



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 204, 2011 – 4,
p. 48-56

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15237-8.p.0056](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15237-8.p.0056)

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

Marie-Victoire Nantet, *Camille et Paul Claudel, une enfance en Tardenois*, Bleulefit, Présences du patrimoine, 2011, 200 pages.

Voici d'abord un livre qui, dans un format qui le rend extrêmement maniable, est une véritable œuvre d'art. Bleulefit, même s'il n'est pas la couleur dominante sur la couverture, où la feuille bleue qui sert d'emblème à cette maison d'édition se noircit en se multipliant. Mais c'est pour mettre en valeur les deux visages lumineux de Camille et de Paul à vingt ans, Camille par César, Paul par Camille elle-même, tandis que se devine sur le dessin placé à droite l'horizon du Sud.

Cet horizon du Sud est qualifié de « sombre » dans le beau texte de Paul Claudel intitulé « Mon pays », fruit d'une conférence qu'il prononça le 16 novembre 1937 dans la salle Marcelin-Berthelot. Il tenait à ce texte, puisqu'il le reprit avec des modifications pour une autre conférence, intitulée cette fois « Un poète au fil de la vie », et il l'inséra dans le volume de 1939, *Contacts et circonstances*. Marie-Victoire Nantet le cite et le commente avec ferveur, et il fait passer de « l'horizon de l'Est, qui est la triste région des bergeries et des plateaux » à « l'horizon de l'Ouest tel qu'on le découvre de ce cap où se dressait l'antique pignon de Chinchy : la butte du Géyn, de bruyères et de sable blanc avec ses roches fantastiques, et puis la vallée de l'Ourcq, la trouée vers Paris, vers le monde, vers la mer, vers l'avenir ! »¹

Cet horizon de l'Ouest ouvre sur une existence qui ne resta ni pour Paul ni pour Camille confinée dans le village natal. Mais la butte de Géyn, avec le rocher dont une photographie orne la p. 116, sous la Hotée du Diable, évoque immédiatement l'un des paysages de *L'Annonce faite à Marie* et le théâtre de Paul Claudel assure la permanence de la mémoire, même si, comme l'indique sa petite-fille et la mandataire de son œuvre, alors que pour lui « tout fait parole », « l'art de sa sœur est silencieux. Son œuvre de statuaire naît dans un pays dont elle ne témoigne pas, à l'exception de quelques portraits de servantes. Les probables esquisses et croquis de la contrée et de ses habitants réalisés par la jeune artiste sont perdus. Restent ses confidences tardives recueillies en 1898 par Mathias Morhardt dans son bel article du *Mercur de France* (p. 14) ».

1. *Œuvres en prose*, édition de Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1007.

Les quatre horizons de Villeneuve-sur-Fère se retrouvent à l'intérieur du précieux livre de Marie-Victoire Nantet, sur les pages de gauche qui sont toutes réservées à l'illustration, alternant, ou si l'on préfère, dialoguant avec le texte. Voici donc, page 56, en pleine page cette fois-ci, l'horizon du Sud, « qui est » – lit-on dans « Mon pays » – « la forêt de la Tournelle, précédée par la fontaine de la Sibylle » (c'est-à-dire, précise Claudel, la vieille fille en vieux français).

On s'enchant de contempler ces paysages, de monter avec l'enfant de « Rêves » (dans *Connaissance de l'Est*) en haut de ce pommier d'où rien n'échappait au regard l'enfant.

Il y a, – Marie-Victoire Nantet cite ce texte p. 57 –, sinon la vieille fille, du moins « la vieille femme qui, pour charger son fagot se couche sur le dos ». Mais sur cette terre de Tardenois passe l'histoire : l'histoire d'une famille, présentée dans ce livre avec une grande précision sans jamais lasser le lecteur ; l'histoire des désastres d'autres familles, qui n'ont pourtant pas incité les deux artistes à être des disciples de Zola, comme le fait observer l'auteur (p. 63) ; l'Histoire avec sa grande Hache (pour reprendre le jeu de lettres terrifiant de Georges Perec), où la Grande Guerre va réaliser ce que Paul Claudel appelle l'« apocalypse de [s]on adolescence » (le texte est cité p. 61).

