



CLASSIQUES
GARNIER

WEBER-CAFLISCH (Antoinette), « En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 191, 2008 – 3, *Aperçus sur Claudel et le Théâtre d'Art*, p. 47-69

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15263-7.p.0058](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15263-7.p.0058)

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.

© 2008. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

Michel Wasserman, *D'or et de neige, Paul Claudel et le Japon*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2008, 232 p.

Enfin Claudel vint. Le XIX^e siècle, depuis les années 1830, avait peu à peu découvert le Japon, tout comme le XVIII^e siècle s'était plu à le rêver. À mesure que le shôgunat des Tokugawa touchait à sa fin, après plus de deux siècles de fermeture physique du pays et de relative ouverture intellectuelle, une ère nouvelle faisait poindre son jour dans le pays tout entier. Le despotisme somme toute assez « doux » et « modéré » qui tenait lieu de régime politique succombait aux assauts conjugués des navires, puis à ceux plus pacifiques des diplomates étrangers qui portèrent dans leur ensemble un regard attendri sur ce dernier bastion encore interdit à leurs sondes et dont ils ne laissaient d'admirer l'harmonie et la paix. Le Japon entreprenait à marche forcée une occidentalisation en profondeur des formes de gouvernement, de la culture, de la langue et des mœurs encore sans exemple aujourd'hui. Les Japonais faisaient montre d'admiration envers leurs « envahisseurs » et les Lumières qu'ils apportaient dans le sillage de leurs navires. Le prestige des étrangers était à peine tempéré par de rares soubresauts d'un nationalisme à l'ancienne et de quelques « pogroms » à petite échelle pour protester contre les « vampires d'au-delà des mers ».

Ce Japon qui s'ouvrait au monde avec une générosité non feinte et allait bientôt déployer tous ses efforts pour entrer dans le concert des nations civilisées pouvait certes sembler dangereux ou ridicule, mais celui qui semblait sur le point de disparaître faisait naître par un mouvement inverse de nostalgie un enthousiasme profond en Occident pour ses formes d'art et pour son « esthétique du quotidien », pour sa « différence radicale » au moment précis où l'État moderne s'employait à se mettre au diapason des grands du monde et à se défaire d'un héritage politique, religieux et culturel devenu obsolète selon les nouveaux critères en vigueur.

Il faut ajouter qu'il en va des découvertes esthétiques comme de la galanterie : la déroba de l'être aimé ou du pays objet de l'enthousiasme et de la curiosité pique le désir avec plus de force encore. De l'*Écumoire* de Crébillon fils aux fulgurances ironiques du « catéchisme japonais » de Voltaire et aux œillades si précieuses et pleines d'envie de Théophile Gautier, le Japon ne fit en rien exception. Ce nouvel astre, soudain apparu dans le télescope des artistes et des hommes de lettres, rejoignait dans l'histoire du goût la planète plus étendue de la Chine, autre sidération en son temps. Cette dernière avait également suscité

une faveur jusque alors inconnue pour les objets et les mœurs chinois. La *chinoiserie*, élément omniprésent dans les décors des demeures palatiales, dans les hôtels de l'aristocratie puis dans les maisons bourgeoises, sous forme de pagodes dans les jardins, de porcelaines aux dîners et soupers, sans oublier dans un certain idéal de fonctionnaire lettré apparu avec les Physiocrates, avait précédé chez les observateurs et les amateurs la *japonaiserie*. Deux pays d'Asie orientale se disputeraient désormais les cœurs des hommes de plume et de pinceau.

D'un orientalisme qu'il fut de bon ton de décrier afin de montrer que l'on se situait à la pointe militante des sciences humaines et sociales, d'une érudition (celle des missionnaires notamment pendant le siècle de leur présence au Japon) pour laquelle on ne concevait d'autre attitude que le mépris – celle-ci étant la marque d'un esprit étroit comme le dit plaisamment Flaubert dans sa définition du *Dictionnaires des idées reçues* – Paul Claudel sut, en artiste, en diplomate, en homme de foi faire l'admirable synthèse. Du japonisme on passait à la connaissance de l'Est qu'un éditeur, après le second conflit mondial, élargirait à celle de l'Orient tout entier, donnant à sa collection le nom de « Connaissance de l'Orient ». Claudel commença, comme beaucoup d'autres, par l'objet d'art japonais qu'il admirait et collectionnait déjà avec sa sœur Camille pour terminer par un art poétique inspiré du pays dans lequel il représenta la France et dont il sut saisir aussi bien la fulgurante beauté que les périls en gestation. Cette relation unique d'un homme avec un pays lointain, mais présent dans toutes les consciences, a fait l'objet de nombreux articles et études épars ; une large partie d'entre eux publiés en japonais. Jamais, en dehors du Japon, où Claudel est encore ce « grand Français » que l'on étudie et révère, cette histoire singulière d'amour et de déprise, de passion et de critique sous le signe du *regard éloigné* n'avait fait l'objet d'une publication pourtant fort digne d'intérêt. En nos temps où diplomatie ne semble plus toujours aller de pair avec culture et moins encore avec amour, revenir sur la présence claudélienne au Japon est aussi une autre façon de porter ce regard sur les lointains du monde que Claude Lévi-Strauss devait si bien décrire.

Pour faire découvrir ou redécouvrir tout ce que Claudel a apporté à notre connaissance du Japon, pour illustrer l'ampleur des influences artistiques japonaises sur sa propre création, pour montrer, enfin, l'importance de l'action diplomatique du grand écrivain, il fallait une personne qui fût capable d'examiner les diverses sources françaises et japonaises avec attention et sympathie, qui se montrât capable de ressentir de manière intime ces différentes facettes d'une action politique et poétique, qui ressentît cet appel du large et du grand dehors auquel convie la création chez Claudel, qui saisît pour finir les liens insécables que ses œuvres nourrissent avec la musique et les arts de la scène tels que le poète les devait redécouvrir au Japon. Cette grande histoire, Michel

Wasserman la retrace avec science, lucidité et sobriété dans son livre *D'or et de neige, Paul Claudel et le Japon*. L'auteur du livre est, on le sait, l'un des meilleurs spécialistes du Japon, pays dans lequel il vit depuis plus de trois décennies. Son parcours intellectuel et ses propres recherches, son activité inlassable dans le domaine des relations entre les deux pays, sa contribution aux échanges culturels bilatéraux, ses compétences de mélomane et de musicologue, sa connaissance du théâtre japonais et ses expériences de metteur en scène lyrique ont pourvu naturellement Michel Wasserman des talents pour parvenir à cette synthèse qui sera désormais l'ouvrage de référence. Ce livre qui nous rend compte aujourd'hui avec autant de félicité d'expression et d'intelligence de l'importance du Japon chez Claudel et de la contribution de ce dernier à la culture japonaise se déroule en quatre actes. Dans le premier, Claudel songe au Japon comme à une lointaine terre grosse de promesses. Dans le second, il agit au quotidien en tant qu'ambassadeur et se forme à la culture du pays dans sa nouvelle capitale Tōkyō. Dans le troisième, il revient vers un monde ancien mais non aboli, vers Kyōto, l'ancienne capitale, qui lui révèle en majesté la splendeur d'une tradition encore vivante et le convie à d'autres cheminements, à d'autres découvertes, à de plus profondes révélations. Claudel ne décrit plus le Japon, celui-ci fait désormais partie de sa propre création. Ses échanges avec les peintres, les musiciens, les calligraphes et les autres artistes sont nimbés de cette « poussière d'or » si bien décrite par Michel Wasserman. Comme José Ortega y Gasset (1883-1955) dans ses *Meditaciones del Quijote (Méditations sur Don Quichotte)* de 1914, il y saisit la beauté absolue des choses, le consentement à la beauté et aux grâces de la simplicité. Le torrent de son verbe se heurte aux récifs de la brièveté des formes poétiques et scéniques et en sort transfiguré. Enfin, dans le dernier acte vient le temps des adieux que la carrière impose et peut-être aussi un plus profond désir d'éloignement (celui que requiert l'être ou la chose aimée). Mais ce retour au pays n'est pas une clôture au sens religieux et spatial du terme : Claudel ne cesse de revenir au Japon en pensée et en création, comme nous le fait découvrir avec cette patience qu'engendrent la ferveur et l'admiration, Michel Wasserman. Érudit de poids et de méticulosité, de finesse, de légèreté et de nuances, l'auteur possède tout le cortège des talents susceptibles de nous rendre compte, par le menu et en ouvrant au regard curieux de vastes perspectives, de cette relation unique d'un homme à un pays. Loin de Loti qui était aussi à l'aise au Pays basque que chez *Madame Chrysanthème*, souvent prompt aux *Japoneries d'automne* et à l'exotisme lyrique des surfaces, Claudel prend place dans le cortège illustre de ceux qui ont vu, en ses grandeurs comme en ses abattements, en ses préjugés mais aussi en son ouverture, en sa parole accueillante à l'étranger pour peu qu'on daigne lui prêter l'oreille, un pays qui n'était pas le leur. Il était plus que nécessaire de rendre justice à

ce moment unique dans les lettres françaises. Sans jargon ni prétention autres que celle de la fidélité et de la compréhension aimante et critique à la fois, Michel Wasserman vient de réussir ce tour de force. Notre connaissance de Claudel et du Japon en sort renforcée et revivifiée par les eaux lustrales de la connaissance et de l'enthousiasme. *L'œil écoute* : comment mieux décrire ces talents d'érudit, d'homme de plume, de musique et de scène que fait éclore à chaque page l'auteur dans son livre ? Il nous rappelle que l'on ne saurait parvenir si peu que ce soit à l'intelligence que par la médiation de l'amour ; que ce dernier se donne pour objet un pays ou un artiste ou les deux à la fois : qu'importe ! Ce livre fera date et les lecteurs de Claudel comme les amateurs du Japon doivent remercier Michel Wasserman pour ce grand texte qui saura nourrir leurs réflexions à venir.

