

CLAUDEL POUR RACINE, LES RAISONS D'UN REVIREMENT

Claudiel vivant, Racine mort, le premier ne craint pas de batailler avec le second dans le cours d'un va-et-vient entre art de dire et art d'aimer que traduit à merveille sa *Conversation sur Jean Racine*. En février 1935, le dramaturge alors âgé de 67 ans assiste à une représentation de *Bérénice* à la Comédie-Française. Voici ce qu'il note dans son Journal :

Assisté à *Bérénice* [...] avec un ennui écrasant. Ce marivaudage sentimental, cette casuistique inépuisable sur l'amour, est ce que je déteste le plus dans la littérature française. Le tout dans un ronron élégant et gris, aussi éloigné de notre français vulgaire et gaillard que du turc et de l'abyssin. C'est distingué et assommant. On parle toujours de la fameuse *mesure* classique et racinienne, mais tirer 5 actes de cette anecdote, c'est tout de même trop. Le rouet inépuisable des phrases, des alexandrins et des dissertations. Tout se passe en faux départs et en assaut de sentiments nobles et artificiels développés dans l'abstrait. Penser qu'on donne Racine comme base de l'instruction littéraire de nos pauvres enfants ! C'est extravagant¹.

La mauvaise humeur du spectateur exacerbe son point de vue négatif, signalé de façon intermittente par son Journal, et auquel son essai de 1925 sur le vers français a offert l'espace nécessaire à une plus ample explication. Dans ce texte écrit à Tokyo et destiné à la NRF le poète réfléchit en effet sur sa langue, ses possibilités, ses usages à travers l'histoire, à la lumière de cet Extrême-Orient où il fait l'expérience d'un autre art de dire. La tradition de la poésie française lui apparaît avec netteté, sur le fond en contrechamp du Japon, une tradition dans laquelle il s'inscrit tout en s'opposant à certains de ses courants. Celle du vers classique français lui est étrangère, cependant qu'il relève sa relation profonde au tempérament national français. « La même horreur du hasard, le même besoin de l'absolu, la même défiance de la sensibilité, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans notre caractère et nos arrangements sociaux,

1 *Journal* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 80-81.

ont modelé notre grammaire et notre prosodie². » Rime, césure, nombre obligatoire des syllabes sont les instruments du poète classique français, au service d'une contrainte maximum. Au point qu'elle le conduit à renoncer à l'inspiration, pour ne pas se compliquer encore la vie. De la part de l'auteur de *Cinq Grandes Odes* animées par le souffle de Pindare, c'est une condamnation qu'on pourrait croire sans appel.

Mais non, car cédant aux injonctions de sa mémoire, à tous ces vers de Corneille, Racine et Molière, appris par cœur à l'école, Claudel lâche un instant prise pour s'abandonner à des impressions dont le caractère flottant, non articulé, indique qu'il cherche à dire autre chose de plus difficile à cerner. « [...] il se forme dans ma pensée des annotations de ce genre : équation (on peut changer un chiffre, mais non pas un rapport entre deux chiffres). Balance. Appareil à peser les idées. Conférence non de formes et de couleurs mais de "gravités" différentes. Vérification de l'équilibre par le mouvement, comme le corps dans la marche qui trouve successivement appui sur l'une et l'autre de ses jambes. La mesure. Toute chose mesurée, aunée, assujettie à des longueurs égales. Ainsi tout se dit avec décence et dignité et comme dans un monde supérieur, le *monde* par excellence³. »

En 1925, l'oreille de Claudel est sensible à l'univers sonore de la poésie classique – plus compliqué que ses règles – à la fois insaisissable dans la pondération de ses moyens et parfaitement audible dans ses effets. Mais il reste hostile à son projet ramené à « cette grande entreprise d'investigation psychologique et morale à quoi deux siècles de notre littérature ont été consacrés⁴ ». Les conséquences en sont doublement graves. Sur le plan religieux, ce projet contribue au « lamentable divorce de la catholicité » marqué par la séparation croissante de l'art et de la Foi, à partir du XVI^e siècle. « C'est par le défaut de cette catholicité, en même temps que d'une certaine énergie essentielle, que notre Racine doit céder le pas à un Shakespeare auquel il est cependant si supérieur par certains côtés », écrit le poète en 1921 dans son « Introduction à un poème sur Dante⁵ ». Tandis que sur le plan humain, l'exercice aboutit à la sècheresse. « Certainement, nous devons à Racine, à Chénier et surtout à La Fontaine, les accents purs et modulés d'une langue parvenue à la suprême fleur de la délicatesse et de la politesse⁶ », mais le cœur n'y trouve pas son compte.

