

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS**

***CINQ GRANDES ODES DE PAUL CLAUDEL : UN
COMMENTAIRE SUR LA STRUCTURE ET SUR L'EXPRESSION
SYMBOLIQUE ACCOMPAGNÉ D'UNE TRADUCTION***

Por Rodrigo de Lemos

Orientador : Prof. Dr. Robert Ponge

Tese de Doutorado em Literaturas
Francesa e Francófonas (Área:
Estudos de Literatura;
Especialidade: Literaturas
Estrangeiras Modernas),
apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor
pelo Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Maio de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

de Oliveira Lemos, Rodrigo
Cinq Grandes Odes de Paul Claudel: un commentaire
sur la structure et l'expression symbolique
accompagné d'une traduction / Rodrigo de Oliveira
Lemos. -- 2015.
378 f.

Orientador: Robert Ponge.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Literatura francesa. 2. Poesia francesa. 3.
Tradução poética. I. Ponge, Robert, orient. II. Título.

A Sérgio, Iara, Bruno, Isadora, João, Olinda e Neli

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Robert Ponge pela orientação deste trabalho, pelo apoio às estadas no exterior que contribuíram a qualifica-lo e pela disciplina e erudição que me ensinou durante nossos anos de trabalho conjunto;

Agradeço ao PPG-Letras e a seus funcionários por haverem tornado possível o desenvolvimento desta tese;

Agradeço aos membros da banca, Prof. Dr. Teodoro Renó Assunção, Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira e Prof. Dr. Armino Trevisan, pela leitura e pelos comentários;

Je remercie l'Université de Liège (Belgique) et spécialement Monsieur le Professeur Gérard Purnelle qui m'a accepté comme chercheur visitant et qui m'a permis d'avoir accès à la bibliothèque de cette université (février 2013);

Je remercie Madame la Professeure Rachel Bouvet du groupe *Figura* de l'Université du Québec à Montréal (Canada) pour m'avoir accueilli comme stagiaire de recherche (janvier 2014) et d'avoir, par ses observations, contribué au développement de ce travail ;

Agradeço a meus colegas do Departamento de Humanidades e da Reitoria da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA), pelo apoio durante a redação deste trabalho;

Je remercie Rémi Brague et Fabrice Hadjadj dont les écrits m'ont fait reconnaître dans cette autre absolue qui m'était la foi catholique un objet d'intérêt intellectuel et une source d'injonctions personnelles;

Agradeço a Gabriel Nocchi, pelo apoio à minha estada na Bélgica, pelas conversas (acadêmicas ou não) inestimáveis e pela amizade longeva;

*« Telle est la vertu de cette boisson terrestre,
l'ivrogne peu à peu, plein de gaieté, voit
double,*

*Les choses à la fois comme elles sont et
comme elles ne sont pas et les gens
commencent à ne pas comprendre ce qu'il
dit »*

Paul Claudel

RESUMO

Como outras expressões da lírica cristã francesa do século XX, as *Cinq Grandes Odes* (1910), de Paul Claudel, foram objeto de raros estudos da crítica lusófona e permanecem pouco conhecidas no Brasil. A presente tese de doutoramento tem por intuito apresentar um comentário literário das *Odes*, seguido de uma tradução integral que as dê a conhecer ao público brasileiro. Esse comentário divide-se em duas partes. Na primeira parte, procede-se a uma leitura de cada ode, a bem de extrair sua arquitetura e de dar a ver o princípio de composição do conjunto do livro. Identificamo-lo na dinâmica de aproximação e de afastamento do sujeito poético com relação a Deus, presença constante ao longo dos poemas, ora evocado indiretamente, ora interlocutor a quem o poeta confia seu mundo interior. Na segunda parte, após uma exposição sobre o uso do símbolo em poesia, sobre a própria concepção de Claudel sobre o símbolo e sobre as observações de sua fortuna crítica acerca do tema, é levada a bom termo uma análise de alguns simbolismos que permeiam o texto. Merecem nossa atenção o simbolismo pírico, telúrico, aéreo, aquático, tenebroso, luminoso e urânico. Indicamos como esses simbolismos (exceção feita ao urânico) situam-se na mesma estrutura o livro, refletindo igualmente, em sua significação, os polos opostos de aproximação e de distanciamento quanto a Deus. Ilustramos, assim, o uso poético do símbolo nas *Odes*, sublinhando a abordagem dinâmica, anti-didática e polissêmica de que se serve Claudel. O estudo da polissemia nas odes no plano dos símbolos permite tratar igualmente do problema da polissemia na própria linguagem poética das *Odes*, fonte de algumas das principais dificuldades encontradas no processo de tradução do livro, tradução essa que constitui o segundo momento desta tese e que busca recriar em português o ritmo, a força retórica e o impacto das imagens do poema francês.

