

De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrand, sous la dir. de Pascale Alexandre-Bergues et Jean-Yves Guérin. Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales Littéraires », 2004. Un vol. 14,5 x 21 de 454 p.

Pascale Alexandre-Bergues et Jean-Yves Guérin ont pris l'initiative d'un beau volume d'hommage offert à Michel Autrand à l'occasion de son départ en retraite. À l'image d'une carrière féconde d'enseignant et de chercheur, la richesse des contributions couvre un large domaine qui s'étend de Claudel à Malraux, en embrassant une très vaste part du théâtre des XIX^e et XX^e siècles.

Le premier volet d'études, consacré à Claudel, est ouvert par trois textes centrés sur les forces profondes qui animent son écriture. Force obscure du remords, d'abord, sur laquelle Marie-Victoire Nantet médite par le détour du *Persée* de Camille Claudel : dans le dispositif sculptural, elle voit s'exprimer le vertige identitaire et la logique de persécution dans laquelle l'artiste entraîne ses proches. Au miroir du bouclier de Persée, le remords de Paul serait « l'image inversée » de la paranoïa de Camille. Plus positif est l'élan que désigne l'emploi du terme *resiliency* dans un essai claudélien intitulé « L'Élasticité américaine », qui salue au lendemain de la crise de 1929 la puissance de rebond manifestée aux U.S.A. ; Marie-Joséphine Whitaker fait ressortir une ligne de continuité entre la pugnacité animant les personnages du dramaturge et l'énergie plus pure reconnue par le poète et l'exégète au chrétien, force gouvernée par la sagesse qui ouvre l'avenir contre toute soumission à la fatalité. Si le freudisme heurtait Claudel qui voyait en lui un déterminisme aliénant l'homme à des pulsions aveugles, peut-être les travaux récents de Boris Cyrulnik mettraient-ils en lumière chez l'écrivain un sens psychologique jusque là méconnu, faute d'un langage scientifique compatible avec sa vision de l'existence. C'est aussi la notion d'énergie qui polarise la réflexion de Michel Brethenoux : les textes de l'écrivain octogénaire, préfaces, nouvelles versions et reprises, lui semblent accentuer encore la violence créatrice des œuvres de jeunesse, dans le désir ardent de l'épreuve du feu. Un imaginaire en état d'ivresse et d'explosion rend sensible une puissance libératoire qui a la joie pour fin, lorsque drames et expansions lyriques s'achèvent dans la farce et le rire.

D'autres études éclairent plus particulièrement le rapport de Claudel à la poésie. Relevant les citations de poètes latins qui émaillent l'œuvre en prose et le Journal, André Blanc désigne en eux un socle de la culture de l'auteur et pressent l'influence non négligeable de la poésie latine sur son travail d'amplification et d'assouplissement du vers. Emmanuelle Kaës révèle dans *Vanité* de Michel Butor un pastiche de *La Cantate à trois voix*. Loin d'une métaphysique où l'éternité filtre dans le vide temporel des instants de suspens, d'une herméneutique qui décrypte un sens spirituel dans les apparences sensibles, d'une morale prônant le détachement du monde, Butor lit dans le genre pictural des Vanités l'exaltation des jouissances terrestres au seuil du néant ; pourtant, le jeu intertextuel auquel il se livre avec l'épisode du trépas de Balthazar, dans le *Soulier de satin*, indique un accord par-delà les divergences, lorsque la mort fait resplendir la splendeur de l'éphémère. Claude-Pierre Perez s'interroge sur l'impression de diversité que suscite *Connaissance de l'Est* : hétérogénéité des tons, des traits génériques, qualité inégale des poèmes, variations même de l'intérêt manifesté pour l'objet du recueil par un poète en qui s'assouvit la curiosité pour l'Extrême-Orient – tout ce disparate se laisse relier à une question qui travaillait les esprits contemporains du jeune auteur, celle de la *différence*. Elle sera réglée dans *l'Art poétique*, par la reconnaissance de la complémentarité des contraires dans une harmonie supérieure ; mais avant cela, une part d'irréductible rugosité pourrait bien être un élément non négligeable du charme qu'exerce *Connaissance de l'Est* sur notre goût moderne.