2 « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 11.

5 *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 423.

6 « La chanson française », *op. cit.*, p. 381.

Du moins pendant très longtemps, jusqu'aux années quarante où le poète déjà avancé en âge accède à Racine (et à lui seul) par la voie du cœur, enfin trouvée. Son Journal n'en garde pas la trace, mais ses commentaires de la Bible auxquels il travaille sans relâche. Il y a d'abord cette parenté du terroir enfin réanimée. Que tous deux fussent originaires de la même région, le Tardenois, serait demeuré enfoui, si Claudel n'avait mis en mouvement le souvenir fondateur de toute son œuvre exégétique, aux sources concrètes duquel puisa son imagination. Il s'agit de la petite ville de La Ferté-Milon, de son église proche de la gare empruntée par le lycéen pour rejoindre Villeneuve, de ses vitraux, du soleil qui les frappe à certaines heures, de « l'Apocalypse de La Ferté-Milon telle que Jean Racine quand il était enfant en recevait les taches rouges et bleues qui lui déteignaient sur la figure ». Tout comme sur le visage de Claudel, il s'en souvient : « Il y avait ce panneau de verre sourd, ce panneau de verre en fermentation, et par-derrrière toutes ces histoires de l'Apocalypse qui formaient lentement des « œils », des taches quoi ! Ça tachait ! Ça aboutissait comme de soi-même à du bleu, à du vert, à du grenat⁷ ». Entre les deux compatriotes ou « pays », comme on disait autrefois, existe désormais, vivant et agissant, ce lieu physique et poétique qui les réunit.

Au printemps 1942, dans un essai intitulé « La séquestrée », quatrième d'une série de six, rassemblés sous le titre *Seigneur, apprenez-nous à prier*, surgit la Bérénice de Racine, parmi d'autres « figures de la Poésie » (comme Claudel les appelle) sans qu'il lui soit reproché le ronron de ses propos. Sa silhouette apparaît sur une scène ancienne et même primitive, puisque ce qui s'y joue se rattache à la Genèse. Glissée dans la file poignante de ses sœurs en littérature (Béatrice, Dulcinée, Juliette, Desdémone), l'héroïne racinienne accomplit le destin accordé par le Créateur à la première Ève, qui fut tirée d'une côte d'Adam. « Il y a désormais, intérieur à lui, quelque chose de dessiné par le manque, un vide qu'aucune chair, rien de mortel, ne suffira à boucher⁸ ». On reconnaît à l'instant le thème du *Soulier de satin*, enraciné dans les profondeurs d'une expérience pressentie par Claudel dès 1891 dans son drame de *La Ville* avant d'avoir été vécue en Chine entre 1900 et 1904. La femme (Lâla, Ysé, Prouhèze, et bien d'autres, auxquelles Bérénice s'affilie), suscite un désir qu'elle ne peut combler, sinon par une « promesse qui ne peut être tenue ». Aussi n'est-on pas surpris de lire, à la suite de la préemption exercée par l'exégète sur

7 *Les Vitraux de La Ferté-Milon, Le Poète et la Bible II*, Gallimard, p. 1142.

8 *Seigneur, apprenez-nous à prier, Le Poète et la Bible I*, Gallimard, p. 955.

la tendre reine de Césarée, la conclusion qu'il en tire : « Tout le théâtre de Racine [...] n'est que la prise sans jamais aboutir à l'étreinte, de deux âmes qui se confrontent, se regardent, se défient, s'étudient, se mesurent, de toute la science éréthisée de cette faculté où il entre encore plus d'intelligence que de sentiment et qu'on appelle le tact⁹ ».

Un an plus tard, en 1943, le motif revient dans ce magnifique commentaire du *Cantique des Cantiques*, conçu par Claudel comme le « poème d'un poète de la terre sur un autre poème dont on lui dit que l'auteur est le Saint-Esprit¹⁰ ». On ne peut mieux dire, au regard de l'événement qui le traverse de toute la force de sa réalité, au chapitre cinq. Il s'agit de la création du *Soulier de satin* à la Comédie-Française. Claudel assiste à la première le 19 novembre 1943. À son retour, il note son émotion à revoir « le drame de ses années méridiennes¹¹ ». Elle le ramène au mystère de l'amour vécu, à sa résolution théâtrale, et à ses résonances divines, dans deux pages de son commentaire du *Cantique* consacrées à la puissance de la passion.

