

## *Le théâtre philosophique de Paul Claudel*

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA  
UCM

Devancier pour les femmes et pour les hommes de son temps, Paul Claudel l'est encore pour les lecteurs d'aujourd'hui. Ou peut-être est-il plutôt atemporel: il peut orienter à n'importe quelle époque ceux qui osent lire ou voir son œuvre comme un modèle à suivre. L'audace propre de ses admirateurs tient de celle qui caractérisa la vie de l'auteur. Nomade, anticonformiste et extrêmement personnel, Paul Claudel remplit un espace de la culture française extrêmement riche du fait du mélange des réminiscences symbolistes et modernistes que son œuvre incarne. Il en résulte que cet auteur rassemble, en sa seule personne, ce qui d'habitude ne se trouve qu'éparpillé dans une multiplicité de «grands écrivains». Le dévouement à ses convictions, coûte que coûte, se trouve aux fondements de la grande découverte qu'il commença à faire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa personnalité et sa cohérence nous proposent, un demi-siècle après sa mort, la solution à presque toutes les hantises qui obsèdent l'humanité. Une solution qui n'est certes pas toujours facile à suivre, car Claudel rejette tout rabaissement de l'esprit humain. On ne trouvera pas chez lui une logique de l'accommodation, mais une logique de l'ascension. La solution qu'il propose comprend deux étapes: une logique profondément ancrée dans la nature humaine (logique anthropologique), et sa suite immédiate, celle de la logique qui, sans pour autant lever l'ancre, permet au marin de lever les yeux vers le ciel étoilé (logique divine).

Dans ce processus le premier pas est de connaître l'homme, de lui donner les moyens lui permettant de trouver une réponse aux questions qui l'obsèdent. C'était le cas de *Tête d'Or*, dont la première version remonte à 1889. L'ignorant Cébès —«Homme nouveau devant les choses inconnues»—, constatant un fait d'ordre gnoséologique et anthropologique —«Je ne sais rien et je ne peux rien»—, se pose une question existentielle: «Que dire? que faire? A quoi emploierai-je ces mains qui pendent? ces pieds qui m'emmènent comme les songes?» Ce sont des questions préalables qui en supposent une autre d'ordre purement métaphysique: «O être jeune, nouveau! qui es-tu? que fais-tu?»

qu'attends-tu?» Questions qui se frayent en chemin au milieu d'une atmosphère symbolique: «hôte de ces heures qui ne sont ni jour ni ombre?» et dont le résultat est le constat de sa propre ignorance: «Je ne sais pas!» (1<sup>ère</sup> partie; 1967: 31-32). De fait, Claudel est sur le point de pénétrer dans le domaine de la gnoséologie la plus pure, sorte de réplique à l'ésotérisme de certains courants de pensée du romantisme à l'avant-garde: toute une suite de doctrines, depuis les tables tournantes de Hugo jusqu'aux rapports des surréalistes avec l'occultisme en passant par les exercices spirituels de Valle-Inclán. Mais sa question est pure dans le sens où elle cherche en toute franchise le véritable fond de la nature humaine. Il renoue ainsi avec ces hantises épistémologiques propres au domaine mythique exposées par Jollès: «Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe*» (1972: 81). Ce n'est que plus tard, en 1904, lors de l'achèvement de la *Première Ode*, que l'auteur parviendra à résoudre l'inconnue et à l'effacement de l'ignorance comprise dans les questions de Cébès. C'est au tour du poète d'y porter remède par le jeu des questions et des réponses. «O mon amie! ô Muse dans le vent de la mer! ô idée chevelue à la proue! / O grief! ô revendication! / Érato! tu me regardes, et je lis une résolution dans tes yeux! / Je lis une question dans tes yeux! Une réponse et une question dans tes yeux! / Le hurra qui prend en toi de toutes parts comme de l'or, comme du feu dans le fourrage! / Une réponse dans tes yeux! Une réponse et une question dans tes yeux» (1992: 33).

Mais il arrive que ces questions prennent parfois des contours plus nets: ils interrogent l'essence même de la nature humaine: ses passions, son caractère et sa fin; c'est alors que le théâtre de l'auteur devient moins abstrait et plus fort. L'amour, l'honneur et le surnaturel avec leurs virtualités impriment une autre allure à cette ébauche du questionnement philosophique à propos du monde et de l'être humain.