C'est ensuite la dimension théâtrale de l'œuvre claudélienne qui est explorée. Pierre Brunel montre combien la première version de *Tête d'or*, écrite en réaction à la sombre désespérance du cercle de la rue de Rome, relève d'un solarisme hérité de Mallarmé lui-même. Le drame solaire est défini dans *Les Dieux antiques* comme « la tragédie de la nature », dans le droit fil d'une conception naturaliste issue de Max Müller qui lit dans les mythes divins la représentation symbolique des forces élémentaires ; mais de cette mythographie réductrice, le jeune dramaturge extrait des possibilités poétiques et dramatiques inédites. Pascale Alexandre-Bergues s'intéresse aussi à *Tête d'or*, ainsi qu'à *La Princesse Maleine* de Maeterlinck, publiée un an auparavant, et recense les marques de la dimension scénique d'un prétendu théâtre à lire : présence massive de déictiques qui actualisent le *hic et nunc* d'expériences existentielles cruciales ; didascalies régissant une dimension spectaculaire qui préfigure le théâtre de la cruauté ; ébranlement de la sensibilité par la fonction poétique du langage ; et, chez Claudel, puissante incarnation de la parole. C'est donc par rapport à la perspective illusionniste qui gouvernait les dramaturgies de l'époque que les deux pièces, déjouant la mimésis réaliste, passèrent pour injouables, alors qu'elles appelaient puissamment la scène à évoluer. Autre lecture déjouant les idées reçues, celle de *L'Échange* par Jean-Noël Segrestaa : contre l'interprétation rétroactive de Claudel, qui décrivait comme une harmonie concertante les relations des personnages et retravailla sa pièce en ce sens, il souligne la dimension tragique de la première version, où l'exaltation sauvage de la liberté et de l'imagination défie les valeurs qui pourraient endiguer ses dérives. La faillite du dénouement illustrerait donc l'écartèlement auquel l'entrée dans la vie adulte soumettait un jeune poète travaillé de désirs contradictoires. Gérald Antoine fait ensuite émerger du *Soulier de Satin* et des lettres de Claudel à Rosie sept thèmes communs, qui révèlent un effet de miroir entre le couple biographique et celui de Rodrigue et Prouhèze : des thèmes élémentaires (la Mer, le Ciel étoilé, l'Arbre) ou érotico-mystiques (*l'Etiam peccata*, la dimension d'éternité inscrite dans l'amour humain, l'homme et la femme séparés et unis, l'enfant mystiquement conçu). Tous convergent pour désigner en Dieu la cause de l'aventure amoureuse et de l'aventure spirituelle qui lui est liée. Didier Alexandre englobe enfin les œuvres dramatiques dans une vaste lecture qui s'étend de *Connaissance de l'Est* aux ultimes exégèses, pour faire ressortir la dualité de l'espace scénique conçu par Claudel, et la portée spirituelle de cet agencement. L'écrivain voyait dans la profusion décorative du baroque religieux la monstration d'un manque central, aspirant le désir de Dieu ; de même, dans le drame claudélien, les mouvements scéniques s'orchestraient autour d'un point central situé hors scène. Le lieu théâtral où se joue le drame métaphysique et religieux de l'existence humaine se creuse ainsi vers un arrière-monde qui aimante le désir.

Deux études de réception clôturent cette première section. Jacqueline Levailant effectue une mise au point sur les rapports de Claudel et de la N.R.F. entre 1909 et 1925 : il se plaignit injustement d'être ignoré d'une revue où se multipliaient les témoignages d'un intérêt fervent pour son œuvre, et où, admiré pour avoir infusé avec une vigueur nouvelle le lyrisme au théâtre, il joua le rôle d'un modèle esthétique ; quant aux dissensions qui survinrent, elles paraissent principalement imputables à l'intransigeance de l'écrivain sur la question des rapports de l'art et de la religion, heurtée par l'esprit d'ouverture prévalant dans le groupe. S'intéressant pour sa part aux rejets effectifs subis par Claudel, Jeanyves Guérin prend l'exemple de *Théâtre populaire* pour montrer que l'anticatholicisme n'en était pas le seul ressort : la radicalisation des positions de la revue vers une ligne marxiste et brechtienne, défendue notamment par Roland Barthes et Bernard Dort, vouait le dramaturge à l'incompréhension. Une étude de la réception des mises en scène des années 50 fait ressortir le caractère polémique et sommaire des jugements émis dans *Théâtre populaire*, et leur impuissance à entraver la consécration connue par Claudel grâce à Barrault.