Place est faite, à partir de la page 67, aux « Figures tutélaires – figures légendaires », le grand-oncle curé et le grand-père médecin, ou, moins connu de nous, le Hussard de Chamborand » (Hubert-Marie Thierry), les Vertus, nobles ancêtres, et bien sûr, le père et la mère, Louis-Prosper Claudel, qui est Vosgien d'origine, et Louise-Athénaïse Cerveaux. Là encore l'illustration est riche et variée, faisant place à des images, à des portraits, à des photos de famille, au pastel de Camille représentant vers 1887 l'autre sœur, Louise (p. 102). Des images de théâtre s'y mêlent (Jean Renoir ou Peter Kurth en Turelure par exemple, p. 78 et 84) tant il est vrai que, comme l'a écrit Paul Claudel (cité p. 85), « deux sangs se sont en somme livrés bataille dans [s]on ascendance ». En cela son théâtre est né, comme lui-même, à Villeneuve, entre les Thierry et les Vertus alors que, comme le souligne Marie-Victoire Nantet, la préférence de Camille allait aux Vertus, à qui elle pensait ressembler (p. 87).

De manière naturelle, le lecteur est donc invité à passer du « Pays » (c'est le titre de la première partie) et de l'« Enfance » (deuxième partie) aux « Vocations ». L'auteur, dès le départ de cette troisième et dernière partie, prend soin de souligner que « pour Camille et pour Paul, l'esprit a soufflé à Villeneuve » (p. 125). Elle fait place aux récits de la bonne, Victoire Brunet, dont Camille a laissé un inoubliable portrait à l'huile (reproduit p. 168). Elle montre que Paul « est entré en poésie, à Villeneuve, dans le jardin de ses parents », et que « sous son regard scrutateur, le Tardenois est devenu intelligible ».

C'est vrai de *L'Endormie* et de *Tête d'Or* à *L'Otage* et au *Pain dur*. La suite est plus sombre, et Marie-Victoire Nantet ne le cache pas, – après la mort de Louis-Prosper et l'internement de Camille en 1913. Si la trilogie des Coüfontaine emprunte ce nom au Tardenois, Paul Claudel, dès les deux premières pièces qui la constituent, exprime une manière d'« adieu au pays de son enfance que l'histoire a rattrapé » (p. 185).

Cette terre de l'enfance était une « terre de passions entières », comme l'écrit Jacques Parsi, Président de l'Association Camille et Paul Claudel en Tardenois, dans la Préface de ce livre. Marie-Victoire Nantet l'a admirablement montré, ne séparant jamais la poésie du terroir du drame latent qui un jour devait éclater au voisinage de la Hottée-du-Diable.

Pierre BRUNEL

* *

***L'Oiseau noir*, n° XVI, Cercle d'études claudéliennes au Japon, 2011**

La terre d'élection de Claudel en Extrême-Orient ne chôme pas : avec les pluies japonaises de juin nous est venu le n° XVI de *L'Oiseau noir*, revue bisannuelle d'études claudéliennes. C'est à nouveau un grand plaisir que d'être appelé à rendre compte de ce témoignage périodique d'érudition et d'attachement à la figure d'un Maître vénéré. Le présent numéro, rédigé en langue japonaise à l'exception de brefs résumés en français des contributions, s'articule autour de deux études largement développées et de deux notes de lecture, tandis qu'une courte chronique centrale, témoignage de plusieurs visites effectuées à la Société durant l'année 2009 par M^{me} Machiko Kadota, recrée pour les lecteurs de la revue l'atmosphère conviviale du 13 rue du Pont-Louis-Philippe, havre cher au cœur de tous les claudéliens d'ici ou d'ailleurs.

Dans un premier texte consacré à la « Naissance de l'ambassadeur-poète » au Japon, le professeur Tetsuro Negishi indique tout d'abord qu'en ces années d'après la Première Guerre mondiale où la politique extrême-orientale du Quai d'Orsay, traditionnellement centrée sur la Chine, tend à prendre en compte l'importance nouvelle acquise par le Japon sur la scène internationale, il importe pour Briand et Philippe Berthelot de disposer à Tokyo d'un chef de poste acquis à leur politique d'apaisement des tensions, et doué par ailleurs d'une solide expérience dans le traitement de la question d'Extrême-Orient. Claudel leur apparaît donc comme l'homme de la situation, susceptible certes de faire progresser les relations culturelles bilatérales (et Claudel sera de fait à même de procéder au cours de sa mission à l'inauguration de la Maison franco-japonaise), mais aussi espère-t-on les relations commerciales, no-

tamment celles qui s'établissent entre le Japon et la nouvelle colonie indochinoise. Claudel s'attachera ainsi en priorité à résoudre la question épineuse des droits de douane spécifiques qui constituaient un obstacle aux échanges entre le Japon et l'Indochine française.