« Ô haine de Vénus, ô fatale colère¹² ! » déclare Claudel d'entrée de jeu. Confiée à Phèdre, à son désespoir, la passion fait éclater la mesure racinienne et avec elle les objections du poète à l'entreprise psychologique et morale dont elle participe. Par la brèche ouverte sur les puissances d'en haut, Phèdre rejoint les « grands passionnés », Hélène dans Homère, Didon chez Virgile, Cassandre avec Eschyle, qu'une même tragique expérience sépare du reste du monde. « Ces inspirés ont tous vu dans ce paroxysme du désir humain, qui en refusant la satisfaction appelle la mort, quelque chose de fatal et de sacré¹³. » En ce mois de décembre 1943, Claudel s'arrête aux exemples tirés de quelques grands maîtres de la littérature, alors que sa sœur Camille, morte en octobre, habite sa pensée. Ce n'est que onze ans plus tard dans une ultime *Conversation sur Jean Racine* que cette sœur surgira, dans tout l'éclat de son malheur, auprès de l'épouse de Thésée, en conclusion du texte.

Dans les mêmes années quarante, une autre perspective s'ouvre sur la *Phèdre* de Racine, non plus par la voie du *Cantique* et ses rêveries sur la passion, mais par celle du théâtre et son spectacle en action. En avril 1943, Claudel assiste à la pièce montée par Jean-Louis Barrault. Puis il la revisite en mai 1946 à travers la lecture des commentaires du metteur

9 *Ibid.*, p. 955.

10 *Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques, Le Poète et la Bible II, op. cit.*

11 *Ibid.*, p. 118.

12 *Ibid.*, p. 120.

13 *Ibid.*, p. 120.

en scène, rassemblés en un volume paru au Seuil. Elle produit en lui le choc d'une découverte dont le moteur est un désaccord aussitôt noté dans son Journal : « Jean-Louis Barrault m'envoie sa mise en scène de *Phèdre*. Très intéressante, mais à mon avis, il s'est complètement trompé sur la grande scène centrale du II^e Acte. Ce n'est pas une scène de viol, c'est une scène de fascination (action par les contraires). Hippolyte s'avance vers elle, comme fasciné. Et c'est après *Donne!* seulement qu'elle s'empare de son épée. Et alors Œnone surgit¹⁴ ». Deux hommes de théâtre s'opposent sur le tempo intime du geste de Phèdre. Si ce geste suivait – ne serait-ce que d'une seconde – sa prière : « *Donne!* », il laisserait à ce beau-fils qu'elle aime le temps de s'approcher de cette belle-mère qu'il fuit. L'inversion potentielle de sa relation à Phèdre n'est encore qu'une intuition. Mais dans sa dynamique s'inscrit l'espace d'une *Conversation* où s'exprimera, avec bien d'autres renversements, le propre retournement de Claudel en faveur de Racine.

Jean-Louis Barrault en sera à nouveau l'agent, ayant demandé au poète, dans une lettre du 20 août 1954, une « chronique très libre » sur le sujet : « Je me rappelle ces merveilleux propos que vous m'avez tenus sur lui, sur ses personnages féminins amoureux d'hommes qui ne les aiment pas, etc., etc., sur votre opinion de lui par rapport à Shakespeare, etc.¹⁵ ». Depuis 1938, Claudel et Barrault entretiennent des échanges intenses dont leur correspondance témoigne. Aussi la réponse positive du Maître ne se fait pas attendre. Elle est déjà grosse de quelques thèmes notés à la volée. Ils portent principalement sur *Macbeth* qu'il vient de voir à Orange. Ainsi procède le poète : pour penser, il a besoin d'une scène, de protagonistes, de dialogues à engager, d'oppositions à déclarer, de confrontations à provoquer, de réconciliations à harmoniser. Car il ne lui suffit pas que quelque chose se dise, il faut que quelque chose arrive. Et Claudel de conclure sa lettre d'acquiescement par ce vers tiré du *Cantique entre l'âme et l'époux* de saint Jean de la Croix, ce vers inscrit en tête de son exemplaire personnel de *Partage de midi* pour la scène : « *Entremos mas adentro en la espesura* » [Entrons plus avant dans l'épaisseur]¹⁶.

