



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 168, 2002 – 4,  
*L'histoire de Tobie et de Sara sous l'occupation. Romain Rolland tel qu'en lui-même*, p. 22-  
39

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15314-6.p.0030](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15314-6.p.0030)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2002. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## En marge des livres

*Romain Rolland tel qu'en lui-même...* Et tel que le donne à voir Bernard Duchatelet.

Nul familier d'un grand écrivain ne saurait se faire son biographe après de longues années de compagnonnage intellectuel sans avoir reçu de quelque manière l'empreinte de son modèle. Bernard Duchatelet qui s'intéresse depuis plus de trente ans à Romain Rolland – à son existence d'homme, de citoyen de l'Europe et du monde, d'écrivain combien fertile – ne pouvait échapper à la loi du genre.

R. Rolland, lui-même longtemps professeur, auteur de plusieurs biographies, ne laissait jamais passer de jour sans noircir des carrés de papier bons à toutes fins, proches ou lointaines. À son image B. Duchatelet n'a cessé d'accumuler notes de lectures, résumés d'ouvrages, copies de documents (souvent inédits), ébauches de réflexions, jusqu'à la date où il décida de composer non une « Vie de Romain Rolland », mais une somme consacrée à l'aventure personnelle, créatrice, politique, métaphysique et religieuse d'un personnage qui ne peut être comparé à aucun autre dans quelque domaine que ce soit.

Cette somme se présente dès lors comme une vaste tapisserie au point parfois un peu serré, où les motifs s'enchaînent ou s'entrecroisent sans abus d'apprêt, la précision du dessin l'emportant sur l'exubérance du coloris. La réussite principale tient en ceci que l'auteur parvient à conjuguer constamment la droite rigueur de la chronologie avec le souple enchevêtrement des idées et des sentiments qui habitent une œuvre ou plutôt des œuvres à facettes multiples et complexes.

Le recenseur se sent, lui, plus à l'aise pour donner à son compte rendu l'allure d'un simple itinéraire épousant celui de R. Rolland, chacune de ses étapes possédant sa relative unité thématique.

Pour commencer et pendant un quart de siècle R. Rolland enseigna l'histoire de l'art, d'abord à l'École normale supérieure, puis en Sorbonne. Comme tant d'autres il contracte l'habitude, à l'instant évoquée, de thésauriser son savoir à grand renfort de notes et de fiches. Les unes formeront la substance non encore entièrement exhumée de son *Journal* et

de ses *Mémoires* ; les autres serviront de support à ses cours, puis à ses livres. Tout comme naguère Sainte-Beuve, professeur à Lausanne, avait fait de ses leçons un premier état de *Port-Royal*, ainsi R. Rolland allait-il extraire de ses cours d'esthétique un *Haendel* (1901), un *Millet* (1902), une *Vie de Michel-Ange* (1906), et surtout une *Vie de Beethoven* (1903), qui prélude au futur monument : *Beethoven, les grandes époques créatrices* (1928-1944).

Voici déjà R. Rolland biographe. Tout naturellement ses portraits de grands hommes ont des liens directs avec sa vie et ses expériences successives. Après les biographies d'artistes nées de son enseignement paraît un *Mazzini* composé au temps où il découvre, à travers entretiens et lectures, un révolutionnaire spiritualiste selon son cœur. Plus tard mûrissent sous les douceurs de son panthéisme hindouiste un *Mahatma Gandhi* que suivent bientôt la *Vie de Ramakrishna* puis celle de *Vivekanda*. Enfin, revenant vers ses origines, il trouve la force de ressusciter les quatre *Époques créatrices* du symphoniste entre tous admiré, cependant qu'il dicte les deux tomes de son *Péguy* – hommage crépusculaire à un compagnon de jadis rejeté puis reconnu.

On l'a souvent répété, en variant les formules : nul créateur ne saurait nier qu'il cache derrière ses héros une part de lui-même, la fiction prenant sa source dans une autobiographie plus ou moins déguisée. Mais R. Rolland ne serait-il pas le seul à avoir osé mettre dans sa première grande fresque une égale part et de soi et de celui qu'il tient pour son modèle – disons plus : dont il avait d'abord rêvé d'être le double : tout jeune, il s'était cru voué à la Musique plutôt qu'aux Lettres ! Par le fait, *Jean-Christophe* pourrait être entendu comme un troisième *Beethoven*, entre la *Vie* de 1903 et la *Somme* entreprise dans les quinze dernières années. À ces trois œuvres votives pourquoi ne pas joindre une variation, – de toutes la plus bouleversante – non pas écrite, mais vécue ? – Dans la nuit de Noël 1944 Rolland moribond se fait porter jusqu'à son piano pour interpréter une dernière fois, avec une fougue surhumaine, la Sonate opus 118 – celle dont Claudel lui avait redemandé, cinquante et un ans après un premier appel, de lui faire découvrir les ineffables secrets.

Ne lâchons pas l'auteur de *L'Annonce* sans lui extorquer deux phrases qui en disent plus long que tous les essais savants sur deux destinées parallèles et disjointes : « C'est étonnant comme la crise que nous avons traversée ensemble, vous et moi, cette horreur du lycée, de Paris et de la philosophie de l'époque se ressemblent ! J'ai eu la religion, vous avez eu la musique » (à R. Rolland, avril 1942).

R. Rolland « a eu » la musique, mais non point encore une fois jusqu'à en faire son art. En revanche, digne émule de Voltaire, il se crut dramaturge dès l'adolescence et, vieillard, continue à le croire : il ébaucha *Orsino* dans « le cloître de la rue d'Ulm », il achève *Robespierre* en 1939. Cette obstination à pour le moins deux causes : trop attentif à l'exemple donné par Maurice Pottecher à Bussang, sans relâche il plaide pour le

*Théâtre du peuple* : mortelle ségrégation ! – Il veut en outre le mettre au service d'un idéal, tantôt mystique (*Saint Louis*), tantôt révolutionnaire (*Le 14 juillet*, *Danton*, *Les Loups*, *Robespierre...*) : autre erreur fatale qui a nom le théâtre « à thèse ». Doit-on enfin le dire : sa piètre possession du vrai langage scénique consomma le fiasco.