François LACHAUD

Directeur d'études à l'École française d'Extrême-Orient

Paul Claudel 2005. Perspectives critiques. Textes réunis par Sergio Villani, New York, Ottawa, Toronto, éd. Legas, 2008, 232 p.

Ce recueil d'une vingtaine d'articles nous propose un tour d'horizon des différents aspects de l'œuvre de Claudel, traitant de sa conception de l'art, des perspectives théologique et philosophique, de la poétique, du drame, et des contacts et rapports du poète avec le monde littéraire, autant français qu'étranger (surtout l'Asie). C'est un recueil dont la lecture demande parfois un certain effort intellectuel, mais qui est d'autant plus enrichissant.

L'article de Dominique Millet-Gérard est un commentaire très fin de l'œuvre de Claudel et de l'"esthétique théologique" du P. Hans Urs von Balthasar, qui avait traduit le *Soulier de satin* en 1939. En même temps, c'est un très bel hommage aux deux grands hommes. L'auteur examine le concept de cette *esthétique théologique*, c'est-à-dire le Beau vu comme reflet du Créateur, l'œuvre d'art ne trouvant pas sa fin en soi (erreur de l'Art pour l'Art et des romantiques), mais nous ouvrant la perspective transcendante qui est celle de l'œuvre claudélienne. Un autre théologien, Thomas d'Aquin, figure dans l'étude de Pascal Michelucci, qui écrit sur "La connaissance et le signe". Il s'intéresse principalement à *Connaissance de l'Est*, et retrace l'évolution des impressions et sentiments du poète lors de ses premiers contacts avec la Chine. En considérant le rôle du Beau dans l'appréhension du Divin, il compare la place que St Thomas (et Claudel à sa suite) assigne à l'analogie avec la conception chinoise du poème comme contemplation.

Glen W. Fetzer met en rapport avec les perspectives phénoménologiques du poète et philosophe J.-L. Chrétien, la façon dont Claudel appréhende le monde dans son œuvre poétique. S'appuyant sur certains poèmes en prose de *Connaissance de l'Est* et sur la *Cantate à trois voix*, il trouve dans ces textes "un contact expansif et polyvalent", chaque perception sensorielle ouvrant la voie à toutes les autres. Abordant la perspective théologique par le biais inattendu de *L'Ours et la Lune*, Raphaële Fleury s'intéresse à ce que Claudel a pu trouver d'inspirant chez les marionnettes et nous invite à voir dans cette farce un "prélude bouffon du *Soulier de satin*", le marionnettiste se métamorphosant en Dieu le Père (ou plutôt en l'Ange Gardien, son délégué), Prouhèze ou Rodrigue étant des marionnettes difficiles à manier. Il n'est pas difficile de comprendre tout ce qui s'ensuit du point de vue théologique. Mais cette perspective n'est pas indispensable à l'appréciation du théâtre de Claudel. Alain Vercollier, se remémorant la mise en scène du *Soulier d'Antoine Vitez* en 1987, rend hommage à l'intégrité fondamentale de cet homme de théâtre athée et marxiste, et en même temps claudélien passionné.

Nina Hellerstein commente "Salutation", poème en prose de *Connaissance de l'Est*. En signalant les prédécesseurs qui ont pu influencer Claudel, surtout Walt Whitman, elle approfondit le sens de ce titre, expression des rapports du poète avec la nature, et gratitude envers tout ce qui lui entrouvre la perspective de l'Absolu inaccessible derrière les *montagnes éternelles*. Hoai Hong Aubert-Nguyen écrit sur l'omniprésence de la mer dans l'œuvre de Claudel et démontre comment la prosodie claudélienne, rythmée et toujours en mouvement, reflète cette immensité qui rassemble et sépare, nous emportant dans la contemplation et le désir des eaux éternelles. J.A. Dugé réfléchit sur l'art et la foi de Claudel, inséparables l'un de l'autre, l'art n'étant autre chose pour Claudel que le reflet de l'œuvre du Créateur, suprême Artiste. À la fin de son article très réfléchi sur les "Réflexions poétiques claudéliennes d'après *Mémoires improvisées*" (sic : l'adjectif ne doit pas être au féminin !), Hédi Bouraoui avoue sa préférence pour le drame claudélien, trouvant la poésie trop moralisante. Chacun ses goûts.

Art et métaphysique, musique et poésie : Éric Touya de Marenne médite sur les rapports entre le concept wagnérien de la musique comme la forme la plus haute de l'art, et les concepts mallarméen et claudélien de l'art poétique, tels qu'ils sont exposés dans les écrits critiques des deux poètes. Mallarmé rêvait de "tout reprendre à la musique", élevant la poésie à la hauteur de l'Idéal et de l'Ineffable. Claudel, tout en souscrivant pleinement à cet idéal et à la question-clé du Maître : "Qu'est-ce que cela veut dire?", n'acceptait pas le "vide mallarméen" auquel la voie de son aîné aboutissait. Pour lui, l'art devait nous offrir un aperçu de la "vraie vie" rimbaldienne. Steven Winspur nous fait observer que dans *Connaissance de l'Est* la présence intemporelle est évoquée à travers les

impressions reçues par le poète et, commentant "Bougakou" (*L'Oiseau noir dans le soleil levant*), il nous rappelle que Claudel a écrit que la musique du théâtre Nô rend sensible "cette présence invisible hors de nous".

L.C. Bibbee retrace l'itinéraire spirituel de Claudel à travers la Deuxième et la Quatrième Ode, le combat entre ce que Claudel appelait sa "nature païenne" et la conversion, entre l'appel de la *Muse qui est la Grâce* et l'appel de la chair et du monde. Considérant la vieillesse du poète, Sever Martinot-Lagarde commente les dernières farces de Claudel pour se demander s'il regardait alors en arrière ou en avant. Il conclut que ces œuvres sont le regard dérisoire que le vieux poète jette sur les erreurs de sa jeunesse, et en même temps un regard vers sa mort et le jugement final, angoisse toujours présentée sur le mode bouffon, et atténuée par l'espoir de la miséricorde divine. Ici une petite remarque : Claudel n'a pas renoncé à la vocation monastique en 1901 pour suivre "l'appel de la femme et de sa vocation poétique" (p. 100) ; bien plutôt, ce renoncement était absolument contraire à sa volonté et le réduisait au désespoir.

Dans la perspective anthropologique et psychanalytique, Clara Kessous entreprend de définir les deux concepts de son titre, "Le monstre sacré : entre monstruosités sacrées et sacré monstrueux", et d'analyser leur retentissement dans le *Soulier de satin*. Le *monstrueux*, tel qu'elle l'entend, se répand sur tout le drame, depuis l'Annoncier et les personnages et épisodes fantasques ou burlesques jusqu'aux personnages héroïques. C'est un article érudit, fruit de beaucoup de recherches, citant philosophes, psychiatres, anthropologues, étymologistes, et autres spécialistes (Maux, Durckheim, Kline, Freud, Derrida, entre autres). Tous ne paraissent pas être utiles de façon égale. On n'est pas très avancé d'apprendre que le mot *monstre* vient de *monstrare*, "montrer" (à propos, dans notre dictionnaire, l'étymologie paraît être plutôt *monere*, c'est-à-dire *avertir*), que *symbole* vient de *sum-bolem*, ou que le Dieu de Claudel "a tous les attributs du *mana* chez les Mélanésiens et Polynésiens". Comme c'est toujours le cas, quelques-unes des interprétations psychanalytiques donnent à réfléchir, par exemple, celle qui suggère que le don de son soulier que Prouhèze fait à la Vierge serait une "image rabelaisienne du pied et de la pantoufle, du sexe masculin et du sexe féminin", ou cette autre qui veut que l'héroïne "accepte d'avoir un enfant d'un homme qu'elle exècre pour pouvoir mieux le donner à Rodrigue". Ce n'est pas évident en soi. En tout cas, l'article stimule la réflexion et fait travailler nos petites cellules grises!

