



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 183, 2006 – 3,
Recontres de Brangues 2006. Une scène pour dire, p. 45-52

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15280-4.p.0055](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15280-4.p.0055)

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.

© 2006. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Akane Kawakami, *Travellers' Visions. French literary encounters with Japan, 1881-2004*, Liverpool University Press, 2005

Universitaire japonaise enseignant à l'université de Warwick, en Grande-Bretagne, et auteur notamment d'un livre sur Modiano, Akane Kawakami vient de publier un ouvrage sur les voyageurs français au Japon depuis la fin du XIX^e siècle. Le livre se divise en quatre chapitres : le premier (« Voyage à travers les objets ») concerne Proust, Goncourt et Loti ; le second (« Journalistes et barbares ») France, Farrère et Michaux ; le quatrième (« Voyageurs et écrivains photographes d'après-guerre ») Barthes, Butor et Gérard Macé. Quant au troisième, qui compte une quarantaine de pages, il est consacré à Claudel, et à Claudel seul.

Ce chapitre passe en revue, selon l'ordre chronologique, les ouvrages qui ont un rapport spécifique avec le Japon : *Connaissance de l'Est*, « La Muraille intérieure de Tokyo », *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, et *Cent phrases pour éventails*. Il exclut, en s'en expliquant, le Japonais du *Soulier de Satin*. « La variété et la quantité de ses écrits relatifs au Japon », note l'auteur en introduction, « ainsi que la durée inhabituellement longue de l'intérêt qu'il lui porte, font de Claudel une figure unique et inestimable dans notre galerie d'écrivains voyageurs ».

La variété ainsi pointée d'emblée n'empêche pas la critique de centrer son étude sur un même geste ou un même acte, la marche, introduisant de la sorte dans la variété des formes et des questionnements un principe d'unité à la fois souple et ferme. C'est que la marche est, dit-elle, aux yeux de Claudel, « une posture idéale, quoique temporaire, à l'égard d'un pays étranger, en ce qu'elle est un moyen de faire connaissance (co-naissance) avec l'autre, et de prendre sa mesure (en pas) sans jamais déboucher sur une connaissance achevée, pour la simple raison que le marcheur ne cesse pas de marcher » (p. 94).

On mesure par cette citation la distance que l'auteur peut prendre (et de manière parfois explicite) par rapport à certaines idées reçues sur Claudel, « sûr de lui et dominateur » ; mais on pressent aussi que l'intérêt de cet essai est (entre autres choses) de ne pas esquiver la question de la domination, en cet âge qu'on dit post-colonial, et de la poser du point de vue japonais, qui est pour nous, et pour Claudel, le point de vue de « l'autre ».

Akane Kawakami peut à l'occasion marquer des réserves : devant le « Discours aux étudiants de Nikkô », par exemple, et d'une manière

générale devant les textes qui prétendent livrer une quintessence de « l'âme japonaise ». Méfiante à l'égard du didactisme, elle préfère manifestement le pluriel au singulier, et le ton du dialogue (si familier à Claudel) à celui de l'autorité.

On ne s'étonnera donc pas si elle est sensible à l'hétérogène et à l'inachevé plus qu'à une perfection que Claudel du reste, on le sait, dans l'ordre des choses humaines, a toujours tenu pour une illusion et une sottise ; si elle voit dans « La Muraille intérieure de Tokyo » une entreprise qu'on pourrait appeler dans le vocabulaire de Deleuze de déterritorialisation, « une première tentative [de Claudel] pour adopter certains traits d'une esthétique non occidentale » ; si elle s'attache dans les *Cent phrases* à « la marge d'ignorance » que Claudel, suggère-t-elle, ménage délibérément. On ne s'étonnera pas même qu'elle se félicite de l'échec de la volonté de puissance qui est à l'œuvre dans *Connaissance de l'Est* et sensible jusque dans la coupe des phrases et la syntaxe : le résultat, écrit-elle, « est une relation dynamique avec l'Est, qui est précisément aux antipodes d'un orientalisme complaisant et dominateur » (p. 93) – justement cette attitude dont des lecteurs un peu pressés, amateurs d'antithèses hâtives, ont fait dans le passé un pont aux ânes de la critique.

