s'étend la réception et la renommée de l'écrivain. Shinobu Chujo nous apprend que lorsque Claudel fut nommé ambassadeur en 1921, il était pour les Japonais un grand homme de lettres avant d'être un grand diplomate : aussi traductions et éditions de ses œuvres se sont-elles développées pendant son séjour et au-delà, au point qu'on peut lire aujourd'hui en japonais toutes ses principales œuvres ; mais paradoxalement il reste peu lu, en raison semble-t-il de son catholicisme, qui empêche de le comprendre. Reste que l'écriture, en 1922, du mimodrame *La Femme et son ombre* constitue une expérience exceptionnelle de la conception d'une pièce japonaise d'un point de vue français, et Ayako Nishino en restitue les trois mises en scène différentes, en 1923, 1968 et 2005, alternant kabuki et nô.

Au terme de la lecture de cet ouvrage, on ne peut douter que Claudel constitue un point de repère privilégié dans les mutations du champ littéraire, notamment en raison de ses prises de position tranchées, qui ne laissent pas indifférent et permettent de penser l'histoire littéraire comme un ensemble de représentations plurielles. Puisse un tel volume dissiper enfin « le malentendu Claudel » que dénonce Philippe Sollers, opportunément cité à la fin de la préface : ce dernier déplore la série de clichés qui déferlent, au moment où il écrit en 1998, et peut-être encore aujourd'hui, dès que l'on dit « Claudel », mais, ajoute-t-il, « être ainsi constamment attaqué de partout, depuis un siècle, veut sans doute dire qu'on occupe une place centrale, surtout si le siècle en question s'est surpassé dans le mensonge, l'abjection, la terreur ».

Alain BERETTA

* *

Dominique Millet-Gérard, *Le Signe et le Sceau. Variations littéraires sur le Cantique des Cantiques*, Droz, 2010, 407 p.

L'auteur entreprend ici de nous présenter la fortune d'un écrit biblique dans « l'immense tradition latine de lecture et réécriture » occidentale (p. 13). Elle se propose, en d'autres mots, d'étudier l'impact du Cantique des Cantiques sur poésie, roman et théâtre occidentaux, sans négliger le vecteur de la littérature patristique. Un imposant appareil savant était requis pour s'attaquer à pareille tâche, ainsi qu'une grande curiosité dans des domaines généralement séparés : c'est un vrai travail

d'interdisciplinarité. Assemblé au fil des années⁶, l'ouvrage compose une réflexion d'ensemble qui remonte aux sources pré-chrétiennes (sans négliger le texte hébreu avec son « jeu déconcertant des temps verbaux » p.126, ses pronoms si différents, dont il est sciemment parlé p. 66, 126-134, 306-7) et traite certaines questions épineuses inhérentes au texte du poème sacré. Dressé en quelques traits rapides entre les pages 12-15-24 le plan de travail implique un parcours diachronique : en l'occurrence, pour ce qui est des herméneutiques ou théories de l'interprétation, depuis Origène jusqu'à nos jours. Toute une science est mise au service d'une perspective qui se veut indissociablement à la fois spirituelle et littéraire.

L'ouvrage se présente en trois parties, respectivement intitulées « Éclats », « Reflets » et « Échos ». Elles sont précédées d'une longue introduction, où l'auteur justifie son choix (en plein accord avec Claudel !) du texte de la Vulgate, véritable matrice d'une immense production de littérature profane et spirituelle en Occident chrétien. L'usage de versets du Cantique pour illustrer, selon le sens dit « accommodative », les fêtes mariales, les a en effet diffusés, au delà des clercs et des cercles savants, jusque dans la pratique populaire – d'où un préambule fort utile où sont dénombrées les occurrences liturgiques de chaque verset dans l'Église latine d'avant Vatican II (qui les a quasiment toutes supprimées).

La première partie traite de versets isolés, choisis pour leur fortune littéraire, et illustrés par des exemples commentés, présentés en général dans l'ordre chronologique, ce qui réserve à Claudel, souvent sollicité, la position conclusive et permet de montrer la parenté de sa pensée et de son raisonnement exégétique avec la manière des Pères de l'Église. La seconde, d'orientation plus rhétorique et générique, s'interroge, à travers des monographies, sur l'articulation du poème biblique aux cadres de la rhétorique antique, qui sont encore largement, même à travers une mise à distance humoristique, ceux de Claudel que l'on voit répondre à saint Bernard sur la question de l'articulation des styles sublime et bas, cœur du bouleversement causé par l'irruption du christianisme dans les lettres latines. On y rencontre une étude sur la réécriture poétique du Cantique par un poète baroque, Claude Hopil, sur sa mise en roman dans *Le Lys dans la vallée*, avant de revenir à Claudel dont l'invention exégétique est rapprochée de la méthode juive appelée « midrash » – non que Claudel, ignorant de l'hébreu, l'ait connue, mais il semble qu'il y ait là, à la fois, coïncidence intuitive, et legs diffus des Pères de l'Église

6. Le volume, issu à l'origine d'un cours de Sorbonne, réunit certains articles déjà publiés et des chapitres inédits.

qui, eux, héritaient de cette grille de lecture pour l'orienter, comme le fait Claudel bien sûr, dans une perspective christique.