Quelle a été l'influence exercée par d'autres écrivains sur l'inspiration de Claudel ? Diane Henneton signale des ressemblances entre *La Terre* de Zola et la première version de *La Jeune fille Violaine*, tout en notant à la fin de son article la dimension mystique du drame de Claudel.

Certes la violence est frappante de part et d'autre. Mais il faut dire qu'à l'époque (et jusqu'à une période beaucoup plus récente), tous les portraits littéraires du monde paysan se ressemblaient : domination du patriarche, attachement avide et féroce du paysan à sa terre et féminisation métaphorique de cette dernière. Cécile Cloutier, dans son article "Claudel, poète cosmique", commence par souligner combien le poète était "terrien". Elle passe en revue tout ce qui compose son cosmos : l'espace (la création entière), le temps extérieur (l'histoire) et intérieur (le silence et la méditation), le langage, "acte de création". C'est une "petite annonce" d'un immense sujet, comme elle dit. Écrivant sur "L'Homme et la coquille" de Valéry et "La Mystique des pierres précieuses" de Claudel, Sergio Villani considère les perspectives contrastées des deux poètes (implicites déjà dans les deux titres), l'un prenant une approche strictement intellectuelle, cartésienne, l'autre parlant un langage métaphorique qui nous transporte dans le domaine du spirituel. (Soit dit en passant, ce n'est pas le crâne d'Horatio que contemple Hamlet !)

Keith Tribble, dans un article des plus intéressants, esquisse l'histoire de la diaspora russe en France après 1918 et les contacts que les cercles littéraires de ces émigrés ont pu avoir avec Claudel et son œuvre. On connaît l'enthousiasme du poète pour Dostoïevski, et il avait en effet des souvenirs personnels de la Russie, ayant traversé le pays en Transsibérien en 1909. L'intérêt fut réciproque avant la révolution russe, et ce sont ensuite les Russes de la diaspora qui ont gardé vivante "la flamme de l'œuvre de Claudel" jusqu'à l'époque post-soviétique. Intellectuels et écrivains se réunissaient dans la maison de Jacques et Raïssa Maritain : Shestov, Berdiaev, Romain Rolland et sa femme Marie Koudashova, Charles du Bos, Gabriel Marcel, les claudéliens Stanislas Fumet et Jacques Madaule, et beaucoup d'autres encore. Claudel commence maintenant à être redécouvert en Russie, en même temps que les œuvres et la critique littéraire de ceux qui avaient été proscrits pendant si longtemps.

Laissons le dernier mot au vieux poète lui-même : Hédi Bouraoui compulse les entretiens radiodiffusés de l'octogénaire Claudel avec le poète-journaliste Jean Amrouche (*Mémoires improvisés*), pour en extraire la pensée et les perspectives artistiques des deux hommes. Les échanges démontrent autant la compréhension intelligente de la part de l'intervieweur que le regard en arrière du poète lui-même. On peut ajouter que ces entretiens existent aussi sur bande magnétique, pour notre plus grande délectation.

Moya LONGSTAFFE

Paul Claudel Papers. A Journal of the Paul Claudel Society.
Vol. V, December 2007, 105 p.

La poésie et les poèmes en prose continuent à être le champ privilégié des études claudéliennes. Ce numéro de *Paul Claudel Papers* invite à la réflexion sur les *Cinq Grandes Odes*, "L'Enfant-Jésus de Prague", et "Le Poète et le Vase d'Encens". Les deux autres articles sont un exposé de l'évolution de l'influence claudélienne et des attitudes envers l'œuvre du poète dans la littérature franco-canadienne, suivi d'une analyse de la fécondation mutuelle qui a eu lieu entre le génie de Claudel et celui de Darius Milhaud.

Commençons par l'article de Bernard Hue, "Imitation et désacralisation de Claudel au Canada français". En 1928, les milieux universitaires et littéraires québécois ont accueilli Claudel avec enthousiasme. Par la suite, le plus célèbre de ses admirateurs a été Gustave Lamarche qui voulait promouvoir et populariser une littérature "spécifiquement québécoise", chrétienne et traditionaliste, choisissant pour la plupart des sujets bibliques. Ce prêtre-écrivain est important pour avoir initié l'essor du théâtre québécois à partir des années 30. Hue signale plusieurs traits stylistiques qui font écho au théâtre de Claudel, l'humour, l'interprétation figurative et les images. On pourrait aussi y ajouter d'autres composantes claudéliennes aussi : Lamarche introduit dans sa dramaturgie la musique, la danse, les chœurs et des éléments cinématographiques. Par la suite, la "désacralisation" est présente dans l'œuvre de la romancière, dramaturge et poète Anne Hébert. Hue parle d'une "affiliation par antithèse", car les thèmes de l'exil, de la séparation et de la violence dans l'œuvre d'Hébert constituent une protestation passionnée contre la société traditionnelle et patriarcale du monde claudélien, qu'elle voit comme un carcan pour la femme (soit dit en passant Jacques Madaule, en 1968, dans *Claudiel et le langage*, considérait que "la femme a ce pouvoir de déterminer par son choix la chute des empires" !) C'est surtout la révolution dans les mœurs de l'après-1968 qui a entraîné la perte de la position prééminente de Claudel dans la hiérarchie littéraire du Canada français.

Marie-Joséphine Whitaker nous donne une analyse magistrale de "La Poétique des *Cinq Grandes Odes*", en soulignant la liberté joyeuse du poète, son refus de tout ce qui est artifice ou mécanique, que ce soit les règles de l'élégance ou l'idolâtrie de l'art pour l'art. Sa poésie reste "un art mystérieux et sacré", et tout le reste est littérature. Madame Whitaker n'oublie pas les "gaucheries", mais y voit un procédé qui a pour but de rehausser l'effet de l'ensemble, pour que le poème "rebondisse vers le ciel". Elle met Claudel en opposition avec le symbolisme d'un Valéry, d'un Mallarmé ou des surréalistes, car il n'est ni "médium" ni grand-prêtre-ciseleur-de-mots, mais le poète irrépensible, exubérant ou solen-

nel, chanteur de tout le merveilleux de la création, renouant avec la véritable tradition de l'ode pindarique enfin réanimée par le souffle puissant d'une inspiration profondément religieuse. Il faut noter qu'à la fin de l'article, la citation tirée d'Horace est mal placée et devrait suivre la référence : *Ode II, Livre IV*.

On connaît bien la fascination que l'Asie exerce sur l'âme de Claudel. "Je suis un vieux Chinois, je connais les secrets", déclare Mesa. Les cours universitaires en France comme à l'étranger, les traductions (celle de *Connaissance de l'Est* par James Lawler vient d'être particulièrement bien reçue), les colloques, tout témoigne de l'intérêt général pour Claudel orientaliste. Le recueil des communications du colloque de Kansai (*Claudiel et le Japon*, Tokyo, 2006) est l'objet d'une critique élogieuse de Diane Henneton. C'est également l'Extrême-Orient qui a attiré l'attention de Nina Hellerstein dans son article sur "Le Poète et le Vase d'encens". Dans ce dialogue de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, le poète se penche sur ses réminiscences d'Angkor Vat. L'analyse porte sur le symbolisme de ce poème en prose, l'*angst* inspirée par la métaphysique bouddhique ou hindoue, les anecdotes taoïstes racontées par le Vase, *alter ego* du poète. "Quant à la philosophie chinoise, j'ai beaucoup apprécié le Tao... le Tao a eu beaucoup d'influence sur moi," a affirmé Claudel dans ses entretiens avec Jean Amrouche. Nina Hellerstein a raison de conclure que l'humour bouffon du dénouement cache une certaine sympathie "complexe et variable".

Le court article de Sergio Villani sur "Claudel et L'Enfant-Jésus de Prague" est une appréciation de ce petit poème en alexandrins, qui est en même temps un hommage à la Bohême, une méditation pleine d'amour sur la divinité et l'humanité de l'Enfant-Dieu, et, finalement, une tendre évocation de l'enfant du poète, endormi comme le petit Jésus dans le silence de la nuit de Noël. Pour finir, Éric Touya de Marenne, retraçant la collaboration Claudel-Milhaud, met en lumière l'importance de la musique dans la pensée de Claudel, révélatrice du sens du monde, de la création divine, et expose le rôle de la polytonalité qui, dans la conception du musicien comme dans celle du poète, sert à nous conduire à l'universel, par la voie de l'inspiration "transculturelle".

