







ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΗΜΕΡΙΔΑΣ

## **Φόρος Τιμής στον Paul Claudel**

Αθήνα, 16 Απριλίου 2005

Copyright © 2008, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Copyright © 2008, Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes

ISBN : 978-960-466-019-3



UNIVERSITÉ NATIONALE ET CAPODISTRIENNE D'ATHÈNES  
DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES



ACTES DE LA JOURNÉE

## **Hommage à Paul Claudel**

Athènes, le 16 avril 2005

## ***Οργανωτική Επιτροπή***

*Πρόεδρος:* Πολυξένη Γούλα-Μητάκου  
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών,  
Διευθύντρια Τομέα Γαλλικής Φιλολογίας

*Αντιπρόεδρος:* Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου,  
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών

*Γραμματέας:* Μαρίκα Θωμαδάκη,  
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών

*Ταμίας:* Φρειδερίκη Ταμπάκη-Ιωνά,  
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών

*Μέλος:* Τατσοπούλου Ελένη,  
Αποσπ. στο Πανεπιστήμιο Αθηνών

## ***Comité d'organisation***

*Présidente:* Polyxène Goula-Mitacou,  
Professeur à l'Université d'Athènes,  
Directrice de la Section de Littérature Française

*Vice-Présidente:* Ioanna Constandulaki-Chantzou,  
Professeur à l'Université d'Athènes

*Secrétaire:* Marika Thomadaki,  
Professeur à l'Université d'Athènes

*Trésorière :* Fridériki Tabaki-Iona,  
Professeur à l'Université d'Athènes

*Membre :* Hélène Tatsopoulou,  
Dét. à l'Université d'Athènes

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### TABLE DES MATIÈRES

Πρόλογος/Avant-propos.....	9
Isabelle Moindrot, Claudel et les conventions théâtrales de la Belle Epoque : <i>Partage de midi</i>	
Isabelle Moindrot, Οι συμβατικότητες των θεατρικών παραστάσεων της Belle Epoque : <i>Ο Κλήρος του Μεσημεριού</i> .....	13
Ευάγγελος Μόσχος, Το θέατρο του Paul Claudel	
Evanghélou Moschos, Le théâtre de Paul Claudel.....	23
Μαρίκα Θωμαδάκη, Ο τραγικός ήρωας στο θέατρο του Paul Claudel	
Marika Thomadaki, Le héros tragique dans le théâtre de Paul Claudel....	37
Konstantza Georgakaki, Passions mondaines et quêtes métaphysiques. La présence scénique de Claudel en Grèce au XXe siècle	
Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Εγκόσμια πάθη και μεταφυσικές αναζητήσεις. Η παρουσία του Paul Claudel στην ελληνική σκηνή του 20 <sup>ου</sup> αιώνα.....	45
Dominique Millet-Gérard, Ecritures en miroir : Bible et poésie	
Dominique Millet-Gérard, Η επίδραση των βιβλικών κειμένων στο έργο του Paul Claudel.....	59
Polyxène Goula-Mitacou, Paul Claudel devant la critique néohellénique	
Πολυξένη Γούλα-Μητάκου, Η κριτική πρόσληψη του Paul Claudel στην Ελλάδα.....	83
Βαρβάρα Παπασταύρου-Κορωνιοτάκη, Ο Paul Claudel και η Κλασική Ελλάδα: η σχέση του με τον Ευριπίδη	
Barbara Papastavrou-Koroniotaki, Paul Claudel et la Grèce classique : son rapport à Euripide.....	99
Loukia Eftymiou, L'impact spirituel de Paul Claudel sur le milieu enseignant féminin entre les deux guerres	
Λουκία Ευθυμίου, Η πνευματική επίδραση του Paul Claudel στο χώρο της γυναικείας εκπαίδευσης κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου.....	107
Hélène Tatsouroulou, Une amitié spirituelle conflictuelle : Paul Claudel et André Gide	
Ελένη Τατσοπούλου, Μια αντιφατική πνευματική φιλία: Paul Claudel και André Gide.....	117
Ioanna Constandulaki-Chantzou, Paul Claudel et l'Art	
Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, Ο Paul Claudel και η Τέχνη.....	125
Κατάλογος Συνέδρων/ Liste des Participants .....	131



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Είναι μεγάλη τιμή για το Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας αυτό το αφιέρωμα στον Paul Claudel, που οργάνωσε ο Τομέας Γαλλικής Λογοτεχνίας στις 16 Απριλίου 2005, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης πενήντα χρόνων από το θάνατο του. Ο παρών τόμος περιλαμβάνει τα Πρακτικά της Ημερίδας, των οποίων ο ουσιώδης πλούτος φωτίζει και εμβαθύνει στην πληρότητά του το έργο του παγκόσμιου ποιητή.

Ο χειμαρρώδης λόγος του Claudel αποτελεί μια μεγαλειώδη σύνθεση των παραδόσεων που του πρότειναν τα έργα του αττικού θεάτρου και οι δονούμενες από θρησκευτική συγκίνηση παραστάσεις των χριστιανικών «Μυστηρίων». Στο πνευματικό οικογενικό του σύμπαν, ο κλασικός Ελληνισμός και τα χριστιανικά θεμέλια της ευρωπαϊκής σκέψης αποκρυσταλλώνονται και συμβιώνουν αρμονικά σε μια μεγαλόπνοη δημιουργία.

Ο Claudel είχε καταρχήν προνομίους σχέσεις με την αρχαία Ελλάδα και απέκτησε στη συνέχεια ουσιώδεις οικογενειακούς δεσμούς με τη σύγχρονη Ελλάδα – ο γιος του Henri παντρεύτηκε την Χριστίνα, αδελφή της Αλίκης Διπλαράκου, « Μις Ευρώπη » του 1930. Η μετάφραση του *Αγαμέμνονα*, των *Χοηφόρων* και των *Ευμενίδων* του Αισχύλου, τα θεατρικά του έργα *Πρωτέας*, *Κάτω από τα τείχη των Αθηνών*, αλλά και η σάτιρα *Ο Κύκλωπας ή Το Δάκτυλο στο μάτι*, την οποία εμπνεύστηκε από τις ελληνικές επικές νίκες στο Αλβανικό μέτωπο κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτελούν σημαντικά ορόσημα της αφοσίωσής του στην Ελλάδα.

Η δραματουργία του Claudel, προνομιούχος χώρος της αναζήτησης ενός θρησκευτικού Απόλυτου και έκφραση μιας πηγαίας ποίησης, συνιστά τον πρώτο θεματικό κύκλο αυτών των Πρακτικών.

Ένα δεύτερο σύνολο ανακοινώσεων διαρθρώνεται γύρω από τα παρακάτω ερευνητικά πεδία: ο στοχασμός της Βίβλου, η σαγήνη της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας και η επίδρασή τους στη λογοτεχνική δημιουργία του Claudel, η πρόσληψη του έργου του Claudel από σημαίνουσες προσωπικότητες των Γαλλικών και Νεοελληνικών γραμμάτων, η επίδραση του Claudel στο χώρο της γυναικείας εκπαίδευσης κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στη Γαλλία και τέλος η σχέση του Claudel με την Τέχνη.

Η Οργανωτική Επιτροπή εκφράζει τις ευχαριστίες της στο Υπουργείο Παιδείας, στην Πρυτανεία του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών για την ηθική τους υποστήριξη και την οικονομική τους συνδρομή, χάρη στις οποίες κατέστη δυνατή η πραγματοποίηση του Συνεδρίου.

Επίσης, ένα θερμό ευχαριστώ οφείλεται στην κυρία Ελένη Τατσοπούλου για τη συμβολή της στην έκδοση των Πρακτικών.

Πολυξένη Γούλα-Μητάκου  
Διευθύντρια του Τομέα Λογοτεχνίας  
του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας



## AVANT-PROPOS

C'est un grand honneur pour le Département de Langue et Littérature Françaises que cet hommage à Paul Claudel, organisé par la Section de Littérature Française le 16 avril 2005, à l'occasion du cinquantième de sa mort. Le présent volume comprend les Actes de ce Colloque dont la richesse substantielle approfondit la plénitude de l'œuvre du poète planétaire.

Le verbe torrentiel de Claudel opère la majestueuse synthèse des grandes traditions culturelles que lui proposaient les prestigieuses œuvres du théâtre attique et les représentations vibrantes d'émotion des « Mystères » chrétiens. Ainsi, dans l'univers spirituel œcuménique claudélien, la tradition culturelle de l'hellénisme classique et la grandeur des assises religieuses de la pensée européenne se cristallisent en une puissante symbiose.

Si Claudel entretient des rapports spirituels privilégiés avec la Grèce antique, des liens familiaux l'unissent à la Grèce moderne – son fils Henri a épousé Christine, la sœur de Aliki Diplarakou, « Miss Europe » de l'année 1930. Sa traduction d'*Agamemnon*, des *Choéphores* et des *Euménides* d'Eschyle, ses pièces *Protée*, *Sous le Rempart d'Athènes*, ainsi que *Le Cyclope ou Le Doigt dans l'œil*, la satire qui lui a été inspirée par les victoires grecques épiques sur le front d'Albanie au cours de la Seconde Guerre mondiale, constituent autant de témoignages de son fervent attachement à la Grèce.

La dramaturgie de Claudel, espace privilégié de la quête d'un Absolu religieux, expression d'une poésie coulant de source, constitue le premier cycle thématique de ces Actes.

Un second ensemble de communications explore les champs de recherche suivants : l'influence de la méditation de la Bible et du mirage de l'antiquité hellénique classique sur la création claudélienne, la réception de l'œuvre de Claudel par quelques personnalités éminentes des lettres françaises et néohelléniques, l'impact de Claudel sur le milieu enseignant féminin dans l'entre-deux-guerres et enfin Claudel et l'Art.

Le Comité d'Organisation exprime ses remerciements au Ministère de l'Éducation Nationale, au Rectorat de l'Université d'Athènes, ainsi qu'à l'Institut Français d'Athènes, pour leur soutien moral et leur appui financier, grâce auxquels ce Colloque a pu être réalisé.

Nous adressons également un grand merci à Mme Hélène Tatsopoulou pour sa contribution à la publication des Actes.

Polyxène Goula-Mitacou  
Directrice de la Section de Littérature  
du Département de Langue et Littérature Françaises



**Claudiel et les conventions théâtrales de la Belle Epoque :**  
*Partage de Midi*

Le titre de cette intervention, vous l'aurez perçu immédiatement, est un peu étrange, et légèrement absurde. « Conventions théâtrales » – ces mots suggèrent l'odeur des coulisses et leurs tractations concrètes, bien plus que l'inspiration poétique et sa générosité libre qui nous viennent à l'esprit lorsqu'on pense à la dramaturgie claudélienne. Quant à l'expression « Belle Epoque », si évocatrice de mondanités parisiennes, de frivolité aveugle, d'insouciant hédonisme, qu'a-t-elle à voir avec la rudesse claudélienne, sa violence visionnaire, sa profondeur et son exigence fondamentales ? Les compositions théâtrales de Claudel ne sont-elles pas extérieures à tous points de vue – par la visée spirituelle, la langue et les conditions de l'écriture, l'aspiration surtout à embrasser le monde dans sa totalité – aux petites habitudes de la scène, aux usages dramatiques et aux effets de mode ? Et parmi toutes les pièces de Claudel, *Partage de midi*, qui dit le ciel et l'enfer de l'amour, n'est-elle pas l'œuvre autobiographique et intime par excellence ?

Trois ans après avoir terminé *Partage de Midi*, en février 1909, Claudel affirme à Gide que rien de ce qu'il a fait jusqu'alors « n'a été écrit en vue de la scène ». Mais il ajoute : « La seule pièce qui pourrait *peut-être* être actuellement jouée serait *Partage de Midi*. » Et c'est ce « peut-être » qui me préoccupe, car il apparaît que, très tôt, Claudel est convaincu que sa pièce est « jouable », autrement dit qu'elle entre dans le champ d'une représentation possible, avec tout ce que cela implique en termes de mise en scène, de jeu, de soumission, précisément, aux conventions théâtrales de son époque.

Le premier *Partage de Midi*, donc, n'a pas été conçu pour le théâtre, mais répond à l'urgence vitale de composer avec la tragédie personnelle : l'amour de Claudel pour une femme mariée, Rose, l'irrésistible appel du bonheur, l'adultère et le péché, l'abandon enfin de Rose qui, enceinte, le quitte pour ne plus revenir, et le trahir bientôt avec un autre. Il n'est pas nécessaire de rappeler ici les mouvements successifs qui ont conduit à la rédaction du premier *Partage de Midi*. La publication récente par Gérard Antoine des trois manuscrits originaux permet à tout un chacun désormais de se faire une idée de la gestation de l'œuvre, de la fin de l'année 1904 au début de l'année 1906, période finalement assez courte où la pièce fut rédigée, entre Fou-Tchéou, Bruxelles et Villeneuve, par un poète que la détresse poursuit. Et cette détresse infuse dans l'œuvre poétique ses images les plus fortes et les plus subtiles. On sait que la quasi-totalité des poèmes qui constituaient

ce que Claudel a appelé « le thème de *Partage de Midi* », a disparu dans l'incendie de Tokyo de 1923. Mais d'autres textes poétiques, notamment « Dissolution » de *Connaissance de l'Est* et « Ténèbres » de *Corona*, donnent la pleine mesure de cet entrelacement de l'autobiographique et de la fiction, et des transmutations d'essence qui s'y opèrent. Parallèlement, on a remarqué encore que certaines images, celles notamment qui évoquent le paroxysme de souffrance de l'amant abandonné (« J'ai été seul dans le pressoir, j'ai foulé le raisin dans mon délire, / Cette nuit où je marchais d'un mur à l'autre en éclatant de rire »), ces images donc, qui pourtant semblent émaner de l'expérience la plus cruellement vécue, sont dites, là encore avec les mots mêmes d'Isaïe (LXIII, 3). Si la vie insuffle à l'œuvre sa puissance tourmentée, l'œuvre en retour nourrit l'imagination du poète au point que la correspondance ultérieure avec Rose, dont certains fragments ont été publiés tout récemment par le même Gérard Antoine, font apparaître des thèmes communs aux lettres et aux textes littéraires, mais aussi des expressions quasiment identiques, comme si Claudel ne pouvait donner d'autres mots à l'Amie perdue que ceux-là même de l'œuvre et de la littérature.

Ce cheminement douloureux, aux détours et retours incessants de l'œuvre à la vie, de la méditation à la littérature, constitue évidemment le ferment de la création artistique – pour Claudel comme pour tant d'autres. L'expérience amoureuse lui donne un centre – elle est le lieu même de cette battue secrète et éperdue qui donnera naissance à l'œuvre. Et pourtant, Claudel n'a-t-il pas présenté à son ami Francis Jammes la pièce en gestation comme une obsession ancienne ? « Il faut que je l'écrive, j'en suis possédé depuis des années, et cela me sort par tous les pores ». On est alors en septembre 1905, et la pièce est en effet presque achevée à cette date, et pourtant ce « depuis des années » indique une origine plus sourdement lointaine que la séparation récente dont la douleur brûle encore si fort Claudel au moment où il rédige ces mots.

Alors, le théâtre ne serait-il que le dépositaire des cris intérieurs du poète ? Non, bien évidemment. Car la matière dramatique est d'une espèce qui brasse le réel, en faisant entendre, même chez Claudel, les échos assourdis de la scène de son temps. Et c'est cette dimension un peu floue qui m'occupe aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'évaluer l'œuvre de celui qui fut certainement le plus grand poète dramatique français du XXe siècle avec les critères du théâtre de boulevard. Mais seulement de repérer quelques éléments dans la dramaturgie qui témoignent de cette présence du monde dans l'écriture qui est la marque même du génie claudélien. Certes, ce ne sont pas des traces glorieuses que je vous invite à déceler ici, traces de ce tumulte du monde, de l'histoire, de l'œuvre multiple et infinie de l'homme sur « la belle pomme parfaite » que nous

habitons, et que l'œuvre révèle et magnifie. Ce ne sont que de pauvres traces, traces illusoires, à mon sens d'autant plus troublantes et attachantes qu'elles sont humbles, un peu inavouables et quasi imperceptibles parfois, et cependant concrètes, lourdes de la lourdeur du théâtre – de la scène aux miroirs trompeurs et aux images inaccessibles.

## Le Symbolisme

La première source scénique de Claudel, si le mot « source » peut avoir un sens dans la mesure où son œuvre ne sera confrontée à la réalisation matérielle que longtemps après la rédaction – c'est le symbolisme. Les étapes de la rencontre avec ce mouvement littéraire et artistique majeur du tournant de siècle sont bien connues et rythment en effet les premières années créatrices de notre auteur : la fréquentation du salon de Mallarmé, l'envoi de *Tête d'Or* à Maeterlinck, l'émerveillement devant l'œuvre totale wagnérienne, dont le souvenir reste très présent dans ce *Tristan et Isolde* français et catholique qu'est certainement *Partage de Midi*. On peut aisément percevoir la rémanence de l'opéra wagnérien dans la pièce de Claudel : on y trouve ainsi la même structure dramatique avec un premier acte en mer, un second placé sous le signe d'une sensualité libre et mortifère, et un dernier enfin, qui s'achève sur les retrouvailles et la fusion dans la mort – pour ne citer ici que les grandes lignes, mais les convergences de détail sont nombreuses, et là encore elles ont été très rapidement décelées, notamment lors de la première mise en scène de l'œuvre, en 1948.

De même, on a souvent décrit les principes fondamentaux que la dramaturgie de Claudel doit à la scène symboliste. D'abord la suprématie du verbe poétique sur la mécanique de la « pièce bien faite », que l'on apprécie sur les boulevards mais aussi à la Comédie-Française dans ces années-là – et cette suprématie de la parole poétique sur la matière brute s'oppose encore plus nettement aux prestiges de la mise en scène, telle que la conçoivent alors les naturalistes comme Zola et André Antoine. Car ce que Claudel emprunte aux symbolistes, c'est peut-être surtout le choix de la scène vide et le refus des unités de temps, de lieu, et d'action, qui se manifesteront chez lui avec constance au fil des œuvres, et dont la grande nudité de l'océan, qui partage le monde en l'unifiant, et qui ouvre *Partage de Midi*, est certainement le meilleur symbole.

Suprématie de la parole et choix de l'espace vide vont de pair : la scène doit être nue, désencombrée, idéale, pour que la parole poétique puisse résonner en révélant l'invisible – telle est en effet la règle première du symbolisme au théâtre. Et cette revendication du vide est ce qui fera entrer les arts de la scène dans la modernité et le XXe siècle.

Ainsi, il ne faut pas s'étonner si la première mise en scène d'une œuvre de Claudel (*L'Annonce faite à Marie*), en 1912, sera réalisée par Lugné-Poe, qui avait fondé le Théâtre de L'Œuvre en 1893 pour créer *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Lugné-Poe aurait préféré sans doute monter *Partage de Midi* plutôt que *L'Annonce faite à Marie*. On sait pour quelles raisons religieuses (et humaines, très certainement aussi), ce ne fut pas possible, malgré les échanges qui avaient déjà eu lieu entre Claudel et le metteur en scène en 1910.

Le poète se montrera très attentif à cette première réalisation scénique d'une de ses œuvres, au point d'insérer dans le programme de *L'Annonce*, un texte intitulé « Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames ». On peut y lire ces recommandations de jeu, où le poète paraît rendre hommage à la diction musicale et distanciée des acteurs symbolistes, tout en refusant fermement la « désincarnation », qui avait été l'un des travers de leur jeu dans les années fondatrices. En effet, il faut se souvenir qu'Aurélien Lugné-Poe avait rompu avec le mouvement symboliste après avoir programmé *Ubu Roi* d'Alfred Jarry en 1897 – événement qu'on peut interpréter comme l'apothéose ludique et autodestructrice de la scène symboliste dans son ensemble.

1. L'acteur est un artiste et non pas un critique. Son but n'est pas de faire comprendre un texte, mais de faire vivre un personnage. Il doit donc totalement se pénétrer de l'esprit et du sentiment du rôle qu'il incarne, que son langage sur scène n'en paraisse plus que l'expression naturelle. Il ne s'agit donc pas de *détailler* et de *nuancer*, de colorier tout le rôle également et indifféremment, mais de s'attacher dans chaque scène aux sommets d'expression qui commandent tout le reste. [...]

2. Ce qu'il y a de plus important pour moi, après l'émotion, c'est *la musique*. ... la division en *vers* que j'ai adoptée, fondée sur les reprises de la respiration et découpant pour ainsi dire la phrase en unités non pas logiques, mais émotives, facilitera à mon avis l'étude de l'acteur. [...] En raison de ce principe musical, je me défie de tout ce qui dans le débit serait trop violent, trop saccadé, trop abrupt. Il ne faut pas rompre cette espèce d'enchantement qui unit les personnages les uns aux autres sans violences excessives. [...]

3. De même dans le jeu et dans les gestes, il faut éviter tout ce qui est brusque, violent, artificiel, saccadé, et ne jamais perdre un certain sentiment du groupe et de l'attitude.

Toutes ces remarques, comme les autres, ont pour objet de faire réfléchir l'acteur, qui seul connaît ses moyens, et non pas de le gêner, et de le garrotter et d'en faire une espèce de marionnette.

Parallèlement à cette première confrontation avec la scène, Claudel a fait à Hellerau, près de Dresde, une autre découverte décisive, qui relève aussi du symbolisme européen. Autour du scénographe Adolphe Appia et du musicien Emile Jaques-Dalcroze, inventeur d'une

technique révolutionnaire de mouvement corporel, s'inventent en effet de nouvelles relations entre la lumière et l'espace, le vide et le plein, le mouvement et la ligne – qui impressionneront profondément Claudel. Malheureusement, le texte de *Partage de Midi*, rédigé quelques années avant, n'en porte aucune trace.

## L'Orient

Une fois posé ce réseau d'influences symbolistes dans *Partage de midi*, il faudrait bien sûr évoquer la présence diffuse ou explicite de l'Orient dans cette œuvre. Etant donné les limites de mon sujet, je me contenterai de citer ici deux éléments essentiels, où l'expérience vécue de Claudel venait rejoindre certaines de ces « conventions théâtrales » des scènes de son époque, animées à la fois par les recherches spectaculaires et techniques, et par l'orientalisme.

Tout d'abord, le décor du II<sup>e</sup> acte. La première didascalie : « Hong Kong. Le cimetière plein d'arbres touffus de Happy Valley. De là on découvre plusieurs routes, un champ de courses, une usine, un petit port, la mer, et, derrière, la côte de Chine. » Si le texte de Claudel est investi par le souvenir d'un cimetière oriental précis (dans la réalité, Claudel et Rose aimaient à se promener dans un de ces « jardins maudits »), il apparaît aussi comme une transposition du théâtre de son temps : cette didascalie initiale suggère un tableau, précis, exotique, tel qu'on en trouve communément sur les scènes de son temps – à cette différence près que l'exotisme comprend ici des références modernes qui le contredisent en quelque sorte – usines et champ de courses suggérant plutôt l'Occident pour un lecteur de 1906. En tout état de cause, c'est d'abord ce qu'on appelle au théâtre une toile de lointain que décrit ici Claudel. De plus, rapidement les didascalies internes suggèrent la présence d'effets lumineux comparables aux chatoiements nocturnes qui comptaient, depuis le Romantisme et surtout depuis l'apparition de l'électricité au théâtre, parmi les effets techniques les plus appréciés du public et des metteurs en scène. Ainsi Mesa : « Quelle est cette flamme à travers les branches ? On voit des lampes allumées. / C'est le cimetière des Parsis. »

Significativement, quand il sera question de monter l'œuvre chez Lugué-Poe, en 1910, la première idée de Claudel se portera vers la réalisation de ce décor : « Je voudrais, occupant toute la scène, un grand banyan avec des racines partant des branches et venant se relier à la terre, l'« arbre de la Science du Bien et du Mal » ; dans le fond d'énormes fougères arborescentes et dans le lointain les feux brûlants sur les tombes Parsis. Les décors des deux autres actes ne présenteront aucunes difficultés et aucuns frais. » – On aura l'occasion de revenir sur

les autres décors. – Ce qui est intéressant, c'est de voir Claudel, quatre ans après avoir écrit sa pièce, imaginer l'espace de façon plus concrète, concentrant sur un élément plastique unique, l'arbre, ce qui ne constituait encore, dans le texte originel, qu'un fond de scène décoratif, une surface peinte. Mais de surcroît, le banyan rattache le décor plus fermement à l'univers oriental. Ainsi, l'arbre est une figure de *Connaissance de l'Est* : « Honoré de l'humble tribu, il est à la porte des villages, le patriarche revêtu d'un feuillage ténébreux. On a à son pied installé un fourneau à offrande, et dans son cœur même et l'écartement des branches, un autel, une poupée de pierre. » L'autel au cœur de l'arbre – voici la sacralité visible, concentrée, symbolique, que le premier *Partage de Midi* étendait de façon plus diffuse dans le cimetière Parsis.

Autre point de jonction de la présence orientale et des « conventions théâtrales » de la Belle Epoque : l'apparition d'Ysé au III<sup>e</sup> acte : figure blanche, d'abord errante puis immobile dans le rayon de la lune. C'est une image puissamment évocatrice, située entre rêve et réalité, une création fantasmatique du poète abandonné, qui comble le manque insupportable en réalisant par la scène l'impossible retour de la femme aimée et l'union enfin sacramentelle des amants séparés. On sait que Claudel ne fut jamais vraiment satisfait de ce dernier acte. Et de fait, cette apparition d'Ysé concentre tous les éléments d'une dramaturgie à la recherche d'elle-même : née à l'ombre d'un théâtre nô immémorial, souvenir des danses de Loïe Fuller ou de la Japonaise Sada Yacco, fantôme post-romantique ou vision spirite comme on en trouve si fréquemment au tournant de siècle, comme dans *Spiritisme* de Victorien Sardou, créée par Sarah Bernhardt en 1897, illusion troublante comme ces figures macabres qui investissent jusqu'à ces cabarets de Montmartre qu'assurément Claudel n'aurait jamais fréquentés, silhouette aux yeux fermés à la manière symboliste ou danseuse de chair immatérielle... – elle reste à jamais cette présence irréaliste qui, les cheveux soulevés par un grand coup de vent, invite Mesa à la regarder « debout et étendue comme un grand olivier dans le rayon de la lune terrestre, lumière de la nuit ».

### **Une dramaturgie du concret**

Au-delà de cette création onirique ou surnaturelle, tout le 3<sup>e</sup> acte paraît investi par la théâtralité la plus composite, qui était peut-être nécessaire à Claudel pour donner forme visible à l'impensable corps des amants unis dans l'immortalité. Mais il faut aussi rappeler tout ce qui, dans *Partage de Midi*, relève d'une dramaturgie du concret, où les objets, les accessoires, la matière et les choses, ont leur place certaine. Et

cela, même (et peut-être surtout !) dans ce troisième acte, où le jeu et l'espace s'ordonnent autour d'un lit avec moustiquaire, d'une psyché, d'une lampe...

En eux-mêmes, ces trois éléments requis par la mise en scène sont représentatifs d'un jeu sur la matière concrète, réelle : ce sont des éléments de décor, voire des objets de scène – au même titre finalement que les paquets qui encombrant Ysé au premier acte. Mais ils renvoient aussi à des techniques de déréalisation, qui œuvrent en sens inverse – celui de l'illusion. Le tissu translucide, le miroir, la lampe constituent en effet les accessoires habituels d'une théâtralité que l'on pourrait dire « à effet ». Ils permettent les jeux d'ombres et de reflets propres aux théâtres d'apparitions qu'on a rapidement signalés plus haut. C'est pourquoi ils sont les instruments requis depuis des décennies pour toutes les apparitions fantomatiques au théâtre.

Mais, ce qui est plaisant, c'est de voir que ce « décor à effet » n'est autre que celui de la chambre d'« Ysé » dans la maison du Consul Paul Claudel... Il suffit pour s'en convaincre de lire une lettre de Rose à sa mère (30 avril 1902), où elle décrit sa chambre par le menu : « Ma chambre est badigeonnée en rose, carpettes paille et gris pâle ; mon lit au milieu ; une très jolie coiffeuse avec une psyché bascule, en biais près de la fenêtre ; une grande armoire à glace ; une jolie table en osier ; un ravissant petit bureau anglais, et près d'une autre fenêtre une grande armoire. Un miroir au-dessus de la cheminée et deux grandes appliques [...] ».

Or à quoi, finalement, cette description fait-elle songer ? A une didascalie tirée d'une pièce dont Claudel ne serait pas l'auteur... Claudel, lui, décrit ainsi le même espace dans *Partage de Midi* : « ... Le soleil se couche. De longs rayons rouges passant à travers le mur de feuilles de banyans traversent la pièce déserte. Au milieu un grand lit de cuivre entouré de sa moustiquaire. Entre deux fenêtres une coiffeuse avec sa psyché, et de l'autre côté une armoire à glace. Affaires de femmes : une lampe à esprit, des robes suspendues. ... ». Parmi les détails si on peut dire « ajoutés » par Claudel à la description de Rose, il faut signaler la moustiquaire, mais aussi la lampe « à esprit » – il s'agit évidemment d'une lampe à esprit de vin, autrement dit à alcool, mais la formulation parfait l'impression d'étrangeté que souhaite réaliser Claudel, et à laquelle contribue, on l'a vu, le voile vapoureux de la moustiquaire...

Et si l'on y réfléchit, cette « didascalie » réaliste qui surgit de la plume de Rose, pourrait bien figurer dans une pièce de celui que ses détracteurs appelaient méchamment un « tapissier » - Victorien Sardou, dont on a cité plus haut l'un des succès, *Spiritisme*... Pourtant, ce n'est pas de cette pièce de Sardou que je voudrais vous parler pour conclure, mais d'une autre, qui fut créée au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 21

décembre 1886, trois jours exactement avant la conversion de Claudel à Notre-Dame. Et l'on ne sait s'il faut rire franchement de cette coïncidence, ou si, au contraire, il faut la prendre au sérieux. La pièce en question est une comédie en 5 actes et 8 tableaux, avec musique de scène de Jules Massenet. Elle ne comprend pas moins de 38 personnages des deux sexes, parmi lesquels il faut compter des Français, des Hollandais, des Suisses, des Américains, un pasteur un peu louche, un prince Chinois et son mandarin, des aventuriers et des rastaquouères de diverses provenances, des Malaises et des Japonaises, et même un singe... Et la pièce s'intitule *Le Crocodile*. Rien à voir avec Claudel, n'est-ce pas ? Pourtant *Le Crocodile* ne renvoie pas seulement à cette ménagerie humaine qu'on peut imaginer, mais à un navire, qui va chavirer et obliger les rescapés à vivre en robinsons, et à réinventer la société : le vote et le gouvernement, l'artisanat, les plaisirs, les lois et même la lutte des classes.

S'il serait absurde de faire de cette sympathique comédie (il s'agit presque d'une féerie) une source possible de *Partage de Midi*, il n'est pas inutile d'en lire ici quelques morceaux – pour voir tout ce qui rattache le chef-d'œuvre de Claudel à la scène de son époque, jusque dans ses manifestations les plus divertissantes et spectaculaires.

Ainsi, la première didascalie du premier acte :

L'arrière du *Crocodile*, grand steamer de la Compagnie Hollandaise, faisant le service d'Amsterdam à Hong Kong. Au fond, la dunette et l'escalier, par où l'on descend à l'entrepont. A gauche, la tente dressée pour servir de dortoir aux femmes. A droite, premier plan, un escalier d'embarquement. Tables, chaises, bancs, fauteuils en rotin, à bascules, etc. Jeu de toupie hollandaise, à droite au fond. Le soir, peu après le coucher du soleil. Ciel très bleu, semé d'étoiles. Grande table à gauche, avec un somptueux service de thé, de café, de liqueurs ; champagne frappé, orangeades, sirops, cigares, cigarettes, etc. Les domestiques du bord ou ayahs, vêtus à l'Asiatique, mettent tout en ordre.

Ou encore ces fragments de dialogue, tirés des premières scènes :

Chevrillac : Et où sommes-nous, lieutenant, en ce moment ?

Boghart : A la hauteur des îles Nicobar, monsieur. Demain, vous verrez la côte de Sumatra. Dans quatre jours, nous serons à Penang, où nous prendrons notre courrier. Trois jours après, à Singapour, où nous lâcherons vingt-quatre heures pour le charbon, et la semaine suivante, à Hong-Kong. N'allez-vous pas jusque là, monsieur ?

Chevrillac : En simple touriste, et pour mon agrément.

Boghart : C'est chose rare, qu'un Parisien dans ces parages !

Chevrillac : A qui le dites-vous ? Je suis stupéfait de m'y voir ; mais ma foi, avant de faire une fin et de me marier, je me suis dit : si j'allais faire un tour en Chine ?

[...]

Chevrillac : Pour tout spectacle, le ciel et l'eau !... Pour promenade, vingt mètres de parquet ! Pour lecture, les journaux du mois passé ! En fait de distraction, un nuage de poissons volants, une ronde de marsouins, un requin qu'on pêche ! – un bateau qui passe !... – Et tous les jours, tous, les jours ainsi !... Et les mêmes figures, et les mêmes paroles, et la vue constante du nez qui vous agace, de l'être qui vous exaspère ! Oui, je conçois le crime. [...]

On le voit tout de suite, Sardou n'était pas un poète, mais ce fut pourtant un grand homme de théâtre. C'est pourquoi je voudrais conclure en citant un fragment de Sardou qui relève d'une théâtralité sans parole. Il s'agit de la didascalie qui constitue à elle seule dans le texte le deuxième tableau. Celui-ci, en effet, n'est qu'une vaste pantomime, avec de purs effets de spectacle et de mise en scène. C'est là que, de façon très étrange, il rejoint à sa manière Claudel...

La mer rougie par l'incendie du navire. Au fond, trois canots s'éloignent avec des passagers. A gauche, le steamer, dont tout l'avant est déjà sous l'eau, et dont l'arrière seul se dresse encore, à l'état de fournaise. [suit la description des personnages qui montent sur les canots de sauvetage] Au même instant le navire s'enfonce dans la mer. [...] Le navire s'engloutit, dans un tourbillon d'écume. La mer toute rougie par l'incendie, s'éteint et reprend sa teinte naturelle et l'on ne voit plus que l'immensité, le ciel bleu, et les canots qui s'éloignent.



### Το θέατρο του Πωλ Κλωντέλ

Όταν κάνουμε λόγο για πολιτικό θέατρο, για ψυχολογικό ή ρεαλιστικό ή για θέατρο ιδεών, ακόμη κι όταν μιλούμε για το θέατρο του παραλόγου, το μυαλό μας πηγαίνει στο θέατρο, σε μια μορφή και σε μια κατηγορία του θεάτρου. Όταν όμως μιλούμε για ποιητικό θέατρο, το μυαλό μας πηγαίνει, πολύ περισσότερο, στην ποίηση παρά στο θέατρο.

Την εξήγηση θα πρέπει να την αναζητήσουμε στο γεγονός ότι στο ποιητικό θέατρο προεξάρχει η ποίηση, κυριαρχεί απόλυτα το ποιητικό στοιχείο, γι' αυτό και ασχολήθηκαν μαζί του όχι θεατρικοί συγγραφείς, όπως θα λέγαμε σήμερα, αλλά ποιητές. Ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Σαίξπηρ, ο Κορνέιγ, ο Ρασίν, ο Γκαίτε, ο Κλωντέλ, ο Έλιοτ, ο Λόρκα, ο Σικελιανός, ο Πρεβελάκης και ο Καζαντζάκης, υπήρξαν κατά πρώτιστο και κύριο λόγο ποιητές, και γι' αυτό, όπως είναι επόμενο κυριαρχεί στα έργα που δημιούργησαν η ποίηση, ο ποιητικός λόγος, προεξάρχει το ποιητικό στοιχείο και έπεται η δράση, η πλοκή, η σκηνική δομή του έργου ή καλύτερα, η σκηνική δομή γίνεται ένας καμβάς πάνω στον οποίο κεντά ο ποιητής μια ποιητική δημιουργία του. Αυτό ακριβώς το γεγονός, ότι δηλαδή το ποιητικό θέατρο είναι το θέατρο που έγραψαν, από μιαν αδήριτη πνευματική ανάγκη έκφρασης, ο ποιητής, μας επιβάλλει να αναζητήσουμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της δημιουργίας ενός σύγχρονου θεάτρου του εικοστού αιώνα, που αποτέλεσε σταθμό, τόσο για την ποίηση όσο και για το θέατρο. Εννοούμε τη θεατρική δημιουργία του μεγάλου Γάλλου ποιητή Πωλ Κλωντέλ που τον αποκαλούμε ποιητή, γιατί ο Κλωντέλ όχι μόνο υπήρξε κατεξοχήν ποιητική φύση, όχι μόνο κατά κύριο και πρώτιστο λόγο ήθελε να είναι και ήταν ποιητής (από τα μεγαλύτερα ποιητικά αναστήματα της Γαλλίας στο πέρασμα των αιώνων) αλλά και διότι και στο θέατρο του εκφράζεται και δημιουργεί ως ποιητής.

Τι είναι όμως ποιητικό θέατρο; Τον ορισμό του (που δεν είναι καθόλου εύκολο εγχείρημα) τον έχουμε από έναν άλλον εργάτη του ποιητικού θεάτρου στην εποχή μας, από το μεγάλο Άγγλο ποιητή του αιώνα που πέρασε, τον Τόμας Στ. Έλιοτ, ο οποίος, σε ένα περισπούδαστο δοκίμιο του με τον τίτλο *Ποίηση και Θέατρο*, συμπεραίνει ότι ποιητικό θέατρο «θα έχουμε μονάχα όταν η δραματική κατάσταση φτάνει σε τέτοια ένταση, ώστε να γίνεται το φυσικό ιδίωμα, γιατί τότε πια είναι η μόνη γλώσσα που κάπως μπορεί να εκφράσει τις συγκινήσεις».

Αλλά και ο δικός μας μεγάλος ποιητής, που ήταν και σπουδαίος κριτικός, ο οποίος έγραψε και ένα αξιοπρόσεχτο θεατρικό έργο, την *Τρισεύγενη*, ο Κωστής Παλαμάς, σε ένα αξιοσπούδαστο δοκίμιο του,

δημοσιευμένο το 1907 στους *Πεζούς Δρόμους*, αναφερόμενος στο δραματικό και ποιητικό έργο του Σαίξπηρ, παρατηρεί τα εξής ευστοχότατα και παραστατικότερα, που έχουν όμως ανταπόκριση και σε κάθε ποιητή που καταπιάνεται με το θέατρο, όπως ο Κλωντέλ:

Αν υπάρχει ποιητής πιο πλατύς και πιο καθολικός που να τραγούδησε το τραγούδι του πάνω σε όλες τις αλογόριαστες χορδές της ποιητικής άρπας, βέβαια είν' εκείνος (εννοεί τον Σαίξπηρ). Και καθώς όλοι οι τρανοί μέσα στους τρανούς, λειτουργοί της δραματικής τέχνης, αρχαίοι και νεώτεροι, και πιο πολύ αυτοί, βγαίνει έξω από τα σύνορα της σκηνης και χύνετ' εκείθε πέρ' απ' το θέατρο, που του είναι κάπως στενό, κάπως ξένο. Ο ποιητής όλο και παλεύει με το δραματογράφο. Δεν την ξέρει ή την καταφρονεί τη σοφή οικονομία, τη σκηνική συμμετρία και κάθε είδους εξωτερική ενότητα. Τα δράματα του τα ξεδιπλώνει ξένοιαστα... Όμως, από την άλλη μεριά, όλο και δυναμώνει τη θεία ποίηση. Το ύφος του το ακράταγο και το ακόλαστο, γιομάτο σοφία. Κι ενώ από τη μία μεριά σου φαίνεται πως είναι για να διασκεδάζει μόνο τα παιδιά, από την άλλη τη μεριά βλέπεις πως η γλώσσα του είναι μόνο για τους ώριμους και για τους στοχαστικούς. Δε φροντίζει για τον κόσμο των λεγόμενων «μορφωμένων», μήτε για τα δράματα, πού είναι του «θεάτρου», μήτε για τους σκηνοπλέχτες που ξέρουν τάχα από θέατρο. Και αυτό με γοητεύει.

Και ο Πωλ Κλωντέλ, με τα θεατρικά έργα του, πόσες φορές δε «βγαίνει έξω απ' τα σύνορα της σκηνης» και δε «χύνεται εκείθε πέρα απ' το θέατρο που του είναι στενό κάπως» και «πόσες φορές δεν περιφρονεί τη σοφή οικονομία, τη σκηνική συμμετρία και κάθε είδους εξωτερική ενότητα» στα έργα του; Πώς να χωρέσει πάνω σε μία συνηθισμένη σκηνή, εκείνο το ωκεάνιο, εκείνο το αληθινά τιτάνιο θεατρικό έργο του με τίτλο *Το Ατλαζένιο Γοβάκι* [*Le Soulier de satin*] που περιλαμβάνει ουσιαστικά ένα τεράστιο ταξίδι σ' ολόκληρο τον κόσμο, άλλα και μέσα στα κατάβαθα της ανθρώπινης ψυχής;

Το *Ατλαζένιο Γοβάκι*, για να αρχίσουμε από αυτό, είναι ένα από τα κολοσσιαία έργα του Γαλλικού άλλα και του παγκόσμιου θεάτρου, τόσο από την άποψη της διάρκειας, όσο και από την άποψη του πνευματικού υποβάθρου του. Γράφηκε από το 1919 έως το 1924 και παίχτηκε παλαιότερα δύο φορές, συντομευμένο και διασκευασμένο με την έγκριση του ποιητή, για να ανεβεί πάνω στη σκηνή, από τον εξαίρετο σκηνοθέτη Ζαν Λουί Μπαρώ. Το έργο αυτό, έργο ζωής για τον ποιητή Πωλ Κλωντέλ, ξαναπαίχτηκε στη Γαλλία, ολόκληρο και χωρίς περικοπές, το 1987 στο περίφημο «Φεστιβάλ της Αβινιόν», σε μία συνολική παράσταση πού κράτησε έντεκα ολόκληρες ώρες. Και γι' αυτό, το έργο τούτο, προκειμένου να παρουσιάζεται ολόκληρο στη σκηνή, είτε πρέπει να χωριστεί σε δύο μέρη, που να παίζονται σε δυο μέρες συνέχεια, με διάρκεια 4,5 ώρες η μία παράσταση και 6,5 ώρες η άλλη, την επόμενη μέρα, είτε σε συνεχή, πραγματικά ηρωική,

παράσταση που να αρχίζει στις 9 το βράδυ και να τελειώνει στις 8 το πρωί. Φυσικά και οι δύο τρόποι έχουν επιχειρηθεί, με τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα που παρουσιάζει ο κάθε τρόπος.

Το έργο αυτό περιλαμβάνει ανεξάντλητα αυτοβιογραφικά στοιχεία του ίδιου του ποιητή και είναι εμπνευσμένο από τα πλούσια ταξίδια του στον κόσμο, αφού, όπως είναι γνωστό, ο Κλωντέλ υπήρξε διπλωμάτης και υπηρέτησε την πατρίδα του ως πρέσβης, σε χώρες της Ασίας, της Ευρώπης και της Αμερικής και ως εκ τούτου είχε την ευκαιρία να ταξιδέψει πολύ στη ζωή του, σ' όλο τον κόσμο. Από το άλλο μέρος το έργο είναι εμπνευσμένο από τη θυελλώδη ζωή του, από τις αισθηματικές του περιπέτειες, από το γάμο του το 1906 με τη Μαρία Περρέν, από τα παιδιά που απέκτησε. Με βάση όλα αυτά τα αυτοβιογραφικά στοιχεία, αλλά παράλληλα και με βάση πολλά όνειρά του, και πολλές ανεκπλήρωτες επιθυμίες του, ο Κλωντέλ συνέθεσε αυτό το τιτανικό δημιούργημα, που αποτελεί ένα μεγαλοφυές έργο στη σύλληψη και στην εκτέλεση του. Το έργο δημοσιεύτηκε το 1930, πρωτοανέβηκε όμως στη Γαλλική σκηνή, κατά τη διάρκεια του πολέμου, το 1943, και αποτελεί σύννοψη όλων των ποιητικών και δραματικών θεμάτων που κατά καιρούς απασχόλησαν τον ποιητή. Η πλοκή του έργου διαδραματίζεται διαδοχικά σ' ολόκληρο τον κόσμο, στην Ευρώπη, στην Αμερική, στην Αφρική και στην Ασία, όπου παρελαύνουν Κινέζοι και Ιάπωνες, με κέντρο την κοσμοκρατόρισα Ισπανία της Αναγέννησης, τότε που υπήρξε και αυτή μία μεγάλη δύναμη στον κόσμο.

Βρισκόμαστε στην Ισπανία. Βασιλιάς είναι ο Φίλιππος ο Β'. Η Ισπανία, τότε, δεν ήταν μονάχα μία πολύ μεγάλη δύναμη, ήταν επίσης και ο πρόμαχος του Καθολικισμού και ο βασιλιάς της ήταν πιστός Καθολικός. Αλλά όπως συμβαίνει πολύ συχνά με την πολιτική, σε διεθνικό επίπεδο, παρουσιάζεται στη μέση ή Αγγλία, που επιδιώκει κι αυτή να γίνει μεγάλη δύναμη και γι' αυτό, από αντίδραση, γίνεται η εστία της αίρεσης των Διαμαρτυρομένων, ενώ στην Αφρική δεσπόζει ο Ισλαμισμός και η ειδωλολατρία. Στην Ασία, εξάλλου, κυριαρχεί ο ινδουισμός, ο βουδισμός και άλλα ειδωλολατρικά θρησκευόμενα.