14 *Journal II, op. cit.*, p. 550. – Racine, *Phèdre*, acte II, scène 5, v. 705-710 : « Voilà mon cœur [...] Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups, / Si ta haine m'envie un supplice si doux, / Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée, / Au défaut de ton bras prête-moi ton épée. / Donne ».

15 *Correspondance Paul Claudel / Jean-Louis Barrault, Cahiers Paul Claudel 10*, NRF, Gallimard, p. 270.

16 *Ibid.*, p. 271.

À 86 ans, à 6 mois de sa mort, Claudel entre donc plus avant dans l'épaisseur de Racine grâce à une *Conversation* dont une sciatique favorise l'écriture. « Le recueillement d'une clinique [...] m'a permis de l'absorber, si je peux dire, comme sous pression et par tous les pores¹⁷. » Écrit à la hâte, l'essai constitue la dernière pièce de l'auteur du *Soulier*. Il s'y montre en effet sous son propre nom, face à lui Arcas, le confident d'Agamemnon dans *Iphigénie*, relais discret de Jean-Louis Barrault et interlocuteur par excellence en qui fusionnent toutes les voix intérieures de « Paul Claudel ». Entre Arcas et son Seigneur se noue un dialogue fondé sur un contrat : rendre hommage à Racine dont ce Seigneur occupe le fauteuil à l'Académie française, depuis 1946. Qu'il se déclare enfin pour son illustre prédécesseur ! Ce « pour » constituant une contrition (il l'a beaucoup attaqué) une réflexion (il faut argumenter) et un repositionnement. L'écrivain, promu académicien se réinscrit, non sans humour, dans la tradition classique qu'il rejetait jusqu'à ce jour.

L'hommage à deux voix débute par un acte d'allégeance. Arcas entraîne Claudel sur son terrain. Il obtient sans peine de lui toutes sortes de compliments sur son rôle de confident racinien : « Que de perte de temps vous évitez ! Quelle superbe économie grâce à vous sur l'accessoire¹⁸ ». Mais en retour, le confident est aspiré dans un univers qui n'est plus tout à fait le sien. Déclarée indispensable, la réplique d'Arcas réalise, par un glissement de son usage, un des motifs les plus chers au poète Claudel. Elle agit « comme un reflet évocateur, que chacun de nous au moment voulu a besoin de se procurer hors de lui-même ! de me permettre, si je peux dire, de m'habiller de mon écho¹⁹ ! » À Arcas est attribué l'effet du mur associé autrefois aux montagnes du Dauphiné entourant le compositeur Berlioz. « Un mur. Mais sans moi est-ce qu'il y aurait un écho ? et s'il n'y avait pas d'écho, que ferait un poète, que ferait un musicien pour interroger sa propre voix²⁰ ? » L'écho est un des ressorts de la dramaturgie claudélienne, qu'il surgisse sous l'aspect d'une Ombre double, d'une *Cantate à trois voix*, d'un *Échange* à quatre personnages, ou d'un dialogue avec un Vase d'encens. Le poète le réclame aussi du public, si ce dernier l'ignore, comment pourrait-il rebondir et poursuivre ?

Avoir Arcas pour interlocuteur, entendre à travers lui résonner sa propre voix est une chance qui présente un risque : dire de Racine ce qu'on porte en soi-même. Or Claudel veut le saisir – enfin – par

17 *Conversation sur Jean Racine, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 448.

18 *Ibid.*, p. 449.

19 *Ibid.*, p. 449.

20 « Hector Berlioz », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 376.

ce qui lui résiste absolument, son altérité. Ce qui exclut et le rejet et l'assimilation entre lesquels il oscille. Aussi convoque-t-il Shakespeare. Un tiers de la *Conversation sur Jean Racine* est occupé par *Macbeth*. Claudel admire énormément ce drame resserré, pôle génial de motifs et thèmes découverts à vingt ans. C'est à cet âge en effet que le jeune dramaturge a traduit mot à mot tout Shakespeare, pour se l'incorporer. Au point que son *Tête d'Or* de la même époque (1889) en est saturé. Le rappel de Shakespeare sur la scène de la *Conversation* engage un défi. Face à lui, Racine sera moins commenté que mesuré à travers une série de comparaisons, ouvrant à Claudel et Arcas la possibilité d'un choix. Ou plutôt de son renversement. « Quand je suis sorti du lycée, je suis sorti avec un bagage complètement négatif, c'est-à-dire que je rejetais violemment tous ce qu'on avait essayé de me mettre dans la tête. Et puis alors, quand je me suis livré à moi-même, je me suis d'abord jeté sur Shakespeare²¹ », rappelle Claudel dans ses *Mémoires improvisés*. La *Conversation* tardive va rétablir un certain équilibre.