Claude-Pierre PEREZ

Hervé Pasqua et al., *Claudel et la création*, Cahiers de philosophie et de littérature n° 18, Institut catholique de Rennes, Ker Lann, 2006, 166 p.

Marie-Victoire Nantet (« Beauté du monde et condition de l'artiste inspiré : deux questions ouvertes par Claudel dans son journal ») a cherché dans le *Journal* « les signes d'un risque » afférant à la création artistique et ne les y a pas trouvés (p. 20). Une allusion à la Cassandre d'Eschyle, qui apparaît en 1908, y demeure sans application. M-V N réfère la plainte de l'héroïne détruite à la *Conversation sur Jean Racine*, où elle verra Claudel s'expliquer sur « l'intervention des forces surnaturelles » dans la destinée de Camille. Ces mêmes forces rivent Ixion (un adultère !) à la roue de son supplice : Ixion serait une figure de l'artiste égocentrique, commente M-V N. Mais Claudel ne rapproche assurément pas sans raisons sur la même page ces deux figures de la Fable : Ixion a trompé Jupiter comme Cassandre trompera Apollon. Simultanément, Claudel cite l'Ode grecque – « Je ne suis pas un sculpteur... » –, évocation significative sous la plume du frère de Camille. Pindare blâme qui prétend fabriquer des œuvres qui « se tiennent d'elles-mêmes sur leur base » : des simulacres. M-V N montre que Paul (mais non Camille, devons-nous comprendre) échappe au châtement de Cassandre – sinon à la peine d'Ixion – en soumettant l'art à l'autorité de la religion. La com-

paraison entre une note cursive du *Journal* et son élaboration poétique dans la troisième des *Grandes Odes* lui permet en effet de constater que Claudel a introduit dans le poème allusions et références religieuses qui ne figuraient pas dans le prototexte du *Journal*. La « base » de l'œuvre – image de Pindare – devient chez Claudel un chapiteau (une base superposée ?). Il aurait donc plutôt surmonté que tout à fait conjuré le risque attaché à la création. Ainsi s'explique qu'il associe dans son *Journal* les figures mythiques d'Ixion et de Cassandre, quand bien même il reprend à son compte le 'Je' pindarique, et qu'il projetera l'image de Cassandre sur sa malheureuse sœur.

Dans sa communication intitulée « *Genitum non factum* : réflexions sur la création organique chez Claudel », Dominique Millet-Gérard interroge « le paradoxe de l'Incarnation, supérieure à la création » (p. 23) : problématique terriblement actuelle. Elle montre tout d'abord que Claudel applique la formule du Credo à l'art, pour opposer les véritables génies « qui enfantent dans la nuit » aux « fabricants », et qu'il réutilise cette opposition pour définir le monde, non pas fabriqué de l'extérieur, comme le voudrait Descartes, mais, dit-elle, qui « s'arrange pour *naître* »¹. Jusque-là, l'Incarnation n'est donc pas opposée à la création, bien au contraire, elles ne font qu'un : « *Je suis la Vie*, dit la Vie ». D M-G analyse ensuite *Tête d'Or*. Elle y découvre l'orgueilleuse affirmation d'une blonde figure luciférienne : « je suis la parole qui fait », blasphème le héros se référant au « *qui fecit coelum et terram* ». Satan lui-même ne se déguise-t-il pas en ange de lumière ? Enfin, D M-G examine la transformation de *Tête d'Or*, finalement doté d'attributs christiques, et que la Princesse, mère spirituelle, introduit dans le « grand cycle organique de la Création et de la Rédemption ». On s'aperçoit alors que, dans la pensée de Claudel, le faire – la création humaine, y compris la technique où s'opère la « paradoxale conjonction du mécanique et du spirituel » – est englobé dans la Création (le poète, le savant... sont des créatures). L'opposition entre *genitum* et *factum* serait-elle dépassée, comme pourrait le donner à entendre la fin du héros hissé jusqu'au soleil par un palan, une machine ? Non, ce qui a été fait se défera : « notre effort, arrivé à une limite vaine, se défait lui-même comme un pli ». Cette *défaite* bien réelle serait donc la condition préalable de la « mort sacrificielle »