Pour clore le volume, deux beaux hommages, de la plume de Michel Brethenoux et de celle de Sergio Villani, au très regretté Père Moses Nagy, directeur de *Claudiel Studies*, qui a travaillé si longtemps et si admirablement pour faire connaître Claudel dans le Nouveau Monde et partout. Que Dieu ait son âme !

Moya LONGSTAFFE

L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel, actes du colloque des 8-9-10 mars 2001 à l'université de Toulouse-Le-Mirail, textes réunis et présentés par Didier Alexandre, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.

À bien des égards, le colloque de 2001 se situe dans le prolongement de celui qui se tint à Besançon en 1994, et dont les actes parurent en 1997 sous le titre *Écritures claudéliennes*.

Si le champ de l'ouvrage de 2006 est moins étendu, les dix-huit participants du colloque ont su présenter des contributions variées, non exclusivement centrées sur la réflexion biblique de Claudel, en accord avec l'usage très large qu'il a fait du terme 'exégèse'. La plupart des intervenants se sont cependant répartis en deux groupes selon qu'ils se sont intéressés à ses commentaires et à ses constructions bibliques, ou qu'ils ont plutôt cherché à découvrir dans certains de ses textes de nature profane, semi-profane, ou s'inspirant de la tradition religieuse, la présence d'une intention, d'une pensée ou même de la méthode d'interprétation dont le poète catholique se savait redevable à la Bible.

Ainsi, quand il décrit Judith « toute rayonnante de la gloire préfigurée de Marie »¹, il indique clairement qu'il entend déchiffrer en 'figure', démarche qui n'allait pas de soi pour certains de ses contemporains, malgré la tradition des Pères et malgré Pascal. Que Judith annonce Marie, l'abbé Fillion, pour sa part, s'était refusé à rien voir de tel. Dans les notes accompagnant en bas de page sa traduction de la Vulgate, il avait affirmé en effet que la salutation adressée à la Vierge Marie – « *benedicta tu in mulieribus* » (Lc 1, 28) – est « unique en son genre dans la Bible ». Rétif à ce genre d'aveuglement au moins autant qu'à la lecture littéraliste, Claudel cherche tout sauf à ignorer que l'Évangile de Luc reprend *verbatim* la célébration de Judith – « *Benedicta es tu, filia, a Domino, Deo excelso, prae omnibus mulieribus super terram* » (Jdt 13, 23). Qu'il la signale explicitement ou qu'elle demeure implicite, cette reconnaissance de la nature dialogique de la Bible est au centre de sa pensée, et sa conception de la littérature en porte la marque.

Michel Bressolette ouvre les feux en donnant un éloquent aperçu des relations qu'entretinrent Claudel et Maritain de 1921 à 1945. La formulation des sentiments d'agacement, puis de nette hostilité que manifesta Claudel dès qu'il ne se sent plus compris, semble d'une autre époque. Reprochant, blâmant, attaquant frontalement, il recourt à « l'exégèse tendancieuse » (p. 25) pour miner des positions qu'il juge à la fois

1. *Po.*, 1957, p. 708. Catherine Mayaux observe l'effet rétroactif de la lecture de l'Évangile sur celle du livre de Judith : chez Claudel, « la préfiguration de Marie [...] permet qu'elle [Judith] use des artifices de la coquetterie » (p. 346) sans que l'image de sa pureté ait à en souffrir.

trop pessimistes et politiquement trop à gauche. Maritain, quant à lui, n'hésite pas à se plaindre de façon publique et privée (« Claudel est un butor, vindicatif et haineux, etc., etc. »). C'était en 1939. Après la guerre, les deux vieux messieurs se réconcilièrent poliment. Je retiendrai pour ma part non pas le heurt des tempéraments opposés, mais l'étalage d'un sentiment quasi puéril : à l'évidence Claudel se sent trahi personnellement quand il constate que Maritain « réserve sa tendresse » (expression combien parlante) aux surréalistes – tout particulièrement aux « productions d'un certain Reverdy » – et « à leurs congénères de la peinture » (p. 23), entendons par là les peintres cubistes improprement nommés. Pour lui, ce sont tous des anarchistes. Que le clivage entre sensibilités de gauche et de droite l'emporte sur l'appartenance religieuse, c'est dans l'ordre des choses, mais pourquoi dénigrer particulièrement le cubisme ? Une fois de plus se vérifie la réaction agressive que suscite chez Claudel la confrontation à un art sous un aspect ou sous un autre proche du sien : il ne s'est jamais montré aussi « méchant » qu'avec ceux qui allaient dans la même direction que lui, mais sous une autre bannière, et ceux auxquels il empruntait sans les apprécier, et donc sans pouvoir dialoguer avec leurs œuvres (Goethe, Stendhal, Zola). N'oublions pas que, pour Jammes et quelques autres, Claudel avait donné des gages au cubisme². Une parenté formelle qui embarrassait certains et que lui non plus ne pouvait pas reconnaître : trop d'idéologie s'y opposait.

Dans un article riche et fouillé intitulé « Claudel : écriture sublime, écriture exégétique », Marie-Joséphine Whitaker montre (entre autres) que le sublime de Claudel est un avatar du sublime biblique tel que l'a défini Chateaubriand³. C'est par là que l'exégèse devient pour le poète, qui s'éloignerait ainsi de Longin, « le champ idéal d'application du sublime⁴ » (p. 47). Le sublime de Claudel et celui de son Dieu (p. 54) se distinguent de toutes les formules ayant cours, en ceci qu'au lieu d'apparaître soudain et brièvement, ils sont confiés à une institution chargée de durer : l'Église (p. 55). De même, « l'enthousiasme qui soulève le poète ne le quittera plus » (p. 64). L'auteur parle-t-elle de la foi du poète ? Elle montre que, plus audacieux que Longin, Claudel concentre le sublime non pas sur un discours qui « ravit, renverse, transporte » le lecteur, ce qui est sa vocation mondaine, mais sur « l'Être sublime personifié » : Dieu est incapable de résister à l'amour que l'humanité lui

2. Voir mon article : « Claudel en son temps : *Le Soulier de satin* », in Claude Fraisse et al., *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle, controverses et consensus*, P.U.F., Paris, 2005.

3. Dans le sublime biblique, Chateaubriand distingue la grandeur de l'effet et la petitesse, parfois la trivialité, du motif ou du « mot qui sert à le rendre » (p. 44, note 44). Ce sublime provient donc du « contraste » irrationnel entre l'effet et le motif. Claudel l'imagine, lui, comme une « double traction », une « agonie respiratoire » (p. 55).

4. Selon la formule de Dominique Millet-Gérard, *La Prose transfigurée*, p. 280.

inspire, et ce sont « cette attraction », cet « attrait » (p. 57-58) pour notre faiblesse qui sont sublimes, au sens biblique et non pas au sens de la rhétorique grecque.

Pierre Brunel, dont on connaît les lectures passionnantes de Rimbaud⁵, qui se situent à l'opposé des idées de Claudel, émet des réserves importantes sur la manière dont celui-ci traite le texte rimbaldien. Le mot infamant « amalgame » vient au moins trois fois sous sa plume : Claudel cite, avec ou sans guillemets⁶, et surtout il s'approprie la pensée d'un auteur que d'ailleurs il est loin de considérer toujours de façon « favorable » (p. 76), associant Rimbaud, pour en intégrer la personnalité disruptive et la destinée rompue, à Saül « le suicidé » (*id.*) et au récalcitrant Jonas, enfin le rapprochant de Caïn « et de tous ceux qui errent en vain, 'à la recherche du lieu et de la formule' » (p. 77).

« Une lecture biblique de la littérature » : Michel Lioure montre que dans les articles et les essais de critique littéraire qui font partie de l'œuvre de Claudel, la relation à la Bible est envahissante, comme si l'auteur était en proie à une sorte de contrainte mentale⁷. Ainsi s'expliquerait que le pullulement des allusions bibliques plus ou moins explicites (apparentes, exactes, bienvenues...) ne prend pas forme, et notamment pas celle d'« une grille de lecture exclusive » (p. 90). Mais, à elle seule, leur prolifération interpelle. Plutôt qu'une pensée, qui existe aussi, bien sûr, et à laquelle son étude conduit d'ailleurs, M. L. met en évidence la présence d'un imaginaire biblique⁸ dont l'effet paradoxal est de désacraliser les Écritures : il arrive que les œuvres profanes soient lues elles-mêmes comme des sortes de paraboles bibliques. C'est ainsi qu'est relevée, par exemple, « l'originale inversion de la parabole du Fils prodigue » (p. 86) qui permet de rattacher *Le Roi Lear* à la Bible...