Le romancier est d'une autre taille : sa voix, bien à lui, est entre toutes reconnaissable. – *Jean-Christophe* ouvre la voie à un genre neuf : il est le père d'une lignée que jalonnent *Les Thibault*, *La Chronique des Pasquier*, *Les Hommes de bonne volonté...* – Comment aussi ne pas s'émerveiller devant l'exubérance de sève qui va produire, après les dix volumes de *Jean-Christophe*, *Colas Breugnon*, peut-être sa plus entière réussite ; *Pierre et Luce* ; le superbe *Clerambault* ; les quatre tomes de *L'Âme enchantée* ? – Par malheur certains critiques épris d'ascétisme chagrin se sont fait un jeu (qui dure encore) de guerroyer contre les tendres démons de l'analyse introspective chère à Rolland, coupable à leurs yeux d'appauvrir, d'assécher le cours de l'intrigue.

Il s'en est suivi qu'assez tôt le public s'est attaché au penseur politique toujours sur la brèche plus qu'à l'inépuisable inventeur de fictions.

Tel n'était pourtant pas son vœu : il mettait au premier rang son désir de créer, son « activité littéraire », impatient de lui assurer un refuge et l'indépendance de l'esprit requise, quoi qu'il advienne. La fatalité des guerres et des révolutions en décida autrement.

Le refuge, il croit le trouver, ou plutôt le retrouver en Suisse, à Vevey d'abord. La volonté de sauvegarder sa liberté d'esprit, il la proclame à satiété : « La vie présente m'a pris trop puissamment » – « Ma raison d'être et de créer est mon indépendance ». – « Je crois fermement que mon rôle d'écrivain est de garder ma raison claire et libre dans la mêlée » (à Upton Sinclair, 1914).

L'heure de la « mêlée » ayant sonné, il remplira pleinement ce rôle – mais presque personne, en France du moins, ne saura voir ce que contiennent de sagesse et de lucide prescience les articles publiés de septembre 1914 à octobre 1915. Rolland voulait se dresser, comme il l'écrivit, *Au-dessus de la Haine*. Fâcheusement, au moment d'en faire un recueil, l'éditeur répudie le mot « Haine » : c'est *Au-dessus de la Mêlée* qui paraît et que la postérité retiendra.

Hors de France, l'accueil est loin de l'opprobre. Au premier rang de ceux qui comprennent son message prophétique, l'Allemand Stefan Zweig, lui aussi, réfugié en Suisse. Une grande voix se joint même publiquement à celle de l'exilé : dès la fin de 1914 Benoît XV réunit un Congrès invitant tous les chrétiens des pays en guerre à trouver les moyens de rétablir la paix. Son message suscite vers l'Ouest autant d'incompréhension ou d'hostilité que celui de R. Rolland. En août 1917 le Pape fait tenir aux belligérants des propositions en vue d'arrêter un carnage

insensé ; il publie une « Exhortation à la paix ». Toujours en vain. R. Rolland note dans le secret de son *Journal de guerre*, en marge de la première de ces initiatives : « ce Pape est un vrai chrétien. On serait tenté de dire qu'il est le seul ». Puis plus rien. Par comble d'infortune, son récent biographe ne souffle mot de cette convergence entre deux chefs de file spiritualistes que leur credo religieux sépare.

Deux mois après l'Exhortation romaine éclate la révolution russe, et dès lors se découvre avec éclat l'autre visage de R. Rolland penseur politique : celui du héraut de « la Révolution d'Octobre », saluant en elle la libération d'un peuple porteur d'avenir, la promesse de l'unité européenne reconstruite à partir de son Orient, l'annonce de la victoire du socialisme depuis si longtemps rêvée sur la tyrannie d'un Occident de plus en plus égoïste.

B. Duchatelet évoque patiemment, après l'exultante flambée d'espoir, les premières interrogations de R. Rolland, ses troubles peu à peu changés en alarmes, et pour finir la perte de ses ultimes illusions. Trahi par son optimisme charitable, il y mit du temps – trop de temps –, livrant aux seuls « carnets » ses inquiétudes, mais se gardant de les dévoiler en public. Pareille attitude chez un homme d'une conscience si exigeante a de quoi déconcerter. Comment s'explique-t-elle ? – Peut-être l'auteur de *Jean-Christophe* n'a-t-il jamais cessé d'être double, à la ressemblance de ses héros toujours en étroite complémentarité. Jaloux de son indépendance, il conserve pour soi le plus intime et le plus vrai de sa pensée, et laisse à autrui le soin de faire parler ses silences. Ainsi agit-il, durant la première guerre mondiale, face aux gestes de paix de Benoît XV. Ainsi agira-t-il, dans les toutes dernières années de sa vie, face aux exactions et aux crimes de Staline. L'enquêteur, se tenant au plus près de son drame privé, nous apporte un éclaircissement supplémentaire. Tel épanchement trouvé dans une feuille inédite, datée d'octobre 1939, laisse échapper soudain deux clés qui n'en font qu'une : « Si je n'étais pas marié (et je le dis à ma femme), – surtout si je n'avais pas un beau-fils que j'aime, otage à Moscou, – et si j'étais domicilié en Suisse, comme j'y serais resté sans mon mariage, j'eusse écrit certainement un nouveau "Au-dessus de la mêlée", beaucoup plus vigoureux et vengeur que le premier, et qui eût soulevé contre moi un ouragan de haine plus furieux encore, – des deux côtés. – J'aurais tout dit, tout démonté : l'abominable trahison du gouvernement soviétique et son cynisme déshonorant et inhumain – mais aussi la perfidie des gouvernements ploutocratiques de [la] Grande-Bretagne et de son satellite, la France, qui a joué depuis des années un louche jeu avec les fascismes et les nazismes, comptant s'en servir contre le bolchevisme... ».

« Si..., – surtout si..., – et si... » : voilà mise à nu toute la faiblesse du cœur d'un idéaliste pris au piège de la dure réalité. Encore ne va-t-il pas jusqu'à l'aveu le plus difficile ! Un souvenir éprouvant m'autorise à

l'affirmer : sa femme – l'indomptable Macha – était en dépit de tout demeurée stalinienne. Deux jours avant sa mort je me trouvai seul avec elle dans sa chambre d'hôpital. Je lui redis ma gratitude pour la constante générosité de son accueil. Elle sourit, puis tout à coup : « Alors, accordez-moi une seule chose en retour : reconnaissez comme moi que Staline n'a jamais cessé d'être un immense génie. » – Je n'ai su que me taire, moi aussi, en lui baisant les mains.

Ainsi donc, tandis que Romain affirmait : « Ce n'est pas Staline que je défends, c'est l'U.R.S.S. » (*Cahier 29*, p. 93), Marie, elle, continuait à défendre Staline *autant que l'U.R.S.S.* Cependant, jamais Romain n'osa tenter l'impossible : contredire la malheureuse forcenée. Ne jugeons pas !