1. À l'heure de la convergence nano-biotechnologique, cet « arrangement » prend une tournure qui touche de près à la formule du Credo. L'homme désormais peut déclencher la vie, lit-on sous la plume de savants (dont les plus avertis hésitent alors entre les termes 'fabriquer' et 'créer'), c'est-à-dire qu'il cherche à se déposséder du projet cartésien de la maîtrise de la terre créée, pour faire surgir du neuf, de l'imprévisible, en créateur. « Vous êtes des dieux » (Ps. 81, 6), aime à citer Claudel, mais il le fait toujours dans un sens positif et surtout spirituel : par la grâce, non par la nature. Adressé aux mauvais anges, l'avertissement du psalmiste se termine sèchement : « cependant vous mourrez comme des hommes, vous tomberez comme un prince quelconque ». Ce qu'Origène commente : « imitant le diable » (*Homélie sur l'Exode*, 8, 2). Comment les variations (créer, fabriquer, générer, concevoir, « s'arranger pour *naître* »), que dispose harmonieusement D M-G, résonnent-elles avec notre époque où le verset « Dieu a fait des ténèbres son refuge » (Ps. 17, 12) interpelle comme jamais ?

du héros, qui, elle, serait porteuse d'une valeur symbolique. C'est bien ainsi que le pense D M-G, puisque, dans un nouveau déplacement de l'opposition conceptuelle qu'elle examine, elle montre que la parole *créatrice* du poète « n'a nullement l'efficacité performative de la parole de Dieu » (s'agissait-il donc d'une analogie ou d'une métaphore ?). Le poète suggère et éveille, rappelle-t-elle avant de réexposer une dernière fois son thème en opposant Adam, créé, au Christ, engendré (on revient donc aux formes passives des verbes), affirmant que « c'est cet engendrement, rendant possibles la souffrance et la mort, qui a sauvé le monde » (cependant Adam meurt aussi...). Une ultime variation conduit à la reformulation « *conceptum, et non factum* » (p. 36), dont la nécessité demeure voilée (assurément faute de place). Mais les lecteurs de D M-G savent qu'elle se réfère au Christ « conçu du Saint-Esprit ». Nous sommes loin, évidemment, de Tête d'Or dont Claudel a pu déplorer la ressemblance anticipée avec Hitler !

Dans sa communication « La création et *Le Soulier de satin* », Bernard Hue s'est interrogé sur la représentation dramatique du mal dans ce drame : « l'accomplissement et les conséquences du péché ». La mise en lumière de la discussion que Françoise de Marcilly et Claudel ont eue à propos de la relation de Prouhèze et de Camille débouche sur le mystère des âmes, devant lequel le poète se dérobe, remettant la paternité de ses personnages à Dieu : « Chez Sygne, chez Prouhèze, par la volonté obscure du Créateur, il y a quelque chose qui positivement ne leur appartient pas, qui appartient à Turelure et à Camille, qui est leur clef, l'instrument indispensable de leur salut » (*Lettres à une amie*, p. 300). Ces « deux héros malfaisants, sacrilèges, brutaux » (p. 49) seraient-ils des figures de « l'esclave qui fait monter l'eau », allégorie du mal dans *Le Repos du septième jour* ? Que non ! c'est à Claudel qu'échoit ce rôle, à qui, un peu paradoxalement, son orgueil est reproché du fait qu'il a mis Dieu à sa place (le cas de figure inverse me paraît bien davantage pendable). N'écrit-il pas « Créateur » avec un C majuscule, quand il explique ses personnages à sa perspicace amie, Françoise de Marcilly ?