RÉSUMÉ

Comme d'autres expressions de la lyrique chrétienne française du XXe siècle, les *Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel ont fait l'objet de peu d'études de la critique littéraire lusophone et demeurent peu connues au Brésil. Cette thèse de doctorat a pour dessein de présenter un commentaire littéraire des *Odes* suivi d'une traduction intégrale qui les donne à connaître au public brésilien. Ce commentaire se divise en deux parties. Dans la première partie, nous procédons à une lecture de chaque ode de manière à en dégager l'architecture et à faire voir le principe de composition du livre. Nous l'avons identifié dans la dynamique de rapprochement et de prise de distance à l'égard de Dieu, une présence constante au long de ces poèmes, tantôt évoqué indirectement, tantôt interlocuteur à qui le poète confie son monde intérieur. Dans la deuxième partie, après une exposition sur l'usage du symbole en poésie, sur la conception du symbole chez Claudel et sur les observations de la critique claudélienne à ce sujet, on en vient à une analyse de quelques symbolismes qui parsèment le texte. Méritent notre attention le symbolisme pyrique, tellurique, aérien, lumineux, ouranien, des ténèbres et des eaux. Nous indiquons comment ces symbolismes (exception faite au symbolisme ouranien) se situent par rapport à la structure même du livre, reflétant également, dans sa signification, les pôles opposés de rapprochement et de prise de distance quant à Dieu. Nous illustrons, ainsi, l'usage poétique du symbole dans les *Odes* et nous mettons en relief l'approche dynamique, anti-didactique et polysémique de Claudel. L'étude de la polysémie des *Odes* sur le plan des symboles permet de traiter aussi de la polysémie dans le langage poétique du livre. Cette polysémie se trouve à la source de quelques-unes des principales difficultés auxquelles nous nous sommes heurtés au long du processus de traduction du livre, traduction laquelle constitue le deuxième moment de cette thèse et qui cherche à recréer en portugais le rythme, la force rhétorique et l'impact des images du poème français.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
PARTIE I	
AU FIL DES ODES	12
Chapitre I - La Vie et l'œuvre de Paul Claudel	13
Chapitre II - Cinq Grandes Odes : une vue d'ensemble	44
Chapitre III - Les Ouvrières de l'inspiration : « Les Muses »	50
Chapitre IV - « L'Esprit et l'eau » : le « monde maintenant total »	95
Chapitre V - « Magnificat » et l'action de grâces	130
Chapitre VI - « La Muse qui est la Grâce » : un dialogue difficile	167
Chapitre VII - Le Poète dans « La Maison fermée »	196
Chapitre VIII - Le Plan général de <i>Cinq Grandes Odes</i>	217
PARTIE II	
CINQ GRANDES ODES : LA TRAME DES SYMBOLES	235
Chapitre I – Symboles et symbolisme chez Paul Claudel : quelques lignes de force	237
Chapitre II - Le Symbolisme tellurique	256
Chapitre III - Le Symbolisme des eaux	268
Chapitre IV - Le Symbolisme aérien	285
Chapitre V - Le Symbolisme pyrique	300
Chapitre VI - Le Symbolisme lumineux	310
Chapitre VII - Le Symbolisme des ténèbres	319
Chapitre VIII - Le Symbolisme ouranien	329
CONCLUSION	335

BIBLIOGRAPHIE _____ 341

ANNEXES

QUELQUES REMARQUES SUR LA TRADUCTION EN PORTUGAIS DES *ODES*
_____ 357

INTRODUCTION

Dans son étude sur les modalités de la répétition dans *Cinq Grandes Odes*, Gérard Antoine propose une distinction entre deux approches des œuvres poétiques ; d'une part, une méthode que l'on pourrait appeler globale, qui s'ingénie à « embrasser d'un seul coup les divers éléments qui, par leur alliance et leurs combinaisons, constituent le texte » ; d'autre part, une étude qui s'en tient « à un nombre limité de procédés bien définis, voire à un seul, représentant l'une des composantes majeures de l'œuvre »¹. L'étude de *Cinq Grandes Odes* à laquelle nous nous adonnons dans ce travail se situe bien évidemment dans le cadre de la deuxième méthode, mais nous n'avons pas cru inutile de commencer une telle analyse par une démarche globale, de lecture détaillée des thèmes et de la structure des *Odes*. Les deux parties du commentaire que nous avons entrepris reflètent cette logique de présentation, du plus global au procédé de détail, avec des retours à une lecture structurelle plus large.