Αλλά για να εδραιώσει την εξουσία του ο βασιλιάς της Ισπανίας αναθέτει, κάποια στιγμή, στον έμπιστο του Δον Πελάγιο μία εκστρατεία. Να μεταβεί στην Αφρική, ως αρχηγός μιας αντιπροσωπείας και να ηγηθεί μιας ιεραποστολής.

Του θέτει όμως τον όρο στην αποστολή του αυτή, να μη συνοδεύεται από τη νεαρή και όμορφη σύζυγο του Δόνα Προέσα. Τελικά στην ιεραποστολή θα πάει μόνος του και θα εμπιστευτεί, κατά την απουσία του τη γυναίκα του, σ' έναν φίλο του αξιωματικό, τον Δον Βαλτάσαρ. Αλλά η Δόνα Προέσα συμβαίνει να είναι τρελά ερωτευμένη με τον Δον Ροντρίγκο, πού στάθηκε αληθινός ήρωας στις προηγούμενες εκστρατείες του βασιλιά Φιλίππου.

Η Δόνα Προέσα, όμως, που θέλει να είναι και να μείνει έως το τέλος πιστή στο συζυγικό όρκο της, διεξάγει μέσα της πραγματικών αγώνα, ανάμεσα στο συζυγικό χρέος και στις πιεστικές απαιτήσεις της καρδιάς της, δηλαδή ανάμεσα στον Δον Πελάγιο και τον Δον Ροντρίγκο. Και φτάνει στο σημείο, να ζητήσει τη βοήθεια της Παναγίας σε τούτη την εσωτερική πάλη της. Αποθέτοντας έτσι, μπροστά στα πόδια της, ένα από τα δύο ατλαζένια γοβάκια της, την παρακαλεί θερμά στην προσευχή της και της ζητεί τα εξής: «Όταν θα καταβάλω εγώ, κάποια προσπάθεια να προσεγγίσω το κακό, δηλαδή τη μοιχεία, που δεν το θέλω, τότε κάνε με να κουτσαθώ. Κι όταν θελήσω να ξεπεράσω τα όρια που μου έβαλες εσύ, να μου κόψεις τα φτερά μου». Αλλά και όταν, σε λίγο, ο Δον Ροντρίγκο διορίζεται αντιβασιλέας στις υπερπόντιες κτήσεις της Ινδίας, η Δόνα Προέσα, πιστή στον όρκο της, του λέγει επιτακτικά να φύγει ασυντρόφευτος, κι εκείνη να μείνει πίσω μονάχη της. Και ναι μεν, με τη λύση τούτη, ο έρωτας των δύο αυτών υπάρξεων μένει ανεκπλήρωτος, από καθαρά όμως ψυχική άποψη το αίσθημα των δύο αγαπημένων φουντώνει και φτάνει στο κατακόρυφο της θυσίας, για να ολοκληρωθεί μέσα στην ψυχή τους. Ύστερα όμως από το θάνατο της Δόνα Προέσα, που δε θα αργήσει να συμβεί, το ανεκπλήρωτο αυτό αίσθημα γίνεται για το Ροντρίγκο ανεξάντλητη πηγή ζωής, έως ότου ανάπηρος πια και φτωχός, παραδοθεί κι αυτός στην αγκαλιά του Θεού, αφού κάθε ανθρώπινο πλάσμα, άσχετα από την πορεία του εδώ πάνω στη γη ή στον ουρανό, παραμένει τελικά στους κόλπους του Θεού. Σε εξαιρετες ποιητικές σελίδες, ιστορικά πρόσωπα του 16ου αιώνα συντονίζονται με την πλανητική αναπνοή της θάλασσας και με πυριφλεγή πεσίματα των άστρων. Όχι μόνο η γη, αλλά και ο ουρανός, παρίσταται στο δράμα τούτο.

Όπως μας λέει κάπου ο Κλωντέλ, το δραματικό αυτό έργο συνοψίζει τη δημιουργία όλης της ζωής του. Γιατί, σε τούτο το θαυμαστό έργο του, υπάρχουν πολλά από τα γνώριμα μοτίβα και της υπόλοιπης δημιουργίας του, όπως είναι η θυσία, η περιπέτεια του ανθρώπου, η πάλη της ψυχής, ο ανθρώπινος έρωτας άλλα και ο θείος έρωτας, η αμαρτία, τα διλήμματα, η εξιλέωση. Το δραματικό αυτό έργο, φαντάζει μπροστά στο θεατή σαν ένα τεράστιο κοσμολογικό μωσαϊκό, με ανάμικτα όλα τα δραματικά, τα επικά, τα συμβολικά και τα καθαρώς ποιητικά στοιχεία. Και ακόμα, θα λέγαμε, ότι όλη η πεμπτουσία του έργου αυτού, περιέχεται μέσα στο δεύτερο τίτλο του. Γιατί ο πλήρης τίτλος του είναι *Το Ατλαζένιο Γοβάκι ή το χειρότερο δεν είναι ποτέ σίγουρο*, που σημαίνει ότι όσο κι αν προσπαθήσει κανείς να πράξει το κακό με τη θέληση του, να γίνει έρμαιο των αδυναμιών του και των παθών του και να βουλιάξει μέσα στο βούρκο της ανομίας του, δεν είναι ποτέ βέβαιο ότι τελικά θα το κατορθώσει. Το κακό, ως οριστική κατάσταση, δεν είναι πάντα σίγουρο ότι θα συμβεί και το πέσιμο του ανθρώπου, έως τα τελευταία σκαλοπάτια της πτώσης του, δεν είναι

οριστικό αποτέλεσμα μιας αμαρτωλής και επίμεμπτης ηθικής συμπεριφοράς. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι την τελευταία στιγμή, κάτι θα συμβεί και ο αμαρτωλός θα σωθεί εξαιτίας της αγάπης του Θεού. Όπως ακριβώς συμβαίνει τελικά με τούτο το έργο, που έχει ως μοτίβο του μία πορτογαλική παροιμία που λέει: «Ο Θεός γράφει ίσια και στις λοξές γραμμές», που σημαίνει ότι ο Θεός δίνει στον άνθρωπο τη σωτηρία και ανάμεσα από τις δυστυχίες και τις πτώσεις της ψυχής του, ακόμα και μέσα από τις ανομίες, τις πτώσεις και τις αμαρτίες του. Η Δόνα Προέσα, που παρακαλεί την Παναγία να βάλει το χέρι της και να τη σώσει από τη μοιχεία —παρ' όλο που στο βάθος της η ερωτευμένη τη θέλει και την ποθεί— τελικά σώζεται, άλλα και ο Δον Ροντρίγκο επίσης σώζεται την τελευταία στιγμή, από φυσικό και ηθικό πνιγμό, με τα χέρια του αδελφού του και με ένα παλαμάρι της караβέλας του, ενώ αλωνίζει τον Ατλαντικό Ωκεανό.

Με το έργο του αυτό, πού θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε Μεσαιωνικό Μυστήριο, ο Κλωντέλ θέλησε να δείξει το απέραντο και το απύθμενο της Θείας Επέμβασης στα ανθρώπινα πράγματα, χωρίς να αναιρείται η ελεύθερη βούληση του ανθρώπου, ενώ παράλληλα ήθελε να τονίσει την απεραντοσύνη και το ακατάβλητο της ανθρώπινης ψυχής. Ο αναγνώστης, άλλα και ο θεατής, αντιλαμβάνονται το αισιόδοξο μήνυμα του Κλωντέλ που προέρχεται από τούτο το τιτανικό θεατρικό έργο του.

Αλλά για να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά τους, θα πρέπει να τονίσουμε ότι πριν εκδηλωθεί το μεγάλο ποιητικό ταλέντο του Κλωντέλ, με έργα καθαυτό ποιητικά, εκδηλώθηκε πρώτα το ταλέντο του για το Θέατρο. Γιατί ευθύς μετά την επιστροφή του στο Θεό, με την επενέργεια της Θείας Χάρης, το βράδυ εκείνο των Χριστουγέννων του 1886 στη Νότρ-Ντάμ του Παρισιού, οπότε ελευθερώθηκε από το «υλιστικό κάτεργο», όπως μας το λέει ο ίδιος, μέσα στο οποίο παράδερνε, θα μας παρουσιάσει τρία θεατρικά του έργα: τον *Χρυσοκέφαλο*, που το έγραψε το 1890 και στην τελική μορφή του το 1895, την *Πολιτεία* που γράφηκε και αυτή το 1895 και στην τελική μορφή της το 1897 και την *Ανταλλαγή*, το 1894, που ανέβηκε στο θέατρο «Αμόρε» της Αθήνας το 1994.

Τα τέσσερα αυτά χρόνια από τη μεταστροφή του (από το 1886 - 1890 οπότε άρχισε να γράφει τούτα τα θεατρικά έργα), είναι περίοδος εσωτερικής αγωνίας του και προπαρασκευής του, προκειμένου να αποφασίσει να γίνει, επίσημα και τελειωτικά, πιστό τέκνο της Καθολικής Εκκλησίας. Από τότε θα ακολουθήσουν τα μεγάλα έργα του, με πρώτο και σημαντικότερο τη *Μικρούλα Βιολαίν*, που γράφηκε το 1892 μέσα σε σύγχρονα πλαίσια, ενώ στη δεύτερη και οριστική μορφή του, το 1900, οπότε το έργο αυτό τοποθετήθηκε στο Μεσαίωνα και προσέλαβε το χαρακτήρα ενός μεσαιωνικού μυστηρίου. Με την πρώτη του μορφή το έργο, ανέβηκε στην ελληνική σκηνή το Νοέμβριο του

1944 από το θίασο Μανωλίδου - Αρώνη με τίτλο *Η Θυσία* και είναι το πρώτο έργο του Πωλ Κλωντέλ που παραστάθηκε στο ελληνικό θέατρο.

Ο Γάλλος λογοτέχνης και κριτικός Ζακ Μαντώλ, γράφει σχετικά για την περίοδο αυτή του Κλωντέλ, ανάμεσα σε άλλα, και τα ακόλουθα:

Το τι υπήρξαν αυτά τα τέσσερα χρόνια, κατά τα οποία ο ποιητής έπρεπε να αποβάλει με υπομονή τον παλαιό άνθρωπο και να καταστρέψει, πέτρα την πέτρα, το οικοδόμημα μέσα στο οποίο διατελούσε έως τότε έγκλειστος, μπορούμε να το φανταστούμε διαβάζοντας τα πρώτα έργα του.

Αλλά ας αναφερθούμε, έστω και συνοπτικά, στα τρία πρώτα έργα του Κλωντέλ προκειμένου να μιλήσουμε διεξοδικότερα για τα μεγάλα έργα που ακολούθησαν.

Ο *Χρυσοκέφαλος* (1890) είναι το πρώτο δράμα του νεαρού Πωλ Κλωντέλ. Είναι το δράμα του θανάτου. Ο Σιμόν Ανιέλ, ένας Ηρακλής με χρυσά μαλλιά, έχει χάσει την αγαπημένη του και ακολούθως συμμαχεί με έναν έφηβο, τον Κέβη, με σκοπό να επιχειρήσουν την κατάκτηση του κόσμου. Μία παλιά αυτοκρατορία απειλείται να καταστραφεί από τους Βαρβάρους. Ο Χρυσοκέφαλος τίθεται επικεφαλής των στρατευμάτων και σώζει τον πολιτισμό της, όμως ο Κέβης πεθαίνει τη στιγμή της νίκης. Αλλά η απώλεια της αγαπημένης του και του νεαρού ηρωικού παιδιού, θα κάνει τον Σιμόν Ανιέλ άσπλαχνο και σκληρό και τότε είναι που θα επιχειρήσει να κυριαρχήσει σε όλη τη γη. Σύντομα είναι που κατακτά την Ευρώπη και τον Καύκασο, και ετοιμάζεται να αντιμετωπίσει την Ασία. Και νικά και εκεί. Άλλα τελικά θα πληρώσει τη νίκη του με τη ζωή του. Ένας ταγματάρχης στο πεδίο της μάχης, θα προφέρει τα τελευταία λόγια τού έργου, που αποτελούν το θρίαμβο τού θανάτου. Έτσι μπροστά σε τρεις νεκρούς βασιλιάδες, θα γίνει η επαλήθευση της ματαιότητας των εγκοσμίων.

Στην *Πολιτεία* (1895), οι δυνάμεις που διαμορφώνουν μία πόλη ενσαρκώνονται σε τέσσερα πρόσωπα: στους δύο αδελφούς Μπέμ απ' τους οποίους ο ένας είναι ο άρχοντας και ο άλλος ο μηχανικός, στον Αβάρ, που είναι ο αρχιδικαστής, και στον Κέβρ τον ποιητή. Η Λαλά εκπροσωπεί το γυναικείο στοιχείο. Ο Αβάρ, ενώ υπερασπίζεται την ελευθερία, δημιουργεί ταραχές και λαϊκές εξεγέρσεις. Η πόλη, εξάλλου, καταστρέφεται από τον άρχοντα και το μηχανικό. Θα χρειαστούν δεκαπέντε χρόνια για να ανοικοδομηθούν τα ερείπιά της και για να δημιουργηθεί μία σωτήρια ιεραρχία, επικεφαλής της οποίας θα είναι ο Κέβρ, ο ποιητής, και η Λαλά. Η πόλη αυτή, αφού παραδόθηκε σε έναν ωφελμιστικό παροξυσμό, υπό την επίδραση του Κέβρ και της Λαλά, που στο μεταξύ έγινε χριστιανή, θα στραφεί τελικά στο πνεύμα του Θεού.

Στην *Ανταλλαγή* (1894), βρισκόμαστε, ύστερα από τον Εμφύλιο

Πόλεμο στις Ενωμένες Πολιτείες της Αμερικής, οπότε σημειώνεται μία χαλάρωση στα ήθη και στην εκτίμηση των αξιών. Σε ένα αγρόκτημα του τραπεζίτη Τόμας Πόλλοκ Ναζουάρ, ζει ως επιστάτης ο Λουί Λαίν, ερυθρόδερμος, νέο εικοσάχρονο παλικάρι, με την όμορφη γυναίκα του Μάρθα. Την εποχή εκείνη ο γαιοκτήμονας και πάμπλουτος Τραπεζίτης Τόμας, έρχεται στο κτήμα του, όπου θα περάσει τις μέρες του με την αγαπημένη του Λεσύ Ελμπερνόν, ηθοποιό. Αυτά τα δύο ζευγάρια και τα τέσσερα πρόσωπα, που απαρτίζουν ένα κουαρτέτο, εκφράζουν τις τέσσερις διαφορετικές όψεις ενός διαφορετικού προσώπου. Αλλά το καθένα πρόσωπο χωριστά, αντικαθρεφτίζει, από μία ορισμένη οπτική γωνία, όλα τα άλλα. Και τα τέσσερα αυτά πρόσωπα βρίσκονται στην αναζήτηση της χαμένης ταυτότητας τους.

Αλλά έρχεται κάποια στιγμή και ανάμεσα στα δύο ζευγάρια γίνεται μία ανταλλαγή. Η Λεσύ Ελμπερνόν, η ηθοποιός, θα ερωτευτεί τον ερυθρόδερμο Λουί Λαίν και θα τον αποσπάσει από τη γυναίκα του, που ήδη εγκυμονεί και φέρνει μέσα στην κοιλιά της τον καρπό της συνεύρεσης της με το νόμιμο σύζυγο της, τον Λουί. Παράλληλα ο Τόμας, ο γαιοκτήμονας και τραπεζίτης, εκπρόσωπος των «αξιών του δολαρίου» ερωτεύεται τη νεαρή και όμορφη Μάρθα που προέρχεται από την Ευρώπη και που στο πρόσωπό της βλέπει τον παλαιό παραδοσιακό κόσμο των αξιών της ζωής, ο οποίος δεν πιστεύει ότι, όπως ανταλλάσσονται τα νομίσματα έτσι μπορεί να γίνεται «ανταλλαγή των ψυχών και των σωμάτων», αλλά πρεσβεύει τον έρωτα, που με την πάροδο του χρόνου μεταμορφώνεται σε αδιάλυτη ένωση των σωμάτων, σε αγάπη, σε τρυφερότητα και σε αφοσίωση.

Έτσι στην *Ανταλλαγή*, μέσα από αστραφτερούς διάλογους, παρουσιάζονται στο θεατή ανάγλυφες, μέσω των τεσσάρων ηρώων του έργου, ως αιώνιες αλλά λησμονημένες αξίες ζωής, οι αξίες της αλήθειας, της ελευθερίας, της συζυγικής πίστης, της ακεραιότητας του προσώπου, της φαντασίας.

Η Λεσύ Ελμπερνόν, κλείνει το έργο με μία συγκλονιστική ομολογία, που επισφραγίζει το εσωτερικό δράμα της:

Κλειστή, μανταλωμένη ή πόρτα, θεόκλειστα τα παράθυρα, ούτε ένα δεν είναι ανοιχτό και τα παραθυρόφυλλα κι αυτά με λουκέτο, καλά κλεισμένα. Ξαφνικά, σαν άνθρωπος που μέσα του ξεσπά η σκοτεινή παράκρουση, μέσα από τις πόρτες και τα παράθυρα, τις σχισμές και τις χαραμάδες, λάμπει και αστράφτει ο φριχτός εσωτερικός ήλιος.

Καιρός είναι να έρθουμε, τώρα, στα μεγάλα έργα του Πωλ Κλωντέλ. Είναι η *Μικρούλα Βιολαίν* που γράφηκε το 1892 σε σύγχρονη μορφή, για να μας παρουσιάσει ο ποιητής, τοποθετημένη στο μεσαίωνα, μία δεύτερη μορφή του έργου αυτού, το 1912, με τον τίτλο *Ευαγγελισμός* [*L'Annonce faite à Marie*]. Αυτή η δεύτερη version του έργου είναι

που παίχτηκε το 1952 στην Αθήνα, από το θίασο του Εθνικού Θεάτρου σε μετάφραση της Μυρτιώτισσας και σκηνοθεσία του Αλ. Σολομού. Ακολουθεί ο *Κλήρος του Μεσημεριού*, το 1906, και κατόπιν μία τριλογία *Ο Όμηρος* το 1915, *Το Σκληρό Ψωμί*, επίσης το 1915, και *Ο Ταπεινωμένος Πατέρας*, το 1916, για να φτάσουμε στο *Ατλαζένιο Γοβάκι*, που γράφηκε από το 1919 έως το 1924.

Το έργο *Μικρούλα Βιολαίν* είναι ένα από τα δύο ή τρία έργα του Κλωντέλ, που κατέκτησε το μεγάλο κοινό, και στη Γαλλία και στην Ελλάδα, παιγμένο και στην πρώτη (1944) μορφή του, με τον τίτλο *Η Θυσία*, και στη δεύτερη μορφή του (1952), με τον τίτλο *Ευαγγελισμός*. Η μικρούλα Βιολαίν είναι μία από τις δύο θυγατέρες του γέρο Άννα Βερκόρ, και αγαπά ένα γείτονά της, τον Ζακ Ουρύ, ο οποίος ανταποκρίνεται στην αγάπη της, αλλά που όμως αγαπά την αδελφή της Βιολαίν, Μάρα. Στον πρόλογο εμφανίζεται ο κατασκευαστής εκκλησιών Πιέρ ντε Κραόν, που αγαπά επίσης τη Βιολαίν, και της αποκαλύπτει ότι έχει προσβληθεί από λέπρα. Από ευσπλαχνία, τότε, η Βιολαίν θα δώσει ένα φιλί στον Κραόν, που τόσο υποφέρει από την ασθένειά του. Η αδελφή της όμως, η Μάρα, που είδε αυτή τη σκηνή, θα μαρτυρήσει τα διατρέξαντα στον Ζακ Ουρύ, τώρα μάλιστα που ο πατέρας των δύο κοριτσιών, ο Άννας Βερκόρ, έφυγε προσκυνητής για τους Αγίους Τόπους. Αλλά ο Ζακ, εξακολουθεί να πιστεύει στην αγνότητα της Βιολαίν, ενώ εκείνη θα του αποκαλύψει ότι κόλλησε λέπρα ύστερα από το τραγικό φίλημα. Η Βιολαίν, τότε, ντυμένη με το ένδυμα του λεπρού, θα εγκαταλείψει το Κομπερνόν. Οχτώ χρόνια αργότερα, η Βιολαίν βρίσκεται μέσα σ' ένα σπήλαιο, όπου η αρρώστια της την έκανε να τυφλωθεί. Είναι νύχτα των Χριστουγέννων και η αδελφή της Μάρα, που στο μεταξύ παντρεύτηκε τον Ζακ, χάνει το παιδί της. Θα το φέρει τότε και θα το αποθέσει στα πόδια της Βιολαίν, καθώς πάντα πίστευε στην αγνότητα και στην αθωότητα της αδελφής της, με την ελπίδα ενός θαύματος. Ύστερα από μία νύχτα θερμής προσευχής, η μικρή κορούλα της Μάρα θα αναστηθεί και τα μάτια της θα γίνουν γαλάζια, όπως ήταν άλλοτε τα μάτια της Βιολαίν. Ένα χρόνο αργότερα, όμως, ο Πιέρ ντε Κραόν θα βρει δολοφονημένη και ετοιμοθάνατη τη Βιολαίν μέσα στο δάσος, με δράστη την αδελφή της, που αντί να ευγνωμονεί τη Βιολαίν στέλνει το θάνατο στην αγνή αυτή παρθένα, ρίχνοντας πάνω της όγκους άμμου μέσα σε ένα τενεκέ σκουπιδιών. Ο Ζακ συγκεντρώνει τις υποψίες του για το γεγονός στη Μάρα, αλλά η Βιολαίν θα του ζητήσει να συγχωρέσει την αδελφή της και να αφιερώσει τη ζωή του και τη δουλειά του στο Θεό. Εξάλλου ο γέρο Βερκόρ, που δεν αργεί να γυρίσει από το ταξίδι του, έρχεται για να θάψει την κόρη του, που στο μεταξύ έχει πεθάνει, την ώρα μάλιστα του αγγελικού ύμνου που φέρνει στην Παρθένα Μαρία το μήνυμα ότι θα γεννήσει τον Υιό του Θεού και Σωτήρα του Κόσμου. Ο γέρο Βερκόρ συλλογίζεται πάνω στον προορισμό του ανθρώπου: «Και μήπως ο σκοπός της ζωής είναι να

ζήσουμε; Ασφαλώς δεν είναι να ζήσουμε, αλλά να πεθάνουμε. Και όχι να κατασκευάζουμε σταυρούς, αλλά να ανεβαίνουμε πάνω σ' αυτούς. Και να προσφέρουμε αυτό που έχουμε, με το χαμόγελο στα χείλη». Εξάλλου το θαύμα που της επέτρεψε ο Θεός και έκανε η Βιολαίν, ανασταίνοντας τη θυγατέρα της αδελφής της, της Μάρα, είναι η απόδειξη της αγιότητάς της, η δωρεά της μητρότητας, που δεν την αξιώθηκε στη ζωή της και η αναγγελία του επερχόμενου θανάτου της.

Ο ποιητής και κριτικός Τάκης Κ. Παπατσώνης, που αγάπησε βαθιά το έργο του Κλωντέλ, σε ένα σπουδαίο μελέτημα του, δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία* με τον τίτλο «Η αξία του κακού στο δράμα του Κλωντέλ», αναλύοντας διεισδυτικότερα το έργο τούτο, θα επιχειρήσει να εξηγήσει το γεγονός ότι «η σκληρή και μαύρη αδελφή (η Μάρα), στην κρίσιμη ώρα της συμφοράς της, προστρέχει στην αδελφή της, τη Βιολαίν, σαν το μαύρο καταφύγιο, με ακλόνητη πίστη, και της ζητεί επιτακτικά τα αδύνατα, κι αφού τα λάβει, έχει όλη τη σκληρότητα, αντί για άλλη ανταπόδοση, να τη σκοτώσει». Και θα προσθέσει ανάμεσα σε άλλα:

Καταλήγει κανείς να πιστέψει πώς θα αρκούσε να μπορούσαμε να αλλάξουμε στη θεώρησή μας του Κακού, για να μας γίνει προσιτότερο το δραματικό κι εξίσου το λυρικό έργο του Κλωντέλ. Το θεολογικό σύννεφο μέσα στο οποίο κινείται, δεν εμποδίζει διόλου τη ζωή να τραβάει το δρόμο της, άνετα κι ελεύθερα, τόσο όσο ο Θεός έχει προορίσει και τη χαρά της ζωής και των γήινων πραγμάτων, να μένει απαραμείωτη, ακόμη και στις πιο οξείες συγκρούσεις με το θετό Δίκαιο, φτάνει κάποια καλοσύνη από πάνω μας να θυσιάζεται, να εξαγοράζει τις κακές μας πράξεις, κάνοντας τες καλές και να επιστατεί για την ευτυχία μας. Αυτή ακριβώς είναι η ευεργετική επενέργεια της θυσίας του Γολγοθά.

Και καταλήγει ο Τ. Παπατσώνης με τα ακόλουθα:

Όλα τα κύρια μυστήρια της Εκκλησίας, Ευαγγελισμός, Διδαχή, Θαύμα, Γέννηση, Προδοσία, Πάθος, Ανάσταση, Ανάλυση, Πεντηκοστή, προπατορική αμαρτία, έξολοθρεμός του Άδη, περικλείονται συμβολικά στο δράμα τούτο.

Και ένας άλλος λογοτέχνης και κριτικός, ένθερμος θαυμαστής του έργου του Παύλ Κλωντέλ, ο Γιώργος Πράτσικας, θα παρατηρήσει σε ένα άρθρο του στην *Πνευματική Ζωή*, στο περιοδικό που εξέδιδε ο λογοτέχνης Μελής Νικολαΐδης το 1952, τα ακόλουθα: «Η παρθένα Βιολαίν έχει το θείο δώρο να υποφέρει και να πεθαίνει, αφού ανταπέδωσε αντί κακού το καλό και αφού συγχώρεσε όλους όσους την κατάρρεξαν. Πεθαίνει για να εξαγιστεί η αδελφή της, η Μάρα, που την κατατρώει το μίσος. Ανάμεσα από τα χτυπήματα της μοίρας και τα βίαια

πάθη, ο Κλωντέλ αναζητεί τον εξαγνισμό και τη γαλήνη του χαμένου παραδείσου».

Στον *Κλήρο του Μεσημεριού*, το έργο που έκανε τον Κλωντέλ, όπως λέει κάπου ο ίδιος, «να αποκτήσει συνείδηση του εαυτού του», και που το θεωρούσε το δυσκολότερο της θεατρικής δημιουργίας του, υπάρχει ένας σφοδρός ανθρώπινος έρωτας που καίει και μας δείχνει το ανικανοποίητο αίσθημα και το βάραθρο, που ανοίγεται στον άνθρωπο όταν απουσιάζει ο Θεός. Το έργο αναφέρεται και θέλει ουσιαστικά να εμβαθύνει πάνω στην ερωτική ψυχολογία μιας γυναίκας, της Υζέ, που παλεύει με τρεις άντρες διαδοχικά, χωρίς κανένας να της προσφέρει την ισορροπία και τη σιγουριά που ποθεί να αποκτήσει.

Ο ίδιος ο ποιητής θα παρατηρήσει γι' αυτό το έργο του τα ακόλουθα:

Τίποτα ίσως πιο κοινό δεν υπάρχει από το θέμα της μοιχείας, που εκφράζεται στο έργο με τα τρία πρόσωπα, με το σύζυγο, με τη γυναίκα του και τον εραστή της. Το δεύτερο θέμα αναφέρεται στη σχέση ανάμεσα στη θρησκευτική επιταγή και στο κάλεσμα της σάρκας. Τίποτα δεν υπάρχει πιο κοινό, αλλά συγχρόνως και τίποτα πιο αρχαίο από το θέμα τούτο.

Ο *Κλήρος του Μεσημεριού*, αναφέρεται στην περίπτωση τεσσάρων ανθρώπων που προσπαθούν να ανιχνεύσουν τον εαυτό τους, με μία προσέγγιση του ερωτικού πάθους, που τους συνέχει. Η Υζέ συναντά στη γέφυρα ενός υπερωκεάνιου, με προορισμό την Κίνα, ενώ ταξιδεύουν τώρα στον Ινδικό Ωκεανό, τον Μεζά, τον μεσόκοπο εραστή της. Είναι μεσημέρι, και το μεσημέρι συμβολίζει στο έργο του Κλωντέλ το κέντρο της ζωής του ανθρώπου, ενώ το απόγευμα συμβολίζει την αποστροφή του Θεού, στα όσα κακά συμβαίνουν πάνω στη γη, και τα μεσάνυχτα συμβολίζουν την ίδια την Υζέ και την καταστροφή. Ο Μεζά είναι πράγματι ένα τραγικό πρόσωπο και είναι ακόμα σκαιός, απότομος και κυνικός. Η Υζέ, που είναι μία γυναίκα τριάντα χρονών, προσωποποίηση της θηλυκότητας και της γυναικείας φιλαρέσκειας, είναι παντρεμένη με τον Ντε Σιζ, έναν ευγενή που ταξιδεύει με την Υζέ στην προσπάθειά τους να αλλάξουν τη ζωή τους, αφού απόχτησαν πολλά παιδιά. Εξάλλου ο Αμαρλίκ, το τρίτο πρόσωπο του δράματος, γεμάτος αυτοπεποίθηση, είναι ως χαρακτήρας διαμετρικά αντίθετος με τον Μεζά και ερωτοτροπεί και τούτος με την Υζέ. Ο έρωτας που θα αναπτυχτεί ανάμεσα στην Υζέ και τον Μεζά και η διαμάχη και αντιζήλια που θα ξεσπάσει ανάμεσα στον Αμαρλίκ και στον Μεζά, αποτελούν τον κύριο άξονα του δράματος.

Η Υζέ με μία ωραιοπάθεια και με μίαν αυταρέσκεια, προκαλεί και τους δύο άλλους αντιζήλους, τον Μεζά και τον άντρα της Ντε Σιζ. Τελικά η Υζέ και ο Ντε Σιζ θα χωρίσουν, αφού άλλωστε ο τελευταίος

θα αναχωρήσει σε μακρινή αποστολή, από όπου δεν είναι εύκολο να επιστρέψει. Αλλά και τον Μεζά η Υζέ έχει αρχίσει να τον αποφεύγει, παρ' όλο που φέρνει μέσα της ένα δικό του παιδί, γιατί δεν αισθανόταν σιγουριά μαζί του. Τελικά θα προτιμήσει τον Αμαλρίκ, που θα της εξασφαλίζει τη σιγουριά και την άνεση.

Ωστόσο η Υζέ δε θα μπορέσει να καταπνίξει την αγάπη της για τον Μεζά, που θα την παραδώσει στο θάνατο. Ο Ντε Σιζ, ο άντρας της, έχει πεθάνει, ενώ εκείνη, για να εξαφανίσει εντελώς κάθε σημείο επαφής με τον Μεζά, θα στραφεί δολοφονικά και στο παιδί που φέρνει μέσα της από κείνον. Αλλά η όλη ιστορία θα ολοκληρωθεί με την παρουσία δύο αόρατων μαρτύρων, όπως είναι η ψυχή και ο Θεός, που βαραίνουν αποφασιστικά με την παρουσία τους. Πρόκειται για μία μάχη που διεξάγεται όχι μόνο ανάμεσα στη Γυναίκα και στον Άντρα, αλλά ανάμεσα στο Θεό και στον Άνθρωπο, ανάμεσα στη Σάρκα και στο Πνεύμα.

Ο *Κλήρος του Μεσημεριού* καταλήγει με τη διαπίστωση ότι είναι πολύ επικίνδυνο να αναζητεί κανείς να βρει το Θεό μέσα σε ένα πλάσμα του. Τελικά ο Μεζά θα ομολογήσει στην Υζέ ότι δεν υπάρχει τρόπος να της δώσει την ψυχή του. Ο διάλογος ανάμεσα στους δύο εραστές θα τελειώσει με τη μετάνοια και τη μεταρσίωση, σε υψηλές σφαίρες πνευματικότητας. Έτσι θα μπορέσουν να ενωθούν και πάλι, αλλά αυτή τη φορά μέσα στη θυσία. Το τελικό συμπέρασμα που βγαίνει από τον *Κλήρο του Μεσημεριού* είναι ότι και οι αμαρτίες του ανθρώπου, χρησιμεύουν στο να τον οδηγήσουν στη Θεία Χάρη («Etiam Peccata»).

Ο Πωλ Κλωντέλ, με το *Κλήρο του Μεσημεριού*, μετέτρεψε έναν γήινο έρωτα σε τρυφερή ελεγεία. Το έργο μεταφράστηκε αριστοτεχνικά στην ελληνική γλώσσα από τον ποιητή μας Τάκη Κ. Παπατσώνη, που πρωτοπαρουσίασε τη μετάφραση του το 1945 από τις σελίδες της *Νέας Εστίας*.

Από τα σημαντικότερα, επίσης, θεατρικά έργα του Πωλ Κλωντέλ είναι και η τριλογία του: *Ο Όμηρος*, *Το Σκληρό Ψωμί* και *Ο Ταπεινωμένος Πατέρας*. Η τριλογία αυτή απεικονίζει μία μεγάλη εποχή της ιστορίας της Γαλλίας, με τη Γαλλική Επανάσταση και τη Ναπολεόντεια περίοδο που ακολούθησε.

Ο *Όμηρος* αποτελεί μία σύγκρουση, από το ένα μέρος του παλαιού προεπαναστατικού καθεστώτος, με την παλαιά καταδιωγμένη αριστοκρατία και τους τόσο πολλούς τυχοδιώκτες και δολοφόνους που εξέθρεψε, και που ήρθαν στην επιφάνεια για να αποτελέσουν τη νέα τάξη πραγμάτων, και την Εκκλησία από το άλλο, που συναντά μία τόσο μεγάλη εχθρότητα από τους επαναστάτες, οι οποίοι έφτασαν στο διωγμό της, με πρόθεση να την ταπεινώσουν και να την εξοντώσουν.

Βρισκόμαστε στα χρόνια της Αυτοκρατορίας και των μυστικών υπηρεσιών της. Ο Πάπας Πίος ο Ζ' είναι φυλακισμένος του Ναπολέοντα και θα τον ελευθερώσει ο Ζωρζ ντε Κουφονταίν, που στάθηκε αληθινά

πιστός στη Εκκλησία και στον Πάπα, και αληθινός ήρωας. Ο Κουφονταίν μετά την απελευθέρωση του Πάπα, θα τον κρύψει σε ένα παλιό σπίτι μιας ξαδέλφης του, της Σίνι ντε Κουφονταίν. Η Σίνι και ο Ζωρζ που είναι αφιερωμένοι στον αυτό σκοπό, παράλληλα αγαπιούνται και έχουν υποσχεθεί ο ένας στον άλλον να παντρευτούν. Αλλά να που ο βαρόνος Τυρελύρ, νομάρχης της Αυτοκρατορίας, άνθρωπος του λαού, γιος υπηρέτριας της Σίνι και δολοφόνος ευγενών, ιερωμένων, καλόγερων κ.λπ. ανακαλύπτει το κρησφύγετο του Ποντίφικα, οπότε τον συλλαμβάνει και τον παραδίδει, ενώ η Σίνι, δεν συναινεί να γίνει γυναίκα του Τυρελύρ. Η ιδέα και μόνο ότι μπορεί να εγκαταλείψει τον Ζωρζ ντε Κουφονταίν, για να παντρευτεί έναν τον οποίο περισσότερο από κάθε άλλον αποδοκιμάζει, της προξενεί αποτροπιασμό. Αλλά ό εξομολογητής της Σίνι τη συμβουλεύει να παντρευτεί τον Τυρελύρ, να σώσει τον Ποντίφικα, που αποτελεί ύψιστο καθήκον για κάθε Καθολικό. Και πράγματι παντρεύεται τον Τυρελύρ, αποκτά μαζί του ένα παιδί, αλλά τότε δε δέχεται μέσα της ταπεινά και γενναία τούτη τη θυσία της, και πεθαίνει μισώντας τον Τυρελύρ.

Τα δύο επόμενα έργα της τριλογίας *Το Σκληρό Ψωμί* και *Ο Ταπεινωμένος Πατέρας* φτάνουν έως την περίοδο της παιδικής ηλικίας του Κλωντέλ. Ο βαρόνος Τυρελύρ, είναι τώρα πρόεδρος του υπουργικού Συμβουλίου επί της βασιλείας του Λουδοβίκου-Φιλίππου. Ο γιος του, που είναι και γιος της Σίνι, παντρεύεται μία Εβραία, τη Ζισέλ, με την οποία αποκτά μία θυγατέρα, την Πανσέ. Η Πανσέ, με μισό εβραϊκό αίμα μέσα της, θα αγαπήσει έναν ανιψιό του Πάπα. Με την ιστορία αυτή των Τυρελύρ - Κουφονταίν, ο Κλωντέλ μας παρουσίασε μία νέα και εντελώς σύγχρονη ιστορία των Ατρείδων.

Από τούτο το έργο φτάνουμε στο *Ατλαζένιο Γοβάκι* που μας απασχόλησε ήδη και με το όποιο σφραγίζεται το ποιητικό και δραματικό έργο του μεγάλου αυτού ποιητή της Γαλλίας.

Ο Πωλ Κλωντέλ αφού μας παρουσίασε την *Ανάπαυση της Εβδομης Ημέρας*, το 1896, ένα συμβολικό δράμα γραμμένο με την επίδραση του Κινεζικού θεάτρου και αφού μας φιλοτέχνησε μία μετάφραση της *Ορέστειας* του Αισχύλου, έγραψε και μερικά άλλα θέατρογραφήματα, μικρότερης όμως σημασίας. Έτσι θα μας παρουσιάσει την *Ιστορία του Τοβία και της Σάρας*, μονόπρακτο μυστήριο, το χορευτικό ποίημα *Ο Άνθρωπος και ο Πόρος του*, που γράφηκε το 1917 με την παράκληση του Νιζίνσκυ, το χορευτικό μιμόδραμα *Η Γυναίκα και η Σκιά της*, που γράφηκε το 1923 και πρωτοπαίχτηκε στο Τόκιο με μουσική ενός Γιαπωνέζου συνθέτη, τη λυρική φάρσα *Η Αρκούδα και το Φεγγάρι*, που γράφηκε το 1944, τη λυρική φάρσα *Πρωτέας*, τον *Χριστόφορο Κολόμβο*, που γράφηκε το καλοκαίρι του 1927 και ανέβηκε στη σκηνή με τη σκηνοθεσία και πάλι του Ζαν Λουί Μπαρρώ και την *Ιωάννα στην Πυρά*, συμβολικό μπαλέτο - ορατόριο, που γράφηκε το 1939 με τη συνεργασία του Αρθούρου

Χόνεγκερ.

Κύριο και καίριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της φιλοσοφίας και του θεάτρου του Πωλ Κλωντέλ είναι ότι η ύπαρξη του κακού δεν αποτελεί σοβαρό εμπόδιο για τη σωτηρία του ανθρώπου. Αντίθετα το κακό κρύβει μέσα του και το καλό, που δεν πρέπει ο άνθρωπος να το αφήσει να πάει χαμένο. Μέσα σε κάθε δράμα του Κλωντέλ υπάρχει ένας άνθρωπος κακός, που η κακία του γίνεται το όργανο της σωτηρίας και για τον ίδιο, αλλά πολλές φορές και για τους άλλους. Εάν η Μάρα στη *Μικρούλα Βιολαίν* ή στη δεύτερη version της στον *Ευαγγελισμό*, δεν ήταν τόσο κακιά, σίγουρα η Βιολαίν δε θα είχε την ευκαιρία να φτάσει την αγιότητα. Επίσης ο Αμαλρίκ στον *Κλήρο του Μεσημεριού*, αν δεν ήταν ένας τυχοδιώκτης, δε θα δεχόταν τη θυσία του Μεζά. Και ακόμα εάν η Αμερικανίδα ηθοποιός Λεσύ Ελμπερνόν στην *Ανταλλαγή*, δεν προκαλούσε τον Λουί Λαίν, δε θα πουλούσε αυτός ο τελευταίος τη γυναίκα του και η Μάρθα δε θα είχε την ευτυχία να είναι τόσο μεγαλόψυχη.

Εξάλλου ας μην ξεχνούμε ότι η αγάπη και η επιθυμία, οδηγούν κι αυτές ακόμα, στο δρόμο της τελειοποίησης του ανθρώπου, γιατί αποτελούν μία γερή άσκηση προς την κατεύθυνση της θυσίας.

Θα επιθυμούσα να σφραγίσω την ανάλυση που προηγήθηκε με τα όσα είτε στη Γαλλική Ακαδημία, στις 13 Μαρτίου 1947, ο βραβευμένος με το βραβείο Νόμπελ της Λογοτεχνίας και Ακαδημαϊκός, αλλά και λαμπρός μυθιστοριογράφος, Φρανσουά Μωριάκ, απευθυνόμενος στον καινούργιο τότε ακαδημαϊκό Πωλ Κλωντέλ:

Ιδού εγώ, που στέκω καταμπροστά σ' αυτόν τον ατόφιο άνθρωπο, τον πιο περίεργο της λογοτεχνίας μας, που δεν συνδέεται με το σύνολο του γαλλικού συστήματος, αφού ξεπετάχτηκε ξαφνικά, σαν ένα αρχιπέλαγος, που αναδύθηκε μέσα από μία θαλασσινή άβυσσο. Ούτε ο Αισχύλος, που σας είναι τόσο οικείος και τον έχετε τόσο αριστοτεχνικά μεταφράσει, ούτε ο Σαίξπηρ, δεν μπορούν να εξηγήσουν το κλωντελικό δράμα, που η μοναδική ορατή πηγή του βρίσκεται στην Αγία Γραφή, που είναι ο λόγος του Θεού. Κι εντούτοις αυτό το έργο έχει απλώσει βαθιές ρίζες μέσα στην Ιστορία της Γαλλίας.

Επίσης θα ήθελα να μεταφέρω εδώ μερικές χαρακτηριστικές σκέψεις του λαμπρού ποιητή μας και διεισδυτικού μελετητή της αμερικανικής και της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (και ιδιαίτερα του έργου του Πωλ Κλωντέλ) Τάκη Κ. Παπατσώνη, ο οποίος σε ένα άλλο αξιοσπούδαστο μελέτημα του με τον τίτλο «Η μυστική επεξεργασία του ερωτικού στοιχείου στο Θέατρο του Κλωντέλ», παρατηρεί τα ακόλουθα, ιδιαίτερα πάνω στο θέμα της εξοικείωσης του Έλληνα αναγνώστη με τα διδάγματα της Δυτικής Μυστικής Θεολογίας:

Εδώ, στην Ευρωπαϊκή Ανατολή μας, δεν έλειψαν οι Μυστικοί, ούτε οι σοφοί Πατέρες. Ο Ιωάννης της Κλίμακας, ο Ευφραίμ ο Σύρος, ανάμεσα σε πολλούς, κι ακόμα από τους Πατέρες, ο Ωριγένης, ο Γρηγόριος ο Νύσσης. Το δρόμο της μυστικής αναβάσεως και της ενώσεως με τη Θεϊκή Ουσία, τον έχουν δείξει και διδάξει. Και δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς, ότι έμεινε άκαρπος. Αλλά η καρποφορία του περιορίστηκε μόνο στους ασκητές και τους Μοναχούς, χρησίμευε ακόμη και για οδηγός για τους Πνευματικούς και τους Εξομολόγους... Ο Κλωντέλ ξεπερνά τους Δυτικούς Μυστικούς σε τόλμη, στηριγμένος πάνω στην πάνσοφη πρόνοια του Θεού και, κυρίως, στην απέραντη επιείκειά του.

Αλλά εμείς θα συμπληρώναμε με σεβασμό στους στοχασμούς που προηγήθηκαν και θα λέγαμε ότι το Θέατρο του Πωλ Κλωντέλ πηγάζει από δύο μεγάλες παραδοσιακές κοίτες, από την Αγία Γραφή και από την Ιστορία της Γαλλίας. Γι' αυτό ριζοβόλησε γερά, έστω και με αρκετή καθυστέρηση, όχι μόνο στη σκηνή της Γαλλίας, που διαθέτει άλλωστε μία τόσο μεγάλη θεατρική παράδοση, αλλά και στη σκηνή της Ελλάδας και ολόκληρης της Ευρώπης, παρά το γεγονός ότι, για τον Έλληνα θεατή και αναγνώστη, ο δυτικός μυστικισμός είναι σε πολλά σημεία του ακατανόητος και ξένος. Έτσι πιστεύουμε ότι το Θέατρο του Κλωντέλ ανήκει όχι μόνο στη Γαλλία, αλλά και στην Ευρώπη, και είναι έκφραση και έκφανση του Χριστιανισμού αλλά και του γενικότερου Ευρωπαϊκού Πνεύματος όπως διαμορφώθηκε τους τελευταίους αιώνες.

## Ο τραγικός ήρωας στο θέατρο του Paul Claudel

Το θέατρο του Paul Claudel, στο σύνολό του, είναι βαθιά επηρεασμένο από το σύμβολο, αλλά και από την κοσμοθεωρία της χριστιανικής αντιλήψεως του κόσμου. Κατά την διάρκεια μιας χριστουγεννιάτικης λειτουργίας στην Παναγία των Παρισίων, ο συγγραφέας δέχεται την εξ αποκαλύψεως θεία χάρη ακούγοντας το Magnificat· σύμφωνα και με προσωπική του μαρτυρία πίστεψε αμέσως στη δύναμη του Θεού: « Για μια στιγμή, η καρδιά μου πλημμύρισε από το θείο φως και πίστεψα»<sup>1</sup>.