André Guyon a conçu sa communication – « Paul Claudel à l'école de la Création : l'éducation des sens » – comme un vaste périple dans l'œuvre poétique de Claudel (avant tout *Connaissance de l'Est*), qui est en même temps une paradisiaque promenade dans le monde créé, et la recension des capacités de l'âme humaine à le rencontrer et à l'aimer, à s'y découvrir par les sens et à y découvrir le mystère de toutes choses, enfin à le restituer. « L'expérience sensible introduit à une autre dimension. » (p. 61) Mais bientôt l'expérience le cède au questionnement et au « triomphe » : un inconnu se manifeste dans le contemplateur, et « la sensation, aux abords d'une certaine intensité, [...] met sur la voie d'un au-delà d'elle-même » (p. 63). À partir de là, on s'en doute, le chemin que suit l'auteur s'avère périlleux. Son mérite est grand d'avoir choisi la

sobriété, la clarté, et une appréciation sereine et reconnaissante des qualités du poète qu'il déduit de sa connaissance d'une œuvre dont il fait comprendre que, nonobstant certains « commentaires hermétiques », elle est aussi créatrice qu'éminemment maîtrisée, « réclamant et recommandant la rencontre cordiale du monde » (p. 72).

Avec « De la fiction à la critique : les regards de Claudel sur Rubens », Emmanuelle Kaes propose une étude passionnante de la figure du grand Flamand, tout d'abord dans *Le Soulier de satin*, puis dans d'autres parties de l'œuvre. Rappelons que partout, Claudel se confronte aux idées de Cingria, dont il reprend à son compte, en partie explicitement, la critique que cet artiste catholique formula contre la *fadeur* de l'inspiration pieuse, qui ravage l'art religieux (précisément dès l'époque de Rubens, me semble-t-il, mais dont ce peintre – considéré par certains comme un vigoureux « païen » (p. 86) – a su se tenir exempt, d'où son titre paradoxal à figurer dans l'argumentation claudélienne). Dans la scène II, 5 du *Soulier de satin*, Claudel énonce une « théorie » et une « utopie de la compatibilité de l'art et de la religion », affirme E K, que Rubens permet de construire sur un plan théologique. Il s'agit d'un Rubens tout schématique, présenté (non sans bravade) comme figure de l'artiste authentiquement catholique : le peintre du corps, de la femme, des fleurs, de la chair et du sang, qui « rivalise » avec la création, témoigne que, dans l'art, et *justement* dans l'art chrétien, la glorification du sensible est légitime : « Toute parole une répétition », affirme la Première Ode citée par E K, et il faut entendre que tout art créateur participe à l'œuvre de Dieu (« Tu participas à sa création ») par la louange qu'il Lui retourne. (Cette composante essentielle de l'art, la louange, n'est plus comprise aujourd'hui). En refusant de séparer la louange du Seigneur de celle du monde, Claudel prend le contre-pied de l'esprit protestant¹ comme de « l'influence pestilentielle du jansénisme » (que Cingria vitupéra tout le premier). J'ajouterai que la théorie de l'art du Vice-Roi exclut *de facto* l'académisme, incapable par définition de « rivaliser » avec la Création. Commentant la polysémie du terme 'œuvre(s)', présent dans trois répliques, E K relève la syllepse qui fait glisser son sens de la création de Dieu à celle de l'artiste. Un troisième sens, qui appartient à la polémique contre les « tristes réformateurs », mériterait également qu'on s'y attarde. Les protestants, en « blasphémant que les œuvres ne servent pas », opposent (lecteurs de saint Paul !) la foi qui sauve seule aux mérites (c'est-à-dire aux œuvres méritoires, dites 'bonnes', auxquelles le second Roi associera les « feuilles de saints » produites par Rodrigue). Ce troisième sens du mot 'œuvres' permet donc de