On peut être gêné par cette appropriation des textes sacrés, dont M. L. se plaît à souligner la liberté. Il me semble cependant qu'elle

5. Dans « *Matin* », Rimbaud poursuit « une intention contre-évangélique » (p. 72) ; il « a voulu dans *Les Illuminations* recommencer l'œuvre de Dieu pour tout refaire, 'pour inaugurer le temps d'un nouveau corps, d'un nouvel amour, et d'une nouvelle harmonie' » (p. 78). On se référera aux *Œuvres complètes* de Rimbaud, que Pierre Brunel a admirablement éditées à la Librairie générale française (La Pochothèque, 1999), comme à l'édition commentée d'*Une saison en enfer* (José Corti, 1986), où il développe l'idée « d'intention contre-évangélique » (p. 69).

6. Quand la citation archiconnue est reconnaissable, il me semble que l'absence de guillemets est un usage admis chez les auteurs non universitaires.

7. Michel Lioure diagnostique chez Claudel une véritable compulsion à citer la Bible : « *il ne peut s'empêcher de citer la Genèse* » (p. 81, je souligne).

8. À cet égard, Claudel est proche de Rembrandt, lui aussi grand bibliste (mais de tradition réformée), qui donne au visage de la prophétesse Anne les traits de sa propre mère dans la *Présentation au Temple* de Hambourg. L'identification du croyant aux antiques figures du Temple met en lumière le transfert culturel auquel Claudel procède lui aussi dans son commentaire consacré à l'autre *Présentation* de Rembrandt, celle de La Haye (cf. *infra*).

exprime moins une sorte assez particulière d'irrévérence religieuse qui ferait songer à Melville⁹, qu'elle ne manifeste l'extrême familiarité de Claudel avec la Bible. Une familiarité qu'il a revendiquée.

« L'œuvre de Camille Claudel envisagée comme un aveu » : l'essai de Marie-Victoire Nantet impressionne par une exigence morale qui s'accorde avec un remarquable désir de justesse et de mesure. L'auteur traite de façon globale et unifiée, 'clarifiée' dans la lumière de l'art, la relation que Paul entretenait avec sa sœur Camille. Sans outrepasser les limites du possible, c'est-à-dire sans se livrer à des hypothèses problématiques.

M.-V. N. met au centre de sa réflexion les publications de Paul Claudel. En suivant leur cours chronologique, elle examine la pensée qu'un écrivain consacre à sa sœur artiste. Ce qui apparaît, c'est que Paul élabore la relation fraternelle uniquement en fonction du désastre que fut la destinée de Camille. Le poète a présenté cette destinée de façon stylisée comme chute, et bientôt le croyant comme calvaire ouvrant sur le salut. Ces « scénarios » (évidemment lacunaires) reposent sur l'identité (non moins évidemment imaginaire) de l'artiste et de son œuvre, requalifiée comme chemin de croix. Les 'stations' en furent les 'œuvres biographiques' (voulues telles par le frère) : « l'œuvre de ma sœur est l'histoire de sa vie » (p. 91). Pour M.-V. N., cette affirmation est centrale. Elle y souligne le mot « est », qu'elle traite comme le symptôme d'un trouble : Paul commente les œuvres de Camille en « escamotant » leur dimension représentationnelle spécifique, c'est-à-dire qu'il les retire du monde de l'art pour en faire une série de documents sur lesquels il construit son récit à lui. Or, le médium de la sculpture se prête à l'allégorie, mais il exclut la narration. Il lui est constitutivement étranger. C'est en ce sens que « la sculpture scelle un silence » (p. 104), comme l'écrit M.-V. N., en contradiction avec « Ma sœur Camille » où le poète affirme que les deux monuments de *L'Âge mûr* « outrepassent les limites de l'art où ils ont été réalisés » (p. 105), c'est-à-dire parlent et même racontent. Voilà le point litigieux.

À lire l'étude de M.-V. N., on en vient à se demander si Paul appréciait véritablement comme grand art – étant entendu qu'un relatif manque d'originalité n'exclut pas la qualité – la sculpture d'une sœur dont le « génie » pourrait bien avoir eu partie liée avec une sorte de mythe familial, avant d'être annulé par les effets d'un caractère et d'une

9. Claudel a lu *Moby-Dick* avec admiration au moment où il écrivait *Le Soulier de satin* (cf. J. I, p. 564). Il s'en inspire pour décrire l'oreille de la baleine (un « poisson » ! *Moby-Dick*, chap. 32, « la Pléiade », 2006, p. 160) : « l'orifice [de l'oreille] est si étonnamment petit qu'on aurait peine à y introduire une plume » (*Moby-Dick*, chap. 74, p. 368) ; « le pertuis de l'oreille est si étroit qu'on n'y fourrerait pas un crayon » (*Soul.*, III, 2).

maladie terribles, et rendu incompatible avec les attentes des proches. Quoi qu'il en soit de cette épineuse question, le problème est que la construction de l'œuvre comme parcours de vie laisse hors champ toute interrogation sur sa valeur artistique. M.-V. N. n'en crédite pas moins le poète exégète d'avoir espéré sauver ce qui selon lui pouvait l'être. Or, cette démarche fit fiasco, constate-t-elle, car « la voie du salut dessinée par Claudel ne s'accomplit pas » (p. 106). Autrement dit, l'idéalisation pathétique n'est pas crédible. S'y oppose le reproche que Camille a su faire entendre (visant Rodin *au premier chef*, c'est le cas de le dire ! et il faut le rappeler). Ce reproche « arrache l'artiste à sa position passive d'*Implorante* », et fait donc obstacle à une narration qui tente de s'exprimer à sa place. M.-V. N. conclut sur ce point en affirmant en exégète que, « maîtresse de son image, l'artiste [Camille et non Paul !] met en scène le reproche en adoptant la position d'une victime expiatoire à la source de notre [?] remords ». Ce serait donc « par la voie du remords que Claudel est entré vers 1942-1943 dans le schéma du calvaire, ce schéma qui, en sauvant une sœur, prend un frère en faute » (*id.*) (Mais pourquoi, si faute il y a, condamner le frère à la place de l'amant qui conquiert les faveurs d'une jeune fille déséquilibrée ?)

La réflexion que le poète consacra en 1954 à la *Phèdre* de Racine lui donnera l'occasion de formuler une nouvelle interprétation du destin de Camille qui sortira métamorphosée de cette confrontation avec le tragique. *Exit* la figure pitoyable de la sœur, *exit* la faute du frère : « l'artiste s'est brisée au contact des dieux » (*id.*) Sur cette note grandiose prend fin un parcours qui embrasse presque toute une vie, où la voix sororale n'aura surgi qu'une fois (« Mon petit Paul ! »). M.-V. N., quant à elle, boucle la boucle de sa réflexion en s'appuyant sur une déclaration de Claudel qui, dans le registre de l'autosatisfaction décomplexée, c'est-à-dire à mille lieues de la *Conversation sur Jean Racine*, oppose l'artiste qui se fabrique du dehors « par le travail de la lime et du marteau » (suivez mon regard !) à l'artiste qui se développe par un travail intérieur, comme il y serait parvenu, lui. Forte de cette opposition duale et sans reste, M.-V. N. tranche dans le vif du débat en proposant une solution logique : soit « *L'Implorante* serait une pose sculptée par une artiste sensible au pouvoir de son image », soit, si la sculptrice « l'a produite du dedans », cette œuvre « serait l'aboutissement formel de sa vie amère » (p. 107). La première de ces hypothèses s'avère coûteuse, encore que notre époque puisse fort bien s'en accommoder. De façon très actuelle, toutes deux d'ailleurs laissent le jugement esthétique en suspens. Mais il suffit que le lecteur accepte l'une ou l'autre d'entre elles pour que Camille Claudel accède à la dimension que Paul (malgré ses efforts indéniables pour la mettre en évidence) aurait en réalité constamment déniée à sa sœur. Ni figure pathétique, ni personnage tragique, elle fut une artiste.