Εξίσου σημαντική είναι και η επίδραση του Rimbaud στον Claudel, καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη του έργου του, δεδομένου ότι η μαγεία του ποιητικού λόγου του Rimbaud μεταδίδει στον Κλωντέλ μια «ζωντανή και σχεδόν σωματική εντύπωση του υπερφυσικού», όπως ο ίδιος υπογραμμίζει<sup>2</sup>.

Η Βίβλος και οι ποιητικές εικόνες του Rimbaud θα καθοδηγήσουν στο εξής την δραματική δημιουργία του Paul Claudel, ο οποίος επιχειρεί να ρίξει άπλετο φως στο μυστήριο του σύμπαντος και στο ανθρώπινο πεπρωμένο. Σε ολόκληρο το θεατρικό του έργο, ο Claudel ανιχνεύει το πάθος και τα μονοπάτια, που μπορούν να οδηγήσουν τον άνθρωπο στον εξαγνισμό, στην γνώση και μάλιστα στην βίωση του θείου, μόνου ικανού να απαλλάξει την ύπαρξη από τα παθήματα και τις αμαρτίες. Ο ονομαζόμενος «θετικός» ήρωας του Claudel είναι εκείνος που οδεύει προς τον Θεό, προς την ηλικία της αθωότητας και προς την επανεύρεση ενός χαμένου παραδείσου.

Στο ευρύτερο φάσμα της δραματουργίας του Claudel διακρίνει κανείς μια σαφή διαχωριστική γραμμή, την οποία, άλλωστε, ο ίδιος ο συγγραφέας φαίνεται ότι χαράσσει δια μέσου των λόγων του ήρωά του Jacques Hury προς τη Violaine, στο μνημειώδες έργο του *Ο Ευαγγελισμός*. Πρόκειται για μια ελάχιστη συνταγματική δομή, η οποία, εντούτοις, ορίζει τις αντιτιθέμενες δυνάμεις σε κάθε θεατρικό έργο του Claudel: «Στους ουράνιους, ο ουρανός και η γη, στους γήινους».

Κατά συνέπεια η τάξη πραγμάτων στην κοσμοθεωρία του συγγραφέα διέπεται από την θεμελιώδη αντιπαράθεση μεταξύ ουρανού και γης, μεταξύ ουρανίων και γήινων όντων, που λειτουργούν, ως ένα βαθμό, κανονιστικά. Οι «ουράνιοι» ήρωες του Claudel, έχοντας δεχθεί την θεία χάρη, στοιχειοθετούν σύστημα θεσμών, βάσει των οποίων και

---

<sup>1</sup> Stanislas Fumet, *Claudel*, 12<sup>η</sup> έκδ., Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1958, σ. 12.

<sup>2</sup> *Αυτόθι*.

εκ των οποίων δύνανται να επιτύχουν την προσδόκιμη *unio mystica*. Ωστόσο, οι κανόνες, που διέπουν την αγιοσύνη, ως σκοπό προς τον οποίο οδεύει το *Ον*, συντάσσουν και θέτουν σε λειτουργία το τραγικό της υπαρκτικής εντελέχειας, το τραγικό της *a priori* ενοχής στο σφάλμα.

Στο θέατρο του Claudel το αμάρτημα αποτελεί περαιτέρω εστιακό σημείο της κοσμοθεωρίας της ήττας, όπως την καλλιεργεί η συνείδηση, αντανακλώνοντας την εγγραφή του βιώματος στο συλλογικό ασυνείδητο της κοινωνίας, σύμφωνα με επιταγές του επιγνώτου της χριστιανικής διερμηνείας του κόσμου<sup>3</sup>. Υπ' αυτήν την οπτική γωνία, ο ήρωας της κλωντελικής δραματουργίας κερματίζεται στο πλαίσιο μιας τραγικότητας, η οποία παράγεται στον πυρήνα της ανάγκης του κλωντελικού ανθρώπου να βιώσει την επιβολή των κανόνων που εξασφαλίζουν την ταυτοποίηση του Είναι με το υπέρτατο *Ον*, στα επίπεδα της αγιοσύνης<sup>4</sup>. Με αφετηρία, αλλά και τελικό σκοπό την μυστική ένωση με το θεϊκό στοιχείο, ο Paul Claudel επανοικοδομεί σε νέα κοσμοαντιληπτικά θεμέλια το ελληνικό τραγικό που σχηματίζεται τριαδικώς στο σχήμα Ύβρις-Άτη-Δίκη. Το φανταστικό δράμα του Γάλλου συγγραφέα επαναφέρει στο προσκήνιο της γαλλικής συλλογικής εμπειρίας του παθήματος, το τραγικό ενός μετασχηματισμένου προμηθεϊκού πάθους, το οποίο ανταποκρίνεται στις βασικές δομές του κοσμικού δράματος. Το λάθος/πάθος οδηγεί στην τύφλωση, αφήνοντας μολαταύτα ανοιχτούς λογαριασμούς με μια αβέβαιη κάθαρση. Η « οικεία ηδονή » στο δραματικό σύστημα του Κλωντέλ ταυτίζεται με ένα χριστιανικό τραγικό, στο οποίο ο ήρωας εισέρχεται σχεδόν συνειδητά, επιδιώκοντας την κάθαρση μέσα από την αυτονομία μπροστά στο εξηρημένο από την θεία δίκη αμάρτημα. Ο ήρωας αυτός αγωνίζεται με αντίπαλο κυρίως τον εαυτό του, προκειμένου να υποτάξει την σαρκική φύση κατακτώντας την γαλήνη της ψυχής, την χαρά της αιωνιότητας και τη μυστηριακή έκσταση της αγιότητας<sup>5</sup>.

Στον αντίποδα των ουράνιων ηρώων, ο « γήινος » ήρωας, υπηρετεί τις προσταγές της ύλης, οδηγούμενος στην παγίδα της αμαρτίας. Στον θεατρικό μικρόκοσμο του Claudel, ο ήρωας σηματοδοτεί ένα τραγικό της ενοχής, εμφανιζόμενος ως ενεργούμενο ενός ανεκδιήγητου ανθρώπινου πάθους για την κατάκτηση υλικών αγαθών. Το θεατρικό αυτό πρόσωπο, της γήινης ροπής, έντονα χρωματισμένο ως δομή μιας πανανθρώπινης περιπέτειας, συμβολίζει

<sup>3</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés* (recueillis par Jean Amrouche), Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1954, σ. 152.

<sup>4</sup> « Si l'amour est au cœur de sa (de Claudel) dramaturgie, mais comme un fer de lance, la sainteté est le fleuron de son œuvre dramatique » (Stanislas Fumet, *ό.π.*, σ. 56).

<sup>5</sup> *Αυτόθι*, σ. 311.

την δυναμική της επιθυμίας, της θελήσεως που επιδιώκει την βίωση παντός είδους υλικών απολαύσεων. Εκ παραλλήλου, ο ονομαζόμενος « γήινος » ήρωας εκφράζει και αντανακλά ομοίως την βαθιά επιθυμία της εξουσίας, από την οποία εκπηγάει η δύναμη επιβολής σε πρόσωπα και πράγματα, γεγονός που απομονώνει και κρατά δέσμιο τον άνθρωπο στο τέλμα ενός άκρατου εγωισμού, με απότοκο την αγωνία και την απόγνωση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ήρωας του Κλωντέλ, « γειωμένος » στο τέλμα, συρρικνώνεται και βιώνει το τραγικό ενός σύμπαντος από όπου απουσιάζει ο Θεός<sup>6</sup>.

Σημαντικότερη εξάλλου παράμετρος στο θεατρικό έργο του Claudel αναδεικνύεται η έννοια της αγάπης, της διανθρώπινης αγάπης, εκείνης που ενώνει τον άνθρωπο με τον όμοιό του. Εντούτοις, και εδώ, διακρίνουμε έναν θεμελιακό διαχωρισμό. Από τη μια μεριά, αγάπη και έρωτας αναλύονται υπό το πρίσμα της υποστάσεώς τους ως συναισθημάτων του ανθρώπου, ικανών να κατευθύνουν την συνείδηση προς την ανύψωση και την αναζήτηση του θείου. Από την άλλη μεριά, και σε μια εκ διαμέτρου αντίθετη θεώρηση του συναισθήματος, αγάπη ή και έρωτας εξετάζονται ως υποτροπές του θυμικού, των οποίων η παθογένεια απομακρύνει από τον Θεό. Στην περίπτωση αυτή, ο άνθρωπος, που περιγράφει και μελετά η δραματουργία του Paul Claudel προσκολλάται σε μια άλλη συνειδησιακή οντότητα, ελπίζοντας ότι δια μέσου αυτής θα ικανοποιήσει την ανάγκη για διατήρηση συνοχής μεταξύ του Νοείν και του Είμαι, προκειμένου να κατακτήσει το απόλυτο της υπέρξεώς του. Υπό το πρίσμα της υπαρκτικής εντελέχειας, ο τραγικός ήρωας του Κλωντέλ προσβλέπει στην ευδαίμονα αυτοδιάθεση μέσω του συναισθήματος, πειθόμενος στο γεγονός ότι, τόσο η αγάπη όσο και ο έρωτας, αποτελούν το μέσον δια του οποίου συμπληρούται και ολοκληρώνεται η ελλειπής φύση του θνητού<sup>7</sup>.

Εντούτοις, σε ορισμένες περιπτώσεις, ο Claudel δείχνει ότι η διανθρώπινη αγάπη, εκδηλούμενη μάλιστα και ως αδυναμία της ψυχής, αποτελεί μέρος της άγνωστης και μυστηριακής βουλήσεως του Θεού. Κατά τον Claudel, το κάθε τι, ακόμα και η αμαρτία χρησιμεύουν στην ανάδειξη και υλοποίηση της ιδέας της σωτηρίας του ανθρώπου<sup>8</sup>. Η συνείδηση, δια του επιγνωτού, επικουρούμενη από την θεία παρέμβαση, δικαιώνεται στις πεπωμένες διαδρομές του τραγικού Λαβυρίνθου, δοκιμάζει τα όρια της γνώσεως και της αυτογνωσίας και εξέρχεται στο φως μιας αμετάκλητης αποφάσεως. Με άλλα λόγια, ο τραγικός ήρωας του Κλωντέλ δονείται από τις δυνάμεις του έρωτα και της επιθυμίας, φθάνει στο έσχατο σημείο εξευτελισμού, πόνου και απώλειας της

<sup>6</sup> Paul-André Lesort, « L'amour et la Vallée de larmes » in *Entretiens sur Paul Claudel*, Παρίσι, εκδ. Mouton, 1968, σ. 81 κ.εξ.

<sup>7</sup> *Αυτόθι*.

<sup>8</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, ό.π., σ. 138.

ψυχής, για να οδηγηθεί βαθμηδόν στην εύρεση της οδού προς τον Θεό, αφού προηγουμένως έχει διανύσει το στάδιο της αποσυνδέσεως από τους δεσμούς με τη σάρκα του άλλου<sup>9</sup>. Ο ήρωας του Claudel κατευθύνεται στην κάθαρση δια της αρνήσεως της επίγειας συμπεριφοράς του σώματος εντός του οποίου κατοικεί η ψυχή. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το τραγικό στο οποίο έχει προσκολληθεί η ουσία του Όντος, μεταλλάσσεται σε μεταθανάτιο σκεύος αναμονής, επικυρώνοντας τον αμετακίνητο αρμονικό κόσμο που έπλασε ο Θεός για τον άνθρωπο, ο οποίος ελπίζει και πιστεύει σε ένα ανακουφιστικό επέκεινα.

Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε ενδεικτικά και επιγραμματικά σε ένα από τα σημαντικότερα έργα του Claudel, που σφραγίζουν την τελική ευθεία της συγγραφικής του καριέρας : *Το Ατλαζένιο γοβάκι* [*Le Soulier de satin*] που περικλείει, θα λέγαμε, τα τρία στάδια της κοσμοθεωρίας του συγγραφέα. Πρόκειται για μακροσκελές έργο, στο οποίο δεσπόζει η αισθητική του μπαρόκ της γραφής, καθώς το επικό στοιχείο διαδέχεται το δραματικό και το κωμικό<sup>10</sup>. Η υπόθεση διαδραματίζεται στην Ισπανία του 16<sup>ου</sup> αιώνα σε μια περίοδο κατά την οποία η αυτοκρατορία προσπαθεί να απλώσει την επικράτειά της στην Αμερική. Ο πρωταγωνιστής, ήρωας Don Rodrigue εκφράζει το πνεύμα των μεγάλων κατακτήσεων και την παθιασμένη δίψα για δόξα. Ωστόσο, η θεική βούληση φέρνει μπροστά του τη σύζυγο του κυβερνήτη του Mogator, την doña Prouhèze. Ανάμεσά τους δημιουργείται ένας ακατάλυτος δεσμός και οι δύο ήρωες, για ένα διάστημα, παρασύρονται από την γλυκιά ψευδαίσθηση μιας επίγειας ευτυχίας. Όμως, και πάλι, ο Θεός τους δείχνει το δρόμο της λυτρώσεως από την αμαρτία της μοιχείας και από την αλαζονεία της ύβρεως<sup>11</sup>.

Ο Don Rodrigue προστατεύεται από τις προσευχές του ιεραπόστολου αδερφού του, ενώ η doña Prouhèze καταφεύγει στην Παναγία στην οποία εξομολογείται και αφήνει ενέχυρο, θα λέγαμε, το ατλαζένιο γοβάκι της για να μην μπορέσει ποτέ πια να βαδίσει προς το κακό, αλλά και αν αυτό συμβεί, να βαδίσει κουτσαίνοντας, φορώντας δηλαδή μόνο το ένα της ατλαζένιο γοβάκι. Αντιλαμβανόμεθα, μέσα από την παραβολή αυτή τις προθέσεις του συγγραφέα, ο οποίος επιχειρεί να καταδείξει την δύναμη του Θεού και την ανελέητη μάχη ανάμεσα στο καλό και το κακό. Οι δύο αρχετυπικοί ήρωες του έργου, αντιπροσωπευτικά δείγματα ενσαρκώσεως της χριστιανικής ηθικής στην δραματική κοσμοθεωρία του Claudel, αγωνίζονται με πείσμα, με εγκαρτέρηση και επιμονή για να αποφύγουν τους δρόμους της αμαρτίας

<sup>9</sup> Stanislas Fumet, *ό.π.*, σ. 221.

<sup>10</sup> Marie-Louise Tricaud, *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, Γενεύη, εκδ. Librairie Droz, 1967.

<sup>11</sup> Βλ. Stanislas Fumet, *ό.π.*, σσ. 151-152.

και της ντροπής. Η κάθαρση κατά τον τελικό θρίαμβο καταξιώνει τον αγώνα μέσα από οξύμωρες αποκαλύψεις του θεϊκού στοιχείου<sup>12</sup>.

Θα πρέπει να επισημάνουμε στο σημείο αυτό ότι η χριστιανική κοσμοθεωρία του Paul Claudel ευθυγραμμίζεται αρμονικώς προς τα ποιητικά του κοσμοείδωλα, δεδομένου ότι η χριστιανική ιδεολογία του συγγραφέα συμβαδίζει και ταυτίζεται τελικά με την ιδεολογία του ποιητή<sup>13</sup>. Ο Claudel αντιμετωπίζει το σύμπαν σαν ένα ζωντανό κείμενο, μέσα στο οποίο καταγράφονται οι θεϊκές παρακαταθήκες και το ουσιώδες μήνυμα που στέλνει στους θνητούς το ανώτατο Όν. Το συμπαντικό χάος αποτελεί για τον Claudel χώρο εντός του οποίου υλοποιείται η ενοποιητική αρμονία χάρη σε λεπτές αποχρώσεις συμφωνίας μεταξύ ουρανού και γης, μεταξύ ύλης και ψυχής, μεταξύ ορατού και αοράτου: η σοφία του Θεού διευθετεί τα πράγματα και τους νόμους της φύσεως επαναφέροντας το έκκεντρο περιστατικό, όχι στην αρχική του κατάσταση, αλλά στην εξαγνιστική διάσταση του λάθους, που ισοδυναμεί με ιδανική και απόλυτη μαρτυρία του Είναι και της υπάρξεως<sup>14</sup>. Η περιπέτεια του επίγειου βιώματος, στην δραματουργία του Claudel, εκκινεί από αυτή τούτη την ουσία του κατ' εικόνα και ομοίωση, καθώς όλα τα πράγματα και τα όντα επικοινωνούν μεταξύ τους, δένονται αρμονικά και αποδίδουν το τραγικό Υπάρχειν, ως θεμελιώδη συντεταγμένη της τυχαιότητας του λάθους που μετουσιώνεται σε επίγνωση στο πλαίσιο των επιλογών του ανθρώπου. Αυτή η βασική φιλοσοφική θέση του Claudel τον οδηγεί σε μια δραματουργία η οποία εμπεριέχει υψηλόφρονη ποίηση, εστιαζόμενη στην προβολή του μεγαλείου της επικολυρικής υπάρξεως του κόσμου. Ορμώμενος από τη στάση του αυτή απέναντι στη δραματουργία, ο Paul Claudel, δεν διστάζει να ανατρέψει παραδοσιακές τεχνικές του θεάτρου και να προτείνει ανανέωση του ρυθμού και της γλώσσας προκειμένου να αποδοθούν με σαφήνεια οι συντεταγμένες της ποιητικής συλλήψεως και της υφολογίας των δραμάτων του<sup>15</sup>. Η σύλληψη της δομής των έργων του ακολουθεί, θα λέγαμε, τη σαιξπηρική ιδεολογία που αποκρυσταλλώνει η φράση, «όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή». Σε πολλά έργα του, ο Paul Claudel χρησιμοποιεί για πλαίσιο της πλοκής το σύμπαν ολόκληρο, όπως στο *Ατλαζένιο γοβάκι*, για παράδειγμα, όπου ο παρουσιαστής στην αρχή του έργου ανακοινώνει στο κοινό ότι: «Η σκηνή αυτού του δράματος είναι ο κόσμος». Βέβαια, ο Claudel θέλει να δείξει την απεραντοσύνη του σύμπαντος κόσμου χωρίς, να παραμελεί

<sup>12</sup> Πβλ. P. Rescal, *Paul Claudel, dramaturge chrétien*, Παρίσι, εκδ. Temps présent, 1941.

<sup>13</sup> Πβλ. M. Descaintes, *Paul Claudel et l'« Annonce faite à Marie »*, Βρυξέλλες, εκδ. De Bœck, 1952.

<sup>14</sup> J. Andrieu, *La Foi dans l'œuvre de Paul Claudel*, Παρίσι, εκδ. Privat, 1955.

<sup>15</sup> Βλ. Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Παρίσι, εκδ. Librairie Armand Colin, 1971, σ. 358 κ. εξ.

παρόλα αυτά την κίνηση, αργή και σταθερή, που δίνει ζωή και ώθηση στην Φύση<sup>16</sup>. Αυτό εξηγεί πιθανόν το φαινόμενο μιας στατικότητας των δραμάτων του Claudel, καθώς απουσιάζει από αυτά η περιπέτεια και η πολυπλοκότητα των καταστάσεων που δημιουργούν τα πρόσωπα, όπως απουσιάζει επίσης και η ξεκάθαρη τελική λύση.

Αξίζει να επισημάνουμε περαιτέρω το γεγονός ότι ο Claudel, εκτός από μυστικιστής οπαδός του μεγαλείου του σύμπαντος και της ψυχής, είναι και πραγματιστής. Ο ρεαλισμός του εκδηλώνεται έντονα μέσα από τη διατήρηση στενών σχέσεων με τα στοιχεία του κωμικού και του burlesque<sup>17</sup>. Ο Claudel έχει την αίσθηση του ρεαλισμού σε όλο του το φάσμα. Άλλωστε ο ίδιος ο Claudel εξομολογείται την αγάπη του για τις φαρσικές καταστάσεις, τις οποίες συναντούμε στα περισσότερα έργα του με αποκορύφωμα βέβαια τον *Πρωτέα* που είναι μια ολοκληρωμένη φάρσα<sup>18</sup>. Το κωμικό στοιχείο του Claudel εμφανίζεται ως μέσο αστεϊσμού και ως ιλαρό διάλειμμα, στοιχεία τα οποία, αμβλύνουν την τραγικότητα του προσώπου και περιορίζουν, έστω και περιστασιακά, την δυναμική του ζόφου της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, εντός της οποίας προωθείται η αμαρτία και η καταστροφή<sup>19</sup>.

Σε ό,τι αφορά στη λεκτική υφολογία των δραμάτων του Claudel, πρέπει να πούμε ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ακριβόλογες εκφράσεις, ενώ η μεταφορά αποδεικνύεται ο συνήθης τρόπος διατυπώσεως της δραματουργικής ανάγκης να αποδοθεί η υπέρβαση του φαίνεσθαι των όντων, των απεικασμάτων και του περιβάλλοντος, εντός του οποίου υπάρχουν και δρουν οι δυνάμεις του τραγικού<sup>20</sup>.

Στο πέρας της σύντομης αυτής αναφοράς στον τραγικό ήρωα του Claudel, διαπιστώνουμε μια πολυεπίπεδη διαχείριση των εκδηλώσεων της τραγικής ουσίας, που διέπει την φύση της χριστολογικής συλλήψεως των δραμάτων του συγγραφέα<sup>21</sup>. Ωστόσο, το θέατρο του Κλωντέλ, εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να παραμένει δυσπρόσιτο, τόσο ως ανάγνωσμα όσο και ως θέαμα. Αυτό εξηγείται, ως ένα βαθμό, από το ότι ο Claudel εμφανίζει ένα εξαιρετικά έντονο γεγονός του μπαρόκ, το οποίο μάλιστα αποκτά διαστάσεις διασπάσεως των γνωστών από το κοινό δραματικών αναλογιών<sup>22</sup>. Εξάλλου, η χριστιανική πίστη του Claudel, η οποία στα έργα του μετουσιώνεται περίπου σε στάση ζωής και σε ιδεολογία, αποτελεί για τον μέσο θεατή, που δεν έχει άμεση

<sup>16</sup> Βλ. Marie-Louise Tricaud, *ό.π.*, σ. 128 κ. εξ.

<sup>17</sup> Βλ. Marika Thomadaki, *Essais sur le tragique*, Αθήνα, εκδ. Παύλος, 2002, σ. 82 κ. εξ.

<sup>18</sup> Βλ. Marie-Louise Tricaud, *ό.π.*, σ. 48 κ. εξ.

<sup>19</sup> *Αυτόθι*.

<sup>20</sup> Βλ. Michel Lioure, *ό.π.*, σ. 298 κ. εξ.

<sup>21</sup> J. Andrieu, *ό.π.*

<sup>22</sup> Πβλ. Marie-Louise Tricaud, *ό.π.*

επαφή με την Αγία Γραφή, τροχοπέδη για την κατανόηση ορισμένων συγκεκριμένων συμβόλων. Τα σύμβολα αυτά προέρχονται κατ' ευθείαν από την ανάγνωση της Βίβλου από τον Claudel, ο οποίος στον δραματικό του μικρόκοσμο συμβολοποιεί περαιτέρω ορισμένες θρησκευολογικές μορφές ανάγοντάς τες σε δρώντες μιας λατρευτικής τελετουργίας. Δι' αυτής, η τραγική καταγωγή του ήρωα και η έξοδός του στο φως επισφραγίζουν ορισμένες συνθήκες δημιουργίας παραδόξων. Κατά συνέπεια, το λειτουργικό τυπικό στο οποίο παραπέμπουν ορισμένα δραματικά σύμβολα του Claudel είναι δυνατόν να δημιουργήσει σκοτεινά σημεία και ελλιπή κατανόηση της συμπεριφοράς των ηρώων από τους θεατές<sup>23</sup>. Δεν είναι περίεργη η αντίδραση του μεγάλου ηθοποιού Raimu στην επίσημη πρώτη του έργου *Το Ατλαζένιο γοβάκι*, όταν ακούστηκε να αναφωνεί στο τέλος της παραστάσεως : «Πρέπει να είναι κανείς ακραιφνής Χριστιανός για να μπορέσει να καταλάβει κάτι από όλα αυτά!».

Όμως, ακόμα και για κάποιον, που δεν μοιράζεται με τον συγγραφέα την πίστη του στο Χριστιανισμό, ο Paul Claudel είναι ο δραματοουργός, ο οποίος περισσότερο από άλλους, ασχολήθηκε με το πρόβλημα της εσωτερικής ισορροπίας του σύγχρονου και του διαχρονικού ανθρώπου. Ο Claudel κατορθώνει εν τέλει να διατυπώσει στα δράματά του μian απάντηση κατά το μάλλον ή ήττον σαφή, δυνάμενη να ταυτισθεί με μια τελική λύση την οποία συνοψίζουμε στις έννοιες του προσδόκιμου και του διλήμματος ενώπιον των επιλογών. Ο τραγικός ήρωας του Claudel βιώνει την μετάπτωση από μια κατάσταση βραχυπρόθεσμης ευδαιμονίας, σε κατάσταση πλήρους επιγνώσεως του παθήματος, διαγράφοντας έτσι ένα χαρακτηριστικό της σημειολογίας του τόξο με εξέχοντες σταθμούς την ύβρη και την αλαζόνα διάθεση να γνωρίσει το υπέρμετρο. Στην φάση αυτή, ο ήρωας αμφιταλαντεύεται μεταξύ καλού και κακού, για να επιλέξει, εν τέλει, τον δρόμο μιας εξουθενωτικής επιστροφής, η οποία δεν υπόσχεται μολαταύτα την ένταξη του ήρωα στο καταστατικό απόλυτης αξίας. Ο τελικός απολογισμός δικαιώνει την πίστη του συγγραφέα στην ελπίδα. Ο ήρωας αποτραγικοποιείται στον αστερισμό μιας άνωθεν τελειώσεως, η οποία ταυτοποιεί ανακουφιστικά την συνείδηση, επιτυγχάνοντας την συνοχή του Νοείν, του Υπάρχειν και του Είναι.

---

<sup>23</sup> Michel Lioure, *ό.π.*, σ. 337 κ. εξ.



**Passions mondaines et quêtes métaphysiques**  
**La présence scénique de Claudel en Grèce au XX<sup>e</sup> siècle**

En dépit de l'intérêt qu'il porte à la littérature grecque antique et des liens qui l'unissent à la Grèce contemporaine<sup>1</sup>, Paul Claudel n'aura été une figure familière ni pour les artistes ni pour le public amateur de théâtre<sup>2</sup>. La complexité de sa symbolique, le caractère souvent déroutant de ses associations d'idées et ses conceptions mystiques, se conjuguant avec l'absence d'action extérieure et la lenteur solennelle de ses œuvres dramatiques n'incitent guère les troupes à les inscrire à leur répertoire. Parallèlement, les difficultés des acteurs à incarner des figures d'un théâtre poétique et donc à traduire le rayonnement intérieur des héros et, d'autre part, la perplexité des metteurs en scène lorsqu'il s'agit de décoder et d'esquisser ces caractères sont deux facteurs qui risquent de déboucher sur un résultat scénique d'une qualité douteuse. Autant de facteurs qui contribuent à retarder la découverte par les spectateurs grecs de la dramaturgie claudélienne.

La scène athénienne fait connaissance avec Claudel à l'ombre de la guerre civile. *La Jeune Fille Violaine* (titre grec: *Η Θυσία* [*Le sacrifice*]), première ébauche de *l'Annonce faite à Marie*, est montée au théâtre « Panthéon », en novembre 1944, par la troupe de Manolidou-Aroni-Horn<sup>3</sup>. Dans une période de violentes confrontations politiques et de crise économique, les professionnels qui montent le spectacle semblent relativement bien informés de l'activité théâtrale d'autres pays occidentaux et choisissent un auteur, dont la pièce avait remporté un

---

<sup>1</sup> Claudel a traduit l'*Orestie* d'Eschyle (*Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*). Son fils Henri épouse le 29 avril 1936 Christina Diplarakou, sœur de Miss Grèce et Miss Europe 1930, Aliki Diplarakou.

<sup>2</sup> Sur l'accueil réservé, en général, au théâtre français en Grèce, cf. V. Puchner. *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο* [*La réception de la dramaturgie française dans le théâtre néo-hellénique, XVII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles*], Athènes, Hellinika Grammata, 1999. G. K. Katsimbali a publié une bibliographie analytique sur l'auteur, contenant toutes les critiques jusqu'en 1966 : *Ελληνική Βιβλιογραφία Παύλου Κλωντέλ* [*Bibliographie grecque de Paul Claudel*], deuxième édition, Athènes, 1966.

<sup>3</sup> V. Manolidou, dans ses *Souvenirs* autobiographiques [*Αναμνήσεις*], Athènes, M.I.E.T, 1997, p. 46-48, livre quelques éléments sur la représentation. La pièce fut rejouée à l'occasion d'une tournée mais avec une distribution différente. Le nombre important de représentations, 70 à en croire l'information de son traducteur, St. Spiliotopoulos, dans une période difficile, témoigne de l'écho qu'elle rencontra auprès du public.

franc succès l'année précédente à la Comédie Française<sup>4</sup> mais que la majorité du public athénien ignore. L'audace dont ils font preuve dans une conjoncture difficile, en refusant de céder à la solution de facilité qui consisterait à monter des succès déjà éprouvés ou des comédies-farces très digestes, leur attire des commentaires favorables<sup>5</sup>. Fermant les yeux sur le caractère théocentrique du texte, la critique attribue le sacrifice du bonheur individuel de la jeune Violaine à un devoir supérieur. Toutefois, les appréciations divergent : tantôt, on a le sentiment que «la voix de la poésie est si forte, les visions si puissamment imaginatives, les images inédites, si riches et abondantes que chacun sent passer à travers ces drames un irrésistible frémissement»<sup>6</sup>; tantôt, en revanche, le texte est reçu comme «une sèche expérience intellectuelle, une prise de position métaphysique, fort prisée peut-être de quelques dilettantes qui se complaisent dans les acrobaties cérébrales»<sup>7</sup>. Si un tel fossé sépare bien souvent les différents points de vue, c'est que l'originalité de l'auteur le range parmi les poètes «difficiles»<sup>8</sup>, qui sont susceptibles d'être interprétés de multiples façons par des récepteurs «suffisamment armés» mais qui ne laissent guère de marge d'accès à un public non initié à leur univers.

La reprise de *La Jeune Fille Violaine*, en 1957, par le «Théâtre de Thessalonique» dans la seconde ville de Grèce et, en 1965, par la «Société de Théâtre Chrétien» à Athènes relance la question de la réception de l'œuvre par le public: «Comment le spectateur grec non averti pourra-t-il saisir cet univers de symboles et de mystère religieux?»<sup>9</sup>. Comment, donc, une construction de l'esprit dans laquelle

<sup>4</sup> Le 27 novembre 1943, *Le Soulier de Satin* y est monté, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, une représentation qui fait date dans le théâtre français.

<sup>5</sup> R. Milliex, directeur à l'époque de l'Institut Français d'Athènes, félicite la compagnie «d'avoir fait ce choix d'un travail difficile et d'avoir assumé cette responsabilité, plutôt que d'avoir opté pour l'actualité facilement démagogique des œuvres légères», «Actualité de Claudel», *Καθημερινά Νέα* [*Kathimérina Néa*], 12 novembre 1944. La conférence qu'il donna, en prélude à la représentation, est considérée comme «la première manifestation culturelle de la Grèce libre», Evang. Moschos, «Paul Claudel en Grèce», *Παλμός* [*Palmos*], 6 (1945), p. 99.

<sup>6</sup> Al. Thyrylos, *Το Ελληνικό Θέατρο 1945-1948* [*Le Théâtre Grec*], vol. 4, Athènes, Idryma Kosta kai Helenis Ourani, 1978, p. 8.

<sup>7</sup> IRKA, «*Le Sacrifice* de Claudel», *Το ταξίδι* [*To Taxidi*], 2 (1945), p. 57.

<sup>8</sup> C'est Georges Séféris (*Δοκιμές* [*Essais*], vol. I, Athènes, Ikaros, 1981, p. 8) qui le caractérise ainsi. Entrent dans la même catégorie Mallarmé, Lautréamont, Valéry, Fargue, Eliot, Joyce, Jouve et Rimbaud qui a largement influencé Claudel. Selon Séféris, «toutes les données du problème de la «difficulté» de l'association ou de la cohérence sémantique dans l'art ont été posées par ces écrivains» (*op. cit.*, p. 485).

<sup>9</sup> «*Le Sacrifice* de Claudel», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* [*I Techni sti Thessaloniki*], Janvier 1958, p. 10.

coexistent des figures terrestres pieuses et blasphématoires et des êtres envoyés de Dieu, réalité et allégorie, sera-t-elle perçue par des spectateurs qui ne sont aucunement familiarisés avec l'engouement théologique et les préoccupations métaphysiques du dramaturge ? T.K. Papatsonis, un des traducteurs les plus chevronnés de Claudel, affirme que le texte du dramaturge devient accessible, dès lors qu'il est appréhendé avec sensibilité et que l'incapacité à le comprendre «tient non pas à une absence d'information ou de culture mais à une discordance profonde, à une distance psychique entre le monde grec et le monde occidental», l'émotion, que suscite la reprise de la pièce en 1965 «étant le fruit non pas d'une adhésion à la pièce en toute connaissance de cause, mais d'une émotion très extérieure, née du choc produit par certaines scènes impressionnantes»<sup>10</sup>. Cependant ces dernières réflexions n'expriment pas le point de vue de l'ensemble de la critique et, ailleurs, on peut lire que la représentation rétablit «le contact avec le jeune Claudel et avec ses rêves si cruels», ou encore que l'adaptation de St. Spiliotopoulos «conserve la quotidienneté du texte claudélien»<sup>11</sup>.

La représentation de la version plus tardive de *La Jeune Fille Violaine, L'Annonce faite à Marie*, par la troupe de Jean Marchat, en 1947, sur la scène du Théâtre National, ravive les objections initiales quant à la dramaturgie claudélienne : conservant la liberté propre à l'art du récit, l'auteur ne se soucie guère de la matérialisation optique du texte et, par ses outrances lyriques, prive ses héros d'authenticité. «L'atmosphère imposante qui règne sur scène engendre une inquiétude qui dépasse les limites d'endurance des spectateurs aujourd'hui»<sup>12</sup>, car «les héros de Claudel ne sont pas vrais pour le spectateur de notre temps et leurs passions lui demeurent incompréhensibles»<sup>13</sup>. Toutefois, selon un autre son de cloche, ces défauts scéniques n'ont pas d'effet sur le résultat final; pour d'autres critiques, en effet, «dans toute leur immobilité extérieure, les personnages de Claudel, comme ceux de la tragédie eschylienne, sont plus vivants et plus réels que des milliers d'autres qui s'agitent sur scène à grand bruit»<sup>14</sup>, et la pièce «est largement au-dessus de la moyenne des créations de l'esprit et confine au chef-d'œuvre et au génie»<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> T. K. Papatsonis, «Les écritures selon Paul (Fleurettes et autres)», *Νέα Εστία* [*Néa Hestia*] 84 (1968), p. 1469.

<sup>11</sup> Al. Diamandopoulos, «*Le Sacrifice*», *Μεσημβρινή* [*Messimvrini*], 8 janvier 1966, p. 4.

<sup>12</sup> ST.Z., «*L'Annonce faite à Marie*», *Εμπρός* [*Embros*], 29 mai 1947, p. 2.

<sup>13</sup> M. Ploritis, «Molière, Claudel, etc.», *Ελευθερία* [*Eleftheria*], 27 mai 1947, p. 2.

<sup>14</sup> G. Nazos, «*L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel», *Ακρόπολις* [*Akropolis*], 25 mai 1947, p. 2.

<sup>15</sup> M. Karagatsis, *Κριτική Θεάτρων 1946-1960* [*Critique du théâtre 1946-1960*], Athènes, Hestia, 1999, p. 73. Le critique poursuit, exprimant son refus des

Les réserves déjà formulées les années précédentes se font plus acerbes, en particulier sous la plume des auteurs dramatiques grecs, dès lors qu'un organisme subventionné inscrit à son répertoire dramatique un texte de Claudel. Ainsi, lorsqu'elle prend l'initiative de faire découvrir *L'Annonce faite à Marie* dans sa version grecque, en 1952, l'équipe du Théâtre National s'attire les foudres d'auteurs dont les pièces n'avaient pas été retenues jusqu'alors pour être montées sur la scène nationale. On voit même, paradoxalement, des auteurs qui, idéologiquement se situent dans la mouvance progressiste, adopter des positions conservatrices à l'extrême pour mieux faire valoir leurs objections. N. Katiforis exprime son amertume, en soutenant qu'il existe des œuvres dramatiques grecques bien meilleures que les «dégueulis pseudo-mystiques des *Annonciations*»<sup>16</sup> et M. Skouloudis estime que «monter des pièces d'une poésie aussi malsaine et d'un sentiment religieux aussi anti-orthodoxe que ceux de *L'Annonce* de Claudel est une chose quasi-impardonnable, voire criminelle».<sup>17</sup> Les objections qui sont formulées attestent que le monde du théâtre se signale par une mentalité fascisante, censurant tout mode de pensée et d'écriture dès lors qu'il est «différent». C'est ainsi que l'un des intellectuels les plus marquants de l'entre-deux-guerres faillit être exclu du Théâtre National, pour avoir exprimé des opinions différentes et s'être fait taxer de défenseur de l'esprit du catholicisme.

Néanmoins, on ne retrouve pas dans la critique un état d'esprit aussi négatif. La charge affective, créée par les actes des héros «suscite des frissons d'une émotion toute spirituelle»<sup>18</sup>, et l'impression laissée par le texte est comparée à la chaleur et «à la sensation de pureté que laisse un cierge de cire vierge à l'instant où il se consume»<sup>19</sup>; et l'auteur de surenchérir : «à plus forte raison dans une époque comme la nôtre où la moralité est en perte de vitesse, la parole de Paul Claudel résonne à nos oreilles lassées par la futile musique matérialiste comme une symphonie céleste d'une angélique pureté»<sup>20</sup>. On peut constater que le style même des critiques est souvent contaminé désormais par l'esprit

---

tendances de la dramaturgie moderne : «Au moment où la foi saine d'un Claudel fleurit sur le sol de la France, l'existentialisme morbide d'un Sartre est condamné à mourir dans sa putréfaction».

<sup>16</sup> N. Katiforis, «Le Théâtre National et les écrivains», *Αλλαγή* [*Allagi*], 8 mai 1952.

<sup>17</sup> M. Skouloudis, «Le Théâtre National et les dangers de son parcours intellectuel», *Φιλελεύθερος* [*Philélefthéros*], 28 mai 1952, p. 2.

<sup>18</sup> K. Paraschos, «*L'Annonce faite à Marie*», *Εθνικός Κήρυξ* [*Ethnikos Kiryx*], 4 mai 1952, p. 2.

<sup>19</sup> Θεατρικός, «*L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel», *Τα Νέα* [*Ta Néa*], 7 mai 1952, p. 2.

<sup>20</sup> D. Kallonas, «*L'Annonce faite à Marie*», *Βραδυνή* [*Vradyni*], 3 mai 1952, p. 3.

théologique de l'auteur et par le climat religieux qui se dégage de la représentation.

Les objections se focalisent essentiellement sur le caractère absolu des figures-symboles dont le comportement extrême et bien souvent non motivé, «blesse la sensibilité du spectateur et surtout du spectateur chrétien»<sup>21</sup>, sur l'absence d'une atmosphère dramatique ou d'un élan transfigurateur («le verbe lyrique demeure sans âme et glacé»<sup>22</sup>) et, enfin, sur l'évolution trop peu rapide de l'intrigue («la lenteur de l'action scénique, tout en accentuant bien sûr l'atmosphère religieuse, affaiblit irrémédiablement la poésie»<sup>23</sup>). Viennent s'ajouter à ces réserves les pointes du journal *Hestia* contre les positions dogmatiques qui découlent du texte («car le mysticisme du catholique fanatique est quelque chose de tout à fait étranger à la psychologie du Grec orthodoxe»<sup>24</sup>) ou encore les réflexions de St. Spiliotopoulos qui désapprouve les changements apportés au quatrième acte par le metteur en scène français Jacques Hebertot en collaboration avec l'auteur lui-même. Déçu par le résultat, le traducteur de *La Jeune Fille Violaine* conclut : «Que Dieu pardonne à la conscience du premier et à l'âme du second pour le tort qu'ils ont porté à la pièce»<sup>25</sup>.

Néanmoins, la traduction de *Myrriotissa* vaut à la pièce des commentaires élogieux. On reconnaît que la langue de Claudel, tantôt symbolique, tantôt délibérément prosaïque et tantôt sibylline, requiert un effort tout particulier du traducteur. Après la représentation donnée au Théâtre National, et compte tenu des difficultés du texte original, les seules très rares critiques ont trait à la fluidité du texte et le reproche adressé à «la prose rythmée» est «qu'elle n'a pas toujours facilité le travail des acteurs au niveau de la diction»<sup>26</sup>. Mais, globalement, la

<sup>21</sup> Ir. Kalkani, «Paul Claudel. *L'Annonce faite à Marie*», *Πνευματική Ζωή* [*Pneumatiki Zoi*], 4 (1952), p. 94.

<sup>22</sup> Ang. Doxa, «*L'Annonce faite à Marie*», *Εμπρός* [*Embros*], 4 mai 1952, p. 3.

<sup>23</sup> AIM.X., «*L'Annonce faite à Marie*», *Καθημερινή* [*Kathimerini*], 4 mai 1952, p. 1.

<sup>24</sup> O. [Kyros Kyrou], *L'Annonce*, *Εστία* [*Hestia*], 3 mai 1952, p. 1. Le critique saisit l'occasion pour exprimer son opposition à la politique gouvernementale, s'agissant du Théâtre national : «Le début du mois de mai n'est pas une saison pour monter une pièce nouvelle au Théâtre royal, car dans quelques jours, il sera impossible de s'enfermer là-dedans. Toutefois, l'EPEK [=la formation politique au pouvoir] qui possède aujourd'hui le théâtre ignore superbement l'expérience des Athéniens en la matière; en outre, elle ne se préoccupe guère des deniers de l'État grâce auxquels elle a donné hier la première de *L'Annonce*».

<sup>25</sup> St. Spiliotopoulos, «Paul Claudel. *L'Annonce faite à Marie*», *Ακρόπολις* [*Acropolis*], 10 avril 1955, p. 2.

<sup>26</sup> L. Koukoulas, «*L'Annonce faite à Marie* de Claudel», *Αθηναϊκή* [*Athinaiiki*], 3 mai 1952, p. 2.

traduction est jugée «méritoire»<sup>27</sup> et l'impression qui ressort des critiques est que «*L'Annonce* est une réussite dans sa version grecque et que les charmes de la langue et du style de la pièce n'ont pas été ternis»<sup>28</sup>, la poétesse ayant su restituer «dans la version grecque du drame la prose rythmée si caractéristique de Claudel»<sup>29</sup>, son mysticisme religieux et «son lyrisme très profond et poétique à l'extrême»<sup>30</sup>.

La mort de Claudel est prétexte à une reprise des représentations de *L'Annonce*, en 1955. L'attitude de la critique n'a guère évolué avec le temps et continue à osciller entre deux pôles: tantôt, la mise en cause de la capacité de l'auteur à peindre des caractères – «les hommes qu'il nous a présentés n'étaient pas des créatures de ce monde-ci. Ils avaient l'immatérialité et les dimensions d'êtres surnaturels»<sup>31</sup> – tantôt, une adhésion sans réserves à la pièce: – «Mon Dieu, quelle poésie! quelle succession fluide d'images, quel vers expressif, quelle élévation de sentiment, quel haut degré de spiritualité!»<sup>32</sup>. Même quand les spectateurs suivent «le miracle qui constituait le cœur de l'œuvre comme un conte arbitraire sans fondement ni prolongements»<sup>33</sup>, le comportement et les réactions des *dramatis personae* demeurent difficiles à expliquer; toutefois, le texte de l'auteur qui transpose la religion en langage scénique continue à émouvoir, «principalement par la poésie de son humanisme chrétien»<sup>34</sup>.

La représentation de *L'Otage*<sup>35</sup> par la troupe du Vieux Colombier au Théâtre national, en 1959, relance le débat quant au contenu idéologique et à la forme antithéâtrale des pièces de Claudel. La prise en otage du Pape Pie VII et le réajustement des institutions et des valeurs après la Révolution française sont retracés dans l'optique pleine de passion d'«une conscience religieuse catholique, qui se borne toutefois à «faire se relayer les monologues, dans une parfaite indifférence aux

<sup>27</sup> Ang. Terzakis, «*L'Annonce faite à Marie*», *To Bήμα [To Vima]*, 4 mai 1952, p. 3.

<sup>28</sup> Y. Sideris, «*L'Annonce faite à Marie*», *Ελευθερία [Eleftheria]*, 7 mai 1952, p. 2.

<sup>29</sup> St. Spiliotopoulos, «Paul Claudel. *L'Annonce faite à Marie*», *Ακρόπολις [Acropolis]*, 4 mai 1952, p. 2.

<sup>30</sup> H. E. Anguélomatis, «*L'Annonce faite à Marie*», *Ελληνική Ημέρα [Helliniki Imera]*, 6 mai 1952, p. 2.