La troisième partie se fait l'écho des « variations herméneutiques » qu'a subies le texte du Cantique, à travers Renan, représentant d'une exégèse historico-critique assaisonnée de lieux communs d'époque. Son influence se fait sentir dans les appréhensions contrastées du modernisme et de l'antimodernisme, et enfin dans l'hésitation entretenue par le postmodernisme, doute volontaire au milieu des diverses postulations possibles. L'originalité de la position et de l'écriture de Claudel éclatent ici : héritier des Anciens, affirmant haut et fort sa foi au sens christique du Cantique, il n'hésite pas pour autant à y lire la trame signifiante de son aventure personnelle. Le dernier chapitre enfin, qui reprend en miroir le titre d'ensemble du livre, « Le Signe et le Sceau », se présente comme une méditation de l'auteur sur le verset 6 du huitième chant du Cantique :

Pose-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras, parce que fort est comme la mort l'amour, dure comme l'enfer la jalousie : ses lampes des lampes de feu et de flammes (trad. Claudel, *PB 2*, p. 263)

Crypté aux yeux de M^{me} Millet-Gérard, le verset s'avère receleur du sens dont il est lui-même le « sceau » ; verset contenant de manière mystique et dissimulée le nom de Dieu – absent, de manière paradoxale – de tout le reste du poème. Ici encore Claudel, qui ignorait pourtant l'étrangeté liée à la structure de la langue hébraïque, rejoint la conception de la commentatrice. (Dans le Cantique comme dans *Partage*, le feu et les flammes de la passion, « brûlent », et signalent la présence de Dieu (p. 189, 316-317 ; un Dieu « caché dans une syllabe amovible » « Yah » p. 347). Cette fascinante image du sceau rassemble les différents fils d'une lecture du Cantique comme laboratoire de poésie et de haute spiritualité mystique. Claudel, à son habitude, gambade autour du mot polyvalent sceau, qui apparaît sous forme de cachet dans certaines versions : « Cachet des P.T.T » annonce-t-il (p. 329). Ce qui ne l'empêchera pas l'instant d'après d'insister sur la Croix du Christ, signe imprimé par l'Église sur toute notre personne (au moyen des sacrements), ni, surtout, de proclamer hautement (*ibid.*) le « sens élévateur » « anagogique », venu de « Celui qui explique tout, ... le Christ Jésus ». Ainsi le chapitre VIII de *PC interroge...* arrive-t-il à une « cohérence signifiante et cachée » (p. 351), d'ordre essentiellement poétique.

Ces quelques éléments ne donnent encore qu'une faible idée de la présence du poète dans le livre. Il est de fait constamment présent, que ce soit pour de longues analyses ou simplement en contrepoint. Premier

indice : le recours à *Partage de midi*, dès l'Introduction (mais également au chapitre VII, « Éblouissement », l'heure de Midi) :

Partage illustre déjà à sa manière, comme une pierre d'attente, la grande mystique claudélienne de l'amour humain analogique de celui de Dieu pour sa créature... ce qui est conforme à la tradition d'interprétation allégorique... mais aussi la purification de l'amour dans la séparation, comme dans L'Amour de Madeleine de Bossuet (p. 26)

Sera consultée ensuite *La Cantate à trois voix* (longue étude du « Cantique du Rhône » au chapitre V), *Le Soulier de Satin* et bien sûr *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*, œuvres qui viendront au fil des pages soutenir la démonstration. Il est remarquable de voir Claudel entrer en consonance avec Origène, avec Bossuet, sur des points précis d'interprétation ; mais également avec Hopil qu'il n'a jamais lu, par une sorte de connivence baroque et d'appropriation commune de la dynamique rythmique et spirituelle du poème (voir au chapitre VI le commentaire claudélien de la gracieuse figure du Bien-Aimé comparé à un chevreuil, *saliens in montibus*).

Si Claudel aime le Cantique, c'est certainement parce que, comme il l'écrit en 1947, dans la Préface, nommant ses maîtres – Origène, l'Aréopagite, Pascal – il confirme son allégeance à la lignée allégorico-analogique. Les mots, nous dit M^{me} Millet-Gérard (p. 35) « semblent susciter en filigrane » la figure de Dieu – jamais directement nommé pourtant par le Bien-aimé et la Bien-aimée, eux-mêmes énigmatiques, insaisissables personnes dont les échanges constituent le poème. « L'on ne sait ni qui (ils) sont, ni de quoi ils parlent sinon... de leur amour qui semble être leur seule préoccupation » lisons-nous à la page 12. En y mettant toute l'ardeur dont il est capable, c'est bien dans le respect de son secret que Claudel interroge leur dialogue en 1943-5. Mais ce qui le séduit aussi considérablement dans le Cantique, c'est son caractère concret et immédiatement poétique – totalement laissé de côté par une Madame Guyon qu'il aurait, l'eût-il connue, certainement détestée. Il est aussi très sensible (et il rejoint par là les commentateurs les plus modernes, comme le P. Sonnet) à la poétique à l'œuvre dans le Cantique, à la manière dont tout y est dit à travers des voix et des images : n'est-ce pas le lieu poétique idéal pour qui rejette aussi bien la narration que la description ? Le Cantique est cette vraie « poésie pure » que n'a pas trouvée l'abbé Bremond, et à ce titre, il joue le rôle de modèle absolu pour le poète.