Du moins Romain Rolland a-t-il, un jour, rendu lui-même le plus sûr des verdicts (que ne se l'est-il appliqué, avant sa propre entrée en lice !) : parlant à Frédéric Deshayes de son ami Alphonse de Chateaubriant, dont le pacifisme à outrance avait fait un pro-hitlérien, il énonça cette règle qui vaut pour tant de purs « intellectuels » imprudemment choisis pour arbitres : « Jamais un idéaliste ne devrait se prêter à la politique. Il en est toujours la dupe et la victime. »

Le cas de R. Rolland outrepassa de bien des manières celui d'A. de Chateaubriant. Le regard qu'il porte sur la politique – qu'il s'agisse de la France, de l'Europe ou du monde – n'est pas seulement celui d'un idéaliste, mais d'un mystique : le surnaturel l'habitait quotidiennement. En quoi il est on ne peut plus proche de Péguy. Trois sentences proférées à des moments clés font preuve. En 1895 il découvre le socialisme. Or, sur-le-champ il précise : « Mon rôle tel que je le conçois, sera d'abord de faire rentrer le divin dans la révolution sociale, qui s'en est dépouillée... ».

En 1914, angoissé par l'urgence qui s'impose d'enrayer un conflit destructeur de l'Europe, nouveau saint Augustin, il proclame : « Élite européenne, nous avons deux cités : notre patrie et la Cité de Dieu ».

En 1922, harcelé par Barbusse et l'équipe de *Clarté*, il définit à nouveau ses buts : « Ma grande tâche, en dehors de mon activité artistique, est de grouper les âmes libres du monde entier. Elle est proprement religieuse. »

Voilà qui le situe haut et loin, au-dessus comme au-delà de la mêlée des imprécateurs dont il sera la cible jusqu'à la fin. Voilà du même coup élu le qualificatif majeur : « religieux ».

Un second rapprochement achèvera de convaincre les lecteurs trompés par une cabale idéologique inusable – elle est active encore aujourd'hui – qui entend exclure R. Rolland du cercle des « croyants ». – B. Duchatelet aime les titres en forme de citations qui sont autant d'annonces emblématiques. Or le thème qui de loin l'emporte par ses retours insistants nous met en présence d'un Romain Rolland qu'obsède l'extra-humain. La séquence des « incipit » s'établit ainsi : « Chacun de nous est Dieu » – « Une croyance très assurée en l'Éternité » (I, 3 et 4) – « La vie

présente m'a pris trop puissamment » (III, 4) – « Il nous faut obéir à l'Éternité que nous portons » (IV, 4) – « Ma grande tâche est proprement religieuse » – « L'essence éternelle de l'Esprit » (V, 3 et 6) – « Ce qu'il y a de plus éternel en nous » (VI, 2) – « Les choses éternelles » – « Nous sommes déjà dans l'Éternité » (VII, 5 et 6).

*Éternels, éternité* sont à l'évidence les maîtres mots qui donnent accès au credo de R. Rolland. Il a foi en l'éternité beaucoup plus qu'en l'existence de Dieu, et cette foi dirige ses pensées et ses actes dans tous les domaines. « Vivre pleinement [...] en respectant au fond de tout ce qui passe l'Éternité », écrit-il à sa chère Sofia en 1903, après la mort de l'irremplaçable Malwida von Meysenbug. Bien plus tard, avant la redécouverte de Claudel, il ira jusqu'à dire : « Je cesse de croire en Dieu. Mais je crois à l'éternité de l'Être ». Sa longue et passionnée fréquentation des Sages de l'Inde était passée par là. Un autre terme qui prend figure de leitmotiv est « océanique » : son moi se perd et se fond dans l'océan de l'Être universel, image de l'Éternité dont il ne peut être séparé. Non qu'il ait renoncé à la poursuite de Dieu : il attendra jusqu'à son dernier souffle qu'Il se manifeste à lui et cette attente prendra un tour tantôt fervent, tantôt amèrement résigné dans les dernières saisons – celles où il renoue avec la mémoire de Péguy et la présence de Claudel : « *Claudel, Péguy... Au bout de la route, quand on se retourne, les deux sommets qui dominent toute l'étendue.* » (à Louis Gillet). Il lit alors et relit les Évangiles et les ouvrages des meilleurs théologiens. Cet effort suprême lui permet de passer un cap jusqu'alors infranchissable : il abandonne l'Océan de l'Être pour l'Être d'un Dieu personnel. Claudel en reçoit la nouvelle le 30 décembre 1942 : « Si mon esprit [...] s'arrête toujours au seuil de la dernière porte qui est la mutation de ces sublimes valeurs de l'homme en Dieu qui s'est fait homme, je les place bien au-dessus des conceptions 'océaniques' et impersonnelles de l'Être... » (*S.d.p.* p. 87).

Une autre confiance toute proche – presque un *confiteor* – épouse le même mouvement binaire, mais au lieu que l'esprit parle seul, cette fois il dialogue avec le cœur : « Étrange dualité de ma nature ! Une raison ferme, inflexible, qui ne croit pas [...]. Un instinct du cœur, qui s'abandonne aux élans de la prière... ».

Il est difficile de croire qu'il ne s'est pas alors souvenu de Pascal : « c'est le cœur qui sent Dieu, non la raison ». Il est difficile aussi d'admettre que R. Rolland – l'homme, l'artiste, le croyant – n'était pas né sous le signe des Gémeaux !

Le lecteur l'a compris : tout ce qui précède, ou presque, appartient au très beau livre de Bernard Duchatelet, que vient de couronner l'Académie des Sciences morales et politiques en lui décernant le Prix Pierre-Georges Castex.

Tout juste ai-je cru pouvoir y insérer la relation de deux faits. L'un, connu, touche aux initiatives pacifistes du Pape Benoît XV, si remarquablement accordées à l'esprit de R. Rolland. L'autre, resté beaucoup plus secret, qu'un hasard cruel est venu me confirmer concerne les prises de positions de Marie Romain Rolland face à la politique stalinienne. Peut-être le biographe aurait-il dû approfondir davantage son enquête de ce côté-là, sans oublier la surprenante relation de l'imprévisible « Macha » avec Paul Claudel.