Avec humour, Michel Autrand termine sa réflexion intitulée « Bible et théâtre dans la première version de *La Ville* » par une citation tirée d'un commentaire de Jean Vilar : « Les délicats diront : Décidément, il y a trop de choses là-dedans. » (p. 123). Et en effet, il relève de nombreuses influences romantiques ou fin de siècle (y voyant « la cohérence ou l'incohérence de toute une époque » p. 111), tout en affirmant avec ses prédecesseurs dont il mentionne les noms, le rôle majeur que joue la Bible dans l'inspiration de la pièce. Lui-même va donner sens aux noces de Cœuvre et de Thalie (fin de l'acte I) en les rapprochant d'une prophétie de saint Jean. Il montre qu'elles sont la « préfiguration nocturne » (p. 119) de la restauration de la cité, qui sera représentée à l'acte III, et que cette refondation, succédant à la destruction du monde ancien, fait écho très précisément à un verset de l'Apocalypse, qui associe à un mariage l'annonce de la venue de la Jérusalem nouvelle – « prête comme une épouse qui s'est parée pour son époux¹⁰ » (21, 2). L'épisode du mariage de Cœuvre et de Thalie est donc généré par une comparaison importée incognito. Maintenir implicite l'allusion au verset de l'Apocalypse, permet d'autant mieux de dissimuler sa valeur allégorique, la représentation du mariage se présentera dès lors comme une sorte d'événement erratique, arbitraire. Ainsi s'explique pourquoi l'acte I, que l'union du poète et de la Muse parachève, semble n'avoir « quasiment aucun lien direct avec les deux suivants » (p. 119). Ce lien existe pourtant : sa manifestation n'est que différée. L'image tirée du saint livre est traitée comme une 'figure', c'est-à-dire que le dramaturge en fait un événement en lui-même incomplet, donné sans préparations ni conséquences immédiates, d'où l'impression que cet acte « form<e> une espèce de prologue bizarre ». Mais cette 'figure' sera remplie¹¹, comme dit la Bible. Elle accèdera à sa signification au moment du dénouement (l'écriture typologique, fondée sur l'exégèse biblique, rencontre ici la loi du drame !) Claudel invite lui-même à procéder à une telle lecture, et M. A. donne toute leur importance aux intentions du poète exégète en faisant un sort au terme 'dédier', un verbe dont le sens est laissé en suspens, étant employé absolument : « – Royaume pacifique de l'Univers, je dédie !¹² » (p. 120). Ce mot inattendu n'a pas été choisi au hasard ni mis en évidence sans raisons. M. A. y a trouvé le point d'Archimède de son interprétation. Apparemment incompréhensible, la déclaration de Cœuvre évoque, pour qui en découvre l'origine, la liturgie de « la messe de la dé-

10. « Et moi, Jean, je vis la cité sainte, la Jérusalem nouvelle, qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu, prête comme une épouse qui s'est parée pour son époux » (Ap. 21, 2). Plus loin, Jérusalem est dite par métaphore « l'épouse, la femme de l'Agneau » (21, 9).

11. Cf. « *Donec impleatur in regno Dei* » Luc 22, 16, ainsi que « *necesse est impleri omnia quae scripta sunt* » Luc, 24, 44, etc.

12. *La Ville* I, acte I, Th. I, 1967, p. 335.

dicace des églises » où prend justement place le verset de l'Apocalypse cité plus haut. Son rôle déterminant est ainsi confirmé.

Un pas important a été franchi dans l'élucidation de cette pièce difficile dont l'ésotérisme sera désormais mieux apprécié.

La réflexion que Pascale Alexandre-Bergues consacre à *L'Échange* (« Drame et exégèse : l'exemple de *L'Échange* ») compare les modalités de l'inscription biblique dans les deux versions de l'œuvre. Le poète « métisse » (p. 132) le texte de la seconde version de manière très apparente. Alors que, suite à de nombreuses coupures, les allusions et les emprunts faits à la Bible y sont moins nombreux que dans la première, ils y sont en revanche soulignés avec intention. Après un examen détaillé du texte, P. A.-B. propose une hypothèse de lecture de l'ensemble du drame : Claudel aurait associé imaginativement le personnage de Lechy à la Prostituée écarlate de l'Apocalypse, « figure récurrente dans ses textes exégétiques » (p. 135), en sorte que la pensée du bibliste se serait reportée sur l'œuvre du dramaturge et qu'elle aurait participé à la reconfiguration tardive de *L'Échange*. De manière analogue, le symbole de la Bête (Ap. 13, 3) aurait informé le personnage de Pollock Nageoire. P. A.-B. cite finalement un passage de *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* qui l'incline à croire que Claudel, inversant en quelque sorte sa démarche de dramaturge, pensait en réalité à son propre drame quand il commentait le saint livre !

Dans son essai consacré à « L'exégèse du destin d'Israël dans *L'Histoire de Tobie et de Sara : la figure et la gloire* », Hélène de Saint Aubert montre que la « moralité à sujet biblique » (ou : « exégèse par personnages ») tirée du Livre de Tobie dépend du cadre dogmatique où saint Paul a inscrit la destinée d'Israël quand il l'a située dans la perspective chrétienne d'un aveuglement temporaire du peuple élu, suivi de sa conversion aux derniers jours (2 Co 3, 12-18). Ce cadre exégétique permet au poète de faire résonner dans l'histoire de Tobie des échos de la bénédiction de Jacob et de la parabole du Fils prodigue : des récits différents, mais qui « signifient [allégoriquement] la même chose, peuvent fusionner » (p. 148). « Tout se passe donc comme si un réseau analogique de textes *virtuellement* présents nourrissait le texte existant et informait secrètement cette herméneutique dramatique » (p. 153). Si H. de S. A. parle d'« exégèse despotique » (p. 146) ou d'« intertextualité dévorante » (p. 153), ce qui pourrait faire entendre que Claudel se soit laissé dominer par la pensée qu'il développe, elle conclut que le « génie claudélien tient dans le vertigineux équilibre, qui parfois laisse pantois, établi entre la profondeur des réseaux analogiques et l'incontestable cohérence de l'ensemble » (p. 156).

« *La Danse des morts* : le renouvellement de l'oratorio par l'exégèse » : tels sont le titre et le sujet de la réflexion que Pascal Lécroart consacre aux particularités de cette œuvre touffue, et qu'il expose avec une clarté parfaite, en empruntant une perspective tout d'abord historique, puis générique. Il passe ensuite à une démarche critique qui se nourrit d'une constatation paradoxale : cet oratorio est un exemple patent d'exégèse biblique telle que la conçoit Claudel, et pourtant, selon ce que celui-ci a lui-même affirmé, « son texte est entièrement emprunté à l'Écriture » (p. 165, note 16). Comment cela se peut-il ? Essentielle, cette question s'avérera être la clé qui aura permis à P. L. d'analyser les divers procédés mis en œuvre par Claudel, puis par Honegger, et de nous faire découvrir le mode de composition complexe et raffiné d'une œuvre qui emprunte la voie de la déconstruction et de la reconstruction de son objet, la saisissante prophétie des ossements éparpillés que la résurrection rassemble au Jugement dernier : « Ézéchiel, ch. 37 ».

« Le verset claudélien, remarques sur ses sources patristiques et sur son originalité formelle » : écrit de façon alerte, pensé sans la moindre trace de pédanterie académique et pourtant fort savant, l'essai de Michel Banniard rattache le verset claudélien à la prose rythmée et segmentée de saint Augustin et surtout de saint Jérôme, lui-même pourfendeur de l'hexamètre latin comme Claudel le sera de l'alexandrin français (p. 181). L'auteur rend justice aux idées du poète qui a notamment eu raison d'insister sur le rythme accentuel en « laissant la possibilité d'un nombre flottant de syllabes neutres qui font attendre la syllabe marquée » (p. 184, note 28). Il prend ses distances avec J. Mazaleyrat qui, dans un article de 1979, niait l'originalité de la prosodie claudélienne. Sa démarche d'historien et de linguiste conduit M. B. à occuper une position toute contraire, et l'amène à applaudir des deux mains les considérations et les jugements que Dominique Millet-Gérard et Didier Alexandre ont émis sur le verset claudélien, auxquels il accède par d'autres voies.

Dominique Millet-Gérard recherche les « procédés 'midrashiques' dans *Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques* ». Supposer que Claudel « ait retrouvé comme d'instinct la plus ancienne tradition de l'exégèse rabbinique, celle du Midrash », comme le note André Chouraqui (p. 193), n'a à ses yeux rien qui doive surprendre : elle rappelle en effet que les Pères de l'Église ont été influencés par la culture biblique juive (notamment saint Jérôme, p. 216), et que Claudel ne pouvait que l'être aussi, puisqu'il « rejoint la grande tradition allégorique des commentaires patristiques » (p. 196). Elle souligne l'importance de son propos en rappelant également que les Évangiles transmettent l'inspiration midrashique de l'enseignement de Jésus lui-même (exemple p. 196, note

4). Ce cadre historique étant posé, D. M.-G. examine comment Claudel lit le Cantique dans l'esprit et avec les méthodes du midrash, étant donné qu'il ne savait pas l'hébreu. Or ce sont les caractéristiques particulières de cette langue qui rendent ce genre d'exégèse possible et qui surtout le chargent de sens. Mais comme le poète est confronté au latin et au français, « scruter les Écritures » (commandement évangélique, par excellence midrashique) conduit en fait à solliciter des langues qui ne se prêtent pas à ce « travail » contraire à leur génie propre. Claudel le sait et le dit (« c'est là que l'Esprit Saint pour Se faire entendre prend ses aises à l'égard des lois de notre rhétorique¹³ » p. 202). Il va pourtant tenter de rapprocher le latin et le français de l'hébreu biblique tel qu'il se plaît à l'imaginer, notamment en créant des néologismes¹⁴ et surtout en proposant des traductions instables dont il fait se succéder plusieurs états sans les fixer, ou encore en associant les sens de mots proches, mais différents, ou en forçant « l'abstraction de la langue française, notamment dans l'usage des prépositions » (p. 208)... Il s'agit toujours d'aller vers « la flexibilité idéale » de l'hébreu, vers sa polysémie, vers sa mobilité, en sorte que les sens allégorique et poétique puissent être « indémêlablement croisés » (p. 210). On l'aura compris, D. M.-G. ne remonte ici pas tant aux sources des idées de Claudel qu'aux principes qui déterminent son écriture et qui permettent de rendre compte de certaines des étrangetés de son style exégétique, manifestement voulues, mais qui n'en désorientent pas moins le lecteur.