<sup>31</sup> L. Koukoulas, «*L'Annonce faite à Marie* de Claudel», *Αθηναϊκή [Athinaiki]*, 11 avril 1955, p. 2.

<sup>32</sup> D. Chronopoulos, «*L'Annonce faite à Marie*», *Βραδυνή [Vradyni]*, 12 avril 1955, p. 2.

<sup>33</sup> Al. Thylos, «Un Poète», *Νέα Εστία [Néa Hestia]*, 57 (1955), p. 478.

<sup>34</sup> E.P.P [Papanoutsos], «*L'Annonce faite à Marie*», *To Bήμα [To Vima]*, 10 avril 1955, p. 2.

<sup>35</sup> *L'Otage* est la première partie d'une trilogie qui comprend *Le Pain dur*, et *Le Père humilié*. La représentation donnée par la troupe française est la seule version de la trilogie jamais portée sur la scène grecque.

nécessités théâtrales»<sup>36</sup>, ce qui rend le texte « incompréhensible pour le spectateur – surtout celui qui n’est pas catholique»<sup>37</sup> – d’autant qu’il sombre en maints endroits dans «un verbalisme fastidieux»<sup>38</sup>. Du fait de la tendance du dramaturge à mépriser les conventions théâtrales, «la forme dialoguée souffre toujours d’une fixité mortelle, le langage poétique ne trouve pas ses prolongements scéniques et la technique théâtrale proprement dite donne l’impression d’un essai de jeunesse»<sup>39</sup>; au bout du compte, «il reste un drame théâtralement inefficace»<sup>40</sup> puisque c’est «seulement en tant que lecteur que l’on peut goûter et apprécier sa puissance lyrique»<sup>41</sup>. Au demeurant, les choix scéniques du poète ne suffisent pas à faire rejeter purement et simplement la pièce ; en effet, comme l’affirme l’homologue de Claudel, Zoé Karelli, la scène qui met face à face le curé et Sygne «suffisait non seulement à la justifier tout entière mais encore à l’imposer comme une œuvre d’un grand sérieux et d’une importance capitale»<sup>42</sup>. Toutefois, la qualité du spectacle n’a pas eu raison des problèmes et n’a pu emporter l’adhésion des spectateurs qui avaient été séduits par de précédentes mises en scène grecques de drames de ce même auteur et cela, du fait que « la troupe française qui, théoriquement, aurait dû être mieux à même que nos acteurs de faire passer sa poésie, ne nous a même pas laissés la soupçonner»<sup>43</sup>. Plus généralement, on a le sentiment que le spectacle, sans appartenir à la catégorie des représentations classées « bonnes pour l’Orient », n’a pas permis au verbe claudélien de prendre corps sur les planches, du fait de la ligne suivie par la mise en scène et du jeu vieillot des acteurs.

*Le Soulier de Satin*, la seconde pièce de Claudel montée au Théâtre National, vient invalider toutes les impressions favorables qu’avait laissées la représentation de *L’Annonce*. La grande majorité du public ne semble guère émue par ce drame qui avait pourtant remporté un franc succès sur la scène française. Le souci de faire passer les conceptions religieuses nuit à la vraisemblance et transforme, au bout du

<sup>36</sup> M. Ploritis, P.S. sur la représentation de *L’Otage* dans la critique d’*Alcibiade* et de *La Victoire sans ailes*, Ελευθερία [*Elefthéria*], 1<sup>er</sup> décembre 1959, p. 2.

<sup>37</sup> K.O.[Oikonomidis], «*L’Otage*», *Έθνος* [*Ethnos*], 21 novembre 1959, p. 2.

<sup>38</sup> I.L. [Lampsas], «*L’Otage*», *Εστία* [*Hestia*], 21 novembre 1959, p. 1.

<sup>39</sup> G. Stavrou, «*L’Otage* de Paul Claudel», *Αυγή* [*Avgui*], 24 novembre 1959, p. 2.

<sup>40</sup> Ang. Terzakis, «La première représentation de la troupe du Vieux Colombier», *Το Βήμα* [*To Vima*], 22 novembre 1959, p. 2.

<sup>41</sup> V. Varikas, «*L’Otage* de Paul Claudel», *Τα Νέα* [*Ta Néa*], 26 novembre 1959, p. 2.

<sup>42</sup> Z. Karelli, «L’Absolu dans l’œuvre de Claudel», *Καινούρια Εποχή* [*Kainourgia Epochi*], hiver 1959, p. 185.

<sup>43</sup> Al. Thrylos, *Το Ελληνικό Θέατρο 1959-1961* [*Le Théâtre grec 1959-1961*], vol. 8, Athènes, Idryma Kosta kai Helenis Ourani, 1980, p. 188.

compte, le conflit permanent qui oppose Dom Rodrigue et Dona Prouhèze en un prêche stérile. Quant à l'adaptation du drame par Jean-Louis Barrault, «elle n'a réussi ni à en offrir un "bon abrégé", ni à en supprimer le caractère narratif. *Le Soulier de Satin* demeure, même après cet arrangement pour la scène, un poème épique dialogué qui lasse par sa longueur et par l'abondance des changements qu'il comporte»<sup>44</sup>. La critique du journal *Kathimérini*, pour qui «la pièce, par la richesse de ses personnages fortement colorés, par son souffle soutenu... par la variété de ses registres, par son essence éminemment spirituelle... ravit le spectateur»<sup>45</sup> est la seule voix qui s'élève pour la défendre.

Les objections sont centrées tantôt sur l'absence de technique et sur le manque d'économie théâtrale, tantôt sur l'inaptitude du poète à peindre des caractères. Les choix de l'auteur sont tels que «ses associations d'idées procèdent par bonds très abrupts... et il ne fait aucun effort pour les ramener aux mesures d'une architecture plus pratiquement fonctionnelle»<sup>46</sup>; quant à ses héros, porte-paroles des conceptions théologiques de leur créateur, ils finissent par devenir des «figures symboliques [qui] ne parviennent pas à nous réchauffer de leur présence vitale»<sup>47</sup>. Autant de raisons qui font qu'assister à la pièce constitue «une peine non prévue par le Code Pénal [parce qu'] il est difficile de concevoir une œuvre aussi antithéâtrale»<sup>48</sup>. L'accumulation de thèmes variés, la pléthore d'images et les monologues filandreux désorientent le spectateur qui a bien du mal à saisir l'intrigue et qui s'ennuie mortellement pendant cette représentation qui n'en finit pas...

Mais bon nombre de commentaires malveillants et « assassins » reviennent sur la question des choix du répertoire de la Scène Nationale. Le drame est qualifié d'abscons et de puéril, considéré comme «une construction cérébrale informe, un surréalisme mal dégrossi»<sup>49</sup> qui n'a pas sa place dans le répertoire de la scène nationale ; en décidant de la monter, le Conseil d'administration et le Directeur du Théâtre national, «ont fait injure au sens esthétique poussé de notre public»<sup>50</sup>. Un sentiment globalement négatif que ne réussissent à infirmer ni l'éblouissante présence scénique d'Elly Lambéti, ni la traduction de P.

<sup>44</sup> L. Koukoulas, «*Le Soulier de satin*», *Αθηναϊκή* [*Athinaïki*], 31 mars 1964, p. 2.

<sup>45</sup> Kl. Paraschos, «*Le Soulier de satin*», *Καθημερινή* [*Kathimérini*], 29 mars 1964, p. 4.

<sup>46</sup> Al. Diamandopoulos, «*Le Soulier de satin*», *Μεσημβρινή* [*Messimvrini*], 3 avril 1964, p. 5.

<sup>47</sup> V. Varikas, «*Le Soulier de satin*», *Τα Νέα* [*Ta Néa*], 3 avril 1964, p. 2.

<sup>48</sup> K. O.[Oikonomidis], «*Le Soulier de satin*», *Έθνος* [*Ethnos*], 28 mars 1964, p. 2.

<sup>49</sup> B. Klaras, «*Le Soulier de satin*», *Βραδυνή* [*Vradyni*], 30 mars 1964, p. 2.

<sup>50</sup> St. Dromazos, «*Le Soulier de satin*», *Αυγή* [*Avgui*], 9 avril 1964, p. 2.

Prévélakis, qui «malgré sa dextérité à manier la démotique et l'élégance de sa langue n'a pas su éviter tous les redoutables écueils du texte»<sup>51</sup>.

Les réactions des spectateurs, telles qu'elles sont rapportées par les critiques de l'époque, varient, suscitant des interprétations diverses. Face à *L'Annonce*, le public est «enflammé, en extase, bouleversé, très profondément ému»<sup>52</sup>, mais, pour finir, déconcerté par les idées de sacrifice et de devoir «inconnues du Grec, à qui toute notion d'élévation spirituelle demeure étrangère, comme toute tentative de parvenir à la perfection»<sup>53</sup>. Concernant *Le Soulier de Satin*, en revanche, on peut se demander si «le tiers des spectateurs qui ont suivi le drame de Claudel, sont repartis avec la conviction que cela valait la peine de perdre trois heures dans la pénombre pour entendre les prêches symboliques et pour beaucoup rhétoriques de l'auteur»<sup>54</sup>. Si le public athénien s'émeut peut-être de l'infortune de certains des héros, il ne comprend pas pour autant les raisons de leur déchirement pas plus qu'il ne peut admettre les interprétations théologiques ou assimiler les délires métaphysiques d'un écrivain dont l'œuvre a souvent été reçue avec circonspection, y compris par ses coreligionnaires et par ceux qui parlent sa langue.

Pendant l'été 1964, dans le cadre des manifestations du Festival d'Athènes, est monté l'oratorio dramatique *Jeanne au bûcher*, livret de Paul Claudel et musique d'Arthur Honegger. Le langage poétique fonctionne différemment «en tant que forme de discours indépendante de sa transposition dans l'environnement musical et scénique»<sup>55</sup> et «la langue claudélienne si particulière, par les légères touches symboliques et l'atmosphère mystique de catholicisme dont elle est empreinte»<sup>56</sup> contribue à créer un spectacle remarquable, lorsqu'elle se conjugue avec «des volumes sonores très puissants suivis par d'oniriques “pianissimi”, qu'elle est liée aux voix humaines, exprimant et soulignant le drame,

<sup>51</sup> KOK [Kokkinakis], «*Le Soulier de satin*», *Ακρόπολις [Acropolis]*, 1 avril 1964, p. 2.

<sup>52</sup> Al. Thrylos. «*L'Annonce faite à Marie*», *Ελληνικόν Αίμα [Hellinikon Aima]*, 25 mai 1947, p. 2.

<sup>53</sup> T. K. Papatsonis, «*Le traitement mystique de l'élément érotique dans le théâtre de Claudel*», *Σύνορο [Synoro]*, 34 (1965), p. 118.

<sup>54</sup> HR. AG, «*Le Soulier de satin*», *Εστία [Hestia]*, 28 mars 1964, p. 1.

<sup>55</sup> Y. Vokos, «*Jeanne au bûcher*», *Ακρόπολις [Acropolis]*, 4 août 1964, p. 2. Claudel accordait une grande importance à la musicalité du verbe, ce qui explique sa tentative d'écrire un livret. «Ce qu'il y a de plus important pour moi, après l'émotion, c'est la musique. Une voix agréable articulant nettement et le concert intelligible qu'elle forme avec les autres voix, dans le dialogue, sont déjà pour l'esprit un régal presque suffisant indépendamment même du sens abstrait des mots», Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre: premier contact avec le théâtre* in Paul-Louis Mignon, *Panorama du théâtre au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1978, p. 344.

<sup>56</sup> Ph. Anogianakis, «Musique. *Jeanne au bûcher*», *Θέατρο 64 [Théatro]*, p. 60.

une musique qui, par-delà le dogme, renferme un sentiment religieux universel»<sup>57</sup>. Les impressions laissées par le spectacle sont très positives car «aux univers de symboles, aux “formes” alertes, à l’union des “contraires”, à l’invention de figures et de caractères humains, hors des limites du temps et de l’espace, qui caractérisent l’art lyrique dramatique de Claudel, le musicien a répondu avec force et enthousiasme»<sup>58</sup>. Au demeurant, d’autres points de vues se font également entendre, qui contestent le symbolisme jouant sur les mots<sup>59</sup> du poète et qui rejettent son texte : «en fait, peut-on lire, si on ne se laisse pas impressionner par la signature qu’il porte, on découvre qu’il s’agit d’un livret d’une qualité plutôt médiocre dans lequel l’alternance de l’élément visionnaire et du réel crée un climat tout à fait bâtarde»<sup>60</sup>. Quoi qu’il en soit, les critiques s’accordent à penser que la Jeanne de Lorraine attachée à son poteau, si elle renvoie à Prométhée, n’en déçoit pas moins les spectateurs qui s’indignent une nouvelle fois de l’absence d’action dans ce nouveau genre auquel le poète s’est essayé. Lorsque l’œuvre sera reprise en 1984 au Festival, bien que l’action scénique ait été, une fois de plus, réduite au minimum, la critique s’attachera surtout à la musique, notant que «la représentation a continuellement captivé l’intérêt par sa seule éloquence musicale»<sup>61</sup>.

En 1967, les évolutions politiques vont limiter les contacts du public avec les pièces à succès de la scène parisienne puisque certaines troupes refusent de se produire à Athènes, suite à l’accession au pouvoir de la junte militaire. Ainsi, les Athéniens n’auront-ils pas l’occasion de voir le *Partage de Midi* dans une mise en scène signée Jean-Louis Barrault où lui-même interprète le rôle de Mesa. Alors que la pièce est inscrite au programme du Festival d’Athènes de 1967, un communiqué de presse laconique annonce que le théâtre de l’Odéon n’assurera pas les représentations prévues.

Le *Partage de Midi*, «un discours amoureux qui transmue le péché en prière»<sup>62</sup>, est monté pour la première fois en 1987 sur la scène athénienne par la troupe «Simio», dans une traduction de T. K. Papatsonis et redonne un semblant de chaleur aux relations des compagnies dramatiques avec l’auteur, tout en marquant parallèlement un tournant dans le choix de ses pièces. Les productions de la scène

<sup>57</sup> Al. Lalaouni, «Jeanne au bûcher», *Βραδυνή* [*Vradyni*], 5 août 1964, p. 2.

<sup>58</sup> D.A. Hamoudopoulos, «Jeanne au bûcher», *Ελευθερία* [*Elefthéria*], 5 août 1964, p. 2.

<sup>59</sup> Le président du tribunal Cauchon est présenté comme un porc (Cochon).

<sup>60</sup> D. Yatras, «Jeanne au bûcher», *Το Βήμα* [*To Vima*], 4 août 1964, p. 2.

<sup>61</sup> K. Romanou, «Jeanne au bûcher», *Καθημερινή* [*Kathimerini*], 22 septembre 1984, p. 6.

<sup>62</sup> T. Lignadis, «Du blasphème à la prière», *Καθημερινή* [*Kathimerini*], 22 septembre 1989, p. 15.

nationale à caractère théocentrique, qui visaient à une sorte de communion religieuse et impliquaient une foule de personnages, cèdent désormais la place à des textes vibrant du conflit entre les passions humaines et les contraintes religieuses, montés par de petites troupes de jeunes comédiens qui, bien souvent, ne sont pas à la hauteur des rôles qu'ils interprètent. Le «conflit entre Dieu et l'homme, entre la chair et l'esprit»<sup>63</sup>, «le désir d'un amour non payé de retour, idéal et absolu, qui lutte avec le sentiment de culpabilité, de péché pour l'amour interdit»<sup>64</sup> est le lot de l'existence humaine et la *catharsis* interviendra par le truchement de la grâce divine. Sans doute Claudel, «s'il se détache des obsessions qui coexistent nécessairement avec sa foi dans le bonheur après la mort, reste-t-il un grand poète des passions de ce monde»<sup>65</sup>, mais la tentation de la chair et la lumière ne constituent pas, pour l'auteur, le lot des hommes.

En 1988, est monté pour la première fois *Protée*, «essai au badinage d'un grand tragédien»<sup>66</sup> au Théâtre de Patras, dans le cadre du 3<sup>e</sup> Festival de la ville. Bien qu'elle emprunte son sujet à un mythe grec, la pièce ne mobilise pas pour autant l'intérêt du monde du théâtre grec qui préférerait les tragédies lyriques du dramaturge. La pièce ne fut pas jouée à Athènes, en dépit des commentaires élogieux qu'elle avait suscités, ce qui nous prive d'une image globale de l'accueil qui lui fut réservé par la critique (le Théâtre Municipal de Patras ne disposant pas d'archives pour cette période). Toutefois, les impressions qui ont été consignées attestent que Protée «nous [entendre: les Grecs] a quelque peu lavés de la poussière de la petitesse d'esprit et de la suffisance»<sup>67</sup>.

La première représentation à Athènes de la seconde version de *l'Échange*, au théâtre «Amore», en 1994, confirme le point de vue selon lequel les troupes entretiennent des relations plus chaleureuses avec le dramaturge français qui désormais est abordé dans une optique différente. La nouvelle génération de critiques est à nouveau partagée à son égard: elle discute le texte et les positions qu'il défend mais on voit se marginaliser les préjugés relativement aux obsessions théologiques du dramaturge. Le quartet humain de la pièce, «des personnages qui luttent,

<sup>63</sup> P. Athinaïos, «Le Partage de midi», *Ημερησία [Himerissia]*, 20 septembre 1987, p. 6.

<sup>64</sup> Thymeli, «Le Partage de midi», *Ριζοσπάστης [Rizospastis]*, 29 septembre 1987, p. 9.

<sup>65</sup> N. Nikopoulos, «Passions humaines et légitimation», *Αυγή [Avgui]*, 23 janvier 1994, p. 37.

<sup>66</sup> M. Adamopoulou-Kostaki, «Festival de Patras. Un hymne à la mer», *Μία [Mia]*, 6 juillet 1988, p. 63. Ce point de vue appartient au metteur en scène de la pièce, V. Arditis.

<sup>67</sup> G. Bramos, «Le voyage hors les murs», *24 Ώρες [24 Heures]*, 13 juillet 1988, p. 23.

sans réussir, habituellement, à dépasser leur éclatement, à acquérir un visage»<sup>68</sup>, reprend le motif caractéristique de la dramaturgie claudélienne, l'éternel combat entre le corps et l'âme, la culpabilité et le pardon. «À travers les passions de l'échange amoureux, les héros claudéliens ouvrent le chemin raboteux de la rédemption»<sup>69</sup> et, pour finir, «sont sanctifiés par le halo qui entoure leur visage»<sup>70</sup>. Des doutes sont cependant émis une nouvelle fois quant à la fonctionnalité de cette écriture. Même si, thématiquement parlant, les textes ne s'adressent pas seulement à des spectateurs sensibilisés, l'écriture, elle, se signale par «une forte disposition poétique et symbolique qui... les rend très cérébraux et plus “antithéâtraux”»<sup>71</sup>. Le poète Claudel, fidèle à son indépendance d'esprit, refuse de céder aux conventions et de se plier aux exigences de la scène.

Les plus jeunes traducteurs de son œuvre s'interrogent sur la meilleure façon de rendre le texte, s'efforçant de découvrir les exigences linguistiques du public grecophone de leur temps, et d'y répondre. Du reste, le pari est de savoir «si la langue de la traduction saura retrouver cette souplesse claudélienne requise pour évoquer ces éternels va-et-vient entre les sommets et les profondeurs, l'élévation et la chute»<sup>72</sup>. An. Staïkos et P. Pantazi, qui se sont attelés à la traduction-réécriture de l'*Échange*, répondent avec bonheur aux difficultés du texte, ce qui n'empêche pas certains critiques de s'interroger sur les motifs qui justifient «la présence de termes et de phrases en américain dans le texte»<sup>73</sup> ainsi que sur le maintien de quelques gallicismes qui n'ont pas leur raison d'être.

La reprise du *Partage de midi* en 1998, au théâtre « Ilissia », dans une traduction de Tz. Tsiakiri, qui constitue la dernière représentation d'une pièce de Claudel dans la Grèce du XX<sup>e</sup> siècle, entreprend de réapprécier la force de la passion dans les scènes dramatiques où «nous pouvons appréhender ces héros, d'une part, comme des symboles et, de l'autre, comme des êtres vivants qui respirent, les deux pieds solidement carrés sur terre et le regard vif»<sup>74</sup> mais sans succès toutefois, du fait que les traits érotiques sont méconnus et que l'auteur est perçu comme «un

<sup>68</sup> L. Polénakis, «Le sacré, le sacrilège...», *Κυριακάτικη Αυγή* [*Avgui du dimanche*], 23 janvier 1994, p. 37.

<sup>69</sup> D. Kangélari, «Seule une femme...», *Εποχή* [*Epochi*], 6 mars 1994, p. 20.

<sup>70</sup> K. Géorgoussopoulos, «Coexistence des trois personnes divines...», *Τα Νέα* [*Ta Néa*], 7 mars 1994, p. 36/4.

<sup>71</sup> Al. Margaritis, «L'Échange», *Νέα Εστία* [*Néa Hestia*], 135 (1994), p. 824.

<sup>72</sup> Hel. Varopoulou, «L'Échange de Paul Claudel», *Το Βήμα* [*To Vima*], 23 janvier 1994, p. Γ7.

<sup>73</sup> M. Kaltaki, «L'Échange de Paul Claudel», *Επενδυτής* [*Ependytis*], 26 février 1994, p. 4.

<sup>74</sup> Ir. Stathi, «Le partage de la passion», *Αντί* [*Andi*], 6 janvier 1998, p. 51.

catéchiste dans un collège catholique dispensant la bonne parole aux pensionnaires d'une institution de jeunes filles»<sup>75</sup>. Si, la première fois, le texte évoque, par associations d'idées, *Maria Néféli* d'Élytis, du fait des monologues parallèles, communs aux deux œuvres poétiques<sup>76</sup>, à la fin du siècle, ces monologues du désespoir amoureux donnent lieu à des jugements défavorables, mobilisant des conceptions grécocentriques du type : «quand nous, les Grecs, avons un Yannis Ritsos qui a écrit ce monument qu'est la *Sonate au clair de lune*, je ne vois pas pourquoi nous serions émus par Claudel et par ses monologues amoureux»<sup>77</sup>. La résistance et les réactions d'un spectateur «qui n'aime pas les monologues interminables, si beaux soient-ils, et qui juge Claudel "antithéâtral", tout comme il juge par exemple Sikélianos "antithéâtral"»<sup>78</sup>, continuent à susciter des interrogations. Bref, il semble que les résistances déjà formulées dans le passé demeurent vivaces à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle.

Les deux traductions de la pièce montée à deux reprises en 1987 et en 1998 donnent lieu à des points de vue divergents. Si l'adaptation en grec de Papatsonis, suscite l'enthousiasme – «un exploit, tant elle a su pénétrer l'esprit profondément religieux de Claudel, une grande conquête de la langue grecque»<sup>79</sup> – elle ne semble pas pour autant répondre aux exigences scéniques modernes car «Papatsonis – Dieu ait son âme ! – ce *nobilissimus*, avait des préoccupations d'ordre uniquement poétique et théologique»<sup>80</sup>. Quant à la traduction de Tz. Tsiakiri, elle «s'abandonne à la luxure des néologismes mais elle est aussi qualifiée de bavarde, pleine de mérites mais dépourvue de souffle vital»<sup>81</sup>; ce qui fait qu'un «texte plein de passion dans sa version

<sup>75</sup> K. Géorgoussopoulos, «Naufrage en basses eaux», *Ta Néa* [Ta Néa], 30 novembre 1998, p. 25.

<sup>76</sup> T. Lignadis, *op. cit.*, note 62.

<sup>77</sup> P. Timogiannakis, «*Le Partage de midi*», *Βραδυνή* [Vradyni], 12 novembre 1998.

<sup>78</sup> R. Sokou, «Quelle place la poésie peut-elle avoir sur les planches ?», *Απογευματινή* [Apogevmatini], 23 novembre 1998, p. 61. La comparaison avec les vers de Sikélianos avait déjà été faite par le passé, lorsque, à l'occasion de la présentation sur scène du *Dithyrambe de Rhodes*, la poésie de ce dernier est ainsi qualifiée : «une succession sans lien de très belles images, prolixité, théologie, D'Annunzio et Claudel d'avant-guerre», V. Daskalakis, «Les théâtres. Le Dithyrambe orphique», *Κύκλος* [Kyklos], 3 (1933), p. 131.

<sup>79</sup> K. Géorgoussopoulos, «Destin et grâce» in *Παγκόσμιο Θέατρο II* [Théâtre Mondial II], Athènes, Patakis, 1999, p. 149.

<sup>80</sup> Y. Varvérís, «Ilots» in *Η κρίση του Θεάτρου 1984-1989* [La crise/La critique du théâtre 1984-1989], Athènes, Hestia, 1991, p. 224.

<sup>81</sup> K. Géorgoussopoulos, *op. cit.*, note 75.

originale, avec le concours d'une traduction médiocre, parvient aux spectateurs filtré à travers un air froid»<sup>82</sup>.

Même si elles ont revu leur position face aux œuvres dramatiques de Claudel, les troupes ne semblent pas investir dans ses pièces. Il semble que les messages délivrés par ses drames ne soient pas de nature à satisfaire les préceptes idéologiques de l'époque actuelle et que l'écriture poétique du dramaturge ne réponde pas à ses exigences esthétiques. Certes, le mot de T. Papatsonis selon lequel «Paul Claudel a connu à Athènes un sort analogue à celui de la prédication de l'apôtre Paul, son homonyme, sur la colline faisant face au Parthénon»<sup>83</sup> peut sembler exagéré; il n'empêche que les textes du poète requièrent des spectateurs qui soient disposés à composer avec ses quêtes métaphysiques et à apprécier son langage poétique à travers l'épuisant filtre de ses monologues interminables. Or, étant donné que le quotidien, «la vie dans sa polychromie et sa multiplicité de saveurs en est absente, ou quand elle ne l'est pas, a honte de se dévoiler dans sa séduction païenne»<sup>84</sup>, le public a du mal à suivre les interrogations existentielles du dramaturge et, d'ordinaire, demeure indifférent à ses réflexions philosophiques.

---

<sup>82</sup> OI. Moschochoritou, «L'ennui est l'ennemi de la poésie», *Εξουσία [Exoussia]* 19 novembre 1998.

<sup>83</sup> T.K. Papatsonis, *op. cit.*, note 10.

<sup>84</sup> AIM.X., «L'Annonce faite à Marie», *Ta Néa Ellhniká [Ta Néa Hellinika]* 6 (1952), p. 453.

## Écritures en miroir : Bible et poésie<sup>1</sup>

À la question que lui pose Frédéric Lefèvre en 1925 : « Quels sont vos livres de chevet ? », Claudel répond : « Je ne lis d'une manière constante que la Bible »<sup>2</sup>.

Cette affirmation, toute l'œuvre de Claudel en fait foi. Dès ses premiers écrits, et par la suite de manière continue, on note la fréquence des citations et réminiscences de l'Écriture<sup>3</sup> ; à partir de 1927, grâce à la proposition fortuite d'un éditeur lui demandant de préfacier l'Apocalypse, elle deviendra l'objet d'une réflexion et d'un exercice quasi quotidiens :

[...] l'indiscret solliciteur évincé, il n'en était pas de même de sa proposition qui, nuit et jour, ne me laissait pas de repos. J'avais soixante ans, j'étais vacant, j'en avais fini pour toujours avec les *Otage* et les *Soulier de Satin*. Je savais que *Tête d'Or* en avait fini pour toujours de régler leur compte aux *Ysé* et aux *Prouhèze*. Cette Apocalypse qu'une curieuse insistance intérieure désignait à mon intérêt, j'avais le temps, pourquoi ne pas y mettre le nez ? C'était l'affaire de quelques jours, de quelques semaines au plus...

J'avais soixante ans, ai-je dit, à ce moment, j'en ai maintenant plus de quatre-vingt-trois, et il n'est pas vraisemblable qu'autre chose que la tombe vienne mettre fin à l'investigation téméraire et passionnée où je me suis trouvé engagé par un enchaînement progressif de questions et d'attraits qu'il n'était pas en mon pouvoir d'éluder.<sup>4</sup>

De là jaillit tout un pan fort peu connu de son œuvre, la méditation des vingt-cinq dernières années de sa vie ; plutôt que « commentaires et exégèses », il conviendrait, comme le faisait Claudel lui-même, de qualifier ces textes de « poème biblique ». Nous y dénombrons trois commentaires de l'Apocalypse, un du Cantique des Cantiques, deux d'Isaïe, un de Job, un d'Esther, un de Tobie, à quoi s'ajoutent des méditations : *Un Poète regarde la croix, Seigneur, apprenez-nous à*

---

<sup>1</sup> Cette communication reprend des éléments de deux textes publiés : « Paul Claudel et l'Écriture Sainte », in *Bible et littérature*, dir. O. Millet, Champion, 2003, p. 199-220, et « Mystère et gloire de la Parole », in *Paul Claudel maître spirituel pour notre temps*, Parole et Silence, Genève, 2005, p. 37-66.

<sup>2</sup> F. Lefèvre, *Une heure avec...*, 3<sup>e</sup> série, Gallimard, 1925, p. 167.

<sup>3</sup> Voir à ce propos la thèse de J. Houriez, *La Bible dans les œuvres dramatiques et poétiques de Paul Claudel*, Paris IV.

<sup>4</sup> *J'aime la Bible* [Fayard, 1955], cité sur *Œuvres complètes*, t.XXI, Gallimard, 1963 (désormais O.C. XXI), p. 351-352.

*prier, J'aime la Bible* — qui sera notre texte de référence — , et un ensemble de splendides compositions mariales : *L'Épée et le Miroir, La Rose et le Rosaire*, qui devaient former le grand « poème » resté inachevé *Assumpta est Maria*. Quand Claudel meurt, en 1955, il travaille à son second commentaire d'Isaïe.

De l'œuvre dramatique à l'œuvre dite « exégétique » il ne faut pas voir rupture, mais continuité : la seconde serait plutôt une sorte de face secrète de la première, en même temps qu'elle en est le révélateur. Face secrète de l'œuvre, mais aussi du personnage : nous y découvrons l'intimité la plus profonde d'un homme et d'un poète qui vit son catholicisme au jour le jour, et qui diffère de l'homme public — en tout cas de l'image qui nous en a été transmise.

Claudel lui-même a fait plusieurs conférences destinées à présenter cette œuvre au public. Voici comment il la concevait :

Je profite, seulement, de l'occasion qui m'est offerte de soulager mon cœur, de donner ouverture à des sentiments que j'ai été obligé de garder toute ma vie au fond de moi-même réprimés et ensevelis. La solitude qui est l'épreuve de tant de prêtres, je ne sais si elle peut être plus grande que dans le monde, au milieu de gens avec qui on ne se sent pas grand-chose de commun. Personne n'a mieux compris que moi la parole de saint Paul qui est d'user du monde comme n'en usant pas, non point par vertu, mais par nécessité, par désagréable nécessité. Combien de fois le smoking ne m'a-t-il pas paru un cilice, et j'aurais préféré un rocher au milieu de l'océan Pacifique à cette place d'honneur à un dîner officiel où il m'est arrivé de dire mon chapelet sous la nappe entre deux femmes de sénateurs américains ! À cette solitude qui m'accompagnait venait, en effet, s'ajouter celle de l'exil, celle d'une vie entièrement passée au milieu de gens dont je ne partageais ni la langue, ni les intérêts, ni la religion. Celle aussi d'un écrivain qui se livrait désespérément à son art avec la certitude de n'être compris de personne, s'acheurtant, comme il faisait, d'un côté comme de l'autre à un double conformisme, à deux murailles également indifférentes et irréductibles. C'est alors que je ressentis le prix de cette mère aux quatre coins du monde qui jadis m'avait donné le jour et qui ne me lâchait pas. De tous côtés, je trouvais une église catholique qui m'ouvrait les bras. Ce n'étaient plus comme autrefois les voûtes glorieuses de Notre-Dame de Paris, c'était quelque pauvre baraque d'un pays de mission, quelque humble asile de pauvres gens au bout d'une ruelle de Boston ou de Hambourg dans son humilité consciente et attifée. Tout de même c'était pour moi la maison d'or de la litanie que nos paroissiens traduisent par *sanctuaire de la charité*, c'était la porte du ciel, c'était l'arche d'alliance, au-dessus de laquelle brillait

l'étoile du matin, cette étoile précisément que le prêtre allait me mettre dans la bouche.<sup>5</sup>

Cette citation nous paraît fort intéressante dans la mesure où elle révèle, sous la plume de l'écrivain, un usage naturel de la référence biblique ou liturgique : nous y notons : « usant du monde comme n'en usant pas » (I. Cor. 7, 31), les épithètes tirées des litanies de Lorette : « maison d'or », « porte du ciel » (*janua caeli*, Ps. 77, 23), « arche d'alliance » (*foederis arca*, Nb. 10, 33), « étoile du matin » (*stella matutina*, Eccli. 50, 6 ; Ap. 2, 28 et 22, 16) ; ainsi pouvons-nous remarquer un phénomène d'imprégnation spontanée, que la citation apparaisse à l'état brut, ou magnifiée par l'usage liturgique. Elle est en tout cas tellement intégrée à la pensée de Claudel, comme nous le verrons, qu'elle y joue un rôle beaucoup plus que purement ornemental. Le second élément important de ce texte est la révélation de la solitude foncière de Claudel — solitude propice à la méditation, qui dessine bien ce qui a toujours été sa double vocation : vocation sacerdotale ou monastique manquée ou refusée, mais dont il reste quelque chose ; Claudel ne disait-il pas à André Suarès, par manière de plaisanterie sérieuse, en 1907 : « J'ai cette idée burlesque que je ne finirai pas autrement que prêtre »<sup>6</sup> ; et « vocation » artistique du poète, de l'amoureux des mots, qui sait admirer dans la Bible le poème par excellence.

Cette double vocation sera notre fil directeur : elle fait apparaître les deux faces inséparables, de l'homme intérieur, profondément catholique, et du poète ; ce qui fait le lien entre les deux, ce sont les images de l'Écriture, qu'il recueille, cite, sur lesquelles il médite, à partir desquelles il brode lui-même son propre texte ; le chrétien les déchiffre, y lit l'expression de la doctrine et de la discipline ; le poète y exerce sa rêverie ; de là résulte une lecture idiosyncrasique de l'Écriture Sainte, balisée par l'exigence d'orthodoxie, ouverte sur l'espace soigneusement contrôlé de la création personnelle. Sublime livre d'images, la Bible ne cesse d'être en même temps aux yeux de Claudel un miroir de piété ; mais cette Bible est aussi celle du poète-théologien, du lecteur avisé de saint Thomas, qui sait se prémunir, par la connaissance de la doctrine, contre toute tentation excessive de divagation, contre l'attrait du « beau mensonge »<sup>7</sup>.

\*

<sup>5</sup> « Fulgens Corona », allocution prononcée devant les séminaristes de Versailles, le 25 mars 1954, repris dans *J'aime la Bible*, O.C. XXI, p. 436-437.

<sup>6</sup> Lettre à André Suarès du 5 août 1907, *Correspondance Claudel-Suarès*, Gallimard, 1951, p. 109.

<sup>7</sup> Dante, *Banquet*, II, I, 3.

### Le sublime livre d'images

Il est frappant de noter à quel point ce mot d'*image* — instrument de prédilection du poète — est lié chez Claudel à l'évocation de la Bible. Telle est en tout cas la première impression que le Grand Livre a produite sur le « petit Paul » :

La Bible est associée chez moi au premier éveil du cœur et de l'imagination. Dès ma plus petite enfance quand j'apprenais à lire sur les bancs des chères sœurs de la Doctrine chrétienne à Bar-le-Duc, avec quel intérêt je regardais ces grands cartons qu'elles nous mettaient entre les mains et où était représentée la vie du Seigneur. Et plus tard au lycée l'Histoire Sainte fut les délices de ma classe de douzième. Le sacrifice d'Abraham, le Déluge, les fiançailles de Rébecca, Jacob, Moïse, Tobie, le châtement d'Héliodore, la Samaritaine, autant d'images magnifiques, dont je ne puis dire qu'une chose, c'est qu'elles comblaient ma sensibilité. Quelle déchéance plus tard quand il me fallut en venir aux Grecs, aux Romains et à leurs successeurs !<sup>8</sup>

Il en ira de même lors de la seconde découverte du texte sacré, le jour de Noël 1886, lors de l'épisode mémorable de la « conversion ». Claudel trouve pour l'évoquer des accents augustinien : « J'ai entendu l'accent de cette voix si douce et si inflexible qui n'a cessé de retentir dans mon cœur »<sup>9</sup>, en même temps qu'il souligne d'emblée la fulguration du message christique et christocentrique :

Je ne connaissais que par Renan l'histoire de Jésus et, sur la foi de cet imposteur, j'ignorais même qu'il se fût jamais dit le Fils de Dieu. Chaque mot, chaque ligne démentait, avec une simplicité majestueuse, les impudentes affirmations de l'apostat et me dessillait les yeux »<sup>10</sup> ;

mais surtout, il s'agit d'une preuve par les images :

Et plus tard, au soir de cette inoubliable journée de Noël 1886, comment ne pas voir une intervention de la Providence dans cette bible, don d'une amie protestante à ma sœur Camille, qui se trouvait là sur ma table ? Je l'ouvris, ce que je n'avais jamais fait auparavant, et ce fut à deux endroits. Le premier était ce récit d'Emmaüs dans saint Luc, quand le Seigneur, au rebours de la nuit qui monte, ouvre à ses deux compagnons palpitants les secrets de l'Ancien document. Et le second, ce fut ce sublime chapitre VIII du Livre des Proverbes qui sert d'épître à la messe

<sup>8</sup> *J'aime la Bible*, O.C. XXI, p. 349-350.

<sup>9</sup> « Ma conversion », [*Revue de la jeunesse*, 10 octobre 1913], *Œuvres en prose*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 (désormais *Pr.*), p. 1011.

<sup>10</sup> *Ibid.*

de l'Immaculée Conception. Ah ! Je ne fus pas long à reconnaître dans cette radieuse figure qu'elle évoque les traits de la Mère de Dieu, en même temps qu'inséparables, ceux de l'Eglise et de la Sagesse créée. Pas une figure de femme dans mes drames postérieurs qui n'ait gardé la trace de mon éblouissement.<sup>11</sup>

En effet, ces deux textes découverts le soir même de la conversion s'avéreront fondamentaux dans la perception claudélienne de l'Écriture comme réceptacle de la Gloire et de la Grâce. Le premier, la péricope des Pèlerins d'Emmaüs (Luc XXIV) est au principe de la lecture dite allégorique de l'Ancien Testament, qui incite à y lire, comme en un texte chiffré, la secrète présence du Christ ; le second, la Prosopopée de la Sagesse (Prov. 8, 22 sq) qui sert d'épître à la fête de l'Immaculée Conception ainsi qu'à d'autres fêtes de la Vierge, superpose, par le biais du sens dit « accommodatice »<sup>12</sup>, à la personnification de la Sagesse divine les représentations de Marie et de l'Église. Ainsi se constitue un réseau oblique, indirect, hautement poétique, propre à séduire et inspirer une imagination créatrice nourrie des procédés de la génération symboliste ; mais on n'en saurait disjoindre le regard de l'homme de foi, en qui s'impriment dès ce soir mémorable deux données essentielles : un sens très aigu du mystère de l'Incarnation, que double une piété mariale très sincère et profonde ; nous avons là deux fils inséparables, qui ne cesseront de tisser conjointement le vaste empan de la méditation à la fois spirituelle et poétique de Claudel sur l'Écriture Sainte.

La question qui vient immédiatement à l'esprit est de savoir quelle édition de la Bible Claudel avait entre les mains. On sait que cette « révélation » de Noël 1886 eut pour support une bible protestante d'Ostervald, que par la suite Claudel ne semble plus avoir consultée<sup>13</sup>. Sa référence sera en effet à peu près constamment le texte latin de la Vulgate, qu'il cite dès le début de son *Journal* — surtout les prophètes, Ézéchiël, Isaïe, Osée ; il s'en procurera successivement plusieurs éditions : en février 1917 à Rio de Janeiro le seul texte latin ; plus tard

<sup>11</sup> *J'aime la Bible*, O.C. XXI, p. 350.

<sup>12</sup> Le sens dit « accommodatice » est « l'adaptation d'un passage scripturaire à un sujet que ni l'écrivain sacré ni Dieu n'entendirent évoquer d'aucune manière. Le sens accomodatice n'est donc pas un sens de l'Écriture, mais un sens qu'on lui attribue en appliquant à un objet ce que l'Esprit Saint a dit d'un autre objet : la liturgie appliquera à la Nativité du Christ en la nuit de Bethléem une réminiscence de la dixième plaie d'Égypte au Livre de la Sagesse : « *cum enim quietum silentium teneret omnia, et nox in suo cursu medium iter haberet* » (18, 14-15). Pour être légitime, l'accommodation doit toujours être de bon aloi : elle ne doit pas appliquer des textes sacrés à des sujets profanes, faire des accommodations au prix de grossiers contresens » (Robert et Tricot, *Initiation biblique*, Desclée, 1939, p. 335)

<sup>13</sup> « Ma conversion », *op. cit.*, p. 1011, et A. Vachon, *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Seuil 1965, p. 111 sq.

les huit volumes de la Bible du chanoine Fillion, comportant le latin, sa traduction et un commentaire dont Claudel tourne en dérision le bavardage intempestif ; « mais au moins », conclut-il, « elle est orthodoxe »<sup>14</sup>. Point essentiel, comme nous allons le voir, dans une polémique où le poète estime avoir son rôle à jouer.

En choisissant la Vulgate, Claudel ne fait qu'obéir aux directives du Concile de Trente, reprises par celui du Vatican : elle est la version approuvée par l'Église, entérinée par la tradition ; à ceci s'ajoute une raison esthétique :

Nous avons le bonheur de posséder dans la Vulgate une traduction des Livres Saints qui est un monument poétique, que je ne suis pas loin de considérer personnellement comme le chef-d'œuvre de la langue latine<sup>15</sup>,

à laquelle se mêle une raison affective :

Comprenons qu'il y a bien des choses que Dieu n'a voulu nous confier qu'à voix basse. À ce point de vue rien ne remplacera jamais notre incomparable Vulgate. Tout est terne, tout est plat, tout est froid, tout est grossier à côté d'elle. On dirait Virgile traduit par un élève de quatrième.<sup>16</sup>

— d'où la conclusion : « Lisons donc la Vulgate et lisons-la comme elle doit être lue, à genoux »<sup>17</sup>. Piété obéissante et plaisir esthétique se trouvent ici encore étroitement liés.

Respectueux de l'œuvre divine qui est aussi une œuvre d'art, Claudel abhorre toute espèce de travail érudit sur l'Écriture : elle est un monument sacré auquel on ne touche pas, certainement pas un texte comme un autre qui pourrait être soumis au scalpel de l'analyse. Aussi entre-t-il en guerre contre les représentants de l'exégèse moderne, notamment le P. Lagrange, fondateur de l'École biblique de Jérusalem et de la *Revue biblique*, qualifié de « hideux dominicain » et d'« exégète malfaiteur »<sup>18</sup>, et l'abbé Steinmann, baptisé « Jack l'Éventreur qu[i]

<sup>14</sup> Lettre à Jacques Rivière du 25 mai 1907, *Correspondance Claudel-Rivière, Cahier Paul Claudel* n°12, Gallimard 1984, p. 72.

<sup>15</sup> « L'Écriture Sainte » [*La Vie intellectuelle*, mars 1949], repris dans *J'aime la Bible*, O.C. XXI, p. 390.

<sup>16</sup> *J'aime la Bible*, O.C. XXI, p. 363.

<sup>17</sup> « L'Écriture Sainte », O.C. XXI, p. 391.

<sup>18</sup> Lettre à Mauriac du 6 mars 1936, *Correspondance Claudel-Mauriac*, Minard 1988, p.98, et Claudel, *Journal*, t. II, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1969, p. 836 et note. La position de Claudel a varié : dans « Du sens figuré de l'Écriture » [1938, O.C. XXI], il défend le P. Lagrange. Par ailleurs, dans son for interne, il s'accuse de la vivacité de son jugement : Examen de conscience : « manque de charité,

nous exhibe, un sourire sur les lèvres, Isaïe déchiqueté »<sup>19</sup>. Avec quelques infimes variations<sup>20</sup>, cette position restera celle de Claudel jusqu'à la fin de sa vie, comme le prouve cette notation du *Journal* :

Les Dominicains du Faubourg Saint-Honoré m'ayant demandé des livres pour leur vente de charité, je leur envoie l'*Évangile d'Isaïe* et l'*Apocalypse* avec cette dédicace : « J'offre volontiers aux RR. PP. Dominicains pour leur vente de charité ce livre que j'ai écrit dans l'exécration de l'exégèse moderniste ».<sup>21</sup>

Avant de crier à l'intolérance et au scandale, il faut chercher les raisons sérieuses de ce qui est plus un engagement profond qu'un parti pris : « L'intérêt, l'intérêt poignant qui m'a obligé de mettre la main à la plume est ailleurs [que dans la polémique] : Toucher à l'Écriture pour un chrétien, c'est comme si on touchait à l'Eucharistie »<sup>22</sup> — raison de piété, donc, qui se double d'une raison esthétique :

Et que pense M.Steinmann affirmant avec sérénité que l'Ancien Testament n'a qu'un sens, le sens littéral, entendu au sens le plus bas et le plus grossièrement trivial possible, que pense-t-il de cette énorme littérature patristique, inspiratrice de tant de beauté et de dévotion, qui, pendant je ne sais combien de siècles, a prétendu le contraire ? Est-ce un démenti qu'il entend donner à toute cette auguste tradition ? Non seulement aux Pères, mais au Pape parlant dans l'encyclique *Providentissimus*, mais à la liturgie catholique tout entière ?<sup>23</sup>

Le Beau et le Vrai sont en effet inséparables dans ce réceptacle d'absolu qu'est l'Écriture Sainte, « ce livre sublime dont l'Esprit Saint est l'auteur et dont l'Église catholique a seule qualité pour se faire l'interprète »<sup>24</sup> ; ainsi toute atteinte qui lui est faite relève-t-elle d'une faute de goût, d'une manière d'iconoclasme. Pour résumer, l'école littéraliste, à laquelle Claudel applique d'ailleurs volontiers toutes sortes de métaphores de mort (les « équarisseurs », les « fossoyeurs »), est quasiment homicide de l'Esprit. Aussi vitupère-t-il, après la Crampon,

---

paroles moqueuses et blessantes (le P. Lagrange) » (*Journal*, t. I, p.928 — août 1930) — ce qui est tout à son honneur !