S'il m'était permis, pour finir, d'exprimer un souhait que la lecture de *Romain Rolland tel qu'en lui-même* a fait croître en moi peu à peu, ce serait celui-ci : puisse l'auteur nous offrir, en guise de complément, une suite de dialogues qui s'intituleraient : R. R. et la Femme – R. R. et Stefan Zweig – R. R. et Péguy... Ajoutons (cela ne surprendra pas les Abonnés au présent *Bulletin*) : R. R. et Claudel.

Gérald ANTOINE  
De l'Institut



Benjamin Fondane, *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, éd. Paris Méditerranée, 2002.

Paraphrasant le célèbre « Quoi de neuf ? – Molière », je répondrais – pour ce qui est de la critique littéraire – Benjamin Fondane.

Et pourtant 80 ans se sont écoulés entre la première publication en Roumanie d'*Imagini si carti din Franta* (1922) et la parution en français d'*Images et livres de France* (2002) dans la remarquable traduction d'Odile Serre qui pourrait nous faire croire que cet ouvrage a bel et bien été écrit en français.

De quoi s'agit-il ? D'un recueil de 23 textes de critique et d'une préface qu'un jeune poète et critique<sup>1</sup> vivant en Roumanie (il ne viendra à Paris qu'en 1923) avait publié dans des revues roumaines en 1920-1921. Tous les auteurs dont parle ici Fondane sont français. Pourquoi ?

Dans sa préface, Benjamin Fondane considère que la culture roumaine est « une colonie de la culture française » et il ajoute : « On lit donc les Français comme des écrivains nationaux plus grands, comme le meilleur de notre tradition. Je n'ai pas *connu* la littérature française comme je peux connaître l'allemande – je l'ai *vécue* ».

Nous voilà donc prévenus. Il ne s'agit pas de l'approche érudite d'un spécialiste en une littérature étrangère, non, l'approche de Benjamin Fondane est existentielle. Elle participe d'une implication intellectuelle, certes, mais aussi affective et donc passionnée, inquiète, où s'expriment les enthousiasmes, les sympathies et les antipathies mais aussi les interrogations, les doutes et les contradictions du jeune critique.

Et c'est ainsi que dans sa préface il présente ses choix et sa démarche critique : « Les écrivains choisis ne le sont pas au hasard [...]. Ils sont choisis selon le bon plaisir d'un tempérament, selon sa curiosité s'exerçant sur des domaines à sa portée. Ce n'est pas un paysage littéraire didactique qui est offert : c'est le paysage d'une idéologie ». Filant la métaphore, je dirais que c'est le paysage mouvant, animé, escarpé et parfois déroutant de la vie littéraire d'une époque mais plus encore d'un esprit toujours aux aguets multipliant les points de vue et les hypothèses. En fait, dans ses articles sur Baudelaire, Huysmans, Mallarmé, Gide, Remy de Gourmont, Maeterlinck, Proust, Claudel, etc., c'est finalement un autoportrait que dessine Fondane. Lui-même d'ailleurs le revendique : « Dans ce voyage à travers le monde des livres [...] nous ne nous sommes arrêtés [...] qu'à ceux qui ont sapé notre être mental et l'ont enrichi d'une nouvelle étape, d'une nouvelle sensibilité ». Et il ajoute : « il se peut que ce livre à propos de 10 écrivains ne soit autre chose que la biographie d'une seul ». Ou encore : « Le lecteur pourra-t-il comprendre que notre opinion, qui lui paraît douloureuse, a tout d'abord été douloureuse pour nous [...], qu'en dessinant la physionomie de la littérature,

---

1. Né en 1898, Benjamin Fondane publie ses articles entre l'âge de 22 et 23 ans.

nous avons dessiné la nôtre ». Et enfin : « Un livre n'est pas seulement une attitude, c'est une preuve d'amour ».

Ce qui n'empêche pas Benjamin Fondane de se référer à un point de vue, à une conception ou à une idée de la littérature, à ce qu'il appelle « un souterrain toujours pressenti » dans lequel il nous invite à découvrir « une esthétique soutenue pour le moins avec bravoure, un parti pris singulier quant au phénomène littéraire considéré comme un phénomène isolé, en soi ».

C'est donc sur la spécificité du phénomène littéraire que s'interrogera Benjamin Fondane. Et c'est à partir des auteurs qu'il lit, qu'il cherchera à définir ce phénomène ou plus exactement ce qui fait qu'un auteur est un auteur c'est-à-dire un « créateur de valeurs ».

Dès le premier texte, *Les Éditions de Baudelaire*, apparaissent deux des éléments constitutifs du phénomène littéraire, deux éléments indispensables pour Benjamin Fondane à une œuvre littéraire : « la force perturbatrice » et « la création de valeurs ».

Pour Benjamin Fondane donc « les écrits de Baudelaire – en dehors de leur valeur intrinsèque – se sont avérés être une immense force perturbatrice pour la sensibilité de quelques générations ». « Perturbatrice », c'est-à-dire révélatrice, formatrice car Fondane se définit comme un « lecteur qui a construit sur les pages des *Fleurs du mal* la structure de son âme, sa structure lyrique ».

Dans le second texte qu'il consacre à Baudelaire (à propos d'un article d'Henry Bataille sur Baudelaire), Fondane revient sur la nécessité de cette force dérangeante. Il ironise sur Brunetière « qui s'est déshonoré » en traitant Baudelaire de « corrupteur ». Toutefois, Fondane précise : « S'il entendait un corrupteur moral, c'était un imbécile. S'il entendait un corrupteur de sensibilité, il avait une intuition bien supérieure à ses contemporains ».

Dans le même article Fondane s'oppose à Henry Bataille qui voit dans les *Fleurs du mal* un livre « pour les esprits accablés par le don de ressentir, de souffrir et d'aspirer au divin ». À cela Fondane répond que « pour ceux qui souffrent il y a Musset et *le Buch der Lieder* (de Heine) ». Ou encore Verlaine ou pourquoi pas Henry Bataille lui-même... Baudelaire, lui, écrit « pour les artistes, pour ceux qui savent goûter non l'anecdote de Baudelaire, mais son image, son mot ». Et Fondane oppose la « consolation sentimentale » qui n'a rien à voir avec l'art à « la consolation métaphysique de l'art ». Et c'est là que « la consolation métaphysique » rejoint « la force perturbatrice » puisque Baudelaire nous arrache à nos limites pour nous conduire « en wagonnet là où la lumière prend fin, où l'air se raréfie, où le jour devient nuit, là où au fond de la mine, s'entrecroisent le travail et la tuberculose, la tragédie et la création, le miracle et la catastrophe ».