1. Une coupure de presse datant de 1912, collée dans le *Journal* (J. I, p. 221) qui rapporte un sermon du pasteur Mahling, professeur de théologie réformée à Berlin, attribuée à l'Évangile, « contre tous les ascétismes du moyen âge » et sans s'appuyer sur Luther, l'éloge de la chair et de la JOUISSANCE (en majuscules, s'il vous plaît !) que dans notre scène Claudel réserve aux seuls artistes catholiques.

réintégrer l'artisanat religieux (les œuvres pieuses, édifiantes ou missionnaires) dans le propos du *Soulier de satin* sur la création, artisanat que E K a bien raison de distinguer du grand art : Renaissance oblige !

E K remarque que « la redoutable question de la représentation par la peinture de l'invisible » (p. 77) n'est pas posée directement, mais qu'elle est « déplacée » : « les réalités purement humaines [= les sujets des tableaux] sont aussi divines, puisque créées par Dieu » (p. 77). Ceci va pour la « rivalité », mais *quid* alors de « l'union du visible et de l'invisible », du « corps sacré comme émanation de l'âme » (p. 91) ? Autrement dit, que devient « l'essence eucharistique de l'art », que E K découvre au centre de l'éloge de Rubens prononcé par le Vice-Roi ? Quand l'art de ce peintre est dit eucharistique, n'est-il pas présupposé que ses œuvres manifestent le mystère du sacrement et donc la présence de l'invisible ? L'art de Claudel, lui, développe ce mystère. Comme E K en serait sûrement d'accord, puisqu'elle produit la citation « l'âme toute nue en train de rayonner la femme », la représentation de l'invisible passe, chez le poète, par l'allégorie prise au mot. À croire le Vice-Roi, pour que Rubens convoque lui aussi ce pouvoir de l'allégorie, il lui a suffi de « soustraire au temps » la beauté sensible en la vouant à la louange extasiée de la vie. Pourquoi ce trait (qui n'appartient pas en propre à Rubens !) lui est-il attribué spécifiquement, comme « glorification eucharistique » (faisant de lui un prêtre célébrant l'office universel) ? Opérée grâce à la « bonne théologie »¹ du Vice-Roi, l'annexion enthousiaste du peintre de la « chair » et du « sang », métamorphosés par sa rhétorique en Chair et en Sang (belle exégèse d'E K !), rendra à « la notion de catholicité » (comme au moyen âge) « un sens et une légitimité dans le domaine de l'art » (p. 80). (L'inverse – la légitimité *d'un art tout profane* dans le domaine de la religion – paraît vrai également ! Cette idée, exclue par la Réforme, le catholicisme doit l'accepter s'il ne veut pas faire mentir son nom, milite le Vice-Roi).

Parallèlement au *Soulier de satin*, la position de Rubens sera évaluée dans les écrits critiques. Ceux-ci examinent des œuvres particulières² et se détachent du regard « anhistorique » (mais polémiste !) qui caractérise le Vice-Roi, enfin ils fondent la catholicité de l'art flamand « sur l'extension universelle du 'sujet' », noble ou bas, cet art étant « union de la sensualité et du mysticisme », ce qui n'exclut pas que se fasse jour chez Claudel lui-même, dans un texte de 1939, « le renversement de la délectation en dégoût » (p. 91). La « réconciliation espérée de l'art et de la chair » laisse alors voir sa « racine intime » (p. 93). À cette approche

1. Avec ironie, le chapelain met en doute la validité de la « bonne théologie » du Vice-Roi en l'associant à la « paillardise » (II, 11) de l'archéologue. Cette ironie (annonçant celle de Mendez Leal, plus mordante) est « disqualifiée par l'humour du dramaturge » (p. 80) qui anticipe les critiques en vue de les désamorcer.