Quoiqu'elle ne soit pas le seul élément de la passion amoureuse, la sexualité a son mot à dire concernant l'amour dans le théâtre de Paul Claudel. Les rapports entre l'homme et la femme nourrissent un ordre interne extrêmement riche qui nous permet de mieux connaître le sens des réponses à chacune des questions posées par l'auteur. Dans le théâtre claudélien, la femme devient l'emblème du martyr: par son sacrifice, elle témoigne et de sa dignité et de celle de l'homme. Mais son abnégation suppose un paradoxe fort riche en couleurs. Grâce au renoncement à ses propres intérêts, la femme finit toujours par vaincre. Certes, elle ne le fera pas toujours d'une manière directe. Mais c'est là précisément l'une des preuves de la prédilection que lui décerne l'auteur. Par ailleurs, son renoncement n'est pas un rapetissement à caractère négatif: la femme, loin de se résigner, accepte, aime et fait sienne la compréhension de son sexe. Elle se livre ainsi, mûrement et volontairement, en échange du bien d'autrui —peu importe que ce soit son époux, son amant, le pape ou même Dieu— et obtient de la sorte un ciel pur où brille uniquement une éternité salutaire qui n'a pas de fin.

L'homme, de son côté, comme Don Rodrigue dans *Le Soulier de satin*, comme Simon dans *Tête d'or*, court après ses rêves: «J'ai nourri beaucoup de rêves» (1967: 33). Il erre sans un but précis jusqu'à ce qu'enfin, épuisé, il retourne au foyer, retrouve sa compagne qui l'attendait depuis son départ, entièrement sûre et convaincue qu'il n'est qu'un enfant, qu'un poisson convaincu qu'il avait besoin de sortir un instant de son bocal pour y retourner ensuite. Et quand il revient, il la voit, elle est là, qui l'attend «[s]es grands cheveux blonds dans le vent de la mer, [...] idée chevelue à la proue» (*Première Ode*, 1992: 32-33), «debout, la cime chevelue chauffée par la flamme du jour» (*Tête d'or*, 1967: 34). C'est seulement après cette leçon d'humilité que l'homme, celui même qui avait méprisé la femme délaissée à la maison, admet que le meilleur de ses rêves était trop près de lui, chez lui, pour avoir pu l'apercevoir. D'où sa punition: «Qu'une peste contagieuse pourrisse les yeux qui pleurent ensemble, / Et les sanglots légitimes et les embrassements de ménage! moi, je te perds! / Je suis vil! que pourrai-je faire? A quoi bon? Ha! Pourquoi chercherais-je d'être / Autrement que ce que je suis? Et c'est ici / Que seul et les pieds dans la terre je pousse mon cri âpre, / Et le vent m'applique un masque de pluie! / O femme! Fidèle!» (*Tête d'or*, 1967: 34). Cette réflexion de Simon Agnel indique à la perfection l'un des motifs essentiels du modernisme post-symboliste: le repli sur soi-même dans la recherche de l'assouvissement que seul l'azur peut procurer. Un article de l'époque abondait dans ce sens: «Le triomphe de la matière engendra au début le découragement dans les esprits, et plus tard le besoin de retourner au monde de l'abstraction et de la fantaisie pour calmer la soif d'idéal et d'absolu» (Deleito y Piñuela, 1902: 2).

Ainsi donc, chez Claudel la femme est l'emblème de la fidélité, l'ancrage qui donne la sûreté sur ce monde mouvant: tout simplement parce qu'elle est aussi la gardienne d'une autre valeur plus chère encore que l'amour: l'honneur, preuve d'une personnalité aussi ferme que fidèle. Mais la sienne est une loyauté discrète; sans se plaindre, la femme accompagne l'homme où qu'il aille, telle une fée achetée, telle une reine qui enveloppe ses pieds saignants de loques d'or (*Tête d'or*, 1967: 34). C'est à peine si elle pousse des cris, et lorsqu'elle le fait, seul le ciel est son véritable interlocuteur. Songeons à Sygne de Coûfontaine: il s'agit de la femme dépouillée injustement, de celle qui a accepté sans composer, de celle qui s'abandonne sans méfiance à l'incompréhensible volonté divine. Loin de là, elle exulte, comme la Vierge devant sa cousine Élisabeth: «Je ne me déssole pas, mais je me réjouis! / O mon Dieu, je me réjouis amèrement dans votre grandeur et mon humilité, et l'extension jusqu'à moi de ces desseins qui passent tout sens!» (*L'Otage*, I, 1; 1989: 229-230). Oui, elle toute seule, léger soupir où l'on entend uniquement les marmottements et les grognements de cent mâles, faible créature sous les vastes arcs de l'abbaye cistercienne. Et c'est précisément cette *virgo admirabilis* qui seule peut sauver la vie du pape: comme le Christ en embrassant Judas, son bourreau, elle peut sauver la vie du pape en épousant le baron Turelure, vieux boiteux, maladif et malheureux.