L'artiste véritable est aussi le critique véritable – pour Benjamin Fondane les deux se rejoignent. C'est ce qu'est Théophile Gautier dans sa préface à la première édition des *Fleurs du mal*, « vestibule où l'âme se purifiait ». « Créateur de valeurs critiques », Théophile Gautier l'est aussi dans *Les Grotesques*, livre de réhabilitation de Villon, de Théophile de Viau et de tant d'autres. Fondane déplore la disparition de la préface de Théophile Gautier dans les éditions ultérieures des *Fleurs du mal*, car l'édition originale par la réunion du poète et de son critique aurait constitué « un chapitre d'histoire littéraire et surtout de sensibilité littéraire ». Eh oui, le jeune Fondane se voudrait le Théophile Gautier d'un Baudelaire...

Un autre chapitre de « sensibilité esthétique » est dû bien sûr à Mallarmé précisément parce que son œuvre a été accueillie « en même temps, avec joie et inimitié, avec des applaudissements et des pierres ». Et Fondane voit bien que toute création véritable est ce que l'on n'attend pas, ce qui s'imposera par le combat car « les écrivains qui restent sont ceux qui se sont heurtés à la résistance du lecteur ennemi, devenu après avoir perdu la bataille, leur ami ». Mallarmé était donc nécessaire parce qu'inattendu, parce qu'il arrive à une époque où « de nouvelles notions cherchaient à se glisser dans le sens des mots ». Une époque où les mots ne répondaient plus à une réalité effective et, devant la multiplicité des sens que chacun d'eux supposait, ils se sont avérés non seulement mal commodes et vieux, mais stériles et inaptes.

Et le génie de Mallarmé c'est justement d'être à l'encontre de ce qu'on attendait. « Tandis que la révolution renversait, renouvait et décapitait, nous découvrons Mallarmé au beau milieu, installant, à l'encontre des principes de la nouvelle révolution, mais avec son assentiment, la courbe d'un vers restreint, comme une sculpture. Mallarmé représentait justement la technique que voulaient abattre les révolutionnaires, l'impérialisme des mots élevés pour leur écorce et pour leur cambure ».

Fondane dans cette « fresque » à la Delacroix de « La Liberté guidant le peuple » met ainsi en scène l'apparent paradoxe de la « révolution » symboliste triomphant grâce à son « ennemi » le parnassien Mallarmé qui deviendra le poète et même le théoricien du symbolisme...

La ferveur de Fondane ne l'empêche pas d'avoir aussi, parfois, de l'humour. Et Fondane conclut : « Comme si les révolutionnaires de 89, au lieu de guillotiner Louis XVI, l'avaient mis à la tête de la Terreur [...], Mallarmé, au lieu d'être guillotiné le premier, fut le monarque de la nouvelle révolution et son théoricien ».

Mais en même temps, Fondane voit en Mallarmé le seul décadent « de toute l'école symboliste qui est au contraire une école de primitifs et de nouveau-nés ». Pourquoi « décadent » ? Parce qu'« il manque d'enthousiasme et d'une forte sensibilité ; il est insociable et discipliné ; c'est un art de la raison, dépourvu de passion et d'humanité ». D'où, pour

Fondane, la beauté et la stérilité de Mallarmé qui « vous enseigne une syntaxe et vous en dégoûte ».

C'est encore une forme de « stérilité » paradoxale qui attache Fondane à l'œuvre de Huysmans. Stérilité née de la lucidité, « le naturalisme était loin de l'art et le premier à s'en rendre compte a été le naturaliste Huysmans ». Or « Huysmans ne pouvait écrire avant de *voir* ». Alors que Zola part du « document ordinaire », Huysmans lui s'intéresse au « document complexe ». Le document indispensable à Huysmans deviendra religieux et... religion ! Ce sera le *naturalisme mystique*. Mais le document n'est pas toujours suffisant. À partir de documents que lui fournit Remy de Gourmont, Huysmans veut écrire un livre sur Gilles de Rais. « Mais Huysmans ne put rien créer à partir d'eux. De cette tragédie de l'impuissance est sorti ce livre absurde et admirable *Là-bas*. » Fondane lit *À rebours* « comme la première protestation contre l'art vulgaire du naturalisme [...] là des Esseintes affermit Baudelaire et lance Mallarmé. L'histoire du symbolisme est liée à ce livre, s'est heurtée à ce livre, est partie de lui ».

En fait ce sont les multiples avatars du symbolisme qui constituent une des lignes directrices des choix de Fondane. Le symbolisme, cette « crise d'âme », « cette atmosphère désenchantée » qui, des années 1880 jusqu'à la guerre de 1914, produira plusieurs générations d'écrivains de Verlaine à Valéry, de Huysmans à Gide, de Francis Jammes à Claudel et à Jarry. Et Fondane consacre le triomphe du symbolisme comme la naissance d'une sensibilité multiforme – la sensibilité moderne.

C'est essentiellement cette fermeture à la diversité et à la modernité – illustrée par les différentes voies du symbolisme – qui éloigne définitivement Fondane de Maurras. Maurras en qui Fondane voit un esprit désespérément en quête d'ordre, d'unité, s'arc-boutant sur *la tradition* mais une tradition appauvrie, restreinte, exsangue, refusant d'intégrer, d'assimiler, de digérer ce dont elle pourrait en fait s'enrichir et grâce à quoi elle pourrait retrouver vie. Le tort de Maurras c'est d'éliminer *la durée*. « Il fallait vivre la Révolution, le romantisme et sa forme seconde, le symbolisme pour pouvoir redevenir classique. » Fondane insiste sur la nécessité d'une « construction organique » qui assimile pour finalement absorber et se nourrir de ce qui lui est étranger en un mouvement vital qu'on pourrait appeler dialectique. Cette diversité que Maurras refuse assure cependant une « vitalité substantielle ». Et Fondane oppose Maurras à Gide qui lui continue à « être malgré tout classique » car il a su intégrer ce qui pour Maurras constitue « les trois vices nés de la Bible : la Réforme, la Révolution, le Romantisme ». Ce combat Maurras le perdra car il « contourne l'obstacle et l'obstacle reste debout. Gide le renverse, sans le rejeter comme un cadavre puant, mais en l'incorporant comme on incorpore un parfum ». C'est finalement « le positiviste » qui tuera le poète en Maurras : « Pourquoi Maurras a-t-il écrit des livres d'ordre, de statistique, de lois, de politique ? [...] Pourquoi Maurras n'a-

t-il pas créé une utopie, une monstrueuse utopie ? [...] pourquoi n'a-t-il pas rêvé, pourquoi n'a-t-il pas rêvé jusqu'à créer la réalité ? ».