<sup>19</sup> « L'Écriture Sainte », *O.C.* XXI, p. 392.

<sup>20</sup> Voir P. Grelot, « Les commentaires bibliques de Claudel », dans *La Pensée religieuse de Claudel*, Recherches et Débats, Desclée de Brouwer 1969, p. 59 sq.

<sup>21</sup> *Journal*, t. II, p. 863 (mai 1954).

<sup>22</sup> « Du sens de l'Écriture Sainte », Lettre au directeur de *La Vie Intellectuelle*, dans *J'aime la Bible*, *O.C.* XXI, p. 394.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 395. L'encyclique *Providentissimus* de Léon XIII date du 18 novembre 1893.

<sup>24</sup> « La Bible de Maredsous » 1950, *O.C.* XXVIII, Gallimard 1978, p. 393.

« décalque de la protestante Segond »<sup>25</sup>, La Bible des bénédictins de Maredsous, dont il dénonce

[...] [le] véritable parti pris, d'aplatir, de minimiser, de faire la part aussi chiche que possible à l'Esprit, de se mettre à la portée dans l'âme de leurs auditeurs de ce qu'il y a de plus bas, de plus grossier, de plus vulgaire, j'allais dire... mais je ne le dis pas.<sup>26</sup>

Au contraire, s'il est une qualité de l'Écriture qu'il convient de respecter, c'est celle d'être vivant :

[...] c'est que précisément la Bible n'est pas un amas de documents hétéroclites, c'est un édifice composé de matériaux intelligents, ou plutôt c'est un être vivant que nous voyons croître et se développer sous nos yeux, comme le gland qui sait dès le commencement qu'il sera un chêne, et qu'il ne peut pas devenir autre chose inexorablement qu'un chêne. Partout, à travers des truchements divers, des langages divers, des formes diverses, des occasions diverses, nous retrouvons le même auteur qui a à nous parler de la même chose, conscient du même trésor et usager du même répertoire.

Cet auteur, nous autres, fidèles catholiques, nous le savons, c'est l'Esprit Saint.<sup>27</sup>

Aussi requiert-elle toute l'affectivité humaine ; c'est un rapport de conjugalité amoureuse et chaste qui s'établit entre l'Écriture et son lecteur, rapporté au modèle de David et Abisag<sup>28</sup>.

Nous comprenons mieux ainsi comment Claudel lit la Bible — et aussi comment il écrit ses proses bibliques ; un exemple nous éclairera particulièrement :

### EXCLAMATION

Au moment où j'écris ces lignes, le Propre du Temps fait de nouveau passer sous mes yeux cet incomparable arrangement de psaumes, d'antennes et de leçons (et parmi elles cette suave et retentissante homélie de saint Germain, le flot de louanges le plus véhément et le plus pur qui soit jamais sorti d'un gosier humain !) qui constitue l'Office de l'Immaculée Conception. Et je suis frappé une fois de plus de ce procédé de composition du langage de l'Esprit Saint que j'appellerai stellaire. Il ne s'agit pas ici du cheminement logique, ni de la phrase lyrique, ni de l'ample houle de l'éloquence et de l'épopée. Ce serait plutôt comme un

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>27</sup> « L'Écriture Sainte », *O.C.* XXI, p. 383.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 381.

groupe de détonations simultanées, non point celle seulement d'une corde qu'on pince, mais la déflagration de cette image unique, nous sentons qu'elle est en train de pourvoir à travers le ciel à tout un système de signaux correspondants.<sup>29</sup>

Il s'agit d'une lecture quotidienne et liturgique ; l'impulsion de la méditation est donnée par les lectures du jour, au missel et au Bréviaire. La splendeur des consonances, l'émerveillement devant la fulgurance poétique des textes motive l'interruption du cours du livre, le cri d'« exclamation ». Ce qui séduit éminemment le chrétien et le poète, c'est ce « patchwork » de textes entretissés qui se reflètent les uns les autres : en l'occurrence, pour la fête de l'Immaculée Conception, l'exultation du *Gaudens gaudebo* (Is.61) à l'*Introit*, la prosopopée de la Sagesse (Prov. 8, 22 sq) à l'épître qui reprend et développe l'image de la *sponsa ornata*, le Graduel qui célèbre la gloire de Judith, l'Alleluia qui emprunte au Cantique sa métaphore nuptiale, l'Évangile *Missus est* de l'Annonciation, l'Offertoire qui reprend la salutation de l'Ange, l'éloge de Jérusalem (Ps. 86) au chant de communion. La « déflagration de cette image unique » fait éclater la gloire de Marie, qui se retrouve dans les textes correspondants du Bréviaire, avec les Psaumes de l'Office de la Vierge, la lecture de la péripécopie de la Genèse sur le péché originel assortie de son commentaire par saint Jérôme, les extraits de la bulle *Ineffabilis Deus* de Pie IX, et enfin l'homélie de saint Germain *In Praesentatione Deiparae*, poétique variation sur l'Ave : ensemble parfait que le poète, amoureux du beau et du mot, prie et contemple tout à la fois ; d'où cette « exclamation » d'admiration, de confusion, devant une construction aussi admirable que pleine de sens.

Ainsi Claudel combine-t-il une lecture linéaire et une lecture liturgique, polyphonique, qui s'enrichissent l'une l'autre, leur contact, aidé de la concordance, faisant jaillir les réseaux d'images qui retiendront son attention et solliciteront sa plume. Cette Écriture qu'il porte en lui, Claudel la connaît étonnamment — même si ce n'est pas toujours exactement ; c'est parfois la connaissance approximative d'un texte souvent relu et médité mais jamais appris systématiquement par cœur, dont les versets se contaminent réciproquement par consonance.

La Bible de Claudel, ce sont trois livres, deux « anthologies » raisonnées, le Missel et le Bréviaire, et la Vulgate qui leur donne contexte et continuité, orientation et ordre. Sa lecture est rumination, méditation au fil des heures, entrecroisement et chevauchement des images en quête de leur centre.

---

<sup>29</sup> *La Rose et le Rosaire* [Egloff, 1947], O.C. XXI, p. 201.

### Le miroir spirituel — Le Livre de la piété poétique

Ce point de convergence des images, nous le trouverons en étudiant tout d'abord l'extraordinaire cohérence de la pensée de Claudel autour de ce terme. D'emblée, la Bible lui apparaît comme un trésor d'images. Claudel se révèle ici le digne disciple de saint Denys l'Aréopagite, qu'il a en effet lu. En témoigne le chapitre éponyme de *J'aime la Bible*<sup>30</sup>, où, en une trentaine de pages, le mot même d'« image » revient constamment : la réflexion sur la Bible se donne d'entrée de jeu comme une méditation sur l'image, sa beauté, sa nature profonde, son ontologie et sa théologie.

En même temps, le texte lui-même est très imagé ; le poète, pour parler de la Bible, recourt à des images que lui fournit le texte sacré ; c'est tout d'abord une réminiscence du Char d'Ézéchiël :

A genoux sur un livre énorme ouvert par le milieu dont les pages se déploient comme des ailes ! C'est la Bible ! Je ne suis pas un évêque, fidèle à ses devoirs de surveillant (*episcopus*), mais puisque la Providence a mis un char de feu à ma disposition pour voyager à travers l'espace et le temps, pourquoi refuserais-je de m'en servir ? A genoux !<sup>31</sup>

qui aboutira à l'expression étonnante de « monture spirituelle »<sup>32</sup> pour qualifier l'Écriture. De là, par un glissement, on passera à l'image de l'édifice, de l'habitation :

Et moi qui sentais dans mon cœur la grande vocation catholique, la vocation de l'Univers, qu'aurais-je pu faire de mieux que de m'embarquer à la découverte des quatre points cardinaux sur cette monture spirituelle qui s'était mise sous moi d'une manière de plus en plus assurée à battre des ailes ? Qu'a été ma vie pendant quarante ans que de faire voisiner tous les horizons de la planète et tous les versants de la sensibilité ? Jusqu'au moment où une circonstance futile vint me faire comprendre qu'après le temps de la dispersion était venu celui du rassemblement, que l'Écriture Sainte était autre chose qu'un véhicule, qu'elle était pour elle-même un édifice sublime, propre non seulement au culte mais à l'habitation, et à qui le monde entier n'était fait que pour servir de support et de parure.<sup>33</sup>

ceci correspondant au cheminement biographique du poète : après le temps des ambassades, celui de la retraite, après la dispersion, le

<sup>30</sup> Conférence faite par Claudel à Lyon le 19 janvier 1952 [*Revue de Paris*, juillet 1952], *O.C.* XXI.

<sup>31</sup> *O.C.* XXI, p. 349.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>33</sup> *Ibid.*

rassemblement, après le théâtre, l'œuvre exégétique. Mais comme la première, l'image est biblique et repose sur un verset cher à Claudel :

*Seigneur, j'ai aimé la beauté de Ta maison, dit le Psaume. Quelle maison comparable à l'Écriture qui est le temple de la pensée divine ?*<sup>34</sup>

De la demeure intérieure nous glissons, toujours guidés par l'Écriture, à sa métonymie, la Jérusalem divine, la cité parfaite, que reflète la Bible dans son architecture couronnée par la mystérieuse Apocalypse, qui la doue d'une admirable cohérence :

De la position que j'occupais maintenant, la Bible ne m'apparaissait plus comme un amas confus de documents hétéroclites, et, si l'on veut, pittoresques, accroché çà et là d'éclairs prophétiques, mais comme la merveille d'une architecture *sui generis*, comme un monument de significations dont les diverses parties se trouvaient reliées par un art incomparable. C'était là vraiment sous mes yeux cette cité dont parle le Psaume CXXI, dont la participation est avec elle-même.<sup>35</sup>

Cette cité, vivante et animée, va insensiblement laisser la place à une nouvelle métaphore bien claudélienne, qui nous permettra de lire dans ses commentaires bibliques un point d'orgue essentiel à sa production dramatique :

Une étonnante cité, une cité vivante où la stabilité n'exclut pas le mouvement et où le passé ne cesse d'obéir à l'avenir. Un drame architectural, dont l'auteur, le même à travers je ne sais combien de siècles, en même temps que l'action, a inspiré à la fois le théâtre, le langage et les acteurs. Il m'était donné enfin de prendre une vue totale, une vue *intelligible*, et comme *a posteriori*, de la Terre Promise.<sup>36</sup>

Ce « drame architectural » repose sur une véritable intrigue, une histoire d'héritage, de « testament », qui au fil des pages se déroule sous nos yeux et aboutit au centre, au cœur, à l'image accomplie en vérité : le Christ. Ainsi, par le biais d'une méditation poétique, Claudel rejoint-il le sens allégorique traditionnel :

Le bien que Dieu nous lègue par écrit sous forme authentique, ce n'est pas autre chose que Son Fils, *ce Fils bien-aimé*, nous dit l'Évangile, *en qui Il a mis Sa complaisance*. Lui seul, en effet, est l'héritier légitime

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 352. Ps. 25, 8, « *Domine, dilexi decorem domus tuae* » dit tous les jours à la messe au moment du *Lavabo*.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Ps. 121, 3 : « *Jerusalem, quae aedificata est ut civitas / cujus participatio ejus in idipsum .* »

<sup>36</sup> *Ibid.*

à qui tout ce qui est à Son Père appartient par droit de naissance sans qu'il y ait usurpation.<sup>37</sup>

De là résulte une nécessaire orientation de la lecture : la cohésion de toutes ces images invite à lire l'Écriture comme célébrant la gloire du Père à travers le Christ. Nous avons vu la raison profonde du ressentiment de Claudel contre l'école littéraliste, qui justement joue de la myopie d'une lecture philologique contre la sublimité de l'interprétation allégorique. Un exemple est particulièrement parlant à cet égard :

On trouve dans saint Jean (VIII, 25) un passage où les Juifs une fois de plus demandent à Jésus qui Il est, et Notre-Seigneur répond *τὴν ἀρχὴν ὅ,τι καὶ λαλῶ υμῖν* Ce que la Vulgate traduit : *Principium, qui est loquor vobis*. On voudrait nous forcer à traduire aujourd'hui en s'autorisant de l'araméen : *dès le début je vous ai dit qui je suis* (ce qui est d'ailleurs inexact, car autrement les Juifs ne seraient pas là à le Lui demander encore). En tout cas cette réponse est d'une pauvreté désolante! Et alors on se demande pourquoi les deux versions, grecque et latine, se seraient permis ces violences grammaticales qui fracturent, pour ainsi dire, le langage humain pour y faire passer la majesté du Verbe. En dépit de tous les philologues, le chrétien préférera toujours la version de la Vulgate, qui réintroduit, aux dépens de la syntaxe, l'acteur formidable du premier verset de la Genèse et du premier verset de l'Évangile de saint Jean. Cet exemple de barbarisme est loin d'être isolé dans l'Écriture, et les Pères nous recommandent d'y faire attention. Un poète, en tout cas, l'accueillera non seulement sans scandale, mais avec un véritable plaisir.<sup>38</sup>

Examinons en effet les traductions rivales ; Louis Segond donne: « D'abord, pourquoi vous parlerai-je ? » ; le chanoine Crampon propose: « Absolument ce que je vous déclare » ; tous deux s'accordent à lire adverbiallement le *τὴν ἀρχὴν* grec ou le *Principium* latin, tandis que l'abbé Fillion, dont la traduction est reprise par le Missel de Dom Lefebvre à l'Évangile du lundi de la deuxième semaine de Carême, en fait un substantif attribut — garant aux yeux de Claudel de la *substance* du texte<sup>39</sup> : « Je suis le Principe, moi qui vous parle » — interprétation conforme au principe poétique et spirituel des consonances : « c'est la Bible qui doit servir à comprendre la Bible »<sup>40</sup> ; et en effet, ce

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>38</sup> « Du sens figuré de l'Écriture », préface à *l'Introduction au Livre de Ruth* de l'abbé Tardif de Moidrey [Desclée de Brouwer, 1938], *O.C.* XXI, p. 17-18.

<sup>39</sup> C'est là le développement poétique d'une idée scolastique. Voir à ce sujet *Mémoires improvisés* [1954], Idées-Gallimard, 1969, p. 194-195.

<sup>40</sup> « Du sens figuré... », *O.C.* XXI, p. 17.

« *Principium* », accentué en tête de phrase, fait écho au début de la Genèse (« *In principio creavit Deus caelum et terram* »), à celui du Prologue de saint Jean (« *In principio erat Verbum* »), ainsi qu'à l'épître de l'Immaculée Conception (« *Dominus possedit me in initio viarum suarum, antequam quidquam faceret a principio* » Prov. 8, 22), et à l'Épître aux Colossiens (« *Et ipse est caput corporis Ecclesiae, qui est principium, primogenitus ex mortuis, ut sit in omnibus ipse primatum tenens* » Col. 1,18). *Principium*, ici quasiment synonyme de l'*Ego sum qui sum*, dit l'éternité du dessein de l'Incarnation, affirme la divinité du Christ, sa qualité de fondement de l'Écriture et de chef de l'Église. Ainsi ce sont les mots qui s'appellent les uns les autres et qui font sens, convergeant tous vers cette gloire qu'il convient de célébrer par l'action de grâce :

Tout le vocabulaire de l'Écriture n'est fait que de termes concrets, que de mots tout prêts, dans l'appel qu'ils font à d'autres mots, à apprendre ce qu'ils veulent dire. Images de Dieu qui ne demandent qu'à consommer à ses pieds un sacrifice de significations.<sup>41</sup>

Que dire quand à tous ces bienfaits leur auteur est venu S'ajouter Lui-même, d'un poids qui emporte l'un des plateaux de la balance jusqu'au ciel et abîme l'autre jusqu'à l'enfer ? De quel cœur ne devons-nous pas répéter cette action de grâce que le *Gloria* de la messe nous met chaque jour dans la bouche !<sup>42</sup>

Il ne s'agit pas, nous allons le voir, d'une pure spéculation d'esthète, et Claudel est suffisamment averti pour ne pas oublier, étroitement associé au sens allégorique, le sens moral. La gloire ne s'acquiert que par le mérite, et l'exultation de la louange passe nécessairement par la voie du sacrifice. Le centre du « drame architectural » en effet, c'est la Croix sur laquelle toute la Bible invite à méditer ; le drame qui se joue entre Dieu et les hommes se joue aussi entre l'homme et sa conscience, entre l'homme et le mal qui le cerne. Le *Journal* de Claudel est la preuve de cette constante application à soi-même des versets bibliques, la correspondance aussi illustre ce recours de l'homme tourmenté au texte sacré, paternel et consolateur dans sa pitié active :

---

<sup>41</sup> *J'aime la Bible*, O.C. XXI, p. 354.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 366.

Alors il arrive que l'on n'en peut plus et que l'on tombe à genoux et que l'on dit à Dieu comme le prophète Élie : Prenez-moi, mon Dieu, car je ne suis pas meilleur que mes pères.<sup>43</sup>

Prenons-en un exemple concret. Dans sa lecture du Cantique des Cantiques, Claudel est arrêté par ce beau verset mystérieux, où est décrit le Fiancé : « [Ma tête] est pleine de rosée, dit le texte, et mes boucles des gouttes des nuits »<sup>44</sup>. Voici comment il le commente :

Gardons-nous d'un pittoresque facile et superficiel. L'Esprit Saint n'emploie pas les mots au hasard et chacun mérite d'être longuement pesé et étudié. La rosée et la pluie, mais nous avons déjà trouvé ces effusions réunies dans le verset prophétique de l'Avent : *Rorate cæli desuper et nubes pluunt justum*.<sup>45</sup>

La rosée s'appelle elle-même, les gouttes, par association d'idées, appellent la pluie. Ainsi les deux passages se répondent-ils. Ils ont aussi en commun la personnification, les éléments associés à une effigie humaine. Ils sont tous deux superbes. Si Claudel découvre le premier, rarement cité, dans la lecture suivie qu'il fait à cette époque du Cantique des Cantiques, l'autre, en revanche, lui est tout à fait familier grâce à la liturgie : c'est non seulement l'Introït du Quatrième Dimanche de l'Avent, mais aussi un fort beau motet du temps de l'Avent, mêlant Isaïe et les Lamentations de Jérémie, et enfin un répons qui hante, toujours pendant l'Avent, le Bréviaire que lisait aussi Claudel. C'est donc spontanément que se présente à son esprit l'image du Juste descendant du ciel comme une pluie de rosée. Ce Juste, c'est bien sûr le Messie, le Christ. Ainsi se prépare l'assimilation du Fiancé du Cantique à Notre-Seigneur. Mais Claudel poursuit, utilisant maintenant ce livre que l'on appelle une « concordance », qui est un dictionnaire alphabétique des occurrences des mots dans la Bible. Il cherche « rosée » – toujours cette séduisante image –, et il trouve trois autres citations qui retiennent son attention : de nouveau Isaïe, *ros lucis, ros tuus*, dans un verset où la gracieuse métaphore de la rosée, rosée de lumière, s'applique à la résurrection des morts<sup>46</sup> ; ensuite, Job : « Qui a engendré les gouttes de la rosée ? »<sup>47</sup>, dans un passage grandiose où Dieu évoque la création du monde, et enfin le Psaume 132, « cette rosée qui, venant de l'Hermon, se

<sup>43</sup> Lettre à Suarès du 27 septembre 1905, *Correspondance, op. cit.*, p. 51. Citation de III Reg. 19,4.

<sup>44</sup> Cant. 5, 2. *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* [1948], *O.C.* XXII, p. 203 et *PB2*, p. 130.

<sup>45</sup> *Ibid.*, Is. 26, 19.

<sup>46</sup> *Ibid.* et Is. 16, 19.

<sup>47</sup> *Ibid.* et Job 38, 28.

dépose sur la colline de Sion ». Et Claudel de répondre de lui-même à la question posée : « Qui, sinon le Verbe divin, au contact de la température humaine »<sup>48</sup>. Ainsi se construit, par assemblage de citations, un petit Credo christique : Création du monde, venue du Messie, résurrection, autour d'une image aussi efficace que gracieuse. Restent les « gouttes des nuits », qui pourraient, par un esprit prosaïque, être considérées comme une autre manière de désigner la rosée, et donc une inutile répétition dans le texte biblique. Claudel ne l'entend pas de cette oreille : le Saint Esprit n'a pas à recevoir de leçons de rhétorique ! Il va donc essayer de déchiffrer un sens :

Les gouttes des nuits. Que faut-il entendre par là ? Une distillation de mystères. Mais ce Credo salvifique que nous répétons chaque jour avec foi, qu'est-ce autre chose qu'une distillation de mystères ? Chacun de ses articles successifs est la révélation d'un fait que notre intelligence est impuissante à contrôler et que nous n'avons pas autre chose à faire que d'accepter et d'absorber. Pour notre délice. Car chacune de ces "gouttes", de ces "nuits" distillées, est vivifiante, génératrice en nous de lumière, d'amour, de force et de joie. Nous comprenons maintenant dans toute sa plénitude le sens de ce verset 11 du Psaume 118 : *Nox illuminatio mea in deliciis meis*. Et cet autre : *Nox nocti indicat scientiam*. À quoi s'ajoute cet oracle du prophète Michée : *Nox vobis pro visione erit*.<sup>49</sup>

Ainsi se déroule le grand ruban du commentaire claudélien. On voit bien que le mystère ne lui est pas un obstacle ; bien au contraire, il rebondit sur les difficultés du texte, qui ne demandent pas à être « réduites » (réduit-on la Parole de Dieu ?!), mais méditées. Ainsi quelques pages auparavant cette même « tête pleine de rosée » et ces « cheveux des gouttes des nuits » lui évoquaient-ils, dans un impressionnant développement, « Notre-Seigneur dans la nuit de Gethsémani, quand, hagard, immense, chancelant, Il apparut devant les apôtres soudainement réveillés »<sup>50</sup>. Il ne faut pas voir là d'incompatibilité. Les images bibliques scintillent de leur polyvalence, qu'entrevoit le cœur pieusement disposé. Face à cette Parole irréductible, porteuse des saints mystères, Claudel fait – en poète, mais aussi en exégète avisé – l'éloge du verbe « se recueillir » (la réflexion lui est inspirée par le *hortus conclusus* du Cantique) :

Se recueillir (quel beau mot !), se retourner sur soi-même, toutes issues closes, capturer à son usage, pour en profiter comme d'un texte, un

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, Ps. 118, 3 ; Mich. 3, 6.

<sup>50</sup> *O.C.* XXII, p. 18 et *PB2*, p. 118.

morceau d'espace et de temps, constituer en soi-même, pour y exercer le rôle de l'âme, un vide<sup>51</sup> –

vide, pause nécessaires pour que s'y épanouisse cette Parole vive, Parole cryptée qu'est celle de Dieu, parole à la fois obscure et lumineuse, parole qui porte en elle-même, dans sa texture de mots, le paradoxe de la crèche comme celui de la Résurrection.

Cette Parole qu'il ne faut pas galvauder, Claudel propose de s'en nourrir, de la ruminer, de se l'agréger, pour pouvoir ensuite mieux la transmettre. Écoutons ce conseil que Claudel donne, dans une lettre à un jeune séminariste :

Comment devenir un autre Christ ? non pas en le tentant ou en le singeant, mais par le Christ lui-même : en écoutant de tout notre cœur, de toute notre humilité et de toute notre attention ce qu'il nous dit : l'Écriture Sainte. Toute l'Écriture qui, nous disent les Pères, ne nous parle que du Christ ; en ne nous occupant que du Christ et en laissant de côté tout le côté curieux et contentieux, en laissant résolument de côté cette critique littéraliste qui a découragé et desséché tant d'âmes. Il nous faut manger l'Écriture et par-dessus tout l'Évangile, en suivant les conseils que nous donne l'incomparable psaume 118, c'est-à-dire en employant les dents qui divisent, la langue qui retourne et qui savoure et cette humidité du cœur qui pénètre et qui assimile. Il faut apprendre par cœur les principaux textes, les copier comme il est recommandé dans l'Exode, les porter sur notre front, autour de nos bras, sur notre cœur, comme un sceau, comme un fascicule de myrrhe; À ce travail, il faut appliquer avec la plus grande fidélité (c'est là l'essentiel) au moins une heure par jour, malgré la sécheresse, malgré l'ennui. Les choses que nous ne comprenons pas, on les ajourne et on les retrouve, le moment voulu, chez les Pères ou chez ce splendide, cet incomparable auteur que je ne saurais trop vous recommander et qui s'appelle Bossuet.

Soyez profondément convaincu que la Bible tout entière est la Parole de Dieu ; si vous avez la parole de Dieu à votre disposition, si vous l'avez apprise pour vous en servir comme d'une langue prompte et naturelle, la promesse de l'Évangile sera réalisée à votre égard et vous ne serez embarrassé de rien [...] Le Christ deviendra parole en vous, comme il est devenu chair dans la Sainte Vierge<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> *Ibid.*, O.C. XXII, p. 156 et PB2, p. 104.

<sup>52</sup> Lettre de 1938 adressée à l'abbé René Gesmier, publiée dans le *Bulletin des prêtres diocésains (de la Manche)*, juin-juillet 1976, p. 256. Nous la reprendrons dans le second volume de *Le Sacrement du Monde et l'Intention de Gloire. Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps*, éd. D. Millet-Gérard, à paraître chez Champion, 2005. – Cf. Cant. 8, 6 et 1, 12 ; "fascicule" est une transcription directe du latin *fasciculus* qui signifie "sachet, petit bouquet".

La lecture typologique de l'Écriture que pratique Claudel au long de ses commentaires n'est bien sûr pas incompatible avec l'idée que la Bible est aussi une parole intime adressée à chacun d'entre nous, au plus profond de son intériorité – bien au contraire. C'est ce que la tradition appelle le sens « moral » ou « tropologique » de l'Écriture. Le plus souvent, dans la méditation de Claudel, les deux aspects sont superposés, voire étroitement fondus. Et cela est encore fidèle à la tradition patristique, qui voyait là un dédoublement du sens spirituel. Prenons un exemple, toujours tiré de la conférence de Lyon :

Le chapitre 63 d'Isaïe nous montre un certain vendangeur foulant, foulant infatigablement sous ses pieds le lit de grappes sans cesse renouvelé dont sa tâche est de faire du vin. Et nous savons que cet éternel ouvrier n'est autre que notre Sauveur [...] Il ne fallait pas moins qu'un Dieu, il ne fallait pas moins que le pressoir de la croix, il ne fallait pas moins que la *machina Christi* pour tirer quelque chose de liquide, de brûlant, de vivant et de vivifiant de cette dure et sèche enveloppe des âmes dont l'Épître aux Romains nous dit qu'elles sont *sans affection, sans miséricorde et réfractaires à tout pacte*<sup>53</sup>.

C'est bien ici le Christ souffrant qui a pouvoir de transformer nos cœurs.

### **La Bible du poète-théologien**

Le Claudel qui récite quotidiennement son chapelet et pratique d'humbles dévotions est aussi un savant qui sait justifier théologiquement sa réflexion sur la Bible-livre d'images.

Une transcription simple du postulat théologique sur lequel il s'appuie se trouve dans l'*Introduction à un poème sur Dante* :

Quand la Bible se sert des choses créées pour désigner des réalités éternelles, elle le fait non pas comme un littérateur étourdi qui choisit au petit bonheur dans son répertoire d'images, mais en vertu d'une convenance intime et naturelle, puisque de la bouche de Dieu qui a créé chaque être en le nommant ne peut sortir rien que d'Éternel<sup>54</sup>.

L'idée essentielle d'un tel texte est que ce que nous prenons dans la Bible pour des images, du sens figuré, n'en est pas, mais au contraire est

---

<sup>53</sup> "J'aime la Bible", *op. cit.*, O.C. XXI, p. 372-373, et PB2, p. 1013. Ce passage d'Isaïe est lu en épître le Mercredi Saint. – *machina Christi* : expression utilisée par saint Ignace d'Antioche (Lettre aux Éphésiens) pour désigner la Croix. Rom. 1, 31.

<sup>54</sup> *Introduction à un poème sur Dante*, [*Le Correspondant*, 10 septembre 1921], Pr. p. 428.

un *sens propre absolu*, tellement absolu qu'il échappe à l'intelligence de l'homme, dont le langage est par nature imparfait.

Ceci est fondé en théologie et tout à fait conforme aux deux derniers articles de la toute première question de la *Somme théologique* — débat dont on peut considérer que toute l'œuvre de Claudel est l'illustration poétique.

Étant bien entendu que « *Auctor Sanctae Scripturae est Deus, homo autem instrumentum* »<sup>55</sup>, saint Thomas s'interroge dans l'article 9 sur la question de savoir pourquoi l'Écriture utilise un langage imagé a priori indigne d'elle. La réponse est que la connaissance humaine prenant son origine des sens, il est parfaitement convenable que les choses spirituelles nous soient livrées au moyen de métaphores corporelles. Mais il ne faut pas s'y tromper : tout, dans la Bible, a un sens spirituel que nous ne pouvons atteindre dans sa plénitude. L'article 10 montre en effet que l'Écriture parle au sens absolu — à l'absolu du sens propre :

Quand par exemple l'Écriture parle du bras de Dieu, le sens littéral n'est pas qu'il y ait en Dieu un membre de chair, mais bien ce qu'on entend au figuré par ce mot bras, à savoir une puissance active<sup>56</sup>.

Nous trouvons sous la plume de Claudel un développement parfaitement conforme à cette idée :

Quand la Bible nous parle de l'œil du Tout-Puissant, de Ses oreilles qui Lui servent à entendre et Ses narines à sentir, de Sa main et de Son bras, de Sa voix, de Sa démarche, et, pour passer à un autre registre, de Sa colère, de Sa délectation, de Ses regrets, de Sa moquerie, etc., il ne faut pas croire qu'il s'agit là uniquement de métaphores, de figures de rhétorique. Il s'agit de réalités profondes dont notre chair en ce monde physique par le moyen de nos organes fournit la traduction. Nul besoin de plaider l'indulgence pour un rédacteur qui n'est autre que l'Esprit Saint et dont nous devons supposer qu'Il sait ce qu'Il dit. Il ne s'agit pas d'anthropomorphisme. Ce n'est pas Dieu qui est fait à l'image de l'homme, c'est l'inverse. Ce que nous appelons chez nous l'œil, l'oreille, l'odorat, les mains, les bras, tous les sentiments, toutes les passions, tout ce qui constitue notre être physique et moral, tout cela répond réellement selon son mode à une réalité de l'Être divin, tout cela Le traduit, tout cela répond à une parenté, à une filiation. Ce n'est pas en vain que nous l'appelons Notre Père. C'est vrai, Il est bien notre père. Il S'est arrangé pour que de Lui à nous il n'y ait pas un abîme infranchissable. Et quand

---

<sup>55</sup> Ia q.1 art.10.

<sup>56</sup> Ia q.1, art.10, ad 3um.

il Lui a plu de Se faire homme Il n'a pas pour cela cessé en rien d'être Dieu.<sup>57</sup>

À partir de cette inversion des sens propre et figuré s'explique la métaphore sacramentelle dont Claudel se plaît à accompagner l'Écriture: elle est la Présence réelle du Verbe, du Verbe absolu. Les mots y sont fulgurants, parfaits, substance divine à l'état pur :

La Vulgate est [...] quelque chose comme l'eucharistie, qui est la racine du paradis, le langage même de notre entretien avec Dieu<sup>58</sup>.

Tel est le ressort profond de l'émerveillement du poète devant ce texte, « cet énorme héritage dont l'Église [nous] a donné jouissance et dont la liturgie [nous] a laissé sur la langue le goût ineffaçable. »<sup>59</sup>

Ce texte qui rayonne d'un éclat surnaturel et qu'il considère avec dévotion, Claudel sait aussi l'apprécier en esthète, mais en esthète conscient que ce n'est pas là une pure forme, mais une forme pleine, et pleine d'un contenu tellement sublime qu'il reste au delà de l'appréhension humaine. De ce point de vue, la Bible est le poème parfait<sup>60</sup>, l'accomplissement du rêve mallarméen du Livre, le Livre absolu, la Vérité mise en mots, et selon cette formule admirable :

pas seulement la beauté, mais ce que j'appelle l'arrière-beauté, cette substance de la beauté qui est le sens<sup>61</sup>.

Aussi arrive-t-il fréquemment à Claudel de tomber en arrêt devant telle beauté du texte, en amateur de ce bel objet que peut être, pour un œil et une oreille formés au goût symboliste, un beau mot :

Devant un mot comme *advesperascit*, mon français se dérobe sous moi<sup>62</sup>.

Tel est l'impact de ce « latin inouï » qu'il va déteindre sur l'écriture claudélienne : les réveils de la fiancée du Cantique sont, d'après le verbe *expergiscor*, qualifiés de la somptuosité archaïque et étrange

<sup>57</sup> « La théologie de l'Immaculée Conception » (écrit en 1943), *O.C.* XXIX, (1986), p. 353-354.

<sup>58</sup> « L'Écriture Sainte », *O.C.* XXI, p. 390.

<sup>59</sup> *J'aime la Bible*, *O.C.* XXI, p. 363.

<sup>60</sup> *Ibid.* : « Mais après tout qu'est-ce que la Bible, sinon un immense poème ? »

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>62</sup> Paul Claudel, *Psaumes*, Desclée de Brouwer, 1966, p.10. Référence à la péricope des Pèlerins d'Emmaüs, Luc 24, 29 : « *Mane nobiscum, quoniam advesperascit, et inclinata est jam dies* ».

d'«*expergescences*»<sup>63</sup> ; le latin s'immisce naturellement dans : «*l'impetus du fleuve laetifie la Cité*», «*la chair inconsutile*», «*des perspectives qui permaneront*»<sup>64</sup>, tandis que les effets de syntaxe osée ravissent le poète un tantinet frondeur à l'égard de la grammaire :

*Qui subridet vastitatem* (Amos 5, 99) : la Vulgate emploie une expression étonnante. Au verbe sourire elle attache un accusatif — Dieu sourit. Il sourit la dévastation<sup>65</sup>.

Ce n'est point là snobisme, ou pédantisme. Claudel pense à travers sa Vulgate, en latin, il l'absorbe et la mime, elle devient un modèle absolu.

En fait, longtemps avant que Claudel ne se préoccupât de la gloser, elle l'était à travers la liturgie. En témoigne une belle et importante lettre adressée à André Suares le 9 février 1908 :

Vous me demandez ce que je pense du Bréviaire. À mon avis, c'est là une question absolument différente de celle de la séquence, qui n'est qu'une forme de poème comme un autre. À mon avis l'essence de l'Office divin, c'est *la forme alternée*. Il n'y a pas de personnages. C'est l'homme absolu, hors de toute différence, dialoguant avec lui-même. De plain-pied les deux rangs de moines l'un en face de l'autre échangent les questions et les réponses en qui l'Esprit de Dieu a condensé une fois pour toutes toute parole humaine, ou se reprennent d'une bouche à l'autre les strophes d'un hymne. De temps en temps ils font silence pour écouter une lecture ou une oraison et alors intervient la partie la plus émouvante de l'Office, l'antienne et le répons. Avec les modulations d'un chant de pasteur, l'homme et un frère se hêlent, s'interpellent à travers l'immensité. Ils *jubilent* (il y a là-dessus un texte admirable de St Augustin). Pauvre païen, qu'y a-t-il pour vous là-dedans ? Le païen est seul, car sans un père il n'y a point de frères, et sans la joie où sera la jubilation ?

Ce n'est pas tout. Chaque Office n'est pas isolé, il fait partie du Cycle ininterrompu de l'année. Ce n'est pas un poème, c'est un *Office*, un devoir suscité par telle position du Soleil, des corps et des âmes. Il s'agit du seul drame humain, celui de la Chute et de la Rédemption, la «*Passion*» de l'homme comme disait Mallarmé, substituée à cette peinture des passions que nous donnent les dramaturges. Depuis l'attente

<sup>63</sup> *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* [Egloff, 1948], O.C. XXII, (1963), p. 61, 92, 93, 274.

<sup>64</sup> «*Seconde note sur les Anges*» (1931) dans *Présence et Prophétie* [Egloff, 1942], O.C. XX, p. 395. Ps. 45, 5 : «*Fluminis impetus laetificat civitatem*». «*la chair inconsutile*» : *Un Poète regarde la Croix*, O.C. XIX, p.308, cf. Joh. 19, 23 «*tunica inconsutilis*», «*permaneront*», O.C. XXI, p. 464. Nombreuses occurrences de *permanere* dans la Vulgate.

<sup>65</sup> *La Deuxième Étape d'Emmaüs*, O.C. XXVII, p. 73. Amos 5, 99 : «*qui subridet vastitatem*».

des prophètes, depuis la naissance du Sauveur, son agonie, sa mort, sa résurrection, jusqu'au déploiement du Triomphe des Saints à travers les âges de l'Église, jusqu'aux assises de la Dédicace et du Jugement dans ce mystérieux mois de novembre (où eut lieu le Déluge suivant la tradition), c'est une marche, une pompe ininterrompue, c'est une exposition sublime de toute la personne humaine. Combien la nature toute seule paraît fade à côté ! Combien nos petites passions paraissent mesquines et insignifiantes ! Et combien le *général* des classiques lui-même paraît pauvre à côté de ce drame *absolu*. Quel détriment a subi l'esprit humain le jour où il a perdu Dieu ! Quel sens, quel goût et quelle beauté peut-il y avoir dans la vie du moment où le soleil est absent !<sup>66</sup>

Il semble certain que la récitation alternée des Psaumes fournisse à Claudel non seulement un modèle rythmique (le « verset » qu'il aurait utilisé dès l'*Endormie*), mais aussi cette prose stichomythique si fréquente dans les scènes les plus dramatiques de son théâtre, où le dialogue très serré évoque l'alternance des répons. Mais surtout, il est indéniable que son travail sur la Bible confirme chez Claudel une intuition ancienne : ce « drame architectural » qu'est l'Histoire Sainte est le modèle absolu de tout drame, il est la scène par excellence du « théâtre du monde » où s'élucide le grand drame des affaires humaines ordonnées à Dieu. Ainsi s'explique, à partir de cette méditation sur l'Écriture, la préférence exclusive que Claudel a toujours accordée au drame — sur le roman par exemple qu'il s'est bien gardé de pratiquer et qu'il méprisait pour son enjeu strictement psychologique, et donc, à ses yeux, « naturel », détaché du système de référence et du sens surnaturel. Ennobli par son analogie avec la « dramatique divine », le drame offre des situations plus hautes, échappant aux contingences du temps et de l'espace pour s'installer sur le champ du sens métaphorique. C'est ainsi qu'il faut entendre le sacrifice de Violaine, de Sygne ou de Prouhèze, la conquête intérieure et mythique de Rodrigue ou de Christophe Colomb.

Enfin, La Bible est pour le poète un réservoir d'images. Souvent insérées dans d'amples systèmes comparatifs hérités notamment de Virgile, elles sont fréquemment empruntées aux Livres sacrés, marquant ainsi d'une tonalité sublime un registre profane. Nous prendrons comme exemple l'admirable éloge d'Ysé au second acte de *Partage de Midi* :

Tu es radieuse et splendide ! tu es belle comme le jeune Apollon !  
 Tu es droite comme une colonne ! tu es claire comme le soleil levant !  
 Tu es fraîche comme une rose sous la rosée ! et tu es comme l'arbre cassie  
 et comme une fleur sentante ! et tu es comme un faisan, et comme l'aurore,

---

<sup>66</sup> *Correspondance, op. cit.*, p. 125-126.

et comme la mer verte au matin pareille à un grand acacia en fleurs  
et comme un paon dans le paradis !<sup>67</sup>

La splendeur du texte jaillit de la juxtaposition d'images profanes (Apollon, le soleil levant, le faisan) et bibliques : la colonne, la rose et la rosée, la cassie, l'aurore<sup>68</sup>, tandis que son mouvement épouse celui de la péricope dite « la mère du bel amour » lue comme épître à plusieurs fêtes mariales<sup>69</sup> : ampleur du système anaphorique, énumération de figures de la sagesse ici rapportées au portrait de la bien-aimée. Le vieux genre épictique se pare ici d'un sublime biblique à haute fonction décorative, qui transpose l'amour humain dans l'absolu de la Beauté et de l'accomplissement.

On pourrait faire la même étude sur de très nombreux passages du *Soulier de Satin*, notamment, où de remarquables insertions bibliques se mêlent à un lexique strictement théologique, formant la substance même de l'écriture claudélienne.

La fonction de l'« exégèse » sera donc de donner un fondement dans l'absolu à cette imitation, de situer le langage du poète, dans une perspective analogique, par rapport au « langage absolu ». Position humble, aux antipodes de la conception romantique du poète-mage, et de l'utopie moderne de l'autonomie du langage poétique. Le poète n'a pas pour mission d'atteindre un absolu qu'il sait inaccessible. Il se présente comme simplement bénéficiaire d'un don particulier, un charisme, une *gratia gratis data*, ordonnée (au sens théologique du terme) à la maîtrise souveraine du Verbe de Dieu.

Nous voudrions, pour finir, souligner la cohérence de l'itinéraire claudélien : fidélité à cette double vocation qui fait son originalité, sa profondeur et son isolement. Claudel a trop aimé les images pour s'en détourner au profit d'une vocation plus aride ; il les a trop fondées théologiquement pour être compris du grand public ou des milieux artistes : tel est le paradoxe du poète-théologien.

L'incursion dans le domaine de l'Écriture Sainte est son jardin secret, le lieu de la vie intérieure la plus intime, quotidienne et concrète. Il serait temps de débarrasser le grand poète de l'image quelque peu encombrante qu'il traîne de lui-même — malgré lui — mais qui était aussi une carapace dont il se défendait contre les intrusions du monde —

<sup>67</sup> *Partage de Midi*, 1<sup>ère</sup> version, Acte II, *Théâtre*, coll. « Bibl. de la Pléiade », t. I, p. 1025.

<sup>68</sup> cf — « *crura illius columnae marmoreae* » Cant. 5, 15.

— *rosa* en Eccli. 24, 18 ; 39, 17 ; 50, 2. *Ros* en Eccli. 18, 16, 43, 24.

— *cassia* en Ps. 44, 3.

— « *quasi aurora consurgens* », Cant. 6, 9.

<sup>69</sup> Eccli. 24, 17 sq : « *sicut cinnamomum et balsamum quasi myrrha electa* ».

et de laisser entrevoir celui dont Romain Rolland, qui le connaissait bien, disait :

Il n'est pas simple, il assemble en lui bien des hommes. Mais le meilleur, le plus profond, me paraît d'une sincérité de vie en Dieu, en Jésus-Christ, humble et passionnée, qui jointe à son génial pouvoir de poète, est unique en notre temps<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Lettre de Romain Rolland à sa sœur Madeleine du 30 mars 1940, citée par G. Antoine, *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, Laffont, 1988, p. 406-407.



### **Paul Claudel devant la critique néohellénique**

Poète et dramaturge, Paul Claudel a cristallisé l'osmose du haut lyrisme chrétien et d'une vision tragique de l'homme et du monde, qui transmet le sublime frisson de l'antique tragédie hellénique à la modernité occidentale.

Le ressourcement qui informe ses textes en poésie et en prose, s'articule entre la manne du sacré, cueillie à travers les feuillets de la Bible, et le théâtre attique, voix primordiale qui retentit sur l'aire méditerranéenne, source originelle de l'art dramatique qui devait pointer l'élan créateur sur l'horizon théâtral d'Occident, à travers des conjonctures socioculturelles diverses.

La foi chrétienne de Claudel, dont jaillit un verbe poétique qui semble résonner comme un écho du Verbe divin, s'amalgame donc avec le discours tragique classique, dont le souffle anime sa ferveur religieuse. Le tragique grec, expression privilégiée de perfection artistique, a hanté Claudel, qui a ressuscité la jubilation cérémonielle de l'ascendance classique grecque par ses versets, où s'installe l'intuition frémissante de la transcendance chrétienne révélée à l'âme.

Claudel a ainsi modelé sa sensibilité de dramaturge sur l'énergie formatrice des grandes tragédies grecques, clef de voûte des créations littéraires de l'esprit hellénique et européen, dans leur complémentarité spirituelle. Il serait instructif, en cette année de la célébration du cinquantenaire de sa mort, de retracer l'itinéraire de son insertion dans le champ de la critique néohellénique, dont il reçut un tribut de gratitude admirative, pour avoir retrempé sa création scénique au confluent de la tradition classique et de l'inspiration chrétienne.