Il convient de remarquer que la liberté ne lui est pas pour autant ôtée:

Monsieur Badillon le souligne avec force. Elle ne doit pas considérer cette disjonctive comme une imposition, mais comme un acte de pure charité pour sauver la vie du pape. Baignée dans l'amertume, elle est déchirée face à l'insondable mystère, à l'énigme qui caractérise le modernisme littéraire le plus pur. «Ainsi donc moi, Sygne, comtesse de Coûfontaine, / J'épouserai de ma propre volonté Toussaint Turelure, le fils de ma servante et du sorcier Quiriace. / Je l'épouserai à la face de Dieu en trois personnes, et je lui jurerai fidélité et nous nous mettrons l'alliance au doigt. / Il sera la chair de ma chair et l'âme de mon âme, et ce que Jésus-Christ est pour l'Église, Toussaint Turelure le sera pour moi, indissoluble. / Lui, le boucher de 93, tout couvert du sang des miens, / Il me prendra dans ses bras chaque jour et il n'y aura rien de moi qui ne soit à lui, / Et de lui me naîtront des enfants en qui nous serons unis et fondus» (II, II; 1989: 273). Presque plus qu'à cause de cette répugnance, elle se sent fléchir à la pensée de la foi qu'elle avait donnée à son cousin Georges: «Mon cousin trahi de tous et qui n'a plus que moi seule, / Et moi aussi, je lui manquerai la dernière! / Cette main qu'il a prise dans la sienne le lundi de la Pentecôte, / Sous l'œil de nos quatre parents exposés devant nous tous ensemble sur cet autel, / Je la lui retirerai. Ces deux mains qui se sont serrées passionnément tout à l'heure, / La mienne est fausse!» (*ibid.*: 274). Mais le prêtre Badillon se tait; toute contrainte ôterait sa liberté à la femme et le résultat intérieur ne serait pas le même. Face à ce mutisme, elle s'exclame: «Vous vous taisez, mon Père, et ne me dites plus rien! / —Je me tais, mon enfant, et je frémis! / Je vous déclare que ni moi, / Ni les hommes ni Dieu même, ne vous demandons un tel sacrifice. / —Et qui donc alors m'y oblige?» (II, 2; 1989: 274).

Voici la question inéluctable. Seule une réponse convaincante est capable de satisfaire l'esprit interrogateur face au dilemme progressivement insoluble qui la guette. Claudel est maître dans ce genre de questions, comme il est maître aussi dans les seules réponses valables. Qu'on se souvienne de la question que le curé Badillon avait posé à Sygne de Coûfontaine sur la foi qu'elle s'obstinait à garder à son cousin Georges: «—Que lui garder qui vaille plus que la vie?» La réponse de la fiancée avait été immédiate: «—L'honneur» (II, 2; 1989: 267). A ce propos il convient de rappeler une scène du *Soulier de satin*, celle où Doña Prouhèze, montée à bord du bateau de Don Rodrigue, est venue en ambassade afin de proposer en pacte au nom du renégat Don Camille. Les termes sont le retrait de la flotte espagnole en échange de l'ancienne épouse du noble Don Pélage. Encore une fois la femme est la pièce de marchandage! La femme et l'acte sacrificateur, comme Sygne de Coûfontaine dans *L'Otage*, comme Violaine dans *L'Annonce faite à Marie*, comme Ysé dans *Partage de Midi*, Doña Prouhèze est la marchandise qu'il s'agit de mettre en jeu au détriment de sa dignité humaine, pourrait-on dire. Ne nous laissons pas tromper. Chez Claudel la femme sait faire valoir d'une manière admirable son sens de l'honneur. Face aux officiers qui proposent de mater l'insurgé Don Camille, face même à Don Rodrigue qui suggère d'emmener sa bien-aimée avec lui sans accepter le pacte, Doña Prouhèze annonce qu'elle a juré à Don Camille de re-