« Il n'y a pas de confidents dans Shakespeare²² ». À elle seule, la protestation naïve placée dans la bouche d'Arcas est un « sésame ouvre-toi ». En vieux routier du théâtre, Claudel est plus attentif à ses ressorts concrets qu'à ses définitions abstraites. L'absence de confidents a des conséquences pratiques qui lui ouvrent, d'un coup, l'accès à deux visions antagonistes. Chez Shakespeare, pas de confidents donc pas d'explications. « *It just happens!* [...] Ce n'est pas un drame, c'est des événements à la file qu'on vous invite à regarder. Le rideau tombe pour vous avertir que c'est fini²³ ». À l'inverse chez Racine « Quelque chose a été tiré au clair. On s'est expliqué, comme vous dites. La question a été vidée, le débat a été vidé. Le parterre a eu son compte, il est content²⁴ ». S'expliquer vaut aussi pour soi-même. La scène racinienne est une arène, éclairée par la conscience. Dans *Britannicus* « la métamorphose de Néron, cette progression du mal dans une âme pervertie, nous sont exposées avec une lucidité et une puissance dignes de Tacite²⁵ » déclare Claudel avec admiration. La scène shakespearienne communique avec les rêves, « Or dans les rêves la conscience morale est paralysée, la résistance abolie²⁶ ». Dans *Macbeth*, drame somnambulique, il y a, par exemple « ces deux olibrius

21 *Mémoires improvisés* (1954), Gallimard, *Cahiers de la NRF*, 2001, p. 38.

22 *Conversation sur Jean Racine*, *op. cit.*, p. 449.

23 *Ibid.*, p. 450.

24 *Ibid.*, p. 450.

25 *Ibid.*, p. 456.

26 *Ibid.*, p. 452.

écossais, le guerrier et sa femelle, sortis on ne sait d'où, qui passent de la vertu au crime sans aucune espèce d'objection ni de transition²⁷ ».

Balancée entre rêve shakespearien et conscience racinienne, entre « un conte dit par un idiot, plein de vacarme et de furie, ne signifiant... rien » et cette « passion d'intelligence dans les délices », entre le débordement magnifique des images et la « ligne haricot » comme l'appelle comiquement Arcas, la *Conversation* chemine mais aussi avance. Elle va vers un choix qui s'impose à la mi temps comme allant de soi : « Et tant plus j'aime l'un, tant plus je préfère l'autre²⁸ ». Claudel a renoué avec Racine grâce au Shakespeare de sa jeunesse : « Ah ! ce sacré vieux Will, comme je l'aime ! Vous pas²⁹ ? » De leurs oppositions, il tire une préférence qui place Racine d'autant plus haut que Shakespeare est si grand.

Mais pourquoi Racine le dépasse-t-il ? Ce n'est pas seulement une affaire de goût. La réponse n'est pas à trouver du côté du retour au classicisme d'un Claudel vieillissant. Elle se construit en fonction d'une exigence de sens que Racine satisfait, avec ses moyens dramatiques propres qui ne sont pas ceux de l'auteur du *Soulier de satin*. Une époustouflante digression sur l'atmosphère dans *Macbeth* permet au poète de justifier une des raisons de sa préférence. Et de nous donner à entendre les fameux coups contre la porte du château de Northumberland. « Oserai-je vous dire que c'est autour de ces coups de bélier – ceux que Victor Hugo entendait presque chaque nuit dans sa maison hantée de Guernesey – que s'est construit tout le drame dans la pensée de Shakespeare³⁰ ? » L'unité de conception caractérise « toute grande entreprise poétique », dont Claudel a dit qu'elle « s'arrange autour de la touche-mère³¹ ». Dans *Macbeth*, l'unité se réalise par une certaine qualité sinistre de l'atmosphère. Chez Racine aussi parfois. La fin de *Phèdre*, rappelle Arcas, s'exprime par un « couple alexandrin qui peut sonner comme un glas, comme l'inscription de la fatalité³². » Écoutons, pour mémoire, les paroles de l'agonisante : « Et la mort, à mes yeux dérochant la clarté, / Rend aux jours, qu'ils souillaient, toute sa pureté. » Un même destin écrasant pèse sur le couple criminel de *Macbeth*, comme sur la pauvre *Phèdre*. Ce qui les distingue est affaire d'horizon. « Lady *Macbeth*, c'est l'âme humaine, privée de cette lumière sacrée qui illumine tout homme

27 *Ibid.*, p. 456.