Si Maurras est le repoussoir de Fondane, Remy de Gourmont est son *alter ego*. Gourmont est à la critique ce que Malherbe fut à la langue française. Au point que dans le texte sur Remy de Gourmont on ne sait plus exactement distinguer la voix de Gourmont de celle de Fondane.

Après s'être alimentée aux sources des systèmes scientifiques (Brunetière), après l'impressionnisme d'un Jules Lemaître ou d'un Anatole France et tout ce qu'il peut « apporter de confusion, de manque d'intuition, de dépôts de vieilles algues, de mauvais goût et d'obscurités », la critique va enfin trouver une voix véritable en Remy de Gourmont car avec lui « la métaphysique entre dans la critique littéraire ». « Le monde est ma représentation ; voilà l'histoire de l'art [...]. Une vérité que l'idéalisme de Schopenhauer a introduite en esthétique et Remy de Gourmont dans la critique littéraire. »

Si le monde est ma représentation alors « autant de représentations que d'hommes » ou « autant d'individus que d'esthétiques ». Et Gourmont/Fondane de revendiquer : « Le critique est donc comme l'artiste un fabricant de représentations personnelles ». Ainsi le critique est un créateur au même titre que l'écrivain de sorte que « Gourmont est à la fois artiste et critique », c'est-à-dire qu'il est lui aussi *créateur de valeurs* puisque « l'idéisme (et non pas l'idéalisme) c'est l'idée individuelle ». La tâche du critique sera donc de chercher « la différence dans les œuvres d'art. Elle jugera l'artiste d'après ses lois esthétiques propres, mises en place par son œuvre ». La spécificité de la critique littéraire c'est donc pour Fondane de déceler l'unicité, l'irréductibilité de chaque œuvre. Cette « différence » se nomme en esthétique « originalité ». Si « l'originalité n'est pas toute l'esthétique » du moins en est-elle « le principe de base ». Cette « originalité » sera le style. Et pour Gourmont « le style n'est pas l'homme. C'est l'art lui-même ».

Le critique devient alors un super artiste puisqu'il « doit pratiquer consciemment l'idéisme tandis que l'artiste doit le pratiquer à son insu ».

Cette exaltation du rôle du critique fait de la critique une mission, une création. N'est-ce pas là le rêve de tout critique, voire de tout lecteur ?

Par ce « rêve du critique » nous voyons à quel point il y a du « journal », de la confiance dans les textes de Fondane.

Confiance aussi sur ses limites et ses insuffisances. Ainsi sur Proust, « must » de l'époque, Fondane confie-t-il : « Je me refuse encore à aimer Proust : mais je le lis avec joie ». Pourquoi n'aime-t-il pas Proust ? Parce qu'il voit surtout en Proust un art de la digression, du détail. Curieusement Fondane ne voit pas que ce qu'il appelle « digression » n'est pas digression mais la structure même de l'art de Proust. Peut-être parce que lui-même, comme le dit Cioran dans son portrait de Fondane (in *Exercices d'admiration*), « subtil, il l'était, il abusait même de

sa subtilité, son vice patent. En général, il ne savait pas s'arrêter – il avait le génie de la *variation* – et on aurait dit en l'écoutant qu'il avait horreur du *point* ».

En fait, Fondane écrit son texte sur Proust alors qu'il est « en train » de l'approcher et c'est comme si nous assistions au « work in progress », au travail critique non encore abouti mais encore en gésine. Fondane réfléchit et s'interroge à haute voix, il exprime ses doutes quant à son appréhension de Proust : « Mais peut-être nous sommes-nous trompé ». Et s'il reproche à Proust de n'avoir jamais connu « la fonction élémentaire du tri des notions », il conclut son texte en disant que cette fonction « s'appelle inhibition ».

Parmi les auteurs de théâtre, il en retient deux – Maeterlinck et Claudel – dans la mesure où ils ne sont pas « théâtraux ». Fondane qui ne supporte pas le théâtre des belles répliques, des mots d'auteur (à la Sacha Guitry par exemple), tout ce qui est théâtre de « bavardage », rêve à un théâtre « sans paroles ». *Le regard du sourd* est venu trop tard pour Fondane !

Fondane commence par citer Maeterlinck : « Nous ne grandissons que dans la mesure où nous cultivons les mystères qui nous accablent », c'est pourquoi « le plus significatif entre plusieurs phrases est la pause – et, dans les mots, le silence entre eux, le silence en eux. Dans la tragédie, Maeterlinck n'a inventé ni la mort ni la peur : le mystère avec lequel il nous a grandis, afin de se grandir lui-même, est le Silence ». Le tragique absolu est le silence et Fondane cite Nietzsche disant que « l'Athénien allait au théâtre pour entendre de beaux discours ». Ces « beaux discours » qui atténuent, qui apprivoisent le tragique et le rendent supportable. Et Fondane constate que « le spectateur qui va aujourd'hui au théâtre est, lui aussi, en un sens athénien. Il préfère les paroles inutiles à « la passion muette ». C'est donc pour que la fatalité ne l'emporte que la tragédie grecque évitait le silence – ce qui a donné naissance au héros. Les héros étant « ceux qui se différencient par leurs mots ». Chez Maeterlinck il n'y aura donc plus de héros et on atteint au tragique pur. « Il y a des moments dans la vie où l'on marche au bord de l'abîme. On tient la mort par le bras, si fort que le cri même serait dissonant. » Et Fondane cite *Intérieur*, une pièce en un acte de Maeterlinck où « on ne voit que les gestes, on n'entend que les âmes ».

Quant à Claudel, s'il est dramaturge c'est *parce qu'il est poète* et que sa langue n'est pas bavardage théâtral mais poésie dans ce qu'elle a de non-théâtral selon l'acception courante. Claudel, comme Maeterlinck, est un grand auteur, parce qu'en rupture, en guerre avec la théâtralité. Et Fondane commence son texte sur Claudel par une sorte de « poème appel », un « à la manière de Claudel », une exhortation à venir au spectacle « d'un vrai poète ». En commentant un passage de psaume de Claudel « Mais si vous avez besoin d'un paresseux et d'un imbécile [...] », Fondane évoque *Sagesse* de Verlaine – autre filiation symboliste –

mais le dernier verset qu'il cite « Et puis il n'est homme si vulgaire qui ne vous ait gardé quelque chose de nouveau » lui fait ôter l'épithète de « mystique » pour qualifier Claudel. Plutôt qu'un mystique Claudel est un poète qui a non pas la foi mais « l'âme catholique ».