tourner à Mogador si jamais ses conditions ne sont pas acceptées. Don Rodrigue, courroucé, sûr de lui-même et de ses forces, pose alors la question: «—Eh quoi! qui m'empêchera de vous garder à mon bord cependant que les Mores là-bas me débarrasseront de Camille?» La réponse de Doña Prouhèze suffit pour éliminer tout genre de doute: «—L'honneur empêche» (*Version intégrale*, 1989: 852; je prends la version intégrale à cause de la date de composition, plus proche des autres œuvres commentées). Les hommes avaient cru pouvoir agir à leur guise: paraphrasant le sous-titre de cette pièce (*Le Pire n'est pas toujours sûr*), on peut dire que rien n'est moins certain. Le rapprochement n'est pas si hasardeux qu'on aurait tendance à le croire: il suffit de rappeler que ce sous-titre est la traduction de *No siempre lo peor es cierto, comedia* de Calderón de la Barca, le célèbre auteur de l'honneur espagnol, celui même qui dans *El alcalde de Zalamea* avait fait dire à Pedro: «Les biens et la vie, on les doit au roi; mais l'honneur est patrimoine de l'âme, et l'âme n'appartient qu'à Dieu». C'est justement l'honneur qui est à la base de ces raisonnements de Sygne de Coüfontaine et de Doña Prouhèze. Claudel enrichit cette conception du Siècle d'Or espagnol car chez lui l'honneur n'est pas privatif du mâle: la femme, depuis la Princesse de *Tête d'Or*, paraît déjà soucieuse de l'honneur en tant que passion qui aide au perfectionnement de l'âme et, par conséquent, de toute la personne humaine.

Il y a toutefois un élément qui ne saurait passer inaperçu: la transcendance dans l'œuvre de Paul Claudel. Sans elle, point de sacrifice dans *L'Otage* (1908-1910) ni dans *L'Annonce faite à Marie* (1910-1911, pour la première version). C'est grâce à la charité que s'opère le véritable miracle du dévouement sans rien attendre en échange; mieux, le sacrifice qui mène à la seule joie conçue par Claudel (Barjon, 1958: 122). *Protée*, précisément à cause de ce manque de charité, après une première approche fantastique, rentre dans le domaine du merveilleux, mais il n'y est point de miracle. C'est aussi le cas de *Tête d'or*: la faute n'existant pas dans cette évocation lumineuse du monde idéal avant la chute, aucune allusion n'est faite à la charité instaurée par le Sauveur; la conséquence immédiate est que tout l'univers de la pièce respire la culpabilité (Autrand, 1995: 378-379). Plus importants encore sont les miracles opérés par la grâce et qui passent comme inaperçus à toute lecture superficielle du *Soulier de satin*. On aurait beau ébaucher tous les aléas qui ont rendu possible le comportement vertueux de Doña Prouhèze: l'insurrection du renégat Don Camille, le mariage de l'héroïne avec ce dernier, le séjour prolongé de Don Rodrigue aux Indes, le retard de dix ans que prend la lettre de Doña Prouhèze pour parvenir aux mains de Rodrigue, l'état de disgrâce où est tombé le vice-roi... Aucun d'eux ne suffit à expliquer la chasteté vécue par la protagoniste. En réalité, et en accord avec le sens de l'honneur tel qu'il vient d'être exposé, le plus important sont les deux moyens qu'elle met en œuvre pour éviter sa chute: les moyens humains et les moyens surnaturels. Parmi les premiers, se trouvent sa discrétion, sa loyauté à la mission qui lui a été désignée par le roi, sa fidélité à sa fille. Parmi les seconds, il y a le recours qu'elle a à la Vierge Marie. Prenant conscience de

l'amour adultère qu'elle éprouve envers le conquistador («Il vit! [...] Du moins je puis mourir avec lui. [...] Il n'y a que Rodrigue au monde»), Doña Prouhèze n'hésite pas à demander l'aide de la Mère de Dieu. Ce n'est qu'ainsi qu'elle pourra être fidèle à son époux Don Balthazar: «Répondante et protectrice de cet homme dont le coeur vous est pénétrable plus qu'à moi et compagne de sa longue solitude, / [...] Empêchez que je sois à cette maison dont vous gardez la porte, auguste tourière, une cause de corruption! / Que je manque à ce nom que vous m'avez donné à porter, et que je cesse d'être honorable aux yeux de ceux qui m'aiment. / Je ne puis dire que je comprends cet homme que vous m'avez choisi, mais vous, je comprends, qui êtes sa mère comme la mienne» (*Version intégrale*, I, 5; 1989: 685). Voilà qu'elle a fait le principal: dès ce moment, le surnaturel fait acte d'irruption dans la pièce. L'héroïne aura beau «tout mettre en œuvre contre [la Vierge]» puisque sa «grande Maman effrayante» garde son «pauvre petit soulier», nul doute que ce sera «avec un pied boiteux» qu'elle essaiera de s'«élancer vers le mal».