28 *Ibid.*, p. 453.

29 *Ibid.*, p. 453.

30 *Ibid.*, p. 451.

31 « Homère "Sur L'Odyssée" », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 406.

32 *Conversation sur Jean Racine, op. cit.*, p. 453.

venant au monde et à laquelle supplée mal ce lumignon funeste qui tremble dans sa main, la nuit s'est faite ! Elle a perdu ses repères, elle ne sait plus où elle est³³. » Aucun signe de nulle part, ou bien manque d'attention à ses indices, il n'y a pas de perspective, et donc pas de sens à donner aux coups du sort. À l'inverse pour Phèdre « le crime n'est pas un seuil qu'on franchit sans s'en apercevoir. » Un peu plus tard dans la *Conversation* Claudel s'écriera qu'elle va vers l'Enfer, le vrai, l'ancien, 'Celui dont le Fils de l'Homme a ouvert les portes'³⁴. »

Car cette *Conversation* a sa propre pente, celle d'une christianisation du destin, par le biais de la prescience que Racine prêterait à des personnages païens. Leur lucidité offre une prise au poète catholique. L'accès au monde du sacrifice et du péché devient possible. Oui, « Phèdre est une chrétienne [...], Hippolyte aussi est chrétien³⁵ », avance Claudel à un moment de la *Conversation*. Cependant que l'échange avec Arcas l'oriente sur une autre voie qui surgit à l'occasion d'une comparaison empruntée aux dernières découvertes sur l'atome. On vient de parvenir à rompre son noyau. De cette formidable avancée de la science, Claudel tire l'image qui fonde la radicale altérité expressive de Racine. « Toute son œuvre n'est qu'une série d'expériences sur le cœur humain. Toutes les attaques possibles sur le noyau ! De quel art combinées ! D'expériences cruelles ! aussi cruelles qu'on le pourra ! Jusqu'au bout ! Jusqu'à la gauche ! que ça crie ! que l'âme crie ! que la chair crie ! De quel œil avide et plein de larmes on le devine [Racine] qui regarde ça³⁶. » C'est Arcas qui parle ici.

Quel enthousiasme pour cette entreprise nucléaire dont les conséquences vont être tirées une à une. Le noyau, c'est l'amour « ce diamant essentiel [...] ce moteur sacré du personnage immortel bon gré mal gré que nous constituons³⁷ ». Dans son œuvre, Racine prendrait donc acte de la volonté divine. L'homme y est à l'image de Dieu, puisque l'amour est à la source de sa vie. Non seulement Claudel ne proteste pas contre la férocité des épreuves auxquelles on soumet celui-ci, mais cette férocité lève ses dernières objections. Racine manquerait de force ? Au contraire, « l'essieu crie et se rompt » dit le poète citant *Phèdre*, et Arcas de conclure « en se rompant il dégage de l'énergie, de quoi suffire à une tragédie en cinq actes et en vers³⁸ ». Aux « faux départs et assauts de nobles

33 *Ibid.*, p. 452.

34 *Ibid.*, p. 463.

35 *Ibid.*, p. 463.

36 *Ibid.*, p. 455.

37 *Ibid.*, p. 454.

38 *Ibid.*, p. 455.

sentiments » déplorés en 1935 à propos de *Bérénice*, succède en 1954 l'éloge de la situation bâtie par « la convergence de propositions amenées des régions les plus diverses³⁹ ». « Titus aime Bérénice qui l'aime aussi, mais Rome est là qui ne veut pas. » Chez Racine, la nécessité commande. Pas un fait qui ne soit rapporté à ses causes par la raison, afin d'être discuté sur scène au travers du « plus sévère des corps à corps. » Seul écueil restant à surmonter, le vers : « Niez l'ennui insoutenable, niez la monotonie de ces homophonies, et de ces alternances que je compare, si douloureuses pour l'œil et pour l'attention, à celle des vides et pleins dans une palissade interminable⁴⁰ ».