L'auteur sape les certitudes d'un érotisme simpliste, ignorant des subtilités langagières du Cantique, chant et poème : « ces versets ne désignent aucune étreinte effective » (p. 128), « attente désirante plutôt qu'acte accompli » (p. 130). Un argument majeur sera le futur au verset

2, 6, répété 8, 3, temps du verbe qui semble exclure une « rencontre sexuelle actualisée » « *hic et nunc* » (p. 128, 133). « Sa main droite » – chante la bien-aimée – « *m'étreindra* », le moment étant constamment repoussé dans un ailleurs. On ferait route totalement fausse cependant en mettant une telle lecture sur le compte d'une quelconque pudibonderie. C'est Renan qui se voile la face devant « la sensualité orientale » du Cantique, et se sent tenu à des « atténuations » (voir p. 281). De son côté, Claudel s'autorisera du langage fort et vrai du poème biblique pour « mélange(r) constamment le langage du corps et celui de l'âme » (*P.C. interroge le Cantique*, PB 2, p. 192). « L'âme entre les bras du Christ » (*ibid.*, p. 248) : cette expression parle pour elle-même. Tout comme ce « dessein » que Claudel prête à Dieu « d'apprendre à l'âme l'amour par le contact » (*ibid.* p. 38), sans ôter ce dernier mot du réseau d'acceptions concrètes et figurées auxquelles il s'articule. Les précautions nécessaires n'en auront pas moins été prises. « Bien entendu », précisera l'exégète (*ibid.*, p. 139), le physique ne nous sert que de terme de comparaison ». Dès lors, ayant congédié sa matérialité, il nous demandera de regarder la chair féconde avec les yeux neufs de l'esprit :

L'union de l'Époux et de l'Épouse, de Dieu et de ce consort mystique, par quoi ils ne font plus qu'un en une seule chair, ne reste pas stérile. (PB 2, p. 40)

Claudel le « franc-tireur » qui s'entend nommer ainsi à deux reprises (p. 153, 169) n'a donc rien à craindre d'une formule qui salue son originalité sans nier une orthodoxie « patentée ». Ce franc-tireur se sert de munitions anciennes mais perfectionnées par la « techné » d'un siècle et demi de poésie : « *nova et vetera* » (Cant. 7, 13). Aussi bien l'auteur décrit-elle l'écriture religieuse claudélienne (p. 281-3) en langage paradoxal. « Farfelue, fourmillante », extravagante... mais vecteur « du sens le plus caché, le plus profond et le plus vrai ». Nous retiendra ici le mot *sens*, « idée » perdue dans les remous modernistes et réinstaurée par Claudel. Rien que le fait de s'être consacré à sa recherche le distingue aux deux sens du terme. « Dieu est le *sens* de l'Écriture » : le célèbre propos (de 1952, *J'aime la Bible*, PB 2, p. 1007) résonne dans chaque phrase écrite par l'exégète avant cette date, et du même coup, s'il l'isole dans son époque, il lui assigne rendez-vous avec le midrash rabbinique⁷. Le terrain commun ? « Une tension », « un effort pour trouver le *sens* jusque dans la bizarrerie, le saugrenu » nous est-il expliqué p. 246, 248.

7. L'auteur a eu soin de préciser p. 265 qu'il s'agit d'une médiatisation par Origène et saint Jérôme en contact avec les rabbins et au fait des « pratiques de l'exégèse juive ». Pour ce qui est de Claudel, midrashiste instinctif, il y aurait eu absorption inconsciente, par affinité naturelle plutôt qu'influence.

Laissons la parole à l'auteur pour conclure (C Claudel n'eût certes point renié les termes qui suivent) en évoquant une dernière fois

ces éblouissants fragments véhiculés par la tradition liturgique, noyaux de ces constructions intellectuelles, figurées ou spirituelles (que sont les œuvres d'art inspirées du Cantique). De ces trois adjectifs, nul n'est de trop : comme le Cantique, ses épigones sont tissés d'images qui séduisent l'imagination sensitive tout en sollicitant la faculté interprétative pour ouvrir sur l'espace mystique de la méditation. Le Cantique ne saurait, depuis tant de siècles et dans tant de langues, être un aussi inépuisable réseau de signes s'il n'était aussi le sceau de l'unique et indéchiffrable Vérité. (p. 351)

Marie-Joséphine WHITAKER