Si l'on n'accepte pas cette intervention du surnaturel dans la pièce, on risque d'accorder le tout à l'intervention d'une série de mésaventures chez le vice-roi ou au château de Mogador: on sera passé à côté de l'essentiel. A partir du moment où l'être humain a recours à la grâce du divin, tout suit une autre logique, la logique de Dieu. C'est la seule raison capable d'expliquer que la révolte de Doña Prouhèze échoue: c'est qu'elle marche toujours d'un pied boiteux ou, si l'on préfère, d'un pied tordu, car *Deus escreve direito por linhas tortas*, comme rappelle l'épigraphe de la pièce.

Ainsi donc s'enchevêtrent à la perfection les trois éléments énumérés plus haut: l'amour, l'honneur et le surnaturel. Or, il convient de souligner que cette dialectique provoque une seconde naissance. Cela requiert en quelque sorte la destruction biologique d'une partie de notre organisme, une abnégation comme celle de Sygne de Coûfontaine, pour délivrer un tiers ou comme celle de Violaine ressuscitant le fils de sa soeur Mara. Le «sacrifice ineffable» annoncé par les trois coups de cloche s'est accompli et le résultat a été le renouvellement polyvalent de la vie: un recouvrement qui a deux facettes, une terrestre et autre céleste. Autrement dit, nous assistons alors à la fonction dramatique qui sensibilise l'équilibre extrêmement délicat des relations entre ce qui est visible et ce qui est invisible (Vachon, 1965: 384). La facette visible montre à l'évidence que Sygne de Coûfontaine sauve la vie du Pape et que Violaine obtient celle de son neveu et le rachat de Mara. La facette invisible, moins évidente pour les sens mais plus importante et profonde pour Claudel et le lecteur qui le comprend, signifie que Sygne de Coûfontaine et Violaine sauvent et prédisposent leur propre vie pour le paradis.

Comme dans tout l'univers théâtral de Claudel, la signification symbolique de chaque scène est énorme. Pensons au premier baiser de Violaine à son fiancé Pierre de Craon: ce baiser à un lépreux (tout comme dans l'Évangile et dans les romances du Cid), suppose un geste de disponibilité absolue à l'ordre divin. Dans ce geste se conjuguent nombre d'éléments fort éloquents: la dé-

marche héroïque de cette femme, son geste de pardon et de piété, un mouvement d'innocente tendresse envers celui qui l'aime ainsi que la perspective d'une joie totale qu'elle ne connaîtra jamais dans cette terre. Ces actes ne sont-ils pas, comme on l'a dit, l'évocation du mystère de la Communion des Saints, de la réversibilité des mérites, de l'acceptation de la souffrance et de la douleur à cause de la vie et du salut d'un autre? (Willems, 1964: 50).

C'est sous cet angle que nous comprenons la vie que mènent Doña Prouhèze et Don Camille: malgré la vilénie du renégat (il en est même arrivé à la fouetter), l'amour qu'elle a introduit dans leur ménage recommence d'une certaine façon l'œuvre de la mère: sans qu'il s'en rende compte, sa femme est en train de lui donner le jour, de l'assoiffer de ce Dieu plus grand que tout: «—Prouhèze, je crois en vous ! Prouhèze, je meurs de soif! Ah! cessez d'être une femme et laissez-moi voir sur votre visage enfin ce Dieu que vous êtes impuissante de contenir, / Et atteindre au fond de votre coeur cette eau dont Dieu vous a faite le vase!» (III, 10; 1989: 842). C'est pour cela même que l'amour, expérience liturgique claudélienne de la seconde naissance, agit pareillement chez Rodrigue. Lui-même renaît vraiment à la vie, à son honneur et à son but dans le monde grâce à l'amour et au renoncement de Doña Prouhèze malgré l'immensité de la mer qui les sépare. En fait, étant donné l'absence de tout contact, nous sommes en train d'assister à ce que Vachon appelait une conception virginale dans laquelle l'héroïne s'identifie spontanément avec la Mère de Dieu.