Dans le même temps, s'interroge M. Negishi, qu'est-ce que le Japon lui-même attend de l'ambassadeur à son arrivée ? Claudel, constate-t-il, est à peine pressenti pour Tokyo par le Quai (janvier 1921) que la nouvelle de sa nomination est annoncée avec éclat par la presse japonaise, qui insiste quant à elle sur son statut de grand écrivain, au point de reléguer au second plan ses compétences politiques alors même que la connaissance de l'œuvre claudélienne au Japon (comme du reste celle de la littérature contemporaine française en général) est encore extrêmement limitée. Claudel, conscient de l'image qu'il véhicule, participe dès son arrivée en poste (novembre 1921) à des rassemblements ou à des manifestations à caractère littéraire qui n'ont de sens que du fait de sa double compétence de diplomate et d'écrivain, à commencer par la « fête de bienvenue au poète Paul Claudel » organisée par « la Jeunesse universitaire et les Amis de la civilisation française », à l'occasion de laquelle il prononce son « Discours sur les lettres françaises » (15 janvier 1922).

On peut notamment juger de l'attente artistique qu'il suscite à la lecture des nombreuses avant-premières parues dans la presse à l'occasion de la création en mars 1923 au Théâtre Impérial de *La Femme et son Ombre*, drame dansé à thème japonais inspiré dans une large mesure de *L'Homme et son désir*, et destiné à un groupe de recherches chorégraphiques animé par le jeune acteur de kabuki Nakamura Fukusuke. La déception exprimée par la couverture critique du spectacle, qui reproche à Claudel une vision touristique de la tradition japonaise, est à la hauteur de l'engouement suscité. M. Negishi estime toutefois que l'on se doit aujourd'hui de voir les choses sous un angle différent, l'œuvre permettant selon lui d'apprécier au contraire avec quelle pénétration Claudel a su s'approprier la dramaturgie japonaise, et le volontarisme avec lequel il s'est intégré à un projet ambitieux qui prétendait réexaminer la musique et la danse traditionnelles japonaises à l'aune des découvertes de l'avant-garde occidentale qu'en l'occurrence il incarnait. M. Negishi ajoute d'ailleurs que l'image de « l'ambassadeur-poète » telle qu'elle est forgée puis véhiculée par la presse japonaise est extrêmement moderne, Claudel incarnant en quelque sorte (par son comportement de père et d'époux affectueux, son aisance avec les technologies innovantes et son utilisation décomplexée des médias locaux) le mode de vie occidental à une époque où le pays s'affirme comme une puissance de rang mondial dotée des prodromes d'une société de consommation.

Quelques mois à peine après la création de *La Femme et son Ombre*, Claudel fait l'expérience du tremblement de terre dévastateur qui détruit

la majeure partie de Tokyo et de Yokohama. Il donne alors à un périodique français grand public, *Lectures pour tous*, la célèbre relation de son odyssée « À travers les villes en flammes », et se livrera au cours de son congé statutaire de 1925 à plusieurs prises de parole en Europe sur le Japon et sa culture. De retour en poste au cours de l'année 1926, il se consacrera pour une large part à la composition d'un recueil de commande sur ses impressions japonaises, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, qui consacrera l'innovation littéraire majeure que selon M. Negishi lui aura fournie le séjour japonais, et dont les « oratorios dramatiques » des années trente sauront retenir la leçon : à savoir le passage de l'expression d'un drame intérieur à une forme d'objectivation du moi destinée à l'édification d'un public ou d'un lectorat, où l'on est fondé à reconnaître l'influence du théâtre nô qui fascina tant Claudel, et où le protagoniste ne vit que par et sous le regard du deutéragoniste.