C'est dans le paysage symboliste que s'amorce l'élargissement proposé par les études réunies dans la deuxième section vers un siècle entier de théâtre. Hélène Laplace-Claverie remonte aux sources de l'intérêt de Claudel et Valéry pour le ballet en étudiant les chroniques dramatiques publiées par Mallarmé entre 1886 et 1887. Las du réalisme trivial des vaudevillistes, leur auteur désignait un refuge de poésie dans l'art chorégraphique, où il trouvait la dimension cérémonielle attendue du théâtre idéal, plus incarnée que dans l'abstraction des dramaturgies symbolistes ; et la danse se constituait à ses yeux en écriture, silencieuse et impersonnelle, fugace, intransitive. Paul Gorceix s'intéresse à la passivité revendiquée par Maeterlinck face à la puissance fécondante de l'image, et montre que le dramaturge belge a ancré dans la lecture de Ruysbroek et de Novalis sa conception du langage symbolique, qui met le subconscient en relation avec les forces cosmiques. Il fait ressortir la distance éloignant de l'esthétique classique un théâtre qui met l'accent sur l'immersion de l'existence humaine dans l'univers et sur la puissance qu'exercent sur l'homme des forces invisibles. C'est encore, montre Dominique Millet-Gérard, l'esthétique symboliste qui se prolonge dans un texte d'André Suarès, *Les Bourdons sont en fleurs*, à replacer dans le contexte d'un goût d'époque pour la figure de Saint François. Au-delà du climat de tendre ferveur né de l'osmose des décors et des paroles, elle relève les étonnantes tonalités schopenhaueriennes conférées à un *Poverello* « crépusculaire », atteint par une mélancolie quasi pathologique aux tonalités sentimentales ambiguës, et l'influence wagnérienne qui s'étend sur la fin du drame.

Yves Chevrel fait remonter le regard vers le Nord, où le théâtre des années 1880 renouvelle les représentations conventionnelles de la paternité : il décèle dans neuf pièces de Strindberg et d'Ibsen les signes d'une crise de la figure paternelle, absente, disqualifiée ou frappée de solitude, et invite à comprendre l'intérêt porté par Freud, quelques années plus tard, à ce répertoire.

Retour ensuite à la scène française : malgré la subjectivité et le manque de recul qui affectent les jugements de Jules Renard sur le théâtre, Michel Lioure trouve dans ses chroniques et son *Journal* un témoignage sur la production scénique de son temps, d'autant plus précieux qu'il rend compte des aspects médiocres filtrés par la postérité : ces textes permettent de recenser les goûts dominants du public, les sujets de prédilection des dramaturges, ainsi que les aspects matériels, financiers et mondains de la vie théâtrale. Robert Abirached confronte le sagement bourgeois Labiche et le bohème Feydeau ; derrière les parentés techniques de leurs stratégies comiques, il désigne une différence profonde. Des situations déstabilisantes exhibent les ridicules des personnages de Labiche, mais la gaîté amortit toute critique sociologique ; un bon rire naît de la collusion du mécanique et du vivant. Chez Feydeau, qui entraîne des personnages stylisés dans l'engrenage sophistiqué des intrigues, le mécanique triomphe, avec une violence vertigineuse ; dans les pièces conjugales en un acte écrites entre 1908 et 1911, une férocité réaliste nouvelle creuse un vide inquiétant sous l'insignifiance et le sentiment de l'absurde glisse de la jouissance au désespoir.

Françoise Gerbod analyse la prédilection de Péguy pour la tragédie cornélienne, et particulièrement sa lecture intime de *Polyeucte* : avant même sa conversion, il y percevait l'union du ciel et de la terre, de l'héroïsme et de la sainteté ; il y contempla sa propre histoire, en ses épisodes critiques où le désespoir s'ouvrait à l'espérance, et y découvrit sa vocation à l'intercession ; le dialogue de Sévère et de Polyeucte, enfin, lui offrit le modèle de combats respectueux d'autrui. Au héros antique succède la sainte médiévale : fin 1934, note Pascal Lécroart, l'écriture de la *Jeanne d'Arc au bûcher* de Claudel coïncide avec la représentation de *Jeanne d'Arc, la Pucelle de France* de Saint-Georges de Bouhélier. Il souligne les impasses du projet naturaliste et l'échec de Bouhélier dans son désir de rapprocher de l'humanité contemporaine les héros du passé : des dialogues anachroniques infiltrent le

ridicule dans le beau spectacle que le sens historique et le métier du dramaturge étaient près de réaliser. Sans pouvoir donc passer pour l'inspirateur de *Jeanne d'Arc au bûcher*, Bouhélier semble néanmoins avoir transmis à Claudel le matériau historique de la scène du jeu de cartes.