S'inspirant des travaux de Paul Ricoeur, Claudia Jullien propose du même *Cantique* une lecture qui s'ordonne progressivement autour d'une « métaphore et <d'un> symbole », la Tour-Église qui est « l'incarnation de la Co-naissance » aussi bien qu'une « métaphore de la totalité » (p. 232). Cette image est au centre des « grands thèmes symboliques » du poète : « elle partage et réunit les mondes visible et invisible » (p. 234), elle est disposée « comme une route, un chemin » (p. 235), elle est un « lieu d'échange entre la matière et l'esprit », et nous devons fina-

13. La rhétorique n'est pas seule en cause : Claudel affirme que les deux versions, grecque et latine, de Jean 8, 25 se permettent des « violences grammaticales qui fracturent, pour ainsi dire, le langage humain pour y faire passer la majesté du Verbe » (p. 212, note 81). Il me semble que lui-même pratique le même genre de violence à la fin de la prière du Père Jésuite : « un tel désir qu'il implique [...] l'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible » (*Soul.*, I, 1).

14. D. M.-G. dérive le néologisme 'disquisition' de l'anglais où il signifie 'traité', 'étude' et du latin 'quaesivi' (p. 207). En latin, « *disquisitiones* » signifie 'recherches', 'enquêtes'. On peut aussi penser que, à la faveur d'une étymologie poétique, Claudel ait voulu rattacher ce nom au verbe '*discoquere*' (faire bien cuire, faire une décoction), comme y invitent le contexte de *Cantique* où il apparaît (référence y est faite au sens du goût), et le passage de « Sur Victor Hugo », où, appliqué aux romans de Stendhal et à *L'Éducation sentimentale*, le terme « disquisitions » est qualifié ironiquement par l'adjectif « pharmaceutiques » (*Pr.*, p. 469). La réflexion de D. M.-G. montre qu'il serait dommage de bannir l'un des sens au profit de l'autre.

lement comprendre qu'elle s'est « substituée à la Sulamite » dans « le duo d'amour » qu'elle joue avec le poète (*id.*)

« *Disjecti membra poetae* : le tout et la partie dans l'exégèse claudélienne » : Didier Alexandre remplit de façon remarquable le programme qu'il se donne avec ce titre, un programme légitimé par l'idée que Claudel se fait lui-même des vers célèbres d'Horace. Interrogeant le réseau métaphorique de la disjonction – allant de la chair charcutée, du découpage textuel, du « lambeau », de la disparate, à la réunion, à la « jonction mélodique des éléments disjoints » (p. 245) et à l'harmonie –, D. A. s'est proposé de méditer d'un point de vue à la fois littéraire et philosophique sur « l'ensemble de la poétique de l'exégèse claudélienne » (p. 243). Impossible dans un cadre restreint de faire honneur à cette réflexion dense et de très haute volée. En voici un exemple qui convaincra tout claudélien de la nécessité de lire l'exégèse claudélienne à la lumière de cet essai : les images à registre médical, géologique, botanique, etc., qui sont légion dans les poèmes bibliques de Claudel, précisément « parce qu'elles sont métaphoriques, désignent le transport métaphorique opéré par l'exégète, d'un sens manifeste et premier à un sens latent *sans le qualifier exactement* » (p. 245, je souligne). Ce dernier point est essentiel. En se fondant sur cette propriété de la métaphore, D. A. montre comment « l'objet de l'exégèse [...] peut s'inverser en une poétique de l'exégèse » (p. 251), c'est-à-dire qu'il atteint le centre de l'énorme entreprise de Claudel, là où le biblisme fusionne avec l'inspiration poétique.

Dans ses « Notes sur l'herméneutique picturale dans *Introduction à la peinture hollandaise* », Emmanuelle Kaës postule que l'interprétation claudélienne des tableaux détermine leur description (p. 265), et non l'inverse, comme le voudrait – vœu pieux – une certaine pratique académique. Ce postulat, qui se fonde d'ailleurs sur ce que dit Claudel lui-même, Panofsky¹⁵ en a vérifié avec éclat la légitimité¹⁶. Cependant – pense E. K. – Claudel « compromettrait » (p. 269) la justesse de ses intuitions en introduisant dans la description des œuvres un certain nombre de « distorsions » (p. 274) dues à ses présupposés exégétiques. Ceux-ci ne conviendraient donc pas toujours.

C'est ainsi que Georges Didi-Huberman, dont E. K. s'inspire de la démarche et qu'elle cite, a cru pouvoir affirmer que Claudel aurait erré

15. Emmanuelle Kaës mentionne ce grand historien de l'art, p. 280.

16. Voir Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939 (la traduction française est de 1987). À lire cet ouvrage – dont j'ai commenté la célèbre étude sur la *Judith* de Francesco Maffei (*La Scène et l'image*, 1985, pp. 13-16) –, on a l'impression que Panofsky confirme les intuitions de Claudel plutôt que l'inverse. *Introduction à la peinture hollandaise* a paru en 1935 (voir *Pr.*, p. 1425). Pour la bibliographie de Panofsky, voir *Trois essais sur le style*, Le Promeneur, 1996, p. 221.

en décrivant *La Dentellière* de Vermeer : « je ne vois pas quelque pupille que ce soit au centre de quelque œil bleu que ce soit : quant aux yeux de la dentellière, je ne vois, moi, que paupières » (p. 269, note 1). La dentellière du Louvre a effectivement les yeux baissés : motif caractéristique de Vermeer. Cependant l'interprète-poète de la peinture hollandaise ne se trompe nullement. Comme il lui arrive également de le faire quand il décrit la réalité¹⁷, il énumère plusieurs œuvres, en les associant grâce à un trait commun qu'il leur prête. Dans le passage critiqué, Claudel a enchaîné les évocations de deux tableaux – reliées par la conjonction « ou » –, le premier étant seul nommément désigné. Son but, il le dit, est de déterminer « un centre, un centre de gravité, un foyer » (p. 268). La pupille de l'œil « qui est la convergence de tout un visage, de tout un être, une espèce de coordonnée spirituelle, un éclair décoché par l'âme » (p. 269), le poète lui découvre une analogie avec le point où viennent aboutir à la fois les doigts de la dentellière et son regard (certes voilé par les paupières baissées, mais n'en exerçant pas moins son pouvoir directionnel). Cependant on ne saurait supposer que Claudel ait jamais pensé que l'œil à la pupille appartienne à *La Dentellière* du Louvre. Largement ouvert à la rêverie, il illumine *La Jeune fille à la perle* qui est à La Haye. Quand bien même cette œuvre n'est pas mentionnée avec son titre, le poète l'évoque à la suite de *La Dentellière* de façon reconnaissable, me semble-t-il. Car s'il est vrai qu'en décrivant, Claudel se défend d'être simplement factuel, il respecte plutôt bien que mal le sujet représenté¹⁸. C'est ainsi que la mise en relation de plusieurs tableaux du même peintre lui permet de construire une interprétation à partir de traits récurrents dûment observés et relevés qu'on sera fondé à croire importants.