Doctorante à l'université de Tokyo, M^{lle} Mio Uesugi consacre ensuite un long développement à la question du ballet chez Claudel, sur la base d'une réflexion sur *L'Homme et son désir*. Elle constate d'emblée « le peu de goût » avoué par Claudel « pour l'art conventionnel du ballet » classique, dont il dénonce l'ambiguïté fondamentale (« La danse doit-elle être l'expression d'un sentiment ou a-t-elle un but purement décoratif ? »), ainsi que l'utilisation des pointes qui déplaît fort à ce partisan convaincu de la danse orientale, « où les pieds quittent rarement la terre ». Deux rencontres toutefois vont amener Claudel à s'intéresser à la problématique de la danse contemporaine en Occident, celles de Jaques-Dalcroze et de Nijinski. Claudel, qui a eu sous les yeux avec ravissement un exemple de la méthode dalcrozienne en assistant à une représentation mémorable de *l'Orphée* de Gluck sur la scène expérimentale de Hellerau, en Saxe (1913), partage avec le rythmicien l'idée que « pas un pas, pas un geste de l'acteur ne doit se faire en dehors d'une certaine oreille intérieure prêtée à la mesure », et aussi que le mouvement corporel est à même, en dehors de toute « anecdote », de « traduire les plus subtils sentiments », tels les bras de Nijinski admirés quelques années plus tard au cours d'une tournée sud-américaine des Ballets Russes (1917) et « qui ne sont plus des bras, mais à la fois des lèvres, une langue avide et l'esprit ». C'est pour Nijinski que Claudel conçoit avec Darius Milhaud *L'Homme et son désir*, mais la maladie mentale s'étant emparée du grand danseur et les Ballets Russes se dérobaient du fait du peu de goût de Diaghilev pour la musique de Milhaud, il appartiendra aux Ballets Suédois de Jean Börlin et Rolf de Maré, dont Claudel appréciait l'anti-académisme radical, d'en assurer la création en 1921 au Théâtre des Champs-Élysées. Et de la même façon que Nijinski, suscitant le vif intérêt de Claudel, avait à l'en croire trouvé le moyen avant de sombrer dans la folie « d'écrire et de noter la danse comme on fait pour la musi-

que », Claudel recourt systématiquement dans son argument au bagage dont en poète il dispose, la métaphore, pour suggérer à l'interprète le mode d'expression qu'il souhaite pour les divers climats émotionnels de son ballet. En résulte une chorégraphie d'attitudes qui sera appréciée diversement, le « poème plastique » claudélien étant accusé par la critique conservatrice de ne pas renfermer « un seul pas de danse », tout comme Nijinski avait été accusé dix ans plus tôt de pratiquer l'anti-ballet dans ses chorégraphies du *Faune* et du *Sacre*.

Il appartient ensuite à M^{me} Yumiko Nakamura de saluer la récente parution en langue japonaise aux Éditions Kress (Tokyo 2010) d'un monument de la bibliographie claudélienne au Japon, à savoir la chronologie des deux séjours japonais du consul suppléant à Shanghai (mai-juin 1898) puis de l'ambassadeur en poste à Tokyo (novembre 1921-janvier 1925 et février 1926-février 1927), établie sous la direction du professeur Shinobu Chujo par ses collègues Atsushi Ode, Noritaka Tokunaga et Tetsuro Negishi : œuvre de longue haleine (quinze ans de travail) dans laquelle tout ce que l'on peut humainement savoir de la journée claudélienne saisie comme unité temporelle nous est fourni (correspondance diplomatique et privée, activités diverses, extraits de presse le concernant, réflexions notées dans le Journal...) Le recours systématique au résumé obère sans doute quelque peu l'objectivité du propos, il n'en s'agit pas moins d'une base de données précieuse sur cette période si spécifique de la trajectoire claudélienne.

C'est du reste à M. Chujo lui-même que nous devons la note de lecture sur laquelle se conclut le numéro, et qui traite de l'ouvrage que Dominique Millet-Gérard a récemment consacré à la fortune littéraire du *Cantique des Cantiques* (*Le Signe et le Sceau*, Droz 2010, voir compte rendu de Marie-Joséphine Whitaker dans le n° 201 du *Bulletin*). Parmi les nombreux commentateurs (Pères de l'Église, théologiens, prédicateurs ou écrivains) conviés à ces « variations littéraires » sur un texte certes porteur entre tous, M. Chujo est bien entendu sensible aux pages consacrées à Claudel qui, s'il s'inscrit en l'occurrence dans une tradition d'exégèse patristique qui hérite elle-même de la démarche herméneutique du Midrash, n'en soumet pas moins le *Cantique des Cantiques* au risque de la poésie, dans une écriture polysémique qui n'est pas sans évoquer celle des textes sacrés dans leurs quatre niveaux canoniques de lecture.