Il est vrai que Claudel s'est forgé un autre instrument dès l'époque de *Tête d'Or*. Dans une lettre de 1891 à Albert Mockel, il en donne cette description admirable : « Rien ne m'a paru plus beau que la parole humaine ; c'est pourquoi je l'ai étalée sur le papier, rendant visibles les deux souffles, celui de la poitrine et celui de l'inspiration. J'appelle VERS l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée par l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu⁴¹ ». Le vers de Racine obéit à une autre nécessité. Sera-t-il enfin accepté par le poète du rythme primitif repris par l'iambe ? Eh bien oui ! Car chez Racine, le rythme est mis au service de l'explication. On ne cesse de se mesurer, comme le français le dit si bien. D'où l'emploi du vers alexandrin, jugé parfaitement adéquat. « Qu'est autre chose le couple alexandrin que la pensée qui à chaque pas se mesure et se compare à elle-même ? Qui reprend, dans un avancement dont le *tempo* est un élément de beauté, équilibre comme d'un pied sur l'autre ? et se procure d'elle-même à elle-même une conscience enrichie⁴² ? »

Dans son essai de 1925, Claudel tâtonnait à propos des vers de Racine. Trente ans plus tard, il précise ses intuitions et leur donne une forme aboutie, fondée sur une compréhension profonde de sa dramaturgie. Reste le plaisir de réciter quelques vers, dans le cours nonchalant de l'échange qui se poursuit. Fini les désaccords ! Tous les aspects de la prosodie racinienne, de ses sortilèges, sont relevés en passant : le *e* muet et ses usages, la mesure « cette balance exquise », l'art de « frapper et séduire », « quelque chose que j'appellerai la détonation de l'évidence », « cet accord intime de la pensée et du sentiment », l'expression de

39 *Ibid.*, p. 455.

40 *Ibid.*, p. 457.

41 *Tête d'Or et les débuts littéraires, Cahiers de la NRF*, p. 140-141.

42 *Conversation sur Jean Racine, op. cit.*, p. 457.

l'essence, par le demi-mot, « l'archet » du vers : « C'est l'allongement racinien, l'âme dans toute sa longueur qui se tend ». Je m'arrête, car mon commentaire risque de s'achever dans la paraphrase.

La *Conversation* aussi pourrait s'arrêter sur cette note harmonieuse. Or contre toute attente, Claudel la relance sur une autre voie. Il s'agit de *Phèdre*. « Autant Racine est au-dessus de tout ce que vous pouvez lui comparer, autant *Phèdre* est au-dessus de Racine⁴³. » Claudel y revient, comme mû par le désir de pousser plus loin son investigation. Et il est vrai qu'il avait encore des choses à dire. Restait par exemple en suspens cette étonnante note de 1946 qui supposait, à partir d'un possible pas esquissé par Hippolyte en direction de l'épouse de Thésée, une sorte d'attirance. Voici l'hypothèse enfin justifiée par cette plainte exhalée par Hippolyte, en présence de Thérémène, à l'acte II, scène 6. « Je ne puis sans horreur me regarder moi-même ». Hippolyte se sentirait-il coupable ? C'est la conclusion que Claudel semble tirer, alors même qu'il vient de peindre son héros sous un jour absolument sans tache. « Hippolyte, sous le voile païen, j'y vois un martyr de la pureté, comme une des ces hautes figures du martyrologue avec qui je faisais connaissance autrefois dans *la Vie des Saints* d'Alban Butler⁴⁴ ». Il y a là une contradiction dont le poète n'a pas conscience. Comme si sa pensée lui échappait. Et elle lui échappe en effet lorsqu'il dit : « Vous comprenez ? C'est gênant pour nous aussi à regarder, ce vertueux Joseph, qu'une Putiphar brûlante de tous les feux de la luxure refoule, accule, contre le mur. Si l'on imaginait plutôt une espèce de connivence, une attraction involontaire⁴⁵... » Quel extraordinaire retournement ! D'autant plus extraordinaire que l'imagination du poète est à l'œuvre, prenant le relais d'une raison qui pense le contraire. Or son imagination exige d'Hippolyte une compromission. Involontaire bien sûr, car ce qui se joue relève du Ça. On pourrait s'étonner que j'emploie ce terme qui fait le fond de commerce des analystes, mais Claudel l'emploie aussi. Un peu plus haut dans la *Conversation*, il l'applique aux chercheurs de l'atome, poussés « par le besoin de ce qu'à défaut de tout mot profane nous appellerons ÇA, ÇA en lettres capitales qui les dévorait [...], et qui tirait d'eux d'immenses réserves et ressources de science⁴⁶ ». En Racine aussi existe le Ça, Claudel l'a reconnu en termes voilés : « Tout le secret du

43 *Ibid.*, p. 453.