Pas plus que G. Didi-Huberman, E. K. n'accorde sa pleine confiance aux descriptions de l'exégète : à propos de *La Présentation au Temple* de Rembrandt, elle estime que son commentaire « se déploie à côté du sujet », car l'identification du tableau lui semble « malaisée » (p. 273). C'est qu'elle a en vue la version de Hambourg (vers 1628) où domine la présence imposante de la prophétesse Anne (cf. Lc, 2, 36). Or Claudel ne mentionne pas ce personnage, comme elle s'en étonne. C'est qu'il ne le voit pas. Il décrit en effet l'autre *Présentation* de Rembrandt, celle de La Haye (1631), ce dont témoignent la mention des colonnes « au loin », celle du « dernier degré » d'un très long escalier, celle de la « cataracte d'édifices », celle du « pontife, coiffé de la tiare [...] comme un pin au premier rayon du soleil » (p. 272). Le personnage du « pontife » tient

17. Cf. « Tu ne m'as point satisfait, Azur ! Ni toi, soleil, terre magnifique ! » (*Th.* I, 1967, p. 384, je souligne).

18. À ma connaissance, les femmes aux yeux ouverts peintes par Vermeer ont l'iris d'une couleur qui ressemble au moka. Dans *La Jeune fille à la perle*, le turban est d'un bleu qui connote si bien la pureté du regard de la jeune fille qu'il semblerait lui transmettre sa couleur.

donc, dans la version de La Haye, le rôle de la prophétesse, dans celle de Hambourg.

Ces malentendus étant dissipés, rien ne s'oppose plus à ce qu'on admette que des présupposés établis sur l'intelligence de l'iconographie et la compréhension du thème biblique, aient influencé la façon dont l'interprète a pris possession du tableau dans un acte de connaissance. Il ne s'agit après tout que d'éclairer le travail du peintre (*l'inventio*) en étudiant comment il a conçu le sujet qu'il a choisi de traiter, l'Église ayant toujours accordé aux artistes (du moins en Occident) une grande latitude d'imaginer à leur guise les scènes tirées de la Bible. Rien n'empêche pourtant de se demander pourquoi Claudel ne s'est pas soucié de l'absence d'Anne, celle-ci faisant partie du récit de Luc, tout en y jouant un moins grand rôle que Siméon, il est vrai. S'il a pris un autre parti interprétatif, c'est à mon sens parce qu'il lui a été impossible de croire que ce puisse être cette très humble et très vieille femme du récit de Luc que le tableau de La Haye aurait noyée dans une prodigieuse masse de vêtements splendides évoquant par la profusion des ors la majesté sacerdotale. Le mot « pontife » qui lui vient sous la plume pour nommer ce personnage dont le visage n'est pas montré, ce qui contribue à le soustraire à une identification précise, ne me paraît en tout cas ni plus ni moins surprenant que l'absence d'Anne. Il se pourrait d'ailleurs que la présence de l'un explique l'absence de l'autre. « Pontife » est en effet typiquement un de ces mots choisis pour décrire *et* interpréter à la fois, dont parle E. K. Je dirais qu'en recourant à une terminologie qui n'est pas moins biblique¹⁹ que *romaine* pour désigner le prêtre mis à la place de la prophétesse Anne, Claudel réunit dans un même imaginaire religieux Jérusalem et la Rome chrétienne qui n'a pas connu de prophétesse. Il présente en catholique romain une scène médiatisée par une peinture attentive aux rites juifs qu'évoquent les récits d'enfance du Christ. Quant à l'insolite et audacieuse périphrase « la batelière de l'Y » désignant la Vierge Marie, elle demande, me semble-t-il, à être lue en 'figure'. Si l'Y est un autre nom de l'Ij, près d'Amsterdam, et que ce golfe n'a certainement rien à voir avec la scène représentée, en revanche la forme de la lettre Y, qui symbolise la croix, annonce la Passion²⁰. Comme, plus haut, le mariage de Cœuvre et de Thalie, ce symbole est donc apparemment (doublement) hors de propos, mais il recevra son sens grâce à l'exégèse claudélienne qui le découvre dans les traits typiquement hollandais de la Vierge rembranesque. C'est ce que Claudel veut faire com-

19. D'après la Concordance, le mot « pontife » apparaît vingt-cinq fois dans l'Ancien et trente-quatre fois dans le Nouveau Testament.

20. Claudel semble se souvenir de Dante : « *I s'appellava in terra il sommo bene* » (« *I était sur terre le nom du bien suprême* », c'est-à-dire le nom de Dieu. « *Paradis* », 26, 134).

prendre quand il rapproche l'épisode évangélique lointain et le lieu de son évocation, cette Hollande croyante que la peinture pérennise.

Par ces deux lectures, nous retrouvons la pensée de E. K. À propos d'un autre tableau, elle démontre en effet que c'est grâce aux mots mêmes mis en œuvre par la description que les linéaments d'une première interprétation sont suggérés. Claudel remplace « comédie » figurant dans l'intertexte rimbaldien (« Ponts ») qu'elle a su mettre en évidence, par « prestige », terme partiellement synonyme qu'on pourrait trouver incompatible avec le thème du Christ ressuscité des *Pèlerins d'Emmaüs* et juger inacceptable, s'il n'évoquait – ce serait sa raison d'être – la peinture, elle-même considérée comme technique et comme art. E. K. voit une mise en abyme analogue dans l'explication que le poète consacre à *La Ronde de nuit*.

À l'opposé de cette réflexivité qui participe d'une sorte particulière d'intériorité de la peinture, les tableaux qui repoussent l'interprétation, c'est que s'y « défait le lien fondateur de l'herméneutique claudélienne entre l'intériorité spirituelle et la *composition* picturale » (p. 279). Anima est « à l'intérieur » : dans la chambre hollandaise, comme dans la peinture. Mais *Les Régents* de Hals, eux, sont des « fantoches inhabités » (p. 270) et qui n'habitent pas le tableau, autant dire des morts vivants qui suscitent la fascination et non la méditation : « du même coup, le rapport entre description et interprétation s'inverse » (p. 280). Dès lors que l'herméneutique spirituelle est impraticable, « l'ekphrasis [la description de l'œuvre] se fait hypotypose », elle acquiert, en d'autres termes, « une puissance mimétique exceptionnelle » (*id.*), une sorte de présence hallucinée.

Faute de place, je ne peux rendre suffisamment compte des articles consacrés à la poésie de Claudel, c'est-à-dire, de Nina Hellerstein – « Écriture de l'exégèse, exégèse de l'écriture : 'Religion du signe' » –, de Claude-Pierre Perez – « Des exégèses de paysages ? À propos de *Connaissance de l'Est* » –, et de Jacques Houriez : « Exégèse et poésie dans *Corona benignitatis Anni Dei* ».

Qu'on m'accorde cependant de consacrer quelques lignes encore à la réflexion de Catherine Mayaux : « Exégèse et poésie : le cas de *Judith* de Paul Claudel ». Parfaitement située dans son riche contexte culturel (Hebbel, puis surtout la pièce blasphématoire de Giraudoux et sa réception ; des peintres aussi), la *Judith* épique et polémique du poète catholique est envisagée sous l'angle de la réécriture. Le livre biblique a fait l'objet d'un « ensemble de remaniements » que C. M. analyse en insistant sur la stylisation d'un personnage féminin épuré : Claudel « ampute » (p. 343), « supprime », « escamote ou gomme » (p. 345). Il rectifie donc les traits de l'héroïne scandaleuse imaginée par la tradition roman-

tique et moderne. Il la rend plus conforme à l'esprit du livre qui la glorifie (mais non à sa lettre !), et sans doute également plus « fidèle aux préceptes des épîtres de saint Paul » (p. 344, note 19) fixant l'attitude et la conduite des femmes vertueuses. Cette Judith idéalisée, dont le poète a censuré dans un but d'édification les traits traditionnels de séduction féminine, acquiert finalement – mais dans un autre registre, autrement inquiétant – « une dimension satanique, tout au moins perverse » (p. 351). Impossible d'oublier qu'elle tue Holopherne ! Ce dernier, que Claudel a tout d'abord voulu grossier et grotesque (pour faire pièce à Giraudoux), tient finalement un discours « aux intonations christiques » (p. 351). C'est ici, dans le trait non réaliste d'un contraste inattendu, qu'intervient un premier niveau de la pensée exégétique : « Si à travers la figure de Judith, Claudel souligne le danger et la proximité de l'échec pour le croyant comme pour l'Église, à travers celle d'Holopherne, par un prosélytisme sous-jacent, il suggère la proximité de la foi pour le mécréant » (p. 351). C. M. a donc dégagé l'aspect de légende pieuse, de fable héroïque que prend dans son ensemble le récit de Claudel (malgré quelques vitupérations violentes qui désignent des Holopherne modernes). Mais elle n'en reste pas là. Elle signale la présence d'une exégèse biblique qu'on pourrait qualifier d'ésotérique, notamment dans la citation dont elle fait son dernier mot : « La dangereuse Sagesse de Dieu est capable de déguisements inouïs » (p. 351). L'idée est que le « parallélisme » entre Judith et Holopherne, que suggère le poète, induit la possibilité d'une « réversibilité du récit comme des figurations » (p. 350).

Antoinette WEBER-CAFLISCH