Michel WASSERMAN

* *

Emmanuelle Kaës, *Paul Claudel et la langue*, Classiques Garnier, juillet 2011, 477 pages (ISBN 978-2-8124-0278-4)

De la critique anticleudélienne aux réflexions de Claudel sur la langue, puis à l'étude de son style, Emmanuelle Kaës publie un ouvrage important, de recension, de mises au point et d'analyses, qui permettent de « définir les points de convergence entre la poétique de Claudel et sa linguistique » et ainsi « de voir comment il pense l'articulation des créations littéraires avec les ressources de l'idiome » (p. 11).

À la première section de l'ouvrage, consacrée aux « présupposés de la critique anticleudélienne » répond la deuxième, qui montre un écrivain polémique, recourant aux savoirs linguistiques pour asseoir son point de vue.

Dans l'entre-deux-guerres, la langue de Claudel fait l'objet de violentes attaques de la part du camp néoclassique. C'est le moment de la « grammaticalisation » de la critique qui, se référant implicitement au modèle classique, affirme, contre « l'obscurité » du style et les « défauts grammaticaux », de Claudel en particulier, le primat de la langue commune : ce que E. Kaës met parfaitement en lumière à partir de l'étude des attaques de Pierre Lasserre, de Paul Souday, ou encore d'André Thérive, dont sont judicieusement proposés quelques textes essentiels en annexe de l'ouvrage. Les réflexions linguistiques de Claudel, qui jusqu'alors rejetait toute approche scientifique de la langue, préférant une « conception organique de la création » et « romantique du génie créateur » (p. 65), s'inscrivent donc dans un cadre polémique. En même temps qu'il répond à la critique, l'écrivain élabore, et affine, sa propre conception de la langue, en s'appuyant sur les linguistes qui affirment le primat de la langue orale, ou encore qui, contre la norme, défendent l'usage commun et l'expressivité, comme Ch. Bally, dont E. Kaës rapproche les positions de celles de Claudel. Il s'agit, pour celui-ci, de défendre un certain « libéralisme grammatical » (p. 86), fondé sur le seul principe régulateur de l'usage, afin de relier, dans un continuum, le style de l'écrivain, soit le discours littéraire, au commun de la langue.

L'écrivain est aussi diplomate, et sa position, dans un tel cadre, est plus délicate : comment se situe-t-il par rapport au « génie de la langue » et à l'idée, traditionnelle elle aussi, de la « clarté française » ? C'est l'objet de la troisième section de l'ouvrage, centrée sur les deux conférences de 1922 au Japon, où Claudel redéfinit ces deux notions à l'aune de la Révolution et du Romantisme, dans une réflexion qui devient éminemment politique, sur la nation et l'identité françaises. Si le cadre institutionnel impose au diplomate une position consensuelle, celui-ci ne se prive pas d'une « subtile offensive anticlassique », en faisant de la « clarté fran-

çaise », « non plus une propriété de la logique de la langue, mais une qualité des discours, non plus l'essence intemporelle de l'idiome, mais une conquête historique » (p. 124).

Le « discours », et non la « langue » : c'est encore la langue en acte, dans la dynamique de communication, dans l'expérience commune de la parole, que souligne ici le diplomate, comme dans ses *Réflexions et propositions* de 1925 ; et qui sera au centre de l'étude de la langue selon Claudel, dans les deux sections suivantes, consacrées au lexique, « le rayon des mots », puis à la syntaxe, « la ressource profonde » de la phrase.