44 *Ibid.*, p. 464.

45 *Ibid.*, p. 465.

46 *Ibid.*, p. 455.

langage de Racine est là. La raison y règne. Rien n'y manque de ce qu'on appelle l'art de persuader. Mais en dessous et avec il y a autre chose⁴⁷ ». Évoquant, au tout début, la mauvaise conscience de Shakespeare sans laquelle ce dernier n'aurait pu concevoir l'horreur de *Macbeth*, il avait ajouté : « Racine lui-même⁴⁸... », sans oser aller plus loin.

Mais en cette fin de *Conversation*, le poète y va, poussé par une inspiration irrésistible. Son imagination a pris les commandes. Il voit Phèdre et Hippolyte se rapprocher jusqu'à l'étreinte folle. « Ce corps à corps des amants ne fût-ce qu'une seconde dans l'impossibilité⁴⁹ », est-ce une nouvelle esquisse de l'Ombre double du *Soulier de satin* ? Si proche de la mort, Claudel revisite-t-il son drame personnel ? On ne peut qu'y penser... encore que son élan l'emporte vers une autre fin, bouleversante, sur laquelle s'achèvera sa méditation. « Le drame humain, vous le sentez comme moi, n'est pas complet, tant qu'un élément surhumain ne vient pas s'y mêler⁵⁰ ». Le Monstre, celui de l'Apocalypse, convoqué un peu auparavant, dans le contexte d'une lecture chrétienne de *Phèdre*, a disparu. La porte s'est ouverte sur les divinités païennes de la tragédie grecque. Le poète les connaît bien pour avoir traduit l'*Agamemnon* d'Eschyle à l'époque (1894) où il travaillait à la deuxième version de son *Tête d'Or*. Mais qui le pousse à ouvrir cette porte ? Celle dont la présence était soupçonnée en 1943, dans le court passage de son commentaire du *Cantique des cantiques* consacré aux inspirés, je veux dire Camille Claudel. « Ce qui rend le drame poignant, parce qu'il n'est pas seulement celui de Phèdre, mais celui de Racine, est la question qu'il pose à la conscience de tout inspiré, victime à la fois et complice d'une puissance inconnue, ambivalente et suspecte⁵¹. » Parce qu'il est tombé dans le piège d'une attirance pour Phèdre, Hippolyte communique avec cette puissance dont l'épouse de Thésée est la victime exemplaire, avec bien d'autres venus la rejoindre à l'appel du poète très ému : Poe, Baudelaire, Nerval, et cette sœur longtemps refoulée qui clôt sa liste sinistre.

Leur sort commun est scellé par la protestation de la prophétesse Cassandre que Claudel cite dans sa traduction. « Apollon ! Apollon ! Dieu de la porte ! mon Apollon de mort ! Tu m'as perdue ! [...] Allez et soyez maudits ! voilà ma gratitude pour vous ! » Qu'en conclure ? sinon – avec Eschyle et avec Racine – que l'inspiration est un risque.

47 *Ibid.*, p. 461.

48 *Ibid.*, p. 451.

49 *Ibid.*, p. 466.

50 *Ibid.*, p. 466.

51 *Ibid.*, p. 466.

Ceux qu'elle emporte vers l'amour ou vers la création, nous disent-ils, le paient parfois de leur vie. La *Conversation* s'achève une première fois sur le visage effrayant de la Gorgone « celui que ma sœur à la fin de sa vie consciente aussi a vu se réfléchir dans le bouclier de Persée ». Tandis que dans une seconde conclusion développée en note, Claudel revient sur ce qu'il vient de dire, comme s'il en était trop effrayé, au profit d'une réflexion plus orthodoxe.

Depuis ma conversion, depuis que m'est tombé sous les yeux le chapitre VIII des *Proverbes* (Épître de l'Immaculée Conception), je n'ai cessé de voir dans la femme une image (ou une caricature) de la Sagesse divine. Mais la Sagesse divine repoussée par les hommes (Évangile des Noces) n'est-ce pas Cassandre qui n'obtient la voix de personne, n'est-ce pas Phèdre et toutes les femmes avec elles qui n'obtiennent de l'homme qu'un contact précaire et fugitif⁵² ?

Marie-Victoire NANTET

52 *Ibid.*, p. 467.