2. Tôt, dès 1933, Claudel porte un jugement sévère sur *L'Érection de la Croix* de la cathédrale d'Anvers « où la dévotion cède la place à l'éloquence » (*Le Poète et la Bible I*, p. 576).

des arcanes de la création claudélienne, on ne peut qu'acquiescer : on songe à Léopold Auguste qu'indigne une mamelle, ou au dépit de Rodrigue constatant qu'il 'frétille' bassement « dans la saumure générale » (II, 8). Le dégoût n'est-il pas le retournement du désir, qui est premier et seul créateur ? Toute cette partie de la réflexion de E K concernant la pensée critique de Claudel est en soi du plus haut intérêt. S'y ajoute celui de nous faire saisir ce que le poète n'a *pas* fait figurer dans la scène du Vice-Roi, où la louange des « grosses blondes nacrées » de Rubens et celle des classiques beautés latines font barrage à la prise en compte du vécu passionnel, devenu en partie pénible, dont a témoigné *Partage de midi*¹.

Monique Dubar (« *Tête d'Or* et *Siegfried*, d'un Crépuscule à l'autre, un Ring inversé ? ») qui fait preuve d'une impressionnante connaissance de l'œuvre de Wagner, ne met pas en cause l'influence de *Siegfried* sur *Tête d'Or*, mais elle montre que là où l'on attendait une ressemblance, il y a une opposition, tandis que là où le rapprochement est effectué, il y a dissociation. De cette étude fine et riche, nous retiendrons l'exemple de la *Blutbrüderschaft* : Gunther et Siegfried « boivent à la même coupe où ils ont versé de leur sang »², tout comme Tête d'Or adoube Cébès dans une « cérémonie obscure » ; cependant, celle-ci est totalement sincère, alors que le pacte des héros germaniques s'avère « truqué ». Autre ressemblance partielle et pourtant significative : c'est Brünnhilde et non Siegfried qui libère hommes et dieux de la malédiction de l'existence, de même que l'initiative salvatrice est réservée à la Princesse. Ainsi les obscurités de *Tête d'Or* renvoient, comme une sorte d'écho lointain et paradoxal, aux certitudes mythologiques de *Siegfried*, qui ne sont ni acceptées ni repoussées. Dans cet entre-deux se situe le discours plein de réticences et volontairement inachevé (interrompu par une aposiopèse : « Qu'elle soit... ») d'une pièce qui demeure « silencieuse sur l'essentiel » (p. 106). Tout l'art de M D a été d'établir une relation vivante entre ces deux crépuscules émettant « le feu d'un même embrasement », mais dont le second aurait un caractère intérieur qui inviterait à le rapprocher du « monologue avec soi, supérieur » que Mallarmé discernait en *Hamlet*.

La place qui m'est octroyée étant limitée, je me contenterai non sans regret de mentionner les contributions de Céline Magrini et de Samuel Lair. C M examine avec talent le thème du fleuve et sa signification religieuse dans la poésie de Claudel (plus particulièrement le Rhône et la *Cantate*). S L évoque la première réception du premier théâtre, pour s'attacher aux réactions de Mirbeau qui a préféré la conception dramatique de *La Ville* à celle de *Tête d'Or*. Mallarmé, pour sa part (dans une de ces lettres complimenteuses à l'excès, dont il avait le secret), déclare

1. Faut-il voir dans la « belle jeune fille », « accompagnée de sa mère comme une plante avec ses racines », une image de Rose sur le navire de Chine ? Claudel a tellement voyagé qu'il a pu évoquer d'autres souvenirs de femmes et de bateaux, ou tout simplement prendre son inspiration ailleurs.

2. Cf. Michel Lioure, *Tête d'Or de Paul Claudel*, Les Belles Lettres, 1984, p. 138.

que *La Ville* est à ses yeux « le parangon du Livre » (p. 155). S L termine en tissant un parallèle intéressant entre *Tête d'Or* et *Dans le ciel*, récit où l'aîné Mirbeau, reçoit l'influence de Claudel, son cadet.

Nous devons à S L, vice-président de la Société Octave Mirbeau, l'organisation du colloque consacré à « Claudel et la création » (5 novembre 2005) et la publication des actes.

Antoinette WEBER-CAFLISCH