Breton accusait anachroniquement Rimbaud et Baudelaire de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de leur pensée (*Deuxième Manifeste du Surréalisme*, 1988: 784). Par ce grief, où il nommait Claudel de manière explicite, il disait vrai: en dépit des critiques sur Claudel obscur, nous avons pu voir ici que dans son œuvre tout se tient. Cette attitude impudique qui tant gênait Breton nous permet justement de mettre en question les attaques contre un prétendu hermétisme de l'œuvre claudélienne. A ce propos, il est une phrase qui mérite d'être rappelée ici: «Si l'ordre est le plaisir de la raison, le désordre est le délice de l'imagination» (1989 : 663 et 952). Cette superbe phrase essentiellement espagnole parut dans la préface de 1924 du *Soulier de satin* et fut reprise dans l'ouverture de 1944. Elle renferme une certaine difficulté à comprendre, selon la logique habituelle, toute l'œuvre de l'auteur. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre, à mon avis, les mots de Pierre Brunel: «toute volonté de mettre en «ordre» ce «désordre» semble condamnée et vouée à l'échec» (1964: 11). L'Annoncier lui-même le disait dès le début de la version pour la scène: «C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c'est ce que vous ne trouverez pas amusant qui est le plus drôle» (1989: 957). Il nous faut donc une autre logique pour comprendre Claudel.

Il ne faut pas oublier qu'il finit de rédiger sa pièce au Japon, loin du bruit et du commérage parisien et qu'il cherche avant tout à oublier toute cette campagne que les rationalistes viennent de raviver contre lui dans la capitale

française. Il nous faut donc une nouvelle logique, simple et exempte de préjugés, pour comprendre les délices du désordre que l'imagination de Claudel vient de créer dans les pièces ici étudiées. Une logique humaine qui accepte le point de départ de l'auteur, une logique anthropologique par conséquent, qui admette le surnaturel comme un élément constitutif de l'homme et de la femme. C'est ainsi qu'on découvre que l'œuvre de Claudel suit un ordre interne extrêmement lucide, mais qui ne peut être compris qu'à condition de suivre l'esprit de l'auteur: au prime abord, il s'imposait une lecture philosophique dont la suite était nécessairement une deuxième lecture, cette fois théologique.

## BIBLIOGRAPHIE

- AUTRAND, M. (1995). «Le sentiment de la faute dans le premier théâtre de Claudel, l'exemple de *Tête d'Or*». *Travaux de Littérature*, n° monographique sur *La culpabilité dans la littérature française*, VIII, pp. 377-385.
- BARJON, L. (1958). *Claudé*. Paris, Éditions Universitaires.
- BRETON, A. (1988). *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Marguerite Bonnet *et al.*, t. I.
- BRUNEL, P. (1964). «*Soulier de satin* devant la critique. Dilemme et controverses». *Situation*, n.° 6. Paris, Minard / Lettres Modernes, coll. «Situation», n.° 6.
- CELMA VALERO, M. P. (1989). *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del "Fin de siglo", 1888-1907*. n.° 221. Salamanca. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, coll. *Acta salmanticensia. Estudios filológicos*.
- CLAUDEL, P. (1967). *Théâtre. Édition revue et augmentée. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit*. Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I.
- (1989 [1965]). *Théâtre. Édition revue et augmentée. Textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit*. Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II.
- (1992 [1913]). *Cinq Grandes Odes. La Cantate à trois voix*. Préface de Jean Grosjean. Paris, Gallimard, coll. «Poésie».
- DELEITO Y PIÑUELA, J. (1902). «Concurso de Gente Vieja». *Gente Vieja*, n.° 50.
- JOLLES, A. (1972 [1930]). *Formes simples*. Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique».
- LOSADA GOYA, J. M. (1994). «Paul Claudel. Por una nueva lógica poética». *Poéticas francesas del siglo XX*. José Manuel Losada Goya (éd.). Kassel, Reichenberger, pp. 49-80.
- MADAULE, J. (1981 [1956]). «Claudel dramaturge. Essai». *Travaux*, n.° 32. Paris, L'Arche, coll. «Travaux», n.° 32.
- VACHON, A. (1965). *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel. Expérience chrétienne et imagination poétique*. Paris, Éditions du Seuil.
- WILLEMS, W. (1964). *Paul Claudel. Rassembleur de la terre de Dieu*. Bruxelles, La Renaissance du Livre.