Le théâtre n'est pas « discours » (cf. Maeterlinck et le silence) et il n'est pas non plus action au sens d'intrigue, de péripétie ou de suspense. « Ce doit être non l'action mais le *conflit* entre vie et poème – entre vie et art ». Son credo en matière de théâtre c'est que « l'action tue l'art, tue la tragédie ». C'est pourquoi, continue Fondane, « dans les tragédies les hommes tuent et meurent à la dernière scène ». Évidemment le combat (i.e. la pièce) finit faute de combattants.

Comment parler de *Tête d'Or* ? En faisant écouter les vers de la pièce/poème. Comment raconter *Tête d'Or* ? « Écoutez plutôt », répond Fondane en citant d'autres vers de *Tête d'Or*. Et pourtant si, Fondane raconte fort bien *Tête d'Or*, « la tragédie qui commence devant la fosse humide, qui monte impériale sur le trône et qui s'achève avec le sang versé, blessée par l'intempérance et l'échec naturel des héros ».

Et Fondane qui voit dans *Tête d'Or* la tragédie où l'indicible est dit, s'adresse directement à Claudel : « Ton œuvre dira cette tragédie, Claudel, cette tragédie que personne ne peut dire ».

Dans d'autres de ses textes, Fondane s'adresse directement à l'auteur de l'œuvre dont il parle, il l'interpelle, le prend à témoin ou à partie. Si dans le cas de Claudel, c'est l'exaltation admirative qui le fait s'adresser à l'auteur, dans d'autres cas ce peut être le conflit, le désaccord : « Tu as perdu la bataille, Maurras ». Ou bien : « Ah ça, non, Sainte-Beuve ! Ça, tu ne devais pas le dire, ni le dire non plus à Flaubert ».

Les textes de Fondane sont donc aussi un dialogue, une conversation plus ou moins animée avec les auteurs qui l'habitent et avec lesquels il s'entretient et dont il nous entretient.

Cette participation, cette implication et cette ferveur sont celles d'un jeune homme de 22 ou 23 ans. D'où leur côté parfois juvénile et brouillon mais qu'apparemment il conservera – en tout cas selon le portrait que lui consacre Cioran en parlant des « bonds d'une pensée tournée dans toutes les directions, sans cesse en lutte contre la tyrannie et la nullité des évidences, avide de ses contradictions et comme effrayée d'*aboutir* ».

Ces *Images et livres de France* ont été écrits avant que Fondane ne s'établisse en France, nous l'avons déjà dit. Or c'est en France que Fondane fera la rencontre de Chestov, rencontre capitale qui, pour reprendre l'expression de Claudel à propos de Rimbaud, aura sur lui une influence « séminale » et qui fera vraiment naître Fondane à lui-même. Hasard ? Sûrement pas si c'est après cette rencontre que Fondane – qui ignore Rimbaud dans *Images et livres de France* – lui consacra un essai : *Rimbaud le voyou*.

Un autre de ses essais portera le titre de : *B. Fondane, le voyageur n'a pas fini de voyager*.

Le voyage inachevé de Fondane sera tragiquement interrompu à Birkenau où il fut déporté en 1944 et dont il ne revint pas. Il avait 46 ans.

Outre son œuvre poétique il nous laisse une œuvre critique vraiment singulière que Cioran définit ainsi : « À la vérité, il ne s'intéressait pas tant à ce qu'un auteur dit mais à ce qu'il aurait pu dire, à ce qu'il cache, faisant ainsi sienne la méthode de Chestov à savoir la *pérégrination à travers les âmes*, beaucoup plus qu'à travers les doctrines ».

Marie-France IONESCO



Filippo Fimiani, *Poetiche e genealogie. Claudel, Valéry, Nietzsche*, Naples, Liguori Editore, 2000, 150 pages ; Id., *'Poetica Mundi'. Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel*, Palerme, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale di Studi di Estetica [Edizione fuori commercio distribuita in omaggio], 2001, n° 63, 68 pages.

Filippo Fimiani interroge *l'Introduction à la peinture hollandaise* et *l'Art poétique* de Paul Claudel à la lumière des problématiques – fondamentales pour cet auteur – esthétique, ontologique et gnoséologique et analyse la fonction que Claudel attribue au poète : celle d'achever la « tapisserie » du monde, par « la reprise sémantique des liens qui existent entre 'les choses qui sont' » (*Poetiche e genealogie*, p. 83)<sup>1</sup>.

Dans le premier essai (*Poetiche e genealogie*), les considérations de Paul Claudel sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle offrent à l'auteur le point de départ pour une étude comparative des langages de la peinture et de la poésie, langages qui rêvent, l'un et l'autre, de devenir universels : le premier en réalisant la « parfaite traduction du visible » (page 144), le deuxième en attribuant des noms à cette même réalité. Cette comparaison permet à l'auteur de reconstruire le jeu des interférences entre la vue sensible et la méditation spirituelle dans la construction d'un savoir discursif et poétique.

Dans la première partie de son étude, Filippo Fimiani expose la conception claudélienne du philosophe, en la comparant à celle d'auteurs tels que Michelet, Fromentin et Valéry : « Pour eux [et pour Claudel] le philosophe de Rembrandt devient le 'type' imaginaire et expérimental à partir duquel on peut exercer un regard critique sur les limites de ses pratiques personnelles » (p. 14). Claudel dépasse cette conception de la peinture comme miroir. La contemplation prolongée d'un tableau attribué à Rembrandt, *Le philosophe en méditation*, se traduit, pour lui, dans la « défiguration de la représentation et dans la préfiguration d'une vérité ultérieure », christique et eschatologique (p. 32)<sup>2</sup>. Filippo Fimiani peut alors affirmer, avec l'auteur de *l'Œil écoute*, que « la méditation représentée en peinture se transforme en peinture à méditer et [que] le regard se convertit en écoute spirituelle » (p. 63).