La figure d'un héros idéaliste inconsolable traverse le théâtre d'Anouilh ; Jacqueline Blancart-Cassou voit en elle une incarnation évolutive de l'auteur : à des êtres jeunes en proie aux déceptions de l'amitié et de l'amour, et des héros mythiques dévoués à une cause supérieure qui meurent de désillusion ou par soin esthétique de leur propre histoire, succèdent d'orgueilleux et égoïstes misanthropes ; à partir de 1968, le dramaturge paraît chercher dans la relation à ses parents la source de sa culpabilité, et enfin règle leur compte à des fantoches vieillissants et amers. Mais toujours, il répond au tragique par la dérision. Le tragique est aussi au cœur de la réflexion de Jacques Houriez ; il répond à l'autocritique de Ionesco sur la place croissante du politique dans son œuvre, qui lui paraissait trahir la vocation purement métaphysique d'un théâtre voué à interroger la nudité de l'homme face au néant. De fait, au rebours de Beckett qui enferme les êtres dans une solitude radicalisée au fil des pièces, son théâtre fait émerger du vide de la parole les forces collectives du mal dans un monde déshumanisé. Mais la présence du totalitarisme, loin d'affaiblir la portée métaphysique des œuvres, y joue le rôle de l'antique destin, et c'est la résistance de l'humain qui y réintroduit une apparence de mimésis sociale. Un tragique moderne sourd alors des pièces, immanent à l'homme et à la société ; mais l'indignation brûlante devant le scandale du mal rend Ionesco plus proche de Claudel que d'Anouilh ou Giraudoux. C'est encore vers Claudel que se dirigent les analyses de Marie-Claude Hubert, qui suit de Sophocle et Euripide à Racine, Diderot et Ionesco les apparitions d'un personnage harassé par une nuit sans sommeil, topos efficace pour conférer de l'intensité dramatique à l'ouverture des pièces ; s'il est rare que la nuit d'insomnie, temps vide d'action, soit elle-même représentée, le génie de Claudel est de la recréer sans la montrer, dans le récit en direct de la Lune qui clôt la Deuxième Journée du *Soulier de Satin*.

La troisième partie de l'ouvrage quitte la scène pour aborder l'œuvre malrucienne. Plus concentré dans *Le Miroir des Limbes* que dans les textes de jeunesse, le farfelu, note Henri Godard, y joue un rôle puissant, qui dépasse le dégonflement humoristique des sujets traités ou la satisfaction d'un goût esthétique rêveur pour l'hétéroclite : les notes de farfelu semées dans l'Histoire détruisent les illusions d'ordre qui absorbent les préoccupations existentielles, et ouvrent des brèches interrogatives dans l'explication rationnelle du monde. Le concept de « musée imaginaire » confirme à Jean-Claude Larrat la coexistence en Malraux d'un métaphysicien et d'un amateur d'art farfelu. Le métaphysicien établit une claire hiérarchie entre les œuvres, qui renvoient au geste original et originel de l'artiste, et les images mécaniquement reproductibles, représentations coupées de leur origine qui ne reflètent que l'universalité des fantasmes. Mais dans *Les Voix du silence*, l'image photographique ne fait pas seulement fait ressortir, en redoublant la représentation, l'affranchissement des œuvres du souci réaliste ; de façon plus subversive et pour la jubilation du Malraux farfelu, elle révèle leur intime étrangeté et les arrache aux significations que leur conférait l'histoire de l'art. Un voyage à travers l'œuvre romanesque permet enfin à Monique Gosselin de suivre les modulations du rapport à la terre qui s'y exprime, en faisant ressortir des tonalités schopenhaueriennes, nietzschéennes, mais aussi une relation complexe à la pensée barrésienne. Loin de la délectation morose d'un rapport nostalgique au terroir, la conscience d'un enracinement universel transperce d'abord de rares moments d'harmonie la situation globalement agonistique de l'individu face au cosmos, avant que s'affirment l'intuition d'une analogie et un sentiment de proximité qui culmine dans *Les Noyers de l'Altenburg* : l'accord entre l'homme et l'ordre profond du monde prend des tonalités sacrées, tandis que se laisse

percevoir le lien tissé par les métamorphoses fécondes du travail et surtout de l'art entre la culture et la nature.

C'est à Michel Aumont lui-même qu'il revenait de clore toutes ces études inspirées par la fécondité de ses propres travaux. Il le fait par un clin d'œil, illustrant sur le mode plaisant l'aptitude qui signale selon Malraux l'authentique lecteur, sensible à l'actualité toujours neuve des œuvres du passé... On découvrira donc non sans surprise chez Corneille, au terme de l'ouvrage, un aveu d'amour anticipé pour la princesse Éducation nationale !

Carole AUROY-MOHN