C'est l'année 1909 qui voit poindre l'image grecque de Claudel : la revue *Zōē [Vie]*<sup>1</sup> publie la traduction de la première partie de *Tête d'Or*, suivie de notes critiques sur la physionomie littéraire de l'auteur, par Apostolos Mélachrinou. Le traducteur, Grec de Constantinople, surnommé "Mallarmé" à cause de l'affirmation créatrice dans sa poésie de sa fidélité au symbolisme mallarméen, rend à Claudel un hommage vibrant où prévalent la source biblique, le sillon chrétien et l'élément tragique qui s'entre-fécondent. Le critique, qui tient une place éminente au sein de l'élite littéraire de la vieille capitale byzantine, sanctuaire de l'Orthodoxie grecque, était imprégné de l'esthétisme décadent fin de siècle, sur lequel est sensible la lancée symboliste. Mélachrinou baigne

---

<sup>1</sup> Constantinople, mars-avril 1909, Notice, p. 108.

dans l'effervescence des raffinements décadents, il en condense les échos dans une poésie qui atteint, dans la pure effusion lyrique de l'âme, la musicalité, la plasticité lexicale thésaurisée.

Claudel lui apparaît tel «un surhomme», «dissemblable» «parmi ses frères» «au souffle tantôt biblique, tantôt eschyléen, à l'expression sauvage, primitive». Mélachrinος clôt son métatexte critique par une mise en perspective comparatiste, qui rapproche Claudel d'une part du poète américain Walt Whitman: en effet les deux poètes partagent le même primat de la foi, pôle dominant de leur inspiration, où s'investit l'afflux d'un jaillissement lyrique à l'échelle cosmique. La liberté de leurs vers se calque sur le désir d'une vie qui est éclat, totalité mouvante du réel, et instaure la communion avec l'âme cosmique.

D'autre part, Mélachrinος perçoit chez Claudel des affinités avec Andréas Kalvos : les accents tragiques, qui prennent tout leur relief sur le fond de l'attrait exercé par le passé prestigieux de la glorieuse Hellade. Le critique grec, qui extrait la mirifique moelle de l'œuvre de Claudel, le bouillonnement de son intériorité, du pouls de son être intime, ressent aussi la fascination du nom du grand Français, qui fait résonner et consonner ses phonèmes dans une harmonie poétique.

Figure prééminente de la poésie néohellénique, qu'il a fait rayonner au-delà des frontières de son pays, Kostis Palamas alliait en harmonie signifiante l'essence nationale de son œuvre qui culmine dans le culte de la patrie, souche mère de l'esprit occidental et d'autre part, l'euro péanité de son âme ouverte à toutes les mouvances de l'esprit et les courants d'art contemporains. La hauteur des vues de son intelligence critique a guidé ses compatriotes sur le chemin de l'ascension de l'Europe, vers le ciel des valeurs où se forge l'union sublime, la communauté spirituelle des patries européennes.

Lecteur zélé de la presse littéraire parisienne, il prend appui sur une nouvelle du *Temps* pour axer sa démarche critique sur la collusion chez Claudel de deux forces opposées qui se disputent son âme: d'une part, le démon poétique qui anime d'une sève volcanique la voix tragique du dramaturge et le déploiement liturgique des versets du poète et d'autre part, sa carrière consulaire, de diplomate voyageur, réaliste, terre à terre, capable de résoudre des questions financières touchant au rendement des techniques de fabrication des produits du labeur humain.<sup>2</sup>

Palamas perçoit en Claudel un «poète très obscur, mais sublime [...], suprasubstantiel, passionnément chrétien». Son portrait littéraire, qui inscrit Claudel dans la vraie spiritualité chrétienne, convertie en action, retrempe l'écrivain français dans la source du théâtre tragique grec où Eschyle officie. Claudel par l'«ars subtilis» de sa traduction d'*Agamemnon* instaure une communion avec la constellation poétique

<sup>2</sup> « De nouveau, des signes du temps », *Εμπρός* [Embros], 24 juin 1918.

hellénique qui a exercé sa royauté dans le théâtre occidental, et allume la flamme de l'inspiration des créateurs qui ont su accueillir les germes vivants, les impulsions fécondantes de leurs monuments scéniques.

Phare de la littérature néohellénique, à laquelle il s'efforce de restituer une vocation historique, qui lui permette de se contempler, dans la communauté spirituelle de l'Europe des Lettres et des voix fraternelles qui jalonnent son horizon, Palamas alimente sa méditation critique des acquis essentiels, des incitations prégnantes de ses lectures favorites:

Ce sont la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris*, *Le Mercure de France* et *Le Temps* qui lui ont révélé Claudel nimbé d'une sorte de lumière surnaturelle. Le charisme d'une écriture nourrie d'une étonnante fringale de lecture et de savoir, où s'entrelacent le discours littéraire et le magistère critique, confèrent à Palamas, ascète de l'Art, plongé dans la culture de son époque, une stature prépondérante sur la scène littéraire grecque et européenne.

Dans son article du 8 septembre 1924, il parcourt, enthousiaste, à travers les colonnes du quotidien *Ελεύθερος Λόγος* [*Libre Parole*], le chemin de l'analyse à l'interprétation de l'étude de Georges Duhamel sur *Paul Claudel*<sup>3</sup>, poète grand parmi les grands : Palamas se répand en éloges sur cet «exploit» de l'art critique, «chef-d'œuvre», «perle d'or» qui donne accès à l'œuvre de Duhamel lui-même. La lucidité critique de Palamas cerne ici à travers le miroir qui nous renvoie l'image vive et ardente sous ses métamorphoses de Claudel, philosophe, poète, écrivain, dramaturge, un autoportrait, une image de soi.

La poésie de Claudel vraie «théurgie» «immaculée», «creuse le ciel»; elle est marquée en profondeur du sceau de l'immortalité, car elle revêt un corps ascétique et désincarné de la pourpre de l'Art, dans l'idéalisme fondateur de la magie du Mythe.

Le livre de Duhamel, gardé dans sa bibliothèque personnelle, parmi d'autres lectures privilégiées, auxquelles recourait sa plume illustre, porte dans les marges des annotations, qui nous guident vers les points d'orientation de son activité lectrice; nous pouvons y lire les réactions de sa propre conscience esthétique réfléchie dans le discours du critique étranger.

Claudel est aussi, pour Palamas, «un eschyléen intransigeant», mais il se tient à distance de la grandeur du tragique athénien, impuissant à s'en approcher. Sa poésie, pleine de sève, lui semble jaillir des entrailles de la terre, mais les invectives lancées contre Voltaire, Renan et Hugo dans le *Magnificat des Cinq Grandes Odes* lui

---

<sup>3</sup> *Paul Claudel. Le philosophe – le poète, l'écrivain – le dramaturge*, suivi de *Propos critiques*, Mercure de France, 1912.

inspirent de l'aversion, une protestation indignée qui tranche sur son admiration: elles accusent «un catholicisme d'une intolérance fanatique» qui est celle du «Christ tenant le glaive» et non celle de «Jésus-Christ crucifié».

Poète d'expression française, mais fils authentique de la mer Egée natale, qui imprègne son ivresse lyrique et aimante sa rêverie, Alexandros Embirikos baigne dans les vibrations lumineuses de la Grèce cycladique.

Parallèlement à l'éclat du langage qui revitalise l'énergie poétique de ses recueils constellés d'images où se réfléchit la splendeur solaire du terroir maternel, Embirikos a développé une remarquable activité par des études critiques qui lui ont valu la consécration institutionnelle: ses *Physionomies* ont été couronnées par l'Académie Française.

En 1927, il consacre à Claudel un article remarquable, dans le quotidien *Η Πρωία* [*Le Matin*]<sup>4</sup>. Sa sensibilité lectrice s'exalte d'abord de ce qu'il considère comme la trame et la substance du style claudélien: sa force sauvage, qui revêt tout ce qu'elle touche d'une étonnante aura de jeunesse, qui déchire «le voile conventionnel» de l'habitude; son art qui tend à toucher la «Chose, à sa vie primitive, spontanée»; sa voix lui semble être l'émission créatrice de l'émotion d'un être qui porte sur le monde un «regard virginal».

Les œuvres de Claudel battent de la pulsation de sa propre existence, elles naissent d'un génie insoumis aux canons d'un art rigoureux, qui se dégage des lois des genres, et se refuse à toute classification générique traditionnelle; la luxuriance lyrique de son théâtre qui écarte les exigences scéniques, s'épanouit dans l'épuration d'un langage de création, inspiré par le rythme d'une méditation, formateur «de vastes ensembles de visions lyriques», grâce à l'originalité du verset, équivalent de l'acte de respiration.

Embirikos poursuit son article par une mise en perspective comparatiste; il met en évidence l'opposition «radicale» qui distingue Claudel de Valéry, en dépit de leur appartenance commune à la même génération de poètes formés dans la mouvance symboliste. Ce vif contraste s'installe entre l'équilibre architectural, la pureté des lignes de l'œuvre de Valéry, construite par une conscience lucide, par un artisan méticuleux, par la clarté de l'intelligence d'un esprit apollinien, volontariste. Au pôle opposé se situe Claudel: son génie retranscrit les pulsions de l'inconscient, «il joue» le rôle d'un observateur et interprète.

La problématique d'Embirikos s'élargit même aux dimensions de l'évolution de la littérature française à travers les âges littéraires: il

---

<sup>4</sup> « Grands poètes contemporains », 16 juin 1927.

embrasse d'un regard global le tableau des Lettres françaises et cerne deux grandes familles d'esprit:

1<sup>o</sup>/ celle dont Rabelais par sa vigueur effrénée est le représentant typique, escorté de Molière, Hugo, et d'autres ; leur qualité majeure est de puiser aux sources de l'esprit gaulois.

et 2<sup>o</sup>/ celle que Racine a élevée à sa suprême perfection, «la tradition de l'héritage latin» vaste ensemble où s'insèrent La Bruyère, Stendhal, Proust et bien d'autres encore.

Le caractère littéraire gaulois est essentiellement plébéien, il est fils de la terre, à laquelle est solidement lié le tempérament français. Claudel sourd du plus profond de l'âme nationale. Sa nouveauté s'accorde à l'oreille de son siècle, sa veine est aussi rare et étonnante que la force des dons de Rabelais et Hugo dont il laboure le sillon plus en profondeur. Il a le sentiment de la terre, sein matriciel auquel il est lié par des attaches consubstantielles à son génie. Le lyrisme suggestif de Claudel devient ainsi, par son énergie littéraire, le répondant allégorique des vertus du sol français: sa force pacifique, son abondance paisible, sa fécondité. Enfants de la nature française, les personnages de ses drames incarnent et individualisent «les traits les plus vrais et éternels du caractère français. Anne Vercors, sa constance, la résignation consciente aux coups du destin, le baron Turelure, le sens gai, positif de la vie, Hury, sa stricte moralité, Sygne, l'abnégation et le dévouement de la Française, Violaine, la douce grâce et Coufontaine, le culte des ancêtres et les vertus d'antan oubliées de nos jours».

Embirikos cerne une mutation profonde, une vraie métamorphose «de cette âme de feu qui émet un rayonnement vertigineux d'énergie» qui se lit en transparence dans la plus dramatique de ses pièces. Il la situe à la création de *La Ville*, tournant décisif de la trajectoire théâtrale de Claudel. L'élan vital, la férocité instinctive du désir de vivre, le cèdent à la vertu du quotidien, le privilège de l'action revêt un sens éthique d'idéal qui s'élève au-dessus des passions. Cette vision du monde nous transporte, conclut le critique, «au mysticisme chrétien».

Le pouvoir des images, qui font irruption dans l'espace scénique de cet art presque religieux, accuse davantage la fusion d'éléments tragiques et lyriques chez Claudel, dont le sens de la poésie compense «la froide raison».

Dans les œuvres postérieures à *Tête d'Or* le lyrisme n'éclate pas au travers des métaphores et comparaisons, mais se révèle dans l'art de la création qui imprègne les pièces d'une atmosphère poétique, mystérieuse, indicible.

La prédilection d'Embirikos va à trois œuvres qui couronnent l'évolution spirituelle de Claudel, sur la ligne de crête de la dramaturgie universelle: *Tête d'Or*, *L'Otage*, *L'Annonce faite à Marie*. *Tête d'Or* recèle une profonde science de la vie qui se fait sentir par des

considérations philosophiques et des observations psychologiques, qui émergent du brouillard des siècles, d'un passé mythique, et prennent un aspect allégorique, significatif des grands mouvements collectifs dans l'Histoire.

*L'Otage* et *L'Annonce* sont des mystères (au sens médiéval du terme). Si dans le premier nous pouvons suivre le développement du sacrifice, vu de l'intérieur de l'âme de Sygne, qui nous fait revivre «la Passion éternelle renouvelée», dans *L'Annonce* ; l'aura surnaturelle où baigne l'œuvre est complémentaire du sceau de la féminité qui marque vivement Violaine dans sa chair. La chaleur féminine auréole son sacrifice, qui n'est pas un acte d'héroïsme, mais la fleur de la chasteté subtile et sincère.

L'article *Paul Claudel* de *L'Encyclopédie Eleuthéroudakis* signé par Nikos Kazantzakis réfléchit le regard du grand Crétois qui partage avec Claudel le même attachement passionné à la race et à la terre, tandis qu'ils restent, l'un et l'autre des écrivains universels. Kazantzakis signale dans l'art claudélien «un puissant élan mystique et grandiloquent», une multitude «de denses pensées symboliques» qui ne permettent pas de bien augurer de réussites scéniques significatives. Il regarde sa poésie à travers la catégorie du sublime qui permet à Claudel d'exprimer, en superposant la religion à l'art par des images «d'une beauté majestueuse», et par l'angoisse consubstantielle à l'homme moderne.

Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont vécu un regain de vitalité du sentiment religieux qui trouve son expression accomplie dans le nouvel essor d'une littérature qui garde le cachet brûlant de l'expérience de la foi chrétienne.

Takis Papatzonis, le futur traducteur du *Partage de midi*, esprit profondément religieux qui, tenu à l'écart de tout rigorisme dogmatique, a ressenti l'exigence de la réconciliation de l'unité des Eglises orthodoxe et catholique représente brillamment en Grèce ce courant affecté d'un puissant coefficient chrétien. Par ses chroniques sur la vie intellectuelle et artistique en Europe, marquées du sceau d'une vaste et solide culture, il entretient les lecteurs de *Καθημερινή* [*Le Quotidien*], en connaisseur avisé, de l'évolution et des conquêtes de la littérature contemporaine.

Sa chronique du 6 avril 1936, est placée sous le signe de trois muses: *Polymnie*, *Erato*, *Uranie*, qui constituent le titre de son article. Elles sont, pour Papatzonis les transpositions métaphoriques de la poésie religieuse, solennelle et sacramentelle qu'il admire chez Claudel, poète du religieux. Sa poésie est liée d'une part, aux profondeurs insondables de l'amour enflammé, source créatrice, par un mouvement réversible d'attraction et de répulsion, et d'autre part, à la philosophie qui émerge du plus intime de l'âme, de l'origine commune de la pulsion érotique et du ravissement du croyant en extase.

L'esquisse de la physionomie spirituelle de Claudel, donnée par Papatzonis, défie toute comparaison avec les figures importantes de son temps ou d'autres âges littéraires. Il est «la sommité de l'hymnographie liturgique investie d'une haute mission universelle», «un pilier de l'Eglise».

En lisant *La Ville*, Papatzonis perçoit un mystique de l'art, qui découvre, derrière le voile des apparences, l'interférence du divin et de l'humain, enrichie d'un halo de symboles. Le dynamisme vital de son discours embrasse la réalité et la configuration symbolique d'un ordre transréel, saisissable par le seul esprit: les symboles dont il déchiffre la signification agissante, établissent des connexions entre la vivante unité de l'organisme cosmique et les émanations les plus vives de son âme possédée du désir du sacré, de la jubilation jaillie du sacrifice. Le numéro spécial suivant – hommage à Claudel – de la *Nouvelle Revue Française*, apporte, au regard de Papatzonis, la consécration littéraire méritée par Claudel.

Les divers consulats qui lui ont permis de sillonner le monde au cours d'une carrière planétaire, ses séjours dans des pays exotiques des extrêmes limites de la terre qui se joignent dans les suprêmes démarches de ses «monuments» littéraires «très catholiques» sont inhérents au rôle du Poète, «Missionnaire de l'Univers» apôtre de l'Évangile, l'égal de l'Apôtre des Indes Saint François-Xavier, célèbre pour ses missions en Asie orientale et au Japon. La foi donne son unité à «chaque âme qui resplendit» dans la spiritualité absolue, délivrée de tout ancrage dans les catégories restrictives de la temporalité.

Dans la suite de son article, Papatzonis commente encore les belles pages d'une étude esthétique dans laquelle Claudel, à la suite d'un séjour en Belgique, interroge et interprète le message des tableaux des mages du pinceau flamands. Claudel y bat en brèche le jugement négatif de Tintoretto. Il restaure le charme inimitable de cette peinture, le ruissellement formidable de sa frappante vérité, magnifie un art «de création absolue», sur lequel rejaillit ce qui a vibré pieusement dans leur for intérieur. Les articles de Claudel dans les *Nouvelles Littéraires* de l'époque contemporaine, dans la notice critique de Papatzonis, viennent se joindre à l'unité profonde de son œuvre polyvalente par leur authenticité testimoniale, constituée en chronique vivante des «moments tragiques» de l'angoisse du diplomate, qui remonte le fil des événements de la Grande Guerre et qui en a vécu les atrocités et le choc émotionnel.

Papatzonis associe à la voix chrétienne de vraie observance de Claudel, celle de Pascal (ses *Œuvres Complètes* devaient paraître aux éditions Gallimard en mai), de Léon Chestov (dont le livre sur Kierkegaard et la philosophie de l'existence devait paraître également). Ils ont, l'un et l'autre, vécu la germination de Dieu au sein de leur intimité, infusé une vie nouvelle, revêtue d'un nouveau relief

l'expérience religieuse, dans sa suprême expression de l'universalité du christianisme dont ils ont assumé le langage, les idées, les symboles, l'attrait mystique. Les vérités chrétiennes mises en forme littéraire échangent leurs valeurs avec l'art lumineux et le style brûlant où s'engage l'être intime.

Poète et nouvelliste, voyageur et traducteur, Andréas Karandonis s'est surtout acquis un renom mérité grâce à ses essais critiques. Ses études sur les royautés littéraires des années 30 (Palamas et Séfëris ont trouvé en lui un lecteur critique d'élection) révèlent un riche savoir sur la vie culturelle française.

En 1938, Karandonis fait paraître un long article sur Claudel dans la revue fondée par lui-même: *Νέα Γράμματα* [*Nouvelles Lettres*],<sup>5</sup> forteresse de la génération littéraire des années 30, dont il avait embrassé les options esthétiques et idéologiques en fervent promoteur. Ses prises de position s'avancent sur des critères pédagogiques, reposent sur la primauté du plaisir de lire éduqué, engagent une stratégie de critique didactique qui sait influencer le procès de la réception en faisant partager la jouissance spirituelle de la reconstruction herméneutique du cheminement de la conscience créatrice.

Claudel apparaît auréolé du prestige de «la plus grande physionomie poétique de la France» sans sous-estimer l'importance de P. Valéry. Il est celui qui a opéré la synthèse vivante de la grandiloquence du lyrisme romantique et d'une sensibilité esthétique neuve et novatrice, qui s'est alimentée de la précieuse valeur de la poétique de Rimbaud. Karandonis lit en Claudel un sourcier d'images grandioses où «se réfléchit la beauté tragique [...] de la Terre [...] aussitôt émergée [...] dans la fumée de la Création» des mains divines.

Etude d'un poète sur un poète, la critique de Karandonis met en œuvre figurale à la faveur des multiples harmoniques d'une constellation de métaphores, enrichies de résonances profondes de l'expérience religieuse, la partition propre de Claudel dans l'histoire et l'aventure de l'Esprit, ainsi que son ancrage dans le patrimoine spirituel de l'Occident.

La valeur heuristique de sa méditation s'articule sur la force imageante, la vertu esthétique, à l'aune desquelles se mesure la qualité littéraire. L'éclat de ses métaphores superposées dans leur intime connexion lui permet de ressaisir, dans le geste poétique claudélien, la part divine incluse dans la diaprure du verbe poétique, dans la puissance torrentielle du langage en action qui inaugure une revalorisation des vérités chrétiennes. Le ferment scripturaire, le rythme d'un magnificat qui «a claironné le rassemblement de tous les mots d'une langue vivante, enchaînés [...] à la musique impétueuse des éléments naturels [...] élève

---

<sup>5</sup> t. 4, juin – juillet 1938, p. 526-532.

les vers sur le ciel religieux de la poésie telles des milliers de colombes, évangéliques». La plasticité de son langage fait valoir les images poétiques, fines fleurs d'un style quintessencié, qui pénètre la sensibilité lectrice.

Les métaphores qui suivent se greffent sur la précédente, à la lumière de la conscience critique réflexive:

Le modèle architectural de l'œuvre claudélienne, à savoir les infinies transformations des nuages à l'heure d'un couchant religieux tout pourpre, s'épanouissent majestueusement en des [...] phrases rythmiques, ondulantes [...] qui tournoient impétueusement dans le cercle immense d'un incendie [...] inouï.

Claudel a offert le spectacle extrêmement fantasmagorique d'un lyrisme, qui inspire la projection imagée dans l'univers astral des nuits d'été d'un ciel ivre de sa richesse lumineuse [...] qui procède soudain à un gaspillage inattendu et inconsidéré d'étoiles et de scintillations éblouissantes.

Le grand poète «a reboisé la langue française» et restitué aux mots leur sonorité rugueuse, leur aspect de geste violent. Sa phrase ondulante et virile, déterminée par la charge poétique et émotionnelle, naît brutalement et éclate dans la volupté d'une langue dense et rude, consubstantielle à l'ardeur de son sentiment religieux. La phrase de Mallarmé «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» offre le meilleur commentaire de la poésie claudélienne, de splendeur d'une expression poétique qui cristallise deux éléments fusionnés: l'inattendu et le prémédité.

Claudel, avec «son étonnante vitalité et sa fécondante nature, offre l'alliance originale de deux modes d'expression poétique: son art fait alterner [...] les représentations épico-lyriques et les visions [...] imprévues et étranges d'un subconscient palpitant et inépuisable [...] réservoir d'images et des modes de vie qui attirent le regard d'un européen cosmopolite».

Sa vitalité se mue en force spirituelle universalisante, car une conscience profondément religieuse: «l'élève au concept pur de Dieu-Créateur, d'où elle redescend dans son âme, telle une pluie» qui a pour effet bénéfique «la riche germination de la Foi».

Son Dieu, sa Foi «sont l'amalgame profondément humain et spontanément chrétien de la mysticité sereine et évangélique et de la rude grandiloquence biblique. Sa poésie porte l'empreinte de l'unité et de l'homogénéité de la vie spirituelle, de l'unité de la spéculation de haut vol et de la vie pratique, [...] de l'unité du spectacle de la terre et de l'infini constellé d'astres».

Si «sa poésie vise à l'édification du temple spirituel et rayonnant de Dieu, elle nous permet aussi de nous délecter aux visions brillantes d'une vie pastorale [...] peinte par Claudel avec [...] l'émotion lyrique d'un peintre religieux exquis». (Et *L'Annonce faite à Marie* confirme par de nombreuses scènes cette thèse).

Claudel élargit ainsi le cadre ecclésiastique aux dimensions de la société, dont la famille constitue l'institution souveraine, la cellule germinative de vraie vie. Il partage les joies et les peines de ses frères humains, et tout dans son œuvre converge vers l'affirmation impérieuse de la vraie vie. La fascination de son lyrisme «fait retentir [...] la douleur de l'être humain. Dieu incréé descend dans la demeure de l'homme contemporain, du village dont les routes sont jonchées de feuilles jaunies [...] jusqu'à Kosmopolis [Cité du monde] ».

La physionomie spirituelle de Claudel, écrivain planétaire, est tissée de fils contrastés: «théisme et cosmopolitisme ; il est ascète et [...] sensualiste»; «dans les hautes sphères de la foi chrétienne se déploie l'aventure esthétique de cet agriculteur fervent labourant [...] son champ qu'il arrose des pleurs de son ivresse religieuse et de la sève fougueuse de son Verbe». Il a restauré l'unité de la Terre déchirée dans le torrent lumineux de sa foi, qui unit les paysages européen et asiatique, accordés à l'harmonie cosmique.

Si on a formulé l'objection qu'une poésie focalisée sur la religion ne saurait «fasciner les âmes libres», Karandonis répond que parfois la poésie religieuse soulage mieux les âmes incroyantes qu'elle n'attise la flamme du culte des fidèles. Le lyrisme religieux de Claudel revigore en eux le désir de croire, les imprègne de la douceur de la certitude métaphysique.

Le critique clôt son étude en investissant sa propre personne dans son essai critique sur Claudel: à grand renfort de ressources poétiques, il évoque sa propre rencontre avec la grâce divine dans son itinéraire spirituel. Il se met lui-même en scène et reverse son texte sur l'autobiographie, dans un récit qui saisit sa mémoire sur le vif. Dans cette irruption rétrospective de la dimension personnelle du critique s'établit un lien essentiel entre lui et la vitalité effervescente de Claudel converti. Il écrit :

Une nuit d'été les larmes noires de l'insomnie, me poussaient sur un chemin vide [...] Je sentais [...] les étoiles comme autant de clous prêts à s'enfoncer dans ma tête. Soudain, du haut du ciel une tornade rapide, joyeuse, très fraîche a coulé [...]. C'était l'esprit résurrectionniste aural de Dieu [...] le vent a de nouveau rebroussé mes cheveux comme un troupeau de vers religieux [...] Mes yeux baignés dans l'éblouissante aurore étaient prêts à cueillir les roses célestes qui avaient commencé à s'accumuler sur les cimes.

Ame profondément poétique Takis Papatzonis qui avait intégré une forte composante claudélienne, nourrie de sève catholique, a mis sa méditation dès sa jeunesse, sous le signe et la fascination persistante de l'autorité littéraire consacrée de Claudel.

En 1919, il a traduit les 9 petits poèmes recueillis sous le titre de *Vers d'exil* en 1895. Sa traduction paraîtra en 1942, dans la revue *Πειραιϊκά Γράμματα* [*Lettres piréotes*], précédée d'une étude sur l'importance de leur insertion dans l'«opus mirandum» de Claudel, foyer lumineux autour duquel s'irradient les éternelles valeurs chrétiennes.<sup>6</sup>

Papatzonis y lit le premier et seul témoignage de la conversion du poète. La forme modeste, conventionnelle, traditionnelle de ces vers tranche sur l'éclat torrentiel des images du reste de la création poétique de Claudel; elle réfléchit l'humilité de l'adhésion de son âme à la foi chrétienne.

Ce n'est pas un simple monologue intérieur, c'est plutôt le dialogue d'une conscience élue avec la transcendance divine, dont la voix se fait entendre. Si ces vers ont primitivement paru dans le quatrième tome du *Théâtre* de Claudel, où ils suivent la traduction d'*Agamemnon* d'Eschyle, c'est qu'ils recèlent dans leur lyrisme, qui s'intègre pleinement à l'esprit chrétien, l'essence profondément tragique de la lutte d'«une existence substantielle».

D'autre part, l'«exil» que le fonctionnel «de» marque comme l'origine spatiale de ces *Vers* n'est pas la terre chinoise où Claudel exerçait ses fonctions lors de leur composition; c'est l'isolement d'une âme qui affronte l'ombre de Dieu, c'est la teneur tragique du moment où cet état devient «conscience et nécessité», appel de la destinée du poète, qui tel un novice s'avance extatique, esseulé vers l'Autel de Dieu.

Ces vers, conclut Papatzonis, émanent d'un esprit qui reçut la vocation exceptionnelle adressée par Dieu, la Grâce de l'Apostolat. Claudel remonte de façon immédiate à l'illumination subite de Saint-Paul; il est le continuateur de l'apôtre interpellé sur la route de Damas. Les *Vers d'exil* s'articulent donc sur deux âges de la vie littéraire de Claudel, entre lesquels ils font la transition par la candeur brûlante des images dans l'aura de la conversion, dans la force et l'authenticité de la dimension œcuménique de leur vertu littéraire ressentie comme divine.

A.D. Papadimas observe chez Sikélianos une tendance néo-chrétienne qui plonge ses racines dans le souffle igné des poèmes claudéliens; de même, il signale, dans les vers juvéniles de Papatzonis,

---

<sup>6</sup> « Connaissances préalables pour le classement des *Vers d'exil*, dans l'œuvre de Claudel », t. II, août 1942, p. 60-62.

l’empreinte du catholicisme claudélien, du zèle religieux de ses poèmes enflammés.<sup>7</sup>

Cosmopolite, Grec de Constantinople installé à Paris, formé à l’école de Psichari dont il a été le successeur à l’Ecole des Langues Orientales, Thrassos Kastanakis, auteur d’une œuvre romanesque, excellent témoignage de sa fidélité à la langue démotique qu’il a cultivée par son labeur personnel d’écriture, dans son article du 1<sup>er</sup> mai 1947, guide les lecteurs de *Ελεύθερα Γράμματα* [*Libres Lettres*] à travers les scènes parisiennes.<sup>8</sup>

Il y insère un commentaire très élogieux de la représentation de l’*Annonce* au Théâtre Louis Jouvet. Il nous fait éprouver la commotion qu’il a lui-même ressentie devant l’irradiation du jeu du grand acteur dans le rôle d’Anne Vercors. Jouvet est pour lui l’unique interprète qui puisse communiquer à ses spectateurs la substance de l’esthétique claudélienne.

Le 2 mai 1947, Roger Milliex, figure emblématique de l’interculturalité franco-hellénique, par sa participation active à la vie culturelle grecque, le zèle et la vitalité effervescente avec lesquels il a œuvré pour la communication littéraire entre sa France maternelle et sa patrie d’adoption, la Grèce, prend la relève et dans *Το Βήμα* (*La Tribune*), il présente *L’Annonce*, que la troupe de l’acteur Jean Marchat devait jouer le lendemain.<sup>9</sup>

Pour ce fervent de Claudel, *L’Annonce* est «le couronnement du théâtre mondial de tous les temps», «la flèche irréprochable» élevée aux hauteurs inaccessibles, «qui ne peut fléchir», pour reprendre un vers de Péguy, c’est la cathédrale médiévale gigantesque «vibrante de prières», l’arche où «les réalités les plus humbles du quotidien –tel le pain– pointent vers le ciel» en humus nourricier du sacré. Ce drame marque aussi le point culminant de sa technique par la virtuosité inégalable de la scène du miracle de Noël. Claudel bat en brèche l’athéisme contemporain par la communion miraculeuse de Violaine qui a consenti à l’*Annonce*, comme la mère de Dieu dans le mystère de la Nativité. C’est là la suprême leçon qui se dégage du drame claudélien, la soumission à la volonté de Dieu.

Une nouvelle représentation de l’*Annonce* au Théâtre National d’Athènes, incite Anghélos Terzakis<sup>10</sup> à envisager la physiologie littéraire de Claudel en mettant l’accent sur sa conscience de dramaturge inégalé qui allie une corde lyrique à une corde dramatique. Ses déplacements sur le globe terrestre n’ont pas altéré son attachement à sa

<sup>7</sup> *La marche d’une génération*, 1944, p. 76 et 80.

<sup>8</sup> « Spectacles parisiens et intermèdes ».

<sup>9</sup> « A l’occasion de la représentation, demain, de l’*Annonce faite à Marie* ».

<sup>10</sup> « Le poète de l’*Annonce* », *Το Βήμα* [*La Tribune*], 26 février 1952.

région natale. Le Drame est pour lui l'expression d'un monde en action, animé de l'esprit divin. La vie est un tissu de conflits, de contradictions, un spectacle essentiellement tragique.

Sa dramaturgie purement poétique et religieuse s'insère historiquement dans le courant symboliste. Mais par son contenu elle respire le mysticisme. Ses dialogues se marquent par leur élévation prophétique qui se signale surtout dans *L'Annonce* qui se construit en forme de tour avec une solennité sacerdotale, comme une cathédrale qui retentit d'harmoniques de compositions religieuses.

Claudel recourt ici à la naïveté hiératique des Mystères du Moyen Age, qui transparait derrière l'opulence du lyrisme et rejoint les sources les plus profondes de l'histoire du théâtre : la religion. Il s'élève du sensible au supersubstantiel et ses personnages ont la noblesse sacramentelle des figures sculptées dans quelques cathédrales de gothique flamboyant.

Le 24 février 1955, les journaux grecs annonçaient la mort du «patriarche des Lettres françaises» *Ακρόπολις* [*Akropolis*],<sup>11</sup> de «la plus grande physionomie poétique de France» *Καθημερινή* [*Kathimerini*],<sup>12</sup> «du géant de la pensée française».

Le 26 du même mois, *Το Βήμα* [*La Tribune*]<sup>13</sup> publie la traduction grecque d'un extrait de l'essai critique de Claude Roy, axé sur l'hellénisme de Paul Claudel, un des aspects essentiels de son génie protéiforme, des multiples facettes de sa physionomie littéraire. Le critique Français, qui s'est partagé entre divers genres littéraires, hellénise le grand disparu en «Παύλο Κλωντελόπουλο», poète grec traduit en français par Robert Levesque ou Roger Milliex. Cette représentation d'un des aspects de la personnalité de Claudel sur le mode fictionnel, met en évidence la Grèce autour de laquelle a pivoté son œuvre : c'est la Grèce de la plus haute dignité poétique, de la noblesse originaire d'Homère, dont émerge le miracle de la littérature occidentale. Elle a le visage sauvage et savamment maquillé des idoles mycéniennes et des statues crétoises, la tendresse et le sourire farouche des sculptures archaïques du musée de l'Acropole, la raideur cérémoniale des Tragiques, non point la mollesse ambivalente des Alexandrins. Ses vers nous font retrouver la tonalité haute et rugueuse des traductions de Bérard et Mazon. Ce grand poète grec, Claudel, récite une Grèce en soi originelle et originale, nous ramène aux sources bouillantes de l'hellénisme historique.

<sup>11</sup> « Deuil spirituel », 24 février 1955.

<sup>12</sup> « La plus grande figure poétique de France ».

<sup>13</sup> « Paul Claudel et la Grèce », 24 février 1955.

Homme de cœur, personnalité marquante de l'histoire littéraire et de la littérature comparée, Constantin Dimaras, dans sa chronique du 4 mars dans *Βήμα [La Tribune]*<sup>14</sup>, met l'accent sur l'autorité spirituelle du christianisme qui surgit des œuvres dramatiques et des poèmes de Claudel, illuminées par la grâce divine. Sa foi est une conquête intérieure de haute lutte, son christianisme est agissant, militant, zélé, n'a rien de l'adhésion passive à un dogme; Claudel enracine son apostolat dans la tradition chrétienne.

Dimaras envisage la présence de Claudel sur le plan religieux: au sein d'une génération d'incroyants, dans le milieu formateur d'un âge de doute qui respirait l'air du positivisme Claudel a exercé son magistère spirituel en proposant un style de vie qui restaurait les valeurs chrétiennes, en poète religieux, non en théologien.

Le critique tisse des liens d'analogie, établit des connexions entre la situation des intellectuels français et (compte tenu du décalage qui séparait l'essor des mouvements et des mouvances de l'esprit en France et de leur retentissement en Grèce) la situation de sa propre génération, qui investissait la foi en Dieu, l'expérience du sacré, du sens d'une conquête de l'affectivité.

Les *Cinq Grandes Odes* où Pindare rejoint les psaumes de l'Ancien Testament, ainsi que la correspondance avec Gide, dont la tonalité agressive s'éteint par l'abdication de Gide et la réprobation vigoureuse de Claudel, revêtent une valeur testimoniale.

Dimaras, lecteur, créateur et forte intelligence critique, écoute le chant claudélien sous les voûtes de la cathédrale du monde naturel; sa plus grande contribution au monde moderne est, à ses yeux, le renouveau du sentiment religieux qui en est un des traits significatifs. On ne saurait concevoir une étude de son œuvre où la chair se fait poésie, en dehors de son orchestration transcendante, de l'eau purificatrice de ce torrent, de la flamme vengeresse de ce volcan, qui est une vraie force de la nature, un poète cosmique.

Grec d'Alexandrie, Yorgos Pratsikas, nourri de sèves hellénique et française, publie en mai 1955, aux *Lettres Chypriotes*<sup>15</sup>, un article consacré à la mort récente de Claudel. L'œuvre de Claudel, entrée dans le panthéon de l'immortalité, jaillie de son propre sang, est un don céleste aux générations futures, un cri d'espoir, une suprême leçon qui conduit au salut par la voie du sacrifice.

Son attitude existentielle, dans un monde bouleversé, où la science et la technique vont de pair, prouve la plénitude de son génie qui incite les chrétiens pratiquants à adapter leur foi au progrès de l'humanité.

---

<sup>14</sup> « Un chrétien ».

<sup>15</sup> « Paul Claudel. Une grande perte des Lettres françaises ».

Seule la grande poésie pourrait accomplir ce miracle, dont jaillit une flamme puissante résurrectionniste.

Pratsikas recourt au paradigme de l'arbre, à la métaphore végétale pour signaler l'amalgame prestigieux d'un Claudel charnel, naturel, paysan, enraciné dans sa terre natale, qui recueille dans le torrent des oppositions lyriques toute la quintessence de la poésie dramatique et étend ses branches pleines de fruits succulents au-delà de l'horizon du sensible.

Le critique fait la part de la différence entre Maeterlinck et Claudel qui nous rapproche des sources chrétiennes : le retentissement universel de la magie poétique de son théâtre a déterminé de nombreuses conversions dans tous les continents, le retour sur la route de Dieu, de l'amour et de la pureté morale. Pratsikas met ainsi l'accent sur les implications culturelles, sociologiques et historiques du milieu récepteur sur lequel pesait l'héritage du positivisme.

La fonction universelle de la poésie dramatique de Claudel, reçue comme un apostolat et un sacerdoce, la puissante sève de son lyrisme, dont émanent des vers d'une spiritualité chrétienne qui fait corps avec une intelligence pénétrante du tragique attique, ont rayonné dans l'aire littéraire néohellénique. Les métatextes des représentants majeurs de la critique néohellénique, ont projeté un éclairage instructif, et abordé avec piété l'art consommé du croyant, fort de sa foi, le grondement pathétique de sa mer de poésie, dont s'est illustrée la France. L'élite littéraire grecque a accueilli les échos lyriques d'un verbe poétique christique, investi de la valeur salvatrice d'un rituel religieux, de l'acheminement vers Dieu, qui fait vibrer le cœur chrétien. Elle a ainsi rendu à Claudel, tout nourri de culture littéraire hellénique, le tribut qu'elle devait à la noble figure dressée sur l'horizon littéraire des temps modernes, à l'édifice monumental du génie qui nous conduit à réfléchir sur les questions substantielles qui ont ponctué l'émergence de l'inquiétude métaphysique.



### Ο Paul Claudel και η Κλασική Ελλάδα: η σχέση του με τον Ευριπίδη

«Μια κραυγή! είναι σχεδόν όλη μου η ανάμνηση απ' το αρχαίο έπος [της *Ιλιάδας*] σαν ο παλιός μου συμμαθητής στο Λύκειο Louis-le-Grand, ο Gabriel de Roton, παρέλασε μπρος στα μάτια μου μια σειρά από αγγεία που ανάστησε με το ταλέντο του, κάνοντας σε κόκκινο άργιλο την έμπνευση πραγματικότητα με την τεχνική της μελάνης. [...] Μια κραυγή, αυτή του Αχιλλέα [για τον νεκρό Πάτροκλο], έκανε μέσα απ' τους αιώνες, να πάλλεται η καρδιά του νεαρού μαθητή του Λυκείου.»<sup>1</sup> Με τις παραπάνω φράσεις εκφράζει ο κατοπινός λογοτέχνης Paul Claudel τα πρώτα ερεθίσματα από τον ελληνικό κόσμο. Το αποτύπωμά τους αποδείχθηκε έντονο, εφόσον πήρε έφηβος ακόμη, την απόφαση να μάθει ελληνικά για να απολαύσει τα αρχαία κείμενα στην πρωτότυπή τους μορφή. Αργότερα, μεταφράζει ο ίδιος Αισχύλο και εμπνέεται τη δική του τριλογία. Παρόλο που η σχέση του με τον μεγάλο δραματουργό αποτελεί για τους μελετητές του τον κατεξοχήν συνδετικό του κρίκο με την κλασική Ελλάδα, δεν μπορεί να αγνοηθεί ότι θαύμαζε εξίσου και τους άλλους τραγικούς.

Από τον Σοφοκλή «θα συγκρατήσει το μεγαλείο του χαρακτήρα της *Αντιγόνης*, της οποίας τα χορικά άγγιζαν, κατά τη γνώμη του, το ύψος εκείνων της *Ενάτης Συμφωνίας*»<sup>2</sup>, και χάρη στον Ευριπίδη θα οδηγηθεί στο σατυρικό δράμα. Διονυσιακές εικόνες και χοροί Βακχίδων κυριαρχούν στα πρώτα έργα της νιότης του, *Η Κοιμωμένη* [*L'Endormie*] και *Ο Χρυσοκέφαλος* [*Tête d'Or*], και εμπνέεται από τον νεότερο δραματουργό το δράμα *Πρωτέας* [*Protée*] και το δοκίμιο *Ο Κύκλωπας* [*Le Cyclope*], αφιερωμένο στην Ελλάδα του 1941. Το δε ποιητικό του έργο *Πέντε Μεγάλες Ωδές* [*Cinq Grandes Odes*], όπου «οι Μούσες σμίγουν με τις Χάρες», παραπέμπει στον *Ηρακλή*: «Τις Χάρες δε θα πάγω εγώ να σμίγω με τις Μούσες σ' ένα ζευγάρι γλυκό!»<sup>3</sup> Οι επιρροές από τον Ευριπίδη δεν περιορίζονται στο

---

<sup>1</sup> Paul Claudel, "Homère" dans «*Accompagnements*», *Œuvres en Prose*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1965, σ. 403.

<sup>2</sup> Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Παρίσι, εκδ. Armand Colin, 1971, σ. 94.

<sup>3</sup> Ευριπίδης, *Ηρακλής*, Μετάφραση-Εισαγωγή Παπαχαρίση, Αθήνα, εκδ. Πάπυρος, στ. 673-678.

σατυρικό στοιχείο. Η φιλοσοφική του σκέψη, αντιπροσωπευτική της εποχής, όπως και των συγχρόνων του Σωκράτη, Αναξαγόρα και Πλάτωνα, την οποία ασπάσθηκαν στην συνέχεια και οι Πατέρες της Εκκλησίας, ενέπνευσε στον Claudel πνευματικότητα και στοχασμό.

Το μονόπρακτο *Κάτω από τα τείχη των Αθηνών* [*Sous le Rempart d'Athènes*], παραγκωνισμένο, σε σχέση με την αίγλη που προσέλαβε το υπόλοιπο δραματικό του έργο, σε Ανατολή και Δύση, επισφραγίζει τη σχέση του Paul Claudel με την κλασική Ελλάδα και ιδιαίτερα με τον Ευριπίδη· αξίζει σίγουρα περισσότερο ενδιαφέροντος.

Γραμμένο για τα 100 χρόνια του επιστήμονα – φιλόσοφου και πολιτικού Marcelin Berthelot, κατά παράκληση του γιου του και φίλου του Claudel, Philippe Berthelot, το *Κάτω από τα τείχη των Αθηνών* πρωτοπαίχθηκε στο Théâtre National de l'Opéra το 1928 με μουσική επένδυση της Germaine Tailleferre. Πέρα από την αλληγορική χροιά που κυριαρχεί στη στιχομυθία των ηρώων, το έργο χαρακτηρίζεται από μία πρωτοτυπία: κάθε ήρωας ακολουθείται από μια «σκιά», ένα βουβό πρόσωπο, που αποτελεί τον μάρτυρα των γεγονότων. Με τον τρόπο αυτό ο Claudel εξηγεί ότι θέλησε να δώσει «στην κίνηση όλη την ευρύτητα και τη σημασία της».<sup>4</sup> Τα ντουμπλαρισμένα πρόσωπα χαρίζουν πληθωρικότητα στην σκηνή, η οποία αποκτά μίαν άλλη προοπτική.

Τα τρία κεντρικά πρόσωπα του έργου συμβολίζουν, σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους, τον ιερό αριθμό που περιέχει την αρχή, το μέσον και το τέλος, και αντιπροσωπεύουν τα τρία στάδια της ωριμότητας: μια νεαρή κοπέλα, ένας Αθηναίος δημαγωγός, και ένας ηλικιωμένος, τυφλός ταξιδιώτης. Φιγούρα βιβλική, ήρθε στην πόλη απ' τον Κρότωνα για να προσκυνήσει στον τάφο του Έλληνα σοφού με το όνομα Ερμάς. «Όλη η Αθήνα είναι τάφος του Ερμάς»<sup>5</sup>, τον πληροφορούν, παραπέμποντας στην αντίστοιχη φράση του Θουκυδίδη: «Τάφος του Ευριπίδη είναι όλη η Ελλάδα· πατρίδα του είναι η Αθήνα, η Ελλάδα της Ελλάδας.»<sup>6</sup>

Η συζήτηση ανάμεσα στα τρία πρόσωπα προσλαμβάνει διαστάσεις φιλοσοφικές, στρέφεται γύρω από τι άλλο; τη γνώση. «Πιστεύουμε ότι οι σοφοί έχουν λιγότερες πιθανότητες να

<sup>4</sup> Paul Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1966, Préface, σ. 4.