Dans la deuxième partie de sa réflexion, consacrée aux modalités et aux effets de la création artistique, l'auteur expose le lien que Claudel établit, à partir de l'herméneutique chrétienne, entre la peinture et la poésie : la connaissance des choses visibles (objet de la peinture) permet l'intuition des choses invisibles (objet de la poésie). La « *nature imagi-*

---

1. Filippo Fimiani a traduit en italien *l'Introduction à la peinture hollandaise* de Paul Claudel (trad. par Filippo Fimiani, avec un essai de Jean-Michel Rey, Naples, La Città del Sole - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1999), ainsi que *l'Art poétique* du même auteur (cette traduction vient de paraître aux éditions Mimésis de Milan, coll. « Morfologie », dir. par Maddalena Mazzocut-Mis).

2. La croix que dessine la grille de la fenêtre devient le symbole de la Résurrection du Christ.

nature » de l'art constitue un trait d'union, dans cette ascèse gnoséologique, entre la *natura naturata* et la *natura naturans*. Se pose alors le problème de savoir quel type de langage pourrait exprimer la participation à l'Être de la pluralité existentielle du sensible. Les outils respectifs de la peinture et de la poésie (la toile et le papier, le pinceau et le stylo, les figures représentées et les figures rhétoriques) permettent de rapprocher ces deux formes d'expression, qui diffèrent cependant quant au rapport qu'elles entretiennent avec le temps et la durée. « Entre la succession de l'écriture et la simultanéité de la peinture, Claudel hésite entre un trop près et un trop loin » : le réel apparaît et disparaît (p. 143). La possibilité qu'a l'homme de co-naître (avec) l'Être tient à sa capacité de le « deviner » à travers ses ramifications existentielles. La valeur *poétique* de la langue consiste alors en la compréhension *religieuse* du réel qu'elle permet par « le mariage de tous les tons de vert qu'un bois offre à l'œil humain » (p. 94) et par « la traduction parfaite de 'l'obsession de l'existence', de l'entêtement esthétique de l'il y a de l'être » (p. 144-45).

Dans le deuxième essai (*Poetica Mundi*), qui s'adresse à un public déjà initié à l'œuvre et à la pensée de Paul Claudel<sup>1</sup>, Filippo Fimiani souligne, dans la double récupération du concept du beau classique et de celui de la révélation catholique, l'objectivité esthétique de ce « poème de l'univers ».

L'essai s'articule en six chapitres, qui analysent autant d'approches de l'œuvre.

La première (« Un libro pieno di altri libri ») est celle qui considère l'Art *poétique*, ainsi que l'écrit Claudel lui-même à propos de son *Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même*, comme un palimpseste, un « livre plein de livres<sup>2</sup> ». L'auteur pèse la dette du poète envers ses contemporains, tant littéraires, tels Edgar Poe et Stéphane Mallarmé, que scientifiques, comme Claude Bernard, sans oublier de souligner l'importance qu'ont revêtue, dans un procédé de pensée toujours *in fieri* entre science et théologie, des figures comme celles de saint Augustin, Descartes et saint Thomas d'Aquin.

Le caractère dialectique de l'œuvre représente la deuxième clé de lecture de l'*Ars poetica mundi* de Claudel (« I battiti dell'essere »). Filippo Fimiani y considère les fondements ontologique et scientifique qui conduisent le poète à formuler, dans le « Prélude » à *Connaissance du Temps*, son « inépuisable question [...] : 'Où suis-je ? Où en suis-je ?' » (p. 19)<sup>3</sup>.

---

1. La structure complexe de la syntaxe de l'auteur risque en effet de décourager parfois le lecteur non spécialiste.

2. On regrette alors que le titre du chapitre, en reprenant cette citation, ne soit pas donné entre guillemets, ce qui aurait ajouté à cette première lecture de l'*Art poétique* un statut d'interprétation d'auteur.

3. Nous croyons qu'il vaudrait mieux, en traduisant cette question en italien, renoncer à l'anaphore présente dans le texte, car la traduction littérale que propose Filippo Fimiani (« Dove

Se poser une telle question signifie s'interroger sur la place de l'homme dans la symphonie de l'Être, avant de répondre, comme le fera Merleau-Ponty, par une définition de « simultanéité comme 'ouverture à ce que nous ne sommes pas' » (p. 21). Mais si pour Poe l'univers est né du néant « et y retourne par implosion » (p. 23), pour Claudel il est « créé de la matière et il retourne à Dieu selon son intention et son dessein divin » (*ibid.*).

Dans cette fluidité de l'Être, le devoir de l'esthétique est alors de donner à voir ce qui n'est pas encore et ce qui n'est plus : la totalité de l'univers (« Estetica e apocalissi »). Pour exposer ce point Filippo Fimiani met l'accent sur un leitmotiv de *l'Art poétique* : le préfixe *cum* et les implications para-étymologiques du terme de « connaître »<sup>1</sup>.

Si toute chose est en quête de son aboutissement et de sa fin, se pose le problème de la destinée des formes, soumises au mouvement, c'est-à-dire à la mutation et au devenir (« Destini della forma »). La vibration des formes, qui dépend du regard de l'artiste, permet une ouverture sur les virtualités de l'art figuratif. Filippo Fimiani rejoint par là le nœud de son premier essai : « le modèle de la contemplation esthétique est le regard de l'artiste » (p. 55) et conclut en soulignant que le concept de vibration, qui rassemble les idées opposées d'instant-mouvement éphémère et de Moteur Premier aristotélico-thomiste, « oriente Claudel d'un paganisme de la vision à un christianisme de l'écoute » (*ibid.*, « Una ritmica del visibile »).

Enfin (dans un dernier chapitre, intitulé « Imitatio naturæ »), l'auteur se penche sur le procédé de reproduction de l'action artistique, qui se définit par rapport à la puissance productrice de la nature : l'art se constitue en tant qu'*imitatio naturæ*. Dans la construction mimétique du savoir de l'homme, le 'coup d'œil' de l'artiste est considéré comme « le lieu [...] de la composition des formes, du battement alterné des forces d'attraction et de répulsion, [...] durée figurative de sa propre disparition, [...] [en même temps que de sa propre] survivance » (p. 62-63).

Cette spéculation trouve une application privilégiée dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, dans le « drapé informe et coloré de *La Ronde de nuit* de Rembrandt qui s'impose au 'coup d'œil' de Claudel comme 'le pan de notre identité offert au vent' » (p. 65).

Cristina NOACCO

---

sono ? Dove ne sono ? » perd le sens de la question. Il faudrait donc traduire plutôt : « Dove sono ? A che punto sono ? ».

1. Voir sur ce point, Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*. « Comme le grain hors du furieux blutoir », Paris, Champion, 2001, p. 107-108.