La réflexion de Claudel sur le lexique s'oriente à la fois vers « une signifiante idéogrammatique, et vers la sémantique seconde du discours » (p. 168). L'écrivain envisage le mot comme un idéogramme, posant ainsi, sur le plan de la graphie, la question de la motivation du langage, qu'il considère, par ailleurs, comme « coextensif » voire « consubstantiel au monde » (p. 171) : une sorte de cratylisme graphique qui explique son conservatisme en matière d'orthographe. Ses rêveries idéogrammatiques sont nourries par l'étymologie ; tandis qu'il recourt volontiers au néologisme pour répondre aux lacunes de la langue comme à la nécessité du mot adéquat.

Cependant, l'écrivain, qui privilégie le mot « en discours », dans la dynamique du rythme et de la prosodie, ne cessera d'affirmer le primat de la phrase sur le mot – et l'ouvrage d'E. Kaës semble ici mimer cette insistance, dans les nombreuses reprises qu'il offre de ce thème – en choisissant le modèle de la phrase complexe et de la période. « La phrase est une espèce de geste linguistique, qui se prête à l'analyse, mais ne se laisse pas enfermer dans des cadres artificiels » (p. 229), écrit, en 1930, Paul Claudel, qui pense que « tous les grands écrivains sont avant tout des syntacticiens » (p. 242). Ainsi en est-il de Mallarmé, « ce génie si curieusement syntactique », selon l'expression de Claudel qui fait l'éloge de sa syntaxe – alors même que « la linguistique de Mallarmé est une linguistique du mot » (p. 249), et que sa poétique « montre elle aussi une très nette prééminence du mot sur la syntaxe » (p. 250), écrit E. Kaës qui en vient ainsi à opposer la poétique de ces deux auteurs. Mais Mallarmé lui-même, dans un entretien avec Maurice Guillemot en 1896, n'affirmait-il pas : « je suis profondément et scrupuleusement syntaxier » ? Et la puissance « vibratoire » des mots, leurs « reflets réciproques » ne sont-ils pas, aussi, affaire de syntaxe ?... Flaubert, quant à lui, est l'objet de critiques cinglantes de la part de Claudel, qui voit en Rimbaud le « maître absolu de la prose française » (p. 260). La phrase est également le lieu du rythme et de la prosodie, en d'autres termes, de la musique de la langue, que précisera la notion d'« iambe », réalité à la fois métrique, phonétique et accentuelle. Ainsi l'écrivain « célèbre la phrase contre le

vers régulier » (p. 302) et, alors qu'il occulte le vers libre, celui-ci apparaît implicitement dans sa définition d'une poésie de la prose.

Dans ces réflexions sur la langue se fait jour un point de vue sur le style, que reprend et précise la section suivante : « De la langue au style », montrant l'importance que Claudel accorde à l'expressivité de la langue, au besoin universel d'expression, chez l'homme du peuple comme chez l'écrivain, qui partagent la même langue, dont trois propriétés intéressent particulièrement le « styliste » : la syntaxe, le rythme, et la richesse phonique du français.

La langue est, dans l'écriture de Claudel, « un matériau multidimensionnel dont il fait jouer tous les principes de variation » (p. 339) : le temps, l'espace, et les paramètres sociaux et géographiques. Cette diversité stylistique fait l'objet des analyses détaillées que nous propose E. Kaës dans les deux dernières sections de son livre.

« L'entier de la langue » montre le travail du poète sur le « fonds français » pris dans sa totalité, en étudiant les usages et les enjeux des « parlers du terroir », les variantes régionales et les français non standard qui occupent une place de choix dans *Tête d'Or*, mais aussi dans *La Jeune fille Violaine* et *L'Annonce faite à Marie*. Et l'« épilogue : la baleine et le grammairien » de cette étude consiste en une analyse de la « poésie de la langue dans *Le Soulier de Satin* », pièce écrite en pleine « période grammaticale », qui, intégrant les voix du discours critique, fait écho aux grands thèmes néoclassiques et met en abyme les questions de poésie et de grammaire précédemment évoquées dans l'ensemble de l'ouvrage.

On saluera donc la publication de *Paul Claudel et la langue*, qui fera assurément date dans les études claudéliennes. Articulant la poésie et la linguistique de l'écrivain aux critiques dont il fut l'objet, cette étude, riche et précise, nous permet en outre de suivre Claudel sur le terrain, non seulement littéraire, mais aussi idéologique et politique de la « langue française », où toujours, pour lui, prime l'expression du sujet, dans l'oralité du discours.

Mireille RUPPLI