<sup>5</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1928, σ. 107.

<sup>6</sup> Ευριπίδου, *Άλκηστις*, Μετάφραση-Εισαγωγή: Αθ. Παπαχαρίση, Αθήνα, εκδ. Πάπυρος, 1963, σ. 10.

σφάλλουν από τους ανίδεους»<sup>7</sup> λέει ο ξένος επισκέπτης της Αθήνας, αναφερόμενος στην πίστη του Ευριπίδη: «Καλότυχος ο κάτοχος σοφίας! Μήτε τους συμπολίτες του πασχίζει να βλάψει μήτε σ' άδικες πράξεις έχει το νου του.»<sup>8</sup>

Μέσα από τη στιχομυθία των προσώπων αναδεικνύεται η Μαιευτική, η σωκρατική μέθοδος που οδηγεί στην κατανόηση και έχει απώτερο στόχο τόσο τη γνώση, όσο και την απόλαυση που αισθάνεται κανείς στον δρόμο προς αυτήν. Στη Μήδεια ο Ευριπίδης αποκαλεί τους Αθηναίους ευτυχισμένους που «τροφή τους έχουν σοφία κοσμοξάκουστη».<sup>9</sup> Ο Claudel εμμένει στην αναζήτηση της ουσίας, επιδιώκει να δώσει στους στίχους του ένα ρόλο ουσιαστικό, όχι απλά διακοσμητικό, να φθάσει στον πυρήνα του καρπού, όχι να παραμείνει στην επικάλυψη. Πίσω από εικόνες αλληγορικές καλύπτει διακριτικά ιδέες και σύμβολα που πηγάζουν από τους Έλληνες φιλοσόφους και τους εκκλησιαστικούς πατέρες: «omnia in figures» δηλώνει ο Απόστολος Παύλος και ο Claudel το μεταφέρει έντεχνα στο έργο: «Κοιτώ, ακούω από όλες τις μεριές χίλιες χρυσές προτάσεις στο γαλάζιο του ουρανού. [...] Ποια σιωπή θα μπορούσε να αντισταθεί στο άκουσμα της αλήθειας που φθάνει στα αυτιά μου από παντού»<sup>10</sup> Σχήμα οξύμωρο, η λέξη «κοιτώ» στο στόμα του τυφλού ταξιδιώτη, και όμως βλέπει: γιατί όπως λέει, «δεν χρειάζεται να έχεις πλήρη όραση για να δεις, ούτε γερή ακοή για να ακούσεις». Η συζήτηση γίνεται ύμνος στη δύναμη του ανθρώπου, που δεν βρίσκεται μόνο στα όργανα, ούτε στις αισθήσεις, αλλά λειτουργούν ως σύνολο: «Τα μάτια με εμπόδιζαν να δω», ομολογεί ο Claudel στο πρόσωπο του ξένου. Ανάλογα πίστευε ο Ευριπίδης: «τα μάτια δεν είναι παρά ένα εργαλείο – βλέπουμε μέσα από τις αισθήσεις μας, μα όχι με αυτές – τα πράγματα είναι έτσι όπως τα εννόησε το πνεύμα.»<sup>11</sup>

Σύμφωνα με τη γνώμη του ξένου προσκυνητή το πνεύμα πρέπει να είναι σε εγρήγορση για να συλλάβει την αλήθεια· η αλήθεια δεν είναι μόνον το ορατό, η εμπειρική σκέψη μπορεί να οδηγήσει στην αλήθεια. Με την παλάμη του θωπεύει τις μαρμάρινες πέτρες, ίσα τοποθετημένες, η μία πλάι στην άλλη, χαίρεται τη λεία αφή, αισθάνεται τη λευκότητα που εκπέμπουν

<sup>7</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σ. 121.

<sup>8</sup> Ευριπίδου, *Άλκηστις*, ό.π., σ. 15.

<sup>9</sup> Ευριπίδου, *Μήδεια*, Μετάφραση- Εισαγωγή Παπαχαρίση, Αθήνα, εκδ. Πάπυρος, 1953, σ. 59.

<sup>10</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σ. 127.

<sup>11</sup> R. B. Appleton, *Euripides The Idealist*, Λονδίνο, εκδ. J.M.Dent & Sons, 1927, Introduction, σ. xiv.

στον ήλιο. Η τελειότητα της ελληνικής αρχιτεκτονικής τον συναρπάζει, αναζητεί το ον που κρύβεται μέσα τους, τη ζωή. Το περιβάλλον του είναι γνώριμο, μοιάζει να πέρασε ξανά από εκεί: « εδώ σ' αυτό το αγνό μέρος ανάμεσα στα νεκρά φύλλα φυτρώνουν λευκές βιολέτες »<sup>12</sup> δηλώνει με σιγουριά. Καθώς ο θάνατος « χάνεται μέσα στη ζωή και το λευκό λουλούδι της άνοιξης σβήνει μέσα στο φύλλωμα σαν τον αφρό που σβήνει στη θάλασσα »<sup>13</sup>. Και προσθέτει:

Ίσως συναντήσω τον Ερμάς σ' έναν ωραιότερο τόπο από αυτόν όπου με οδηγεί τώρα η κόρη, εδώ στο κέντρο της θαυμάσιας αυτής γεωμετρίας που αποτελεί την Ιερή Ελλάδα. Το σώμα του αναπαύεται εκεί που τέμνονται οι διάμετροι της Πατρίδας, εκεί όπου υπάρχει συνέχεια.<sup>14</sup>

Θα εκφράσει την πίστη για τη συνέχεια της ζωής, που επικράτησε εξίσου στον αρχαίο και τον χριστιανικό κόσμο: « το πνεύμα του Ερμάς σίγουρα δεν μας έχει εγκαταλείψει, συνεχίζει να ζει », λέει, παραπέμποντας αυτή τη φορά στις *Ικέτιδες*:

Αφήστε τώρα να σκεπαστούν με χώμα οι πεθαμένοι  
Και το κάθε στοιχείο να ξαναπάει απ' όπου ήρθε στο φως,  
Να πάει το πνεύμα στον ουρανό και το κορμί στη γη  
Το σώμα είναι δικό μας, μόνον όσο μέσα σ' αυτό η ζωή κατοικίσει  
Κι' ύστερα πρέπει να το πάρει εκείνη που το έπλασε.<sup>15</sup>

Διδάσκει τους συνοδούς του, ο ξένος προσκυνητής, μιλώντας όχι μόνο για τη ζωή και τη γνώση, αλλά και για τα πράγματα που δεν είναι στάσιμα: « και ποιος καλύτερα από την μεγάλη μουριά που αποτυπώνει την σκιά της στο καυτό χώμα θα μπορούσε να μας δώσει μάθημα πιο φωτεινό για τη συνέχεια των πραγμάτων; »<sup>16</sup> ερωτά.

Χιλιάδες μέλισσες πετούν γύρω από τους οδοιπόρους, προσδίδοντας μία ποιητική διάσταση στη σκηνική τους παρουσία: τα στοιχεία της αττικής φύσης είναι συνταιριασμένα αρμονικά, με το γαλάζιο του ουρανού και « τη λεπτή αίσθηση

<sup>12</sup> P. Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σ. 108.

<sup>13</sup> Paul Claudel, *La Cantate à trois voix*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1931, σ. 83.

<sup>14</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σ. 114.

<sup>15</sup> Ευριπίδης, *Ικέτισες*, Εισαγ. – Μετφρ. Θρασύβουλου Σταύρου, δ' έκδ., Αθήνα, εκδ. Εστία, 1994, σ. 146.

<sup>16</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σ. 113.

του μελιού » που έχει στο πιάτο της η νέα κοπελιά και « που πλημμυρίζει τον ουρανό και τη θάλασσα ». Το μέλι, στοιχείο κατεξοχήν βιβλικό, εφόσον η εικόνα της γης της Επαγγελίας, όπου « ρέει μέλι και γάλα » μετατρέπει την υπόσχεση σε πρόκληση, γίνεται τροφή ερωτική στη λυρική ποίηση για να λάβει στο έργο του Claudel διάσταση μυστικιστική: η Μούσα σμίγει με τη Θεία Χάρη προσφέροντας ως δώρο στον ποιητή το μέλι, τον οίστρο τον πνευματικό. Παράλληλα, η μέλισσα, που ο Claudel ήδη ύμνησε με στίχους, αποκτά μία διττή σημασία: συμβολίζει την τέρψη και το ωφέλιμο, την κίνηση και τη ζωή. Οι ιδέες ξεπηδούν ζωηρές περνώντας από τη σκέψη στον λόγο, σαν τη μέλισσα που απομυζά ό,τι χρήσιμο από άνθος σε άνθος. Στον άνθρωπο μένει να επιλέξει τι θα συγκρατήσει από όσα ακούει, σύμφωνα με τις νουθεσίες του Μεγάλου Βασιλείου « προς τους νέους », που αναδεικνύουν την πνευματική μελισσοκομία, την επιλογή του ωφέλιμου, του ουσιαστικού.<sup>17</sup>

Όμως, η αλήθεια και το πνεύμα έρχονται σε σύγκρουση με τα κενά λόγια, τα « έπεα πτερόεντα », τα λόγια των δημαγωγών και των επιτήδειων. Την ψευδολογία πολεμά ο ποιητής και το εκφράζει στο στόμα του ξένου επισκέπτη της πόλης: « Απεχθάνομαι τους πολιτικούς. [...] Είμαι εδώ για να τιμήσω τον Ερμάς και όχι να ακούω να παινεύουν το Αθηναϊκό Σύνταγμα. »<sup>18</sup> Ο Μέγας Ιεράρχης συμβουλεύει επίσης: « Ας αποφεύγουμε την έντεχνη ψευδολογία των ρητόρων ». Και του Ευριπίδη η αντιπάθεια προς τους δημαγωγούς υπήρξε μεγάλη, εφόσον σύμφωνα με τον Θουκυδίδη απετέλεσε και την αιτία του εκπατρισμού του: « Αυτά τα πλανερά τα λόγια, [λέει η Φαίδρα], είναι που καταστρέφουν σπίτια και καλοκυβερνημένες πόλεις. Καθόλου να μη ξεστομίζουμε όσα είναι ευχάριστα στ' αυτιά· μα οποιανού μιλάμε να του λέμε λόγια που μ' αυτά να μπορέσει ν' αποχτήσει όνομα τιμημένο. »<sup>19</sup> Όχι μόνο στον *Ιππόλυτο* αλλά και στην *Εκάβη*, « ποτέ δεν έπρεπε να 'χουνε τα λόγια περισσότερη δύναμη από τα έργα, »<sup>20</sup> και το ίδιο θα συμβουλεύσει ο ξένος τον Αθηναίο δημαγωγό, λέγοντας ότι η σιωπή βοηθά περισσότερο από τα λόγια και ότι καλά θα ήταν να συγκρατεί τον εαυτό του και το στόμα του.

<sup>17</sup> Βλ. Μεγάλου Βασιλείου, *Προς τους Νέους*, Εισαγ.- Μετφρ. Βασ. Μπιλάλη, Αθήνα, εκδ. Γρηγόρη, 1966.

<sup>18</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σσ. 122-123.

<sup>19</sup> Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, μετφρ. Παπαχαρίση, Αθήνα, εκδ. Πάπυρος, 1965, σ. 61.

<sup>20</sup> Ευριπίδης, *Εκάβη*, μετφρ. Παπαχαρίση, Αθήνα, εκδ. Πάπυρος, 1958, σ. 75.

Η εσωτερική πάλη ανάμεσα σε συναίσθημα και λογική, στη φύση και το νόμο, ελκύει τον Claudel που πιστεύει στη διαφορά ανάμεσα στα εξωτερικά και εσωτερικά πράγματα. Αυτή η ίδια διαφορά « ανάμεσα στην εξωτερική μορφή των λέξεων και την ηθική τιμωρία που από μόνη της βαραίνει το πνεύμα μας, οδήγησε τον Ιππόλυτο στο περίφημο, “η γλώσσα μου ορκίστηκε, δεν ορκίστηκε ο νους μου”. Γιατί στην ηθική το πνεύμα μετρά και όχι το γράμμα του νόμου ».<sup>21</sup>

Τι είναι ο νόμος αν όχι αριθμός; « Δόξα είναι, [λέει ο ξένος], να σηκώσεις τα μάτια και να δεις ότι κάθε ον είναι ένας αριθμός. Σ' αυτόν η ποσότητα είναι αλληλένδετη με την ποιότητα, όπως το κορμί είναι αλληλένδετο με την ψυχή. »<sup>22</sup> Και τι είναι αριθμός αν όχι αρμονία; Η ουσία των όντων είναι οι αριθμοί » σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους, και ο ξένος προσκυνητής συνηγορεί:

Η πόλη των Αθηνών και εμείς οι τρεις και η μουριά εδώ, και τα δυνατά τείχη, και ο τάφος στα πόδια μας, και ο ήλιος και η θάλασσα, και η ώρα, και ο λόφος από μάρμαρο καταμεσής Θεού και γης, όλα αυτά κάνουν έναν ιερό αριθμό. Αυτός ο αριθμός είναι ο νόμος της πολιτείας.<sup>23</sup>

Η « σιωπή των αριθμών » είναι αυτή που θα συνέβαλε στην κατανόηση και συνεπώς στη γνώση. Ο Claudel γνωρίζει ότι μέσα από τη γλώσσα των αριθμών οι Πυθαγόρειοι μιλούσαν για θεούς, και ότι ο Πυθαγόρας ήταν ο πρώτος που ταύτιζε την επιστήμη με τη θρησκεία: « απ' όλη τη φύση πρώτα έγιναν οι αριθμοί, τα στοιχεία των αριθμών ήταν τα στοιχεία όλων των όντων και ολόκληρος ο ουρανός είναι αρμονία και αριθμός »<sup>24</sup>.

Αριθμός και αρμονία, λογική και συναίσθημα συγκρούονται συχνά στη ζωή και το έργο του Paul Claudel. Στο δράμα του *Η Πόλη* τα δύο κεντρικά πρόσωπα εναλλάσσονται μεταξύ του ποιητή, που ανοίγει τα μάτια στο κάθε τι, και που είναι ο Coeunre, και του θιασώτη του κόσμου της λογικής, του υπολογισμού και των μαθηματικών, που ενσαρκώνει ο Isidore de Besme: « - Ω Besme, για να καταλάβεις τι είμαι και τι λέω, σου χρειάζεται μια άλλη επιστήμη. Και για να την αποκτήσεις, ξεχνώντας την λογική, αρκεί να ανοίξεις τα μάτια. »<sup>25</sup>

<sup>21</sup> R.B. Appleton, *Euripides The Idealist*, ό.π., σ. 80.

<sup>22</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σ. 115.

<sup>23</sup> *Αυτόθι*, σ. 114.

<sup>24</sup> Γιάννης Κορδάτος, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα, εκδ. Μπουκουμάνη, 1972, σ. 104.

<sup>25</sup> Paul Claudel, *La Ville*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1967, σ. 427.

Όμως η λογική, η μνήμη, η θέληση δεν μπορούν να ενεργούν μόνες τους, ούτε ανεξάρτητα η μία από την άλλη, λέει ο Claudel, εκφράζοντας την πίστη του στο ενιαίο, στο ένα που συγκεντρώνει όλες τις δυνατότητες του ατόμου μαζί: τη μνήμη, τη θέληση, την ευαισθησία, την αίσθηση. Όπως τον ναό, τον ένα, τον μοναδικό, τον στηρίζουν όλοι οι κίονες μαζί, και ο κάθε κίονας ξεχωριστά συμβάλλει σ' αυτό και είναι από μόνος του ιδιαίτερος και απαραίτητος.

- Βλέπεις ξένε, στο μέσο της πεδιάδας τους δώδεκα κίονες στη σειρά;
- Τους βλέπω, τους μετρώ έναν - έναν και έπειτα όλους μαζί.
- [...] Ξεπροβάλουν κάτω από τις αχτίδες του Θεού, αγνοί και γυμνοί σαν τα δάκτυλα στις χορδές της λύρας.<sup>26</sup>

Με τη λύρα, σύμβολο του Απόλλωνα, επισημαίνει ο ποιητής την παρουσία της θεότητας, που εμφανίζεται συχνά στο έργο του ως ακτίνα φωτός, ως ψυχή του σύμπαντος. « Για να φθάσει κανείς στο φως πρέπει να περάσει μέσα από το σκοτάδι, » πιστεύει ο Claudel.

Από την πίστη στην ενιαία υπόσταση, η συζήτηση θα περάσει στη σχέση τη συζυγική, όπου η γυναίκα έχει τον πρωταρχικό ρόλο. Ο νεαρός απόγονος του Ερμάς, που προστίθεται στη συντροφιά, τη χαρακτηρίζει ως πρότυπο ομορφιάς, χάρις, γλυκύτητας, ειρήνης και μεγαλοπρέπειας· αυτή αποτελεί την κατευθυντήρια δύναμη που θα οδηγήσει τη σχέση στην ευτυχία, απαραίτητη προϋπόθεση για την πορεία προς τη γνώση. Τα λόγια του νεαρού εκφράζουν τον σεβασμό του άντρα προς τη γυναίκα και ειδικότερα του γιου προς τη μητέρα:

Και πώς θα εύρισκε πληρότητα στην ζωή του, ο Ερμάς, χωρίς την παρουσία της γυναίκας που αγαπούσε; Πού θα εύρισκε δίχως αυτήν, τη δύναμη και την ώθηση του πνεύματος που, όπως η θάλασσα στην παλίρροια της νύκτας, ανεβαίνει να πει όλο το νερό των ποταμών που η στεριά της φέρνει;<sup>27</sup>

Ούτε και ο θάνατος ακόμη δεν θα χώριζε τους δύο αυτούς ανθρώπους που έχουν αγαπηθεί μια ολόκληρη ζωή, υποστηρίζει ο ποιητής στο πρόσωπο του ξένου. « Πώς θα μπορούσε ο θάνατος να τους χωρίσει αφού εκείνη έγινε ένα μαζί του όπως γίνεται η ανάσα με τον ύπνο; »<sup>28</sup> προσθέτει ο νέος. « Και η πιο μεγάλη

<sup>26</sup> Paul Claudel, *Sous le Rempart d'Athènes*, ό.π., σ. 137.

<sup>27</sup> *Αυτόθι*, σ. 135.

<sup>28</sup> *Αυτόθι*.

σωτηρία για το σπίτι είναι όταν η γυναίκα με τον άντρα μονιασμένη ζει»<sup>29</sup>, λέει στη *Μήδεια* ο Ευριπίδης, που θεωρεί την σύντροφο παράγοντα σημαντικό για την αρμονία της συζυγικής σχέσης. Από τη γυναικεία παρουσία στην προστάτιδα Αθηνά, που ταυτίζεται με τη Σοφία, αλλά και την Άμωμη Σύλληψη, η δόξα ανήκει στην πόλη των Αθηνών.

Πηγή ανεξάντλητη γίνεται για τον Paul Claudel η κλασική Ελλάδα όπως ανεξάντλητο είναι και το έργο του. Αντίθετα από άλλους λογοτέχνες της γενιάς του, ομολογεί ότι κατόρθωσε να συλλάβει « την αίσθηση του υπερφυσικού, του ηθικού μεγαλείου και της πεμπτουσίας»<sup>30</sup> που διαπνέει τα έργα των μεγάλων τραγικών και τα έπη. Και δε δίστασε, ως προσκυνητής, να υποκλιθεί μπρος στο μεγαλείο του αρχαίου κόσμου.

---

<sup>29</sup> Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 14-15, Μτφρ. Β. Παπασταύρου.

<sup>30</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1969, σ. 282.

### **L'impact spirituel de Paul Claudel sur le milieu enseignant féminin entre les deux guerres**

« Tous les jeunes, aujourd'hui ont lu Claudel [...], écrivait en 1945 Raymond Jouve. Son œuvre agit parce qu'on la sent chargée du dynamisme de l'expérience réalisée. Elle palpète à la fois de la vie intérieure et extérieure. Son influence est là »<sup>1</sup>. En effet, par son œuvre variée, Paul Claudel a influencé de son vivant bien des âmes ; il a ébloui bien des imaginations.

L'objectif de cette étude est de mettre en relief l'ascendant du poète sur un certain nombre d'enseignantes du secondaire public français de l'entre-deux-guerres. Or, ce groupe professionnel présente cette double particularité: il s'agit de professeures imprégnées de valeurs républicaines qui, compte tenu de la règle imposant la neutralité scolaire, sont chargées de transmettre à leur public féminin un savoir dégagé de toute teinte religieuse; mais il s'agit aussi de femmes qui désirent participer aux débats intellectuels de leur temps. Ces observations amènent d'une part à inscrire dans une logique sociale, politique et intellectuelle, l'intérêt que suscite dans ce milieu laïc par excellence l'œuvre claudélienne; d'autre part à introduire la dimension du genre dans l'étude du milieu «androcentré» des intellectuels<sup>2</sup> et à réévaluer ce dernier sous un nouvel éclairage.

Dans le cadre d'un conflit généralisé entre les pouvoirs spirituel et temporel tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la naissance de l'enseignement secondaire public féminin en 1880 marque une des premières victoires de l'Etat laïc sur l'Eglise catholique: il s'agit pour les républicains de s'arracher une clientèle, les femmes.<sup>3</sup> L'anticléricalisme étatique se radicalisant progressivement, d'autres victoires allaient s'ensuivre: la fermeture des congrégations religieuses (1904), la séparation de l'Eglise et de l'Etat (1905).

Cette institution multiséculaire qu'est l'Eglise catholique se voit donc comme une «citadelle assiégée» de toutes parts. La reconquête

---

<sup>1</sup> Raymond Jouve, *Comment lire Paul Claudel*, Paris, Aux étudiants de France, 1945, p. 52.

<sup>2</sup> V. Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels »*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 20-38 ; Marcelle Marini, «La place des femmes dans la production culturelle», dans G. Duby et M. Perrot (dir.), *Histoire des femmes*, t.V, XX<sup>e</sup> siècle, p. 275-278.

<sup>3</sup> Cf. Françoise Mayeur, *L'enseignement secondaire des jeunes filles sous la Troisième République*, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 1977, p. 9-25.

religieuse devient pour elle l'enjeu majeur. Son fer de lance? Une «armée catholique de la plume», surtout à une époque où l'autorité des intellectuels s'affirme.<sup>4</sup> Claudel fait partie de ces croisés contemporains<sup>5</sup>: par son œuvre considérable, il arrive à conquérir un public de plus en plus large dans lequel on trouve nombre d'enseignantes du secondaire.

Or, pourquoi des femmes, nourries des vertus de la République, obligées d'être discrètes sur leurs convictions religieuses et convaincues grâce à des études sérieuses de l'importance de la science et du progrès, ne résistent-elles pas au charme de la quête effrénée de spirituel qui caractérise le début du XX<sup>e</sup> siècle?

Une réponse serait qu'elles forment l'élite intellectuelle féminine de leur temps et, de ce fait, elles s'intéressent à l'actualité littéraire. En effet, leur profil semble correspondre à la définition que Pascal Ory et Jean-François Sirinelli donnent de *l'intellectuel* – même si ces deux auteurs centrent leur propos sur le seul sexe masculin: «un homme du culturel, créateur ou médiateur [...], producteur ou consommateur d'idéologie».<sup>6</sup> Parmi ces enseignantes on repère effectivement quelques *créatrices*, mais on découvre surtout des *médiatrices* d'une production culturelle. Ces intellectuelles ne sauraient rester insensibles à la renaissance catholique des trente premières années du siècle mise en œuvre par une avant-garde littéraire, dont le chef de file est incontestablement Paul Claudel.<sup>7</sup>

Elles se laissent tenter dès le temps de leurs études à l'Ecole normale supérieure de Sèvres. Sèvres est dans les années 1920 le cadre d'une vie spirituelle intense, animée surtout par des élèves catholiques ferventes: rencontres régulières pour lire la Bible, pour prier, conversions. «Les grands débats entre Sévriennes, écrit Colette Audry, élève à l'Ecole en 1925, portent sur Dieu en ce temps-là. Une partie de l'intelligentsia française est en train de se rechristianiser. [...] Jacques

<sup>4</sup> Hervé Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, 2003, p. 7.

<sup>5</sup> Cf. Jacques Madaule, *Le Génie de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1933, p. 407 et 409; voir aussi la lettre de Claudel à Massignon, du 25-04-09; Claudel – Massignon, *Correspondance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973, p. 66.

<sup>6</sup> P. Ory et J.-F. Sirinelli, *Les Intellectuels en France de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, A. Colin, 1986, p. 10.

<sup>7</sup> Même Simone de Beauvoir, cette « libre penseuse », étudiante à la Sorbonne dans les années 1920, succombe au charme de la poésie de l'auteur catholique: « Je trouve *Tête d'or* excellent quoique ce soit une épopée fasciste, et la mort de Cébès m'a violemment émue, écrivait-elle à Jacques-Laurent Bost en 1939. Je me rappelais avoir lu ça avec tremblement de passion à 20 ans, dans la bibliothèque de la Sorbonne... ». V. Lettre à Bost (21-09-39), Simone de Beauvoir, Jacques-Laurent Bost, *Correspondance croisée, 1937-1940*, Paris, Gallimard, 2004, p. 486.

Rivière et Paul Claudel échangent d'interminables lettres sur la foi catholique».<sup>8</sup> Ce témoignage, provenant d'une intellectuelle d'envergure, est d'importance: d'une part, l'auteure intègre les Sévriennes dans le milieu intellectuel de l'époque, d'autre part, elle fait allusion à l'influence de la correspondance entre Claudel et Rivière sur le cheminement spirituel de certaines de ces jeunes femmes avides de désaltérer leur soif d'absolu. Ces Sévriennes catholiques toutefois font preuve d'élitisme à l'égard de leurs camarades libres penseuses, comme Colette Audry.<sup>9</sup> Il est intéressant de faire remarquer ici que cette même attitude se reflète dans la correspondance de Claudel avec Jacques Rivière.<sup>10</sup>

L'engouement de certaines Sévriennes pour l'œuvre claudélienne doit être par ailleurs attribué à l'amour qui caractérise ces jeunes filles – nourries dès leur adolescence de littérature – pour l'équilibre de la construction, pour le lyrisme, pour la beauté de la langue enfin et de ce verset qui suit le « rythme cosmique ». D'ailleurs, dans les années 1920, elles ont eu l'occasion de mieux connaître la poésie de Claudel grâce à l'initiative hardie de Paul Desjardins – ce maître bien aimé et adulé, l'âme des Décades de Pontigny – de faire pénétrer dans ce temple laïc du savoir la mouvance littéraire de son temps.<sup>11</sup> Grâce aussi à la conférence que le poète a donnée en 1927 à Sèvres devant un public admiratif et enthousiasmé : «...ces visages ardemment tendus vers vous, [...] c'était à pleurer de joie. Ah les heureuses âmes que vous avez touchées!».<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Colette Audry, *La Statue*, Paris, Gallimard, 1983, p.173. Cf. L. Efthymiou, « Identités d'enseignantes, identités de femmes. Les femmes professeurs dans l'enseignement secondaire public en France 1914-1939 », thèse de doctorat, Paris 7, 2002, t. 1, p. 157.

<sup>9</sup> « La condescendance chaleureuse qu'on me témoigne [...] me hérisse. Elle tend à nous suggérer qu'il manque à notre âme une dimension, que nous ne pouvons espérer nous accroître et nous accomplir tant que nous ne l'aurons pas acquise, que tout est perdu pour nous si nous ne commençons pas d'être au moins troublées ». C. Audry, *op. cit.*, p. 174

<sup>10</sup> « Mais quel monde à découvrir vaut celui de la vérité éternelle, toujours nouvelle et jeune ? Les gens qui ne la connaissent pas me font l'effet d'infirmes et d'eunuques ». Claudel à Rivière (24-10-07), Jacques Rivière et Paul Claudel, *Correspondance, 1907-1914*, Paris, Plon, 1926, p. 110.

<sup>11</sup> «Paul Claudel. Comment le lire. Comment le classer», «Dix-huit leçons sur la littérature française contemporaine», *Bulletin de l'Association des élèves et anciennes élèves de Sèvres*, n°59, 1922, p. 61-62.

<sup>12</sup> Lettre du 19 oct. 1927 adressée au poète par Antoinette Widenhorn, la future sœur Marie-Agnès du Sarment, dans *Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps. Le Sacrement du monde et l'intention de gloire*, t. 1, p. 518. Ouvrage à paraître dans les éd. Slatkine Reprints. Je remercie Dominique Millet de m'avoir indiqué ce document.

Enfin, l'admiration des Sévriennes pour le poète catholique se laisse percevoir à travers les nombreuses propositions de lecture de ses œuvres repérées dans le bulletin de l'École entre 1927 et 1930<sup>13</sup> : la « poignante » *Correspondance* de Jacques Rivière et de Paul Claudel tient, comme on peut s'y attendre, la première place<sup>14</sup> ; des pièces de théâtre comme *Deux farces lyriques* ou *Le Soulier de satin*<sup>15</sup> mais aussi cette excellente « introduction à la vie de l'esprit », *Les Feuilles de Saints*<sup>16</sup>, y figurent également. Toutes ces œuvres sont proposées à côté de celles de Mauriac, de Maurois, de Gide, de Bernanos, ce qui met en valeur l'atmosphère mystique dans laquelle baignait l'École vers la fin des années 1920.

Or, si des traces de l'ascendant de Claudel sur les futures enseignantes sont perceptibles à travers une première étude de sources de nature diverse, aucune indication portant sur les professeuses de lettres en exercice n'a pu être relevée – du moins à ce stade de la recherche.<sup>17</sup> La lecture des rapports annuels d'inspection a mis en évidence que Claudel n'est pas enseigné entre les deux guerres. Cette constatation devrait être toutefois nuancée afin d'éviter les interprétations erronées. L'absence de cours consacrés au poète catholique n'est pas à imputer à un choix arbitraire des professeuses elles-mêmes. Claudel n'est pas enseigné parce que tout simplement il ne fait pas partie de la liste d'auteurs proposés dans les programmes officiels.<sup>18</sup> D'ailleurs à cette époque-là, il est encore « trop » vivant, « trop » inconnu/méconnu pour mériter cet « honneur ».<sup>19</sup>

A la déception initiale, a succédé une lueur d'espoir, quand je suis tombée sur une information livrée par Simone Pétrement, biographe et

<sup>13</sup> La rubrique « Des Lectures » paraît dans le bulletin en 1927 et ne se prolonge pas au-delà de 1930.

<sup>14</sup> « Des Lectures », *Bulletin de l'Association des élèves et anciennes élèves de Sèvres*, n°64, 1927, p. 41-42 et n°67, 1930, p. 147.

<sup>15</sup> *Ibid.*, n°65, 1928, p. 78-81.

<sup>16</sup> *Ibid.*, n°67, 1930, p. 147.

<sup>17</sup> 139 dossiers examinés. Ces dossiers sont conservés aux Archives nationales (série F/17) et retracent la trajectoire professionnelle des fonctionnaires.

<sup>18</sup> *Enseignement secondaire des jeunes filles, documents et plans d'études*, Paris, Hachette, 1918; *Enseignement secondaire: Horaire, Programmes, Instructions*, 1925, Paris, A. Colin, 1925; *Horaires et programmes de l'enseignement secondaire des garçons et de jeunes filles*, Paris, Vuibert, 1938.

<sup>19</sup> Lui-même exprime dans *Mémoires improvisés* son amertume face au silence que revues et critiques gardent vis-à-vis de son œuvre jusque dans les années 1930 : « ce n'est guère qu'à partir de 1912 [...] que mon nom a commencé à être un peu connu. En 1912, j'avais par conséquent quarante-quatre ans ; vous voyez [...] qu'il m'a fallu assez de temps pour parvenir à briser le cercle d'incompréhension [...], ça a été encore beaucoup plus tard que je suis réellement parvenu à la notoriété ». Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 1969, p. 357.

amie de Simone Weil: dans des plans de cours qui datent de 1934, la philosophe se réfère, non seulement aux grands écrivains classiques, mais aussi à six auteurs contemporains dont Claudel.<sup>20</sup> Elle connaît bien par conséquent l'œuvre de ce dernier comme le prouve aussi la phrase qu'elle a écrite sur le dos d'une photo envoyée en 1932 à une de ses proches amies de l'époque, Suzanne Gauchon. Il s'agit des paroles de Coûfontaine, héros de *L'Otage*: «Mon partage était avec mes compagnons, ma foi et mon espérance, et mon cœur dans un cœur fait comme le mien».<sup>21</sup> Notons ici un détail supplémentaire, mais significatif, car susceptible d'éclairer le sens que la professeure donne à cette citation : la photo en question la représente entourée de ses élèves. Contrairement à Weil, Coûfontaine, à travers ces paroles, exprimait son amertume, « un regret », comme le note très pertinemment Simone Pétrement : « son partage, lui, il ne l'a pas eu ».<sup>22</sup>

Simone Weil admire donc «ce passeur vers Dieu»<sup>23</sup> auquel elle se sent d'ailleurs sûrement liée par sa propre expérience de la Grâce vécue en 1937. Lors de son voyage en Italie, la philosophe entre en contact avec le catholicisme dans cette même chapelle où Saint François a souvent prié : « étant seule dans la petite chapelle romane [...], quelque chose de plus fort que moi m'a obligée pour la première fois de ma vie à me mettre à genoux », confie-t-elle dans *Attente de Dieu*.<sup>24</sup>

Et pourtant, si cette jeune juive, sans pitié pour le judaïsme, flirte avec le catholicisme, elle ne s'est jamais convertie. Sa haine de domination l'éloignait du catholicisme.<sup>25</sup> Elle écrit dans *Attente de Dieu* mais aussi dans un plan de cours : « Le christianisme est une religion d'esclave ». <sup>26</sup> Sur ce point elle s'écarte de Claudel.

Sans méconnaître l'importance d'une étude quantitative pour l'extraction de conclusions affinées, le cas Weil m'a poussée à changer de piste et à réorienter ma recherche vers le repérage d'exemples révélant l'affinité de la pensée du Maître avec celle d'enseignantes qui ont franchi le seuil de la publicité entre les deux guerres.

<sup>20</sup> V. Simone Pétrement, *La vie de Simone Weil*, Paris, Fayard, 1973, p. 361.

<sup>21</sup> Paul Claudel, *L'Otage*, acte III, scène II, dans Simone Pétrement, *op. cit.*, p. 43.

<sup>22</sup> Simone Pétrement, *op. cit.*, p. 44.

<sup>23</sup> Frédéric Gugelot, *La conversion des intellectuels au catholicisme en France 1885-1935*, Paris, CNRS, 1998, p. 430.

<sup>24</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, Paris, La Colombe, 1950, p. 75. Ce témoignage évoque l'incident de la nuit du 25 décembre 1886 qui a marqué indélébilement l'existence du poète catholique, à savoir son illumination : « Et c'est alors qui se produit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. » Paul Claudel, « Ma conversion » dans Raymond Jouve, *op. cit.*, p. 81.

<sup>25</sup> V. Mona Ozouf, « Simone ou l'ascétisme », *Les Mots des femmes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 279-280.

<sup>26</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, *op. cit.*, p. 75 ; Simone Pétrement, *op. cit.*, p. 362.

Deux d'entre elles ont retenu mon attention: Jeanne Ancelet-Hustache et Marguerite Aron. Avec les réserves qu'inspire toute étude hagiographique, toute approche fondée sur des trajectoires individuelles, je tenterai de présenter dans les pages qui suivent quelques réflexions permettant d'aborder la question traitée par une voie oblique mais donnant accès direct à la pensée de ces intellectuelles.

Commençons par Jeanne Ancelet-Hustache. Née en 1892 – donc de vingt-cinq ans la cadette du poète –, cette germaniste, docteure ès lettres, appartient à une famille catholique fervente.<sup>27</sup> Elle en est fière et s'y réfère comme pour souligner qu'elle n'a pas cédé, elle, à la mode du renouveau chrétien qui marque sa génération : « J'avais dit à Bergson qu'appartenant à une famille croyante j'étais "partie" du christianisme (au sens, bien entendu, où l'on dit "point de départ") »<sup>28</sup>. Privée de son enfant unique, restée seule après la mort de son mari, elle trouve refuge dans l'écriture mais aussi auprès de Dieu.<sup>29</sup>

L'impact spirituel de Claudel sur Jeanne Ancelet est plutôt « discret ». Il n'y a pas de doute que dans sa jeunesse celle-ci est témoin du renouveau catholique littéraire et participe à la vie de l'esprit à travers la lecture des livres qui marquent son temps. Dans *Spiritualité pour les Temps de Misère*, elle note : « Relis-tu volontiers ceux qui t'ont causé jadis des émotions les plus profondes ? [...] Je ne reprends pas sans angoisse [...] le *Grand Meaulnes*, ou l'*Annonce faite à Marie* ». <sup>30</sup> Il ne serait pas surprenant si *L'Annonce*, inspirée des mystiques allemands du Moyen Age, se trouve à l'origine du choix du champ de recherche de cette spécialiste de la pensée religieuse médiévale.<sup>31</sup> Le renouveau scolastique et le néothomisme, le retour à la liturgie – « cet immense bain de gloire, de certitude et de poésie »<sup>32</sup> – sont des éléments qui caractérisent ses œuvres mais aussi celles de Claudel.<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Archives Nationales, cote F/17/26829, dossier de Jeanne Ancelet née Hustache. Voir aussi, Jeanne Ancelet-Hustache, *Le livre de Jacqueline*, Paris, Plon, 1930, p. 333.

<sup>28</sup> Jeanne Ancelet-Hustache, *Un baptisé du désir, Henri Bergson*, Bruxelles, Convertis du XX<sup>e</sup> siècle, 1954, p. 14.

<sup>29</sup> Jeanne Ancelet-Hustache, *Le livre de Jacqueline*, op. cit., pp. VII-VIII et Jeanne Ancelet-Hustache, *Images et reflets d'Henri*, Paris, Bloud et Gay, 1950, p. 5-7.

<sup>30</sup> Jeanne Ancelet-Hustache, *Spiritualité pour les Temps de Misère*, Paris, Bloud et Gay, 1941, p. 140.

<sup>31</sup> Cf. *Mechtilde de Magdebourg (1207-1282). Etude de psychologie religieuse*, Champion, 1926 (thèse); *La vie mystique d'un monastère de dominicains au Moyen Age, d'après la chronique de Töss*, Paris, Perrin, 1928; *Maître Eckhart et la mystique rhénane* (Maîtres spirituels), Paris, Seuil, 1956.

<sup>32</sup> P. Claudel à J. Rivière, 25-05-1907. Jacques Rivière et Paul Claudel, *Correspondance*, op. cit., p. 50.

<sup>33</sup> Sous ce rapport, ils sont tous les deux parties prenantes de la quête spirituelle et morale qui marque leur temps. Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, Jeanne

Il paraît par ailleurs que Jeanne a recours à Claudel au moment où elle perd son mari. Si elle déplore le fait que l'œuvre du poète ne consacre « au mariage sacrement qu'une place réduite et déshéritée », exception faite pour cette pièce qu'elle connaît déjà très bien, *L'Annonce faite à Marie*, elle se console de savoir que le poète catholique « a réservé à l'amour une part magnifique quand il se renonce et cherche sa résolution uniquement en Dieu. Ainsi Violaine. Ainsi Rodrigue et Prouhèze dans *Le Soulier de Satin* »<sup>34</sup>. Chez Claudel c'est la destinée éternelle qui commande l'amour : en passant par l'épreuve de la douleur, puis de la mort, l'amour charnel se transcende et se confond avec l'amour éternel. Et l'auteure, si vulnérable après la disparition de son cher Henri, se demande : « Qui nous empêche de transposer ces beaux textes ? »<sup>35</sup> Tout comme Claudel, Jeanne Ancelet proclame alors sa foi dans l'amour étroitement liée à la foi en Dieu et s'extasie devant l'effort des « deux moitiés d'un même être préexistant » qui cherchent à se (ré)unir après la mort.

Pour ce qui est du cas de Marguerite Aron, celui-ci présente un intérêt bien plus grand pour cette étude. L'origine familiale de cette enseignante est celle des juifs français agnostiques, totalement intégrés dans la société de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>36</sup> Née en 1873, elle est de la génération de Claudel. Ancienne Sévrienne, professeure de lettres, nommée à Paris en 1911, elle suit certainement de plus près dès lors le grand élan spirituel de l'avant-guerre.<sup>37</sup>

La découverte du catholicisme marque un tournant dans sa vie. Son âme, « labourée par l'épreuve »<sup>38</sup>, est prête depuis quelque temps à recevoir l'illumination, à se convertir. La souffrance, cet « élément déclencheur de la quête »<sup>39</sup>, est sans doute une des clés pour expliquer l'itinéraire de cette enseignante du rationalisme de ses origines familiales et intellectuelles à la conversion.

Toujours est-il que rien n'est tout à fait certain concernant le parcours intérieur de Aron: contrairement à d'autres convertis hommes

---

consacre, dans *L'Immaculée Conception*, toute une partie à la liturgie en l'honneur de Marie ; Claudel, lui, construit son *Magnificat* autour des thèmes liturgiques de Noël.

<sup>34</sup> Jeanne Ancelet-Hustache, *Jusqu'au jour éternel*, op. cit., p. 192.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cf. Madeleine Berthon, *De Solesmes à Auschwitz. Marguerite Aron, itinéraire d'une Sévrienne*, Paris, Cerf, 1993, p. 8-9.

<sup>37</sup> En décembre 1912, *L'Annonce faite à Marie* est « donnée » pour la première fois au Théâtre de l'Œuvre sous la direction de Lugné-Poe; pendant ce temps, Bergson réhabilite la métaphysique, tandis que Léon Bloy meurt en 1914.

<sup>38</sup> La mort de son frère, sa propre maladie.

<sup>39</sup> Frédéric Gugelot, *La conversion [...]*, op. cit., p. 363.

dont Claudel, elle ne laisse pas de récit de conversion.<sup>40</sup> Ainsi on ne peut que rester, en ce qui concerne cette question, dans le domaine des hypothèses et essayer d'apporter des réponses à partir de l'étude de ses œuvres, de son dossier personnel et des informations livrées par sa biographe et ancienne élève, Madeleine Berthon.

Il paraît que la conversion de Aron ne s'accomplit pas sans douleur. Berthon suggère que Claudel est «l'un de ses initiateurs»: certes, souligne-t-elle, «l'appel» ne vient pas comme pour le poète «à travers une révélation personnelle», mais il n'y en a pas moins d'obstacles à surmonter: des valeurs, des préjugés. L'enseignante, fonctionnaire de la République, essaie de se défaire de tout son bagage fait d'idéaux républicains et d'«objections philosophiques» concernant l'édifice de la religion catholique où tout «tient par le miracle».<sup>41</sup>

Son acte de foi a lieu en 1914, à l'âge de quarante et un ans. Il se situe donc dans la «décennie heureuse de la conversion»: 1905-1915.<sup>42</sup> Il ne passe pas inaperçu dans le milieu laïc de l'enseignement secondaire; on se réfère à sa conversion avec beaucoup de malveillance: «Pendant plusieurs années, écrit l'inspecteur général Roustan, avant et après sa retentissante conversion, elle s'est intéressée à ce qui était nouveau pour elle, elle a découvert le catholicisme. Elle désire, je crois, diriger les consciences, faire des conférences à Sèvres, se mouvoir sur un théâtre plus vaste qu'une simple classe de lycée».<sup>43</sup> Roustan fait certainement allusion ici aux cercles d'études que la professeure organise, des cercles destinés aux élèves. Quelques-uns sont consacrés à la découverte de Claudel. Cette initiation aurait profondément marqué son auditoire féminin.<sup>44</sup>

Peu après son baptême, célébré au couvent des bénédictines de la

---

<sup>40</sup> Cette posture particulière de l'intellectuelle s'enracine-t-elle dans un vécu genré? A considérer les préfaces de ses ouvrages sous le prisme d'une approche sémiologique, la réponse serait affirmative. Ceux-ci s'assignent une fin didactique. Le «pour» l'emporte, détournant l'attention de l'acte même de la publicité, ce qui du même coup rend cet acte acceptable pour l'ordre social.

<sup>41</sup> M. Berthon, *De Solesmes à Auschwitz. Marguerite Aron, itinéraire d'une Sévrienne*, Paris, Cerf, 1993, p. 38.

<sup>42</sup> Cf. F. Gugelot, *La conversion [...]*, *op. cit.*, p.27.

<sup>43</sup> Rapport Roustan, 1923. Archives Nationales, cote F/17/24282, dossier Marguerite Aron.

<sup>44</sup> Ce témoignage est livré à Berthon par Jacqueline Regnault-Delbée. V. M. Berthon, *op. cit.*, p. 30 et 50. Il est confirmé par le fils de cette dernière: «[elle] avait fondé un groupe destiné à initier quelques-unes de ces jeunes lycéennes volontaires à la spiritualité chrétienne, ainsi d'ailleurs qu'à Claudel». François Regnault, *Notre objet a*, Paris, Verdier, 2003.

rue Monsieur<sup>45</sup>, Aron entre dans le tiers ordre dominicain. Sur ce point, elle va plus loin que Claudel, qui, lui, bien que confronté à ce débat intérieur dès 1886, ne franchit jamais le pas. Considérant que, « du moment où on se donne à Dieu, il faut se donner complètement »<sup>46</sup>, le poète finit par comprendre que c'est le « monde » qui l'attend. Le regret du sacerdoce ne l'en habitera pas moins toute sa vie. Il se console en pratiquant la littérature comme une mission religieuse.

Aron de son côté semble avoir une toute autre idée de la mission de quelqu'un qui se consacre à Dieu. Sa correspondance révèle qu'elle partage les heures de la journée entre la prière, l'enseignement et la recherche historique mise au service du catholicisme.

Tout comme Claudel qui exprime son désespoir et ses craintes au sujet de la séparation de l'Eglise et de l'Etat dans son *Journal* et sa correspondance<sup>47</sup>, Aron médite dans ses ouvrages<sup>48</sup> sur les bouleversements provoqués par le conflit entre l'Eglise et l'Etat laïc et condamne le nouvel ordre des choses imposé par ce dernier. La perte de la puissance de l'Eglise, considérée comme une marche en avant vers le déclin, l'inquiète et l'afflige. Elle retrace plus particulièrement les mutations effectuées dans un milieu qu'elle connaît bien, l'enseignement, et exhorte l'Eglise à reprendre son action et à passer à l'offensive en évitant de nouvelles erreurs.<sup>49</sup> Dans la mesure où son œuvre est une « arme apologétique » au service de l'Eglise, elle fait bien partie avec Claudel de cette mouvance qui promeut le retour aux valeurs traditionnelles menacées par cette République anticléricale dont ils sont tous les deux les fidèles serviteurs.

Or, tout compte fait, la conversion, une vie consacrée à Dieu et le combat personnel en faveur du catholicisme n'épargneront pas Aron de l'arrestation et de la mort à Auschwitz en 1944. Son nom ne figure pas

---

<sup>45</sup> Ce couvent est un lieu de fréquentation cher aux milieux intellectuels catholiques au cours de toute cette période. Cf. F. Gugelot, *La conversion [...], op. cit.*, p. 56-58.

<sup>46</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés, op. cit.*, p. 181.

<sup>47</sup> Il écrit à Suarès : « Vous ne pouvez comprendre, Suarès, ce qu'un catholique a souffert au cours de ces affreuses années qui viennent de s'écouler. Vous ne pouvez pas comprendre ce que j'ai ressenti au moment des inventaires, quand j'ai vu fermer les couvents et tous les asiles de la vie intérieure et traiter comme des criminels des hommes que je révérais comme mon père et ma mère » dans Jean-Bertrand Barrère, *Claudel, le destin et l'oeuvre*, Paris, SEDES, 1979, p. 259.

<sup>48</sup> Cf. M. Aron, *L'Eglise et l'enfant*, Paris, Bernard Grasset, 1933; *Les Ursulines*, Paris, Bernard Grasset, 1937; *Image de la Mère Marie de Saint Julien Aubry*, Paris, SPES, 1939.

<sup>49</sup> Cf. Marguerite Aron, *L'Eglise et l'enfant, op. cit.*, p. 227 ; *Image de la Mère Marie [...], op. cit.*, p. 166-176.

toutefois parmi les « Sévriennes mortes pour la France »<sup>50</sup>, ce qui finalement ne fait que témoigner de la « fragilité » de la mémoire<sup>51</sup> ; fragilité cruelle incontestablement.

Marguerite Aron, Simone Weil, Jeanne Ancelet-Hustache: si cette dernière partie de l'étude engage la recherche au-delà des voies habituelles de l'histoire, elle n'en révèle pas moins un aspect intéressant de l'impact de Claudel sur son époque. Elle a par ailleurs le mérite de permettre de prendre en considération l'optique du genre: ces « prêtresses laïques du savoir » représentent le versant féminin – et quasi-ignoré par les historiens – du renouveau religieux.

Or, si elles s'écartent par la diversité de leur cheminement spirituel, elles se rapprochent par le fait de remplir la condition requise par le poète pour une bonne compréhension de son œuvre: « Pour entrer dans mon drame, précise-t-il, il n'y a aucun besoin d'être chrétien, il y a besoin simplement, si je peux dire, d'être claudélien. [...] il faut au moins avoir un certain sens des valeurs morales. »<sup>52</sup> Dans cette mesure ces intellectuelles, médiatrices de valeurs, de culture et d'idéaux, furent fondamentalement claudéliennes.

---

<sup>50</sup> Cf. *A la mémoire des Sévriennes mortes pour la France, 1919-1945*, Paris, Presses de Guillemot et de Lamothe, 1946. On y repère les noms de Camille Charvet, Marie Talet, Marcelle Pardé, Marie Reynoard, Claude Virlogeux, Marguerite Flavien, Madeleine Michelis, Andrée Dana.

<sup>51</sup> Françoise Mayeur, Préface, dans Madeleine Berthon, *op. cit.*, p. I.

<sup>52</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, *op. cit.*, p. 313.

### Une amitié spirituelle conflictuelle : Paul Claudel - André Gide

Si Paul Claudel et André Gide fréquentaient, tous deux, les « Cours du soir » de Mallarmé vers 1891-1895, ils n'ont vraiment fait connaissance qu'en avril 1895, chez leur ami commun Marcel Schwob. Par la suite, les deux jeunes écrivains (Gide a alors 30 ans et Claudel en a 29) se découvriront et s'estimeront mutuellement. En effet, une correspondance s'engage entre eux à partir d'août 1899, lorsque Claudel écrit à Gide pour le remercier des deux livres qu'il lui a envoyés : *Le Prométhée mal enchaîné* et *Philoctète*<sup>1</sup>. Rappelons qu'à l'époque, Claudel occupe le poste de consul de France à Fou-Tchéou. Les deux épistoliers continueront de correspondre pendant près de trente ans (1899-1926), tout en saisissant l'occasion de se rencontrer au cours des congés de Claudel en France. La critique a remarqué que cet échange se présente comme « une série de passes d'armes entrecoupées de pauses »<sup>2</sup> ou bien comme « un duel de géants, marqué par la reconnaissance réciproque, entre le taureau catholique et le moraliste subtil »<sup>3</sup>. Nous nous proposons donc de retracer les étapes principales de cette relation conflictuelle, en nous arrêtant sur quelques questions de littérature qui ont préoccupé les deux grands maîtres à penser.

Dès 1899, Claudel apprécie tout de suite chez Gide la rare qualité d'un esprit qu'il trouve « sans pente »<sup>4</sup> ainsi que sa démarche particulière, mais aussi une nouvelle manière d'écrire où les phrases possèdent une « unité de mouvement » et une « cohérence moelleuse »<sup>5</sup>. Réciproquement, Gide s'est très vite persuadé du génie novateur de Claudel. A propos de *Tête d'or*, *L'Echange*, *Le Repos du septième jour*, *La Ville*, *La Jeune Fille Violaine*, venant de paraître au *Mercur de France*, sous le titre collectif *L'Arbre*, il remarque avec discernement en 1901 :

Aucune analyse, si détaillée soit-elle, ne peut donner aucune idée de ces cinq drames ; ils ne rappellent quoi que ce soit, et l'on est étonné qu'ils

---

<sup>1</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 28 août 1899 dans Paul Claudel et André Gide, *Correspondance (1899-1926)*, Préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1949, p. 45.

<sup>2</sup> Robert Mallet, *Correspondance, op. cit.*, p. 10.

<sup>3</sup> Pierre Lepape, *André Gide, le Messager*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 1997, p. 204.

<sup>4</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 28 août 1899, *Correspondance, op. cit.*, p. 45.

<sup>5</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 12 mai 1900, *ibid.*, p. 46.

existent ; ils semblent palpiter et vivre avec des organes nouveaux, agiter des bras inconnus, respirer avec des branchies, penser avec les sens, et sentir avec les objets ; mais ils vivent pourtant ; ils vivent d'une vie rouge et violente, pour étonner, rebuter et exaspérer le grand nombre, pour enthousiasmer quelques-uns.<sup>6</sup>

En mai 1905, Gide apprécie particulièrement le premier acte de *Tête d'or* dont il donne lecture à sa femme Madeleine<sup>7</sup>. Puis, il se procure l'*Ode aux Muses*. En la lisant, il éprouve un ébranlement de tout son être, et comme l'« avertissement »<sup>8</sup> qu'il attendait depuis à peu près un mois. Quelque temps plus tard, il remerciera Claudel de l'avoir écrite et lui avouera que cette nourriture l'a vraiment soutenu<sup>9</sup>. Au mois de décembre de la même année, Gide rencontre Claudel chez Arthur Fontaine, le grand amateur de littérature, et donne de lui la description suggestive suivante :

Chez Fontaine, Paul Claudel est là que je n'ai pas revu depuis plus de trois ans. Jeune, il avait l'air d'un clou ; il a l'air maintenant d'un marteau-pilon. Front très peu haut, mais assez large ; visage sans nuances, comme taillé au couteau ; cou de taureau continué tout droit par la tête, où l'on sent que la passion monte congestionner aussitôt le cerveau. [...] Il me fait l'effet d'un cyclone figé.<sup>10</sup>

Au cours de cette rencontre, Gide l'invite à déjeuner chez lui. Claudel, qui vient le voir en « zélote » et en « fanatique »<sup>11</sup>, aborde sans détours la question de la foi, le confrontant ainsi à l'appel mystique : « Mais Gide, alors pourquoi ne vous convertissez-vous pas ? »<sup>12</sup> Ce n'est d'ailleurs pas sans trouble que Gide l'écoute : « C'est, je pense, la voix la plus saisissante que j'aie encore entendue. Non, il ne séduit pas ; il ne veut pas séduire, il convainc – ou impose. Je ne cherchais même pas à me défendre. »<sup>13</sup> Si Claudel est attiré par l'âme tourmentée de Gide, le second garde ses réserves en ce qui concerne les intentions prosélytiques

<sup>6</sup> André Gide, « Quelques livres », ensemble de comptes rendus, parus dans *L'Ermitage* de décembre 1901, p. 401-411, repris dans *Essais critiques*, Edition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 115-116.

<sup>7</sup> André Gide, *Journal I (1887-1925)*, Edition établie, présentée et annotée par Eric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 448.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 448-449.

<sup>9</sup> Lettre d'André Gide à Paul Claudel du 25 septembre 1905, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>10</sup> André Gide, *Journal I (1887-1925)*, *op. cit.*, p. 493.

<sup>11</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 5 décembre 1905, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>12</sup> André Gide, *Journal I (1887-1925)*, *op. cit.*, p. 497.

<sup>13</sup> *Ibid.*

du premier. Devant le désarroi apparent de son interlocuteur, Claudel lui laisse l'adresse de son confesseur<sup>14</sup>. Le lendemain même, battant le fer rougi, il lui enverra un cahier de citations qu'il a tirées des Ecritures<sup>15</sup>. Bien que Gide laisse entendre un certain sentiment de malaise dans une de ses lettres pleine de sincérité et de lucidité, Claudel, tout en se reprochant son empressement de missionnaire, lui laissera, avant son départ, un *Abrégé de toute la doctrine chrétienne*<sup>16</sup> qu'il a lui-même rédigé. Un sentiment de gêne se traduira par un silence de quelques mois, puis la correspondance reprend, consacrée toutefois uniquement à des questions d'ordre littéraire puisque, dans l'absence de Claudel, Gide accepte de corriger les épreuves de ses ouvrages en cours de publication<sup>17</sup>. Cependant, Claudel saisit éventuellement des occasions de parler de sa foi ou encore des écrits de Gide qui témoignent d'une flamme spirituelle certaine. Insaisissable comme toujours, Gide semble se rapprocher de Claudel lorsque qu'il le sent trop discret et se rétracter lorsqu'il le trouve trop entreprenant, un peu comme s'il jouait au chat et à la souris<sup>18</sup>. Ainsi donc, on pourrait s'accorder avec la critique qui voit, dans la rencontre avec Claudel, moins un appel mystique qu'un besoin d'ardeur, de spiritualité forte et d'ivresse<sup>19</sup>. L'extrait suivant d'une lettre de Gide à Francis Jammes est, à cet égard, assez éloquent : « Non la communion avec l'Eucharistie m'attirait, mais celle avec Claudel, le désir de l'accompagner plus longtemps, certaine curiosité de sa pensée, et l'impossibilité de comprendre sans éprouver moi-même. »<sup>20</sup>

En 1908, Gide envoie à Claudel *Le Retour de l'Enfant prodigue* qu'il lui aurait d'ailleurs dédié s'il ne l'avait déjà fait à Arthur Fontaine<sup>21</sup>. Claudel écrit alors à Gide qu'il trouve ces pages très touchantes. Toutefois, il réproouve le fait que l'enfant prodigue encourage le frère puîné à quitter la maison et à ne jamais revenir. Claudel explique alors que selon lui, devant les désagréments de la vie, la sagesse ne consiste pas dans la fuite mais dans la conquête<sup>22</sup> et il renchérit : « La

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 499 et la lettre d'André Gide à Paul Claudel du 8 décembre 1905, *Correspondance, op. cit.*, p. 58.

<sup>16</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 9 mars 1906, *Correspondance, op. cit.*, p. 64.

<sup>17</sup> Lettre d'André Gide à Paul Claudel du 14 mars 1907, *ibid.*, p. 72.

<sup>18</sup> Cf. Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur*, t. I (1869-1911), Paris, Fayard, 1998, p. 482.

<sup>19</sup> Cf. Pierre Lepape, *André Gide, le Messager, op. cit.*, p. 210.

<sup>20</sup> Francis Jammes et André Gide, *Correspondance (1893-1938)*, Préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1948, p. 238.

<sup>21</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 14 mars 1907, *Correspondance, op. cit.*, p. 72.

<sup>22</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 3 mars 1908, *ibid.*, p.83.

joie de cette quarantième année où nous sommes tous deux est précisément ce que j'appellerai le *bonheur de la responsabilité* »<sup>23</sup>. Un an plus tard, en 1909, Claudel lit, dans la *N.R.F.*, *La Porte étroite* où il découvre un document inestimable sur le protestantisme. Si la mort attire irrésistiblement Alissa, l'héroïne de *La Porte étroite*, c'est qu'elle éprouve une aspiration à la vertu absolue, se défendant ainsi du péché imposé par une mère adultère. Finalement, prenant conscience de son sacrifice inutile, elle ne cache plus dans son journal la déception qui la conduit à la mort. C'est la déception d'avoir échoué sur son chemin mais aussi la conscience de l'impossibilité d'un compromis avec la réalité qui décident de son sort. Le doute en l'existence de Dieu, cette conscience très nette d'avoir raté sa vie, lui valent sans aucun doute l'épithète d'héroïne la plus tragique dans l'œuvre de Gide<sup>24</sup>. D'après Claudel, la force du livre réside en ce qu'il n'y a pas de devoir extérieur, mais seulement une voix intime. Néanmoins, la notion quiétiste, qui préconise que la piété n'a pas besoin de récompense et que l'amour est d'autant plus noble qu'il est désintéressé, semble laisser Claudel perplexe si bien qu'il se demande : « Comment l'amour de Dieu serait-il plus parfait, lorsqu'il serait plus déraisonnable, n'ayant point de cause ? »<sup>25</sup> Aussi reproche-t-il à Gide de faire de Dieu « un tortionnaire atroce et muet »<sup>26</sup>. En fait, Gide précise qu'il faut voir, dans *La Porte étroite*, un livre qui dénonce justement les dangers d'une certaine forme de mysticisme protestant, teinté d'orgueil, cherchant à travers le sacrifice de soi un bonheur chimérique en un Dieu inexistant ou tout au moins indifférent<sup>27</sup>.

Il est remarquable de signaler que Claudel donne sa propre acception du sacrifice, juste quelques années plus tard, en 1912, dans *L'Annonce faite à Marie*, dont *La Jeune Fille Violaine* (1892) constitue la première forme. En effet, dans *L'Annonce*, une œuvre à laquelle Claudel va d'ailleurs continuer à travailler pendant cinquante ans avant de lui donner sa forme définitive en 1948, le sacrifice constitue, de l'aveu même de l'auteur, « l'ingrédient du miracle »<sup>28</sup>. Interrogé sur le sens profond de son œuvre, Claudel confirme que ce qu'apporte la pièce avant tout c'est la révélation de la force surnaturelle de la prière et de

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>24</sup> Cf. Nada Varnicic Donjon, « Le thème de la mort dans les romans, les récits et les soties d'André Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 89, janvier 1991, p.117.

<sup>25</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 10 mai 1909, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Lettre d'André Gide à Paul Claudel du 18 juin 1909, *ibid.*, p.103-104.

<sup>28</sup> « Interview » donnée au journal *Le Monde* du 9 mars 1948, reprise dans *Théâtre*, t. II, Introduction et chronologie de la vie et de l'œuvre par Jacques Madaule, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 1356.

l'amour qui peuvent mettre le miracle à la disposition de l'homme : «La foi et la prière lui donnent un empire illimité. D'où augmentation de la joie et du sens du sacrifice : l'homme n'a pas de privilège plus grand que le sacrifice. C'est le couronnement de la liberté. »<sup>29</sup>

Tandis que Gide se réfère à la « porte étroite », citant Saint Luc, il est significatif que Claudel, lui, évoque la « grande porte » dans les paroles de son héroïne Violaine. En effet, à son bien-aimé Jacques Hury qui lui dit : « Le bonheur est fini pour moi », Violaine, sur le point de mourir, répond : « Il est fini, qu'est-ce que cela fait ?... Dis qu'est-ce qu'un jour loin de moi ? Bientôt il sera passé. Et alors, quand ce sera ton tour et que tu verras la grande porte craquer et remuer, – c'est moi de l'autre côté qui suis après. »<sup>30</sup> Peu après, ces paroles sont suivies par les cloches de l'Angélus qui sonnent *L'Annonce* et clôturent la pièce. A ce propos, il est intéressant de noter que, dans sa dernière lettre à Gide et dans un ultime effort le ramener son correspondant à la religion, Claudel raconte une anecdote où la « grande porte » revêt un aspect fortement allégorique :

Je suis comme un de ces petits loqueteux qu'il y avait autrefois sur les routes de France, pour ramasser le crottin. Un jour d'été la grande porte de fer barrée de plaques de tôle jusqu'en haut devant laquelle il pratiquait sa cueillette n'est plus fermée, elle est ouverte. [...] Demain, après-demain, est-ce que la porte sera ouverte ? Elle est ouverte ! Il finit par comprendre que la porte est ouverte pour lui. Elle l'est aussi pour vous.<sup>31</sup>

En 1913, les relations de Claudel et de Gide se refroidissent à l'occasion de la publication des *Caves du Vatican* dans la N.R.F., avec pour épigraphe au livre III une phrase prise dans *L'Annonce faite à Marie*, une phrase de Violaine que Gide a par inadvertance placée dans la bouche de Pierre de Craon, à savoir : « Mais de quel Roi parlez-vous et de quel Pape ? Car il y en a deux et l'on ne sait qui est le bon. » Gide avait demandé à Claudel la permission de l'utiliser et celui-ci, connaissant le titre de l'œuvre, avait accepté non sans quelque inquiétude. Toutefois, bien que *Les Caves* ne portent pas atteinte à la dignité du Pape, elles n'en comportent pas moins des allusions à des pratiques pédérastiques. Choqué, Claudel demande ouvertement à Gide

---

<sup>29</sup> « Paul Claudel donne une forme définitive à *L'Annonce faite à Marie* », Interview accordée à Pierre Mazars dans *Le Figaro Littéraire* du 6 mars 1948, reprise dans *Théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 1358.

<sup>30</sup> Paul Claudel, *Théâtre*, t. II, *ibid.*, p. 213.

<sup>31</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 25 juillet 1926, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 246.

s'il est participant de ces mœurs réprouvables<sup>32</sup>. Devant l'aveu de Gide<sup>33</sup>, Claudel lui demande de supprimer le passage en question<sup>34</sup>. Se heurtant au refus de Gide, Claudel lui envoie l'adresse de l'abbé Fontaine et l'exhorte à faire disparaître l'épigraphe prise dans *L'Annonce*<sup>35</sup>. Gide satisfera immédiatement ce désir<sup>36</sup> mais n'ira pas voir l'abbé Fontaine. Chacun se raidissant dans ses positions et s'engageant dans des obligations différentes au cours de la Première Guerre, un long silence se fera entre les deux hommes de lettres.

Pendant, la publication de la *Symphonie pastorale* (1920), de *Dostoïevsky* (1923) et de *Numquid et tu...* (1924) semble rétablir un terrain d'entente plus propice. Les deux écrivains se reverront en mai 1925, à la veille du départ de Gide pour l'Afrique Equatoriale, et auront une longue et solennelle conversation au cours de laquelle Gide avoue que son inquiétude religieuse est finie<sup>37</sup>. Claudel et Gide communiqueront encore au retour de Gide, en 1926, puis, sentant son rôle de missionnaire terminé, Claudel décide de mettre fin à son action évangélisante. En effet, Claudel confie à Jean Amrouche : « Mais alors du moment où il a pris cette attitude et où a paru *Corydon*, alors je dois dire que ç'a été fini. »<sup>38</sup> De son côté, Gide consigne dans son *Journal*, le 6 décembre 1931 : « Je l'[Claudel] aime et le veux ainsi, faisant la leçon aux catholiques transigeants, tièdes, et qui cherchent à pactiser. Nous pouvons l'admettre, l'admirer ; il se doit de nous vomir. Quant à moi, je préfère être vomi que vomir.»<sup>39</sup>

Le 29 novembre 1921, Gide signale dans son *Journal*, la parution d'un grand article sur ou plutôt contre lui d'Henri Massis, intitulé « L'influence de M. André Gide ». Dans cet article paru dans *La Revue Universelle* du 15 novembre 1921, peu après la publication des *Morceaux Choisis*, Gide relève une phrase de Claudel que Massis oppose à ses livres: « Le mal ne compose pas »<sup>40</sup>. Cette petite phrase sera à l'origine d'une controverse qui fera couler beaucoup d'encre, à la

<sup>32</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 2 mars 1914, *ibid.*, p. 217.

<sup>33</sup> Lettre d'André Gide à Paul Claudel du 7 mars 1914, *ibid.*, p. 217-218.

<sup>34</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 9 mars 1914, *ibid.*, p. 221.

<sup>35</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 17 mars 1914, *ibid.*, p.225.

<sup>36</sup> Lettre d'André Gide à Paul Claudel du 19 mars 1914, *ibid.*, p.226.

<sup>37</sup> Cf. Paul Claudel, *Journal I (1904-1932)*, Introduction par François Varillon, Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1968, p. 673-674 et la note de Paul Claudel à la lettre d'André Gide du 14 mai 1925 dans *Correspondance, op. cit.*, p. 242.

<sup>38</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 250.

<sup>39</sup> André Gide, *Journal II (1926-1950)*, Edition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1997, p. 329.

<sup>40</sup> André Gide, *Journal I (1887-1925)*, *op. cit.*, p. 1140.

suite des réactions réitérées de Gide demandant des explications. Nous nous en tiendrons à l'élucidation la plus représentative donnée par Claudel lui-même. En 1943, dans l'*Avertissement* qui précédera la réédition scénique du *Soulier de Satin*, Paul Claudel parlera de la lettre qu'il n'a jamais adressée à André Gide et qu'il aurait pu lui écrire pour lui démontrer que « le bien compose et le mal ne compose pas » :

Et c'est ici le sens de la réponse que j'ai faite jadis à la boutade célèbre de M. André Gide : Ce n'est pas avec de bons sentiments qu'on fait de bonne littérature. Avec les bons sentiments tout seuls (d'ailleurs qu'entend-on par là ?), c'est possible : mais avec les mauvais encore moins. Rien de moins dramatique, de plus morne, de moins intéressant que l'instinct qui va à sa satisfaction par le chemin de l'immédiat. [...] Sans le bien, il n'y a pas de mal. Sans bons sentiments, il n'y en a pas de mauvais. Et sans lutte pas de progrès.<sup>41</sup>

Sur ce point, il convient de rappeler que, depuis 1926, Claudel avait classé *Les Faux-Monnayeurs* parmi les « livres infernaux » de la littérature française, au même titre que *Candide* de Voltaire et *Les Liaisons dangereuses* de Laclos<sup>42</sup>. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que dans le fond, les points de vue de Claudel et de Gide, en ce qui concerne le principe du bien et du mal dans la création littéraire, ne sont pas si indissociables qu'il y paraît au premier abord. On est frappé de retrouver, sous la plume de Gide, la même conception que nous venons de rencontrer chez Claudel. En effet, dans une de ses conférences sur Dostoïevsky, Gide cite une pensée de William Blake dans *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, que l'écrivain russe semblait s'être appropriée sans la connaître : « Sans contraires, il n'y a pas de progrès : Attraction et répulsion, raison et énergie, amour et haine, sont également nécessaires à l'existence humaine. »<sup>43</sup> Tout en prônant que « c'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature » et qu'« il n'y a pas d'œuvre d'art sans collaboration du démon », Gide tient

---

<sup>41</sup> Paul Claudel, *Théâtre*, t II, *op. cit.*, p. 1370. Cf. Paul Claudel, *Journal II (1933-1955)*, Introduction par François Varillon, Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 290 : « Mais, dira-t-on, esthétiquement, comment nier qu'il y ait de très belles œuvres, peignant le triomphe du mal physique ou moral [...]. C'est par leur qualité même de défi au bien qu'elles éveillent dans notre conscience un sentiment de mécontentement et d'indignation [...]. A ce point de vue on peut dire que le mal compose parce qu'il propose une résistance concertée, une réaction. Mais ce n'est pas par lui-même. Le spectacle du mal ne procure jamais un sentiment de paix, de satisfaction. Il s'oppose, il ne compose pas. » Note du 1<sup>er</sup> novembre 1939.

<sup>42</sup> Paul Claudel, *Journal I (1904-1932)*, *op. cit.*, p. 738.

<sup>43</sup> André Gide, *Dostoïevsky (Articles et causeries)*, Paris, Plon, 1923, p. 247.

à préciser que pour lui, toute œuvre d'art est un lieu de contact ou un anneau de mariage du ciel et de l'enfer<sup>44</sup>.

Si donc, comme les personnages dostoïevskiens, Claudel et Gide se sont dit des choses tellement confidentielles qu'ils ont fini par ne plus oser se regarder<sup>45</sup>, l'œuvre de Dostoïevsky, qu'ils préfèrent à celle de « l'encombrant et bruyant » Tolstoï<sup>46</sup>, constitue un point sur lequel les deux écrivains s'accordent pratiquement sans réserve et qui a exercé sur eux une influence enrichissante, voire fécondante. Ayant reçu, en 1908, l'étude de Gide sur Dostoïevsky d'après sa correspondance, Claudel y trouve « un magnifique morceau de critique »<sup>47</sup>. Lorsque, plus tard, en 1923, Gide lui envoie son livre réunissant les articles et causeries consacrés à l'écrivain en question, Claudel le considère comme un des meilleurs qu'il ait écrit et où il ne manque rien d'essentiel<sup>48</sup>.

De ce fait, il serait légitime de paraphraser Léon Daudet pour supposer que si jamais Claudel et Gide s'étaient rencontrés au Purgatoire, ils y auraient probablement parlé de Dostoïevsky<sup>49</sup>. En tout état de cause, comme le note avec finesse Jean Amrouche<sup>50</sup>, il est incontestable que ces deux grands hommes dévoués à la recherche de la vérité intérieure ont été des représentants d'une certaine pente de l'esprit humain et que le dialogue français n'existerait pas s'il n'y avait pas perpétuellement le dialogue Claudel-Gide.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Robert Mallet, *Correspondance, op. cit.*, p. 41.

<sup>46</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 30 juillet 1908, *ibid.*, p. 85.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Lettre de Paul Claudel à André Gide du 29 juillet 1923, *ibid.*, p. 238.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>50</sup> Paul Claudel, *Mémoires improvisés, op. cit.*, p. 250.

## Paul Claudel et l'Art

« Une œuvre n'est vraiment une œuvre d'art  
que si elle sort du plus profond de l'esprit  
de l'auteur, pas seulement de l'esprit mais  
de ses boyaux, je dirais... »

Paul Claudel, *Mémoires improvisés*

Aujourd'hui, je désire réunir, dans ce devoir de mémoire, Paul et Camille Claudel, en insistant, à travers le regard du poète, sur l'œuvre de celle-ci. Car, en parlant de **Paul Claudel et l'Art**, comment aurais-je pu omettre la figure emblématique de sa sœur, femme sculpteur, présence capitale dans sa vie, dont on a les répercussions dans sa pensée et dans son œuvre. Si nous commémorons en 2005, le cinquantenaire de la mort de cet *aérolithe*, il est aussi important de rappeler que l'année 1905 – donc il y a cent ans – trace une ligne de démarcation des plus douloureuses dans son existence et son parcours spirituel. En effet, à cette date, Claudel rentre de Chine en France ayant renoncé à son grand amour, Rosalie Vetch (celle-ci donnera naissance en cette même année à leur fille Marie). Il écrit et publie son article « Camille Claudel statuaire ». Camille, elle, prépare un buste de Paul *Paul Claudel à trente-sept ans*. Cette année-là, se déclareront aussi les premières crises graves qui aboutiront à son enfermement (de 1913 à sa mort en 1943) dans une maison de santé.

Dans son *Journal* de mai-juin 1919, le poète déclare que « l'homme est fait de deux sens perpendiculaires, un peu comme une suspension à la Cardan : les yeux qui regardent en avant, et les oreilles profondes ménagées de chaque côté de la tête. Les uns voient le but et les autres écoutent l'harmonie. C'est de leur accord qu'est fait l'équilibre de la sensibilité et de l'intelligence ». Nous pouvons ainsi saisir sa conception de la réception créatrice. Poète à l'inspiration *constellée*, en ce qu'elle approche l'univers spontanément de manière synesthésique, sa réceptivité se traduit par des images multiples, connotatives. Nous le constatons dans tous ses écrits : dans son *Journal*, dans ses poèmes, dans son théâtre – aussi bien dans le texte que dans les didascalies relatives à la plastique, la gestuelle, le mouvement de l'acteur, ou encore dans ses indications sur les décors et sur la musique – ainsi que dans ses essais. Cette nature innombrable est aussi soutenue par une foi immense en Dieu. Dans *Le Chemin de l'Art*, il est très explicite : « Le bonheur d'être catholique, c'était d'abord pour moi celui de communier avec l'univers, d'être solide avec ces choses premières et fondamentales qui

sont la mer, la terre, le ciel et la parole de Dieu ! ». Les *Cinq Grandes Odes* en témoignent parmi une multitude de textes. La phrase jaillit toujours imagée, polysémique. Selon ses propres termes, « constamment en état de vibration », il « co-naît » littéralement au monde, sa réceptivité « élémentaire » – dans le sens étymologique du terme – se traduisant spontanément par une image polyvalente. Ainsi, attentif au moindre détail, devant une belle statue de Vénus au Musée du Capitole, il a immédiatement « l'idée d'un dessin. Une femme ramant les deux bras en avant ; le pied haut sur le [banc de devant]. Les ombres. Grand mouvement ». Admirant la Diane d'Ephèse, il voit « sa poitrine comme le versant d'une colline couverte d'oliviers; ruisselante de cavaliers et d'animaux puissants ». A la Sixtine, « les grappes d'hommes nus qu'on juge » sont comparés à « des cerises à pleines mains qu'on puise dans un panier ». A la vue des Antilles dispersées, il pense à « un jardin de la mer, comme les pensées détachées qui précèdent une grande construction ».

Comment serait-il demeuré indifférent devant le phénomène Nijinsky (« Je préfère cette orthographe à cause de l'y qui a l'air d'un danseur en train de s'envoler », note-t-il) qui lui inspirera *L'Homme et son désir* en 1917, après sa rencontre avec le danseur russe. La musique de Darius Milhaud animera ce texte allégorique où se rencontrent l'Image, le Désir, le Souvenir et l'Illusion.

Tandis qu'il a commencé *Le Soulier de Satin* au Danemark en 1919, le voilà nommé ambassadeur de France au Japon en 1921 ; il y restera jusqu'en 1927. Il écrira là le mimodrame *La Femme et son ombre* qui connaîtra deux versions et sera joué au théâtre impérial sur la musique du compositeur japonais Kineya Sakichi.

Claudel découvre émerveillé les instruments de musique asiatiques dont les tambours – le taiko et le tzusumi – et le shamisen « cet instrument qui donne la vibration des nerfs pincés », auquel il consacra tout un dialogue allégorique *Le Poète et le shamisen*, dans les *Conversations dans le Loir-et-Cher*.

Romain Rolland caractérise Claudel (dans sa lettre du 7 mai 1938 à Arthur Honegger, citée par Harry Halbreich dans sa monographie *Arthur Honegger*, Fayard, Sacem, 1992) de « merveilleux symphoniste, ample et divers ». Et Halbreich, avec raison, souligne l'« extraordinaire acuité de l'oreille musicale de Claudel qui fut véritablement une espèce de grand compositeur non réalisé ».

Dans cette réceptivité synesthésique, il est parfaitement naturel que « l'œil écoute et la voix voit ».

Ainsi qu'il l'explique dans « Ma sœur Camille », Claudel distingue dans l'œuvre d'art, ce qu'il appelle la « fondation organique de l'artiste ». Celle-ci est constituée par le sentiment indissolublement lié à l'imagination (« en étreinte passionnée ») et le goût (« la façon » dans

le langage des couturiers), soit le choix délibéré que fait l'artiste des moyens qu'il utilisera pour réaliser son concept. Le mouvement constitue le caractère distinctif fondamental de l'art de Camille Claudel (contrairement à l'art de Rodin dont « certaines de ses figures ne peuvent réussir à se dégager du pain de glaise où elles sont empêtrées »). Nous pouvons le constater dans deux œuvres majeures, d'inspiration totalement différente, comme *La Valse* et *L'Age mûr*. Dans la première, le poète souligne « la tempête et le tourbillon de la danse », « le tourbillon enivré », le « mouvement spiral » et « le tourbillon de la musique et de la passion ». Il a bien saisi que ce sont les plis déferlants du drapé qui donnent cette impression de mouvement et tout naturellement la réminiscence musicale, « le son invisible », intervient pour compléter l'image : « la draperie chez Camille Claudel remplit un peu le rôle de la mélodie wagnérienne qui, reprenant, enveloppant, développant le thème, lui donne l'unité dans ce total éclat ».

Dans la seconde, œuvre cruciale sur laquelle il s'attarde étant donné son caractère éminemment dramatique, et qu'il caractérise d'« œuvre étonnante, inouïe, sans parenté dans l'art des volumes », c'est la pétrification du mouvement, « l'ogive tragique », « le moment suprême ou suspendu encore, il [le geste] va se réaliser » que saisit le poète. C'est le moment capital où l'homme (Rodin) doit choisir entre la Vieillesse (Rose) et la Jeunesse (Camille). Et c'est la première qu'il choisira, ce qui va précipiter la chute vertigineuse de Camille.

L'image de Camille revient souvent en filigrane dans l'œuvre claudélienne. Ainsi, le poète note-t-il dans son *Journal* (t. I, mai-juin 1926), le 13 juin 1926, à propos du Nô : « Le Prince aveugle dans son ermitage visité par sa sœur folle. Dans une île au milieu du lac sous l'immense clair de lune j'entends jouer de la biwa »... Ce qui va aboutir au *Poète et le shamisen* cité plus haut.

Dans *L'Homme et son désir*, nous retrouvons de façon saisissante les détails de la sculpture *La Valse* de Camille Claudel : « Le dormeur la saisit par le coin de son voile pendant qu'elle tourne et se déroule en pivotant autour de lui, jusqu'à ce que lui-même soit enveloppé comme une chrysalide et qu'elle se trouve presque nue, – et alors réunis par un dernier lambeau d'une étoffe analogue à celle de nos rêves, la femme lui met la main sur la face et tous deux s'éloignent vers le côté de la scène. »

Dans une étude sur *L'Annonce faite à Marie*, dans les *Lettres romanes* (t. XVI) en 1962, A. Espiau de la Maistre montre comment « Claudel a trouvé les données caractéristiques de Mara, entre autres, avec une cruelle exemplarité, dans la personne de sa sœur aînée, Camille, dont le destin exceptionnel d'originalité, d'individualisme forcené, d'ambition artistique et féminine, de passion malheureuse aussi et de désolante fatalité constitue, semble-t-il, un facteur essentiel ».

De même, le personnage de Ysé, dans *Le Partage de Midi*, porte en elle quelques traits de caractère de Camille Claudel, selon André Blanc.

F. Varillon et J. Petit ont remarqué que dans un chapitre de *La Rose et la Rosace*, écrit en 1940, Claudel s'inspire de la sculpture *La Cheminée* de Camille Claudel : « Assise et qui regarde le feu ... » (*O.C.* XXI, p. 238). Dans son *Journal* (II, p. 488), en juin 1944, à propos d'une tête de Jeanne d'Arc casquée (coupure de journal), Claudel note que « cette figure de Jeanne d'Arc ressemble beaucoup à [s]a sœur Camille jeune, telle que l'a représentée Rodin dans le marbre dit *La Pensée* (avec une coiffe de mariée berrichonne) ». Ce marbre a servi à illustrer la couverture du *Catalogue* de l'Exposition Camille Claudel en 1951. (Note de F. Varillon et J. Petit.)

D'après son *Journal*, nous pouvons déduire que Claudel rend visite une fois par an – en automne semble-t-il – à Camille, à Montevergues.

Ayant toujours gardé de sa sœur l'image d'une « superbe jeune fille, dans l'éclat triomphal de la beauté et du génie », ce qui le désole profondément c'est de la voir « vieille » (le mot revient, répété, suivi d'un point d'exclamation) et de mesurer l'énorme gachis des dons de cette nature charismatique.

Rappelons qu'en 1882, Camille Claudel avait exécuté, en prenant comme modèle Victoire Brunet, la servante de la maison, le buste *La vieille Hélène*. Comment une jeune fille de dix-huit ans a-t-elle réussi à rendre, avec une telle vérité, la réalité d'un visage raviné par l'âge et les épreuves traversées ? On ne peut qu'être saisi par la maturité et la dextérité de la main qui a modelé ces traits d'une manière aussi vivante. De même, au début des années 1890, Camille Claudel exécutera la *Clotho*, exposée au Salon de 1893. Et Paul Claudel de commenter : « cette vieillarde gothique telle qu'une araignée emmêlée avec sa propre toile » et « comme une horrible quenouille, comme une graine dans le duvet, cachée dans la laine de ses cheveux fatidiques ». (*Œuvres en prose*, p. 276, 280)

Mais, n'est-ce pas Clotho, l'une des trois Moires grecques, qui tient la quenouille et file la destinée au moment de la naissance ?

Le poète contemple sa sœur, sur son lit de mort, enfin délivrée : « le dieu à la fin solennellement se dégageant des injures du malheur et de la vieillesse ».

En juin 1915, Claudel, en Italie, avait rendu visite à la grande actrice Eleonora Duse, la Muse de Gabriele d'Annunzio, mourante. Il comprit alors, de son propre aveu, qu'il y a deux types de femmes : celles qui sont faites pour être mères de famille et les Bacchantes. (*Journal* I, 7 juin 1915)

Et Camille Claudel était une Bacchante.

Lorsque leur mère mourra, Paul Claudel se demande « comment cette femme dont le caractère fut avant tout la modestie et la simplicité » (*Journal I*, 20 juin 1929) a pu avoir deux enfants comme lui et Camille. Car, ainsi qu'il le déclare à Jean Amrouche dans ses *Mémoires improvisés*, la vocation artistique est extrêmement dangereuse pour l'équilibre de l'esprit et « il est bien rare qu'elle soit une bénédiction ». Si le frère et la sœur portaient tous deux le sceau du génie, rappelons qu'ils ont, de plus, fait, respectivement, une rencontre fatale dans leur jeunesse. Camille n'a pu trouver d'issue. Lui, a été sauvé par sa foi. « Croire, c'est vivre. C'est une force qui informe tout l'être » note-t-il dans son *Journal* (mai-juin 1926). Camille, dont la foi avait été ébranlée par la lecture de *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan, avait offert à Paul une Bible au lendemain de cette Nuit de Noël 1886 où il avait cru à nouveau en Dieu.

En 1889, elle a exécuté un bronze intitulé *Psaume ou La Prière*. Dans son atelier, il y avait épinglées au mur les quatorze stations du Chemin de la Croix « empruntées à coups de ciseaux au frontispice du journal de la rue Bayard » (« Ma sœur Camille »).

Comment ne pas faire le lien avec le texte magnifique de Claudel « Le Chemin de la Croix », écrit et publié en 1911 (inséré dans *Corona Benignitatis Dei* en 1915) ?...

Répondant à ceux qui « prétendent que les enseignements de la religion, morale et dogme, sont un appauvrissement, une contrainte pour l'artiste », le poète répond, dans *L'Art et la Foi*, écrit en mai 1949, que « loin d'être un appauvrissement, l'adjonction à la chose visible de la chose invisible fait plus que de l'enrichir, elle lui donne un sens, elle la complète ».

De l'asile, en juin 1915, Camille a envoyé à sa mère un chapelet fait avec une graine grise appelée « larmes de Job ». (*Journal I*, juin 1915) Quinze ans plus tard, elle enverra un chapelet semblable à son frère Paul. (*Journal I*, juin 1930)

Sans la Foi, comme il l'avoue dans sa lettre du 26 février 1913 à Daniel Fontaine, il aurait aussi sombré : « J'ai tout à fait le tempérament de ma sœur, quoique un peu plus mou et rêveur, et sans la grâce de Dieu mon histoire aurait sans doute été la sienne ou pire encore. » (Cité dans *Camille Claudel - Le génie est comme un miroir*, d'Hélène Pinet et Reine-Marie, Paris, Découvertes Gallimard, « Arts », 2003). En effet, la Foi a été sa planche de salut, son radeau dans le chaos de l'Univers.

*Le Chemin dans l'Art* se termine sur ces lignes qui en disent long :

Il y a encore quelque chose de plus inaccessible que l'avenir, c'est le passé [...] Arrivés à la vieillesse, nous sentons que nous avons fait la plus grande partie de notre route, les oreilles closes et les yeux égarés. Toutes sortes de passants inestimables nous ont croisés que nous n'avons pas reconnus. Toutes sortes de paroles nous ont été adressées que nous n'avons pas comprises [...] C'est dans ce pays de la mémoire que la musique nous invitait à fermer les yeux dirige ses explorations [...] C'est l'amère poésie des retours que Beethoven a exprimée dans une de ses plus douloureuses sonates, c'est celle qui d'un bout à l'autre inspire le poème du vieil Homère, ce Nostos dont chacun de nous à son tour a réitéré le sévère vestige.

Aux yeux de Paul Claudel, ce qui fait l'intérêt unique de l'œuvre de Camille Claudel, « c'est que tout entière, elle est l'histoire de sa vie ». D'après le *Journal* du poète, le 8 mai 1949, le docteur Morhardt – le frère de Mathias Morhardt, ami de Camille – remet à Paul Claudel un dossier contenant divers documents et le met sur la piste de diverses œuvres disparues de sa « pauvre sœur ». Le 15 décembre 1950, il reçoit la visite de madame Goldscheider qui prépare au Musée Rodin une exposition des œuvres de Camille Claudel. L'inauguration aura lieu le 16 novembre 1951. Le poète fait don de quatre œuvres de sa sœur au Musée Rodin : *L'Abandon* (marbre), *L'Age mûr* (bronze), *L'Age mûr* (plâtre) et *Clotho* (plâtre). Depuis cette date, Camille Claudel et Auguste Rodin, Camille et Paul Claudel, ces trois êtres, ces trois artistes de génie, que la vie a durement éprouvés et séparés, sont réunis à jamais dans la mémoire et dans l'éternité, grâce au miracle infini de l'art.

## **Κατάλογος Συνέδρων**

### **Liste des Participants**

Millet-Gérard Dominique, Πανεπιστήμιο Paris IV-Sorbonne/Université Paris IV-Sorbonne

Moindrot Isabelle, Πανεπιστήμιο της Tours/Université de Tours

Γεωργακάκη Κωνσταντζα, Πανεπιστήμιο Αθηνών/Georgakaki Konstantza, Université d'Athènes

Γούλα-Μητάκου Πολυξένη, Πανεπιστήμιο Αθηνών/Goula- Mitacou Polyxène, Université d'Athènes

Ευθυμίου Λουκία, Καθηγήτρια Γαλλικών στη Δευτ/μια Εκπ/ση, Αποσπασμένη στο Πανεπιστήμιο Αθηνών/Efthymiou Loukia, Enseignante dans le Secondaire, Détachée à l'Université d'Athènes

Θωμαδάκη Μαρίκα, Πανεπιστήμιο Αθηνών/Thomadaki Marika, Université d'Athènes

Κωνσταντουλάκη-Χάντζου Ιωάννα, Πανεπιστήμιο Αθηνών/Constandulaki-Chantzou Ioanna, Université d'Athènes

Μόσχος Ευάγγελος, Επίτιμος Πρόεδρος της Εθνικής Ένωσης Ελλήνων Λογοτεχνών/Moschos Evanghélos, Président émérite de l'Association Nationale des écrivains grecs

Παπασταύρου-Κορωνιοτάκη Βαρβάρα, Καθηγήτρια Γαλλικών στη Δευτ/μια Εκπ/ση, Αποσπασμένη στο Πανεπιστήμιο Αθηνών/Papastavrou-Koroniotaki Barbara, Enseignante dans le Secondaire, Détachée à l'Université d'Athènes

Τατσοπούλου Ελένη, Καθηγήτρια Γαλλικών στη Δευτ/μια Εκπ/ση, Αποσπασμένη στο Πανεπιστήμιο Αθηνών/Tatsopoulou Hélène, Enseignante dans le Secondaire, Détachée à l'Université d'Athènes