Le procédé poétique auquel nous avons accordé notre attention est ce que nous avons appelé l'expression symbolique. Ce choix se fonde sur l'abondante fortune critique des *Odes* de Claudel où l'on signale l'importance des symboles comme moyen privilégié d'expression dans le recueil Maria Filomena Vargas appelle l'*opus magnum* de Claudel un « poema de símbolos », sans pourtant se livrer à leur analyse particulière de ces symboles². Guy Michaud, dans le chapitre qu'il voue à Claudel dans son étude sur le symbolisme, renforce l'importance de ce qu'il nomme les « symboles éternels » dans l'art du poète des *Odes* qui leur accorderait un traitement fort particulier ; pris dans leur polysémie, ils signaleraient ou bien un rapprochement ou bien une prise de distance envers Dieu³. Pourtant, les remarques de Michaud sont brèves, ponctuelles, illustrées par un succinct exemple issu du symbolisme du feu, et l'on sent à le lire l'intérêt d'une lecture symbolique systématique. Reste que ce travail reste redevable aux intuitions de Michaud et se donne pour dessein de les développer.

Nous entendons compléter la bibliographie sur les *Odes* sous un autre point de vue. Dans les pages à venir, nous aurons l'occasion de signaler la filiation religieuse de l'art et de la réflexion de Claudel où l'on distingue des éléments d'origine non seulement

1

ANTOINE Gérard, *Les Cinq Grandes Odes de Claudel: la poésie de la répétition*, Paris: Minard, 1959, coll. "Langues & Styles", p. 4.

² VARGAS Maria Filomena, « O símbolo nas Cinq Grandes Odes de Paul Claudel », *Colóquio Letras*, no. 3, setembro de 1971, p. 20.

³ MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme* Paris : Nizet, 1947, p. 619-623.

métaphysique (en l'occurrence thomiste), mais aussi des réminiscences d'une sensibilité mythique et archaïque que Léopold Sédar Senghor a déjà mises en relief⁴. Cette sensibilité correspond en gros à la croyance décrite par Mircea Éliade que⁵ :

« Le Monde 'parle' à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer les symboles. »

Intuition fondamentale que, dans le cas de Claudel, l'ascendant de Mallarmé et que la lecture de Saint-Thomas vont confirmer et en faire le centre d'une poétique. Les mythes dans les Odes ont déjà fait l'objet d'une importante étude de Nina Hellerstein⁶. Notre travail propose à s'ajouter à cette conversation critique en se penchant sur le deuxième terme de la formule d'Éliade, le *déchiffrement des symboles des Odes*.

On ne pourrait s'en passer de signaler la parenté de ce but avec un autre travail qui précéda le nôtre de quelques décennies, celui de Léo Bordeur sur la symbolique claudélienne.⁷ Les mérites du travail de Bordeur sont évidents ; encore faut-il en souligner les différences envers le nôtre. Tout d'abord, nous restreignons la portée de notre analyse à la poésie de Claudel, et en spécial à un seul livre (ô combien copieux!), ce qui fait contraste à l'ambition totalisante de Brodeur. Tandis que Bordeur cherche, comme l'indique le titre de son livre, la *clé* de la symbolique de Claudel, impliquant par là une quête d'unification, de l'élément-clé derrière la profusion et la variété apparentes des symboles peuplant l'œuvre claudélienne, nous avons choisi de présenter une vue systématique de ces symboles poétiques des *Odes* dans la richesse de leur polysémie et dans les rapports que, dans leurs significations multiples, ils établissent entre eux ; cela nous mène à chercher, certes, des récurrences de signification, mais elles restent limitées aux divers usages d'un même symbole et ne s'étendent pas à l'ensemble de la symbolique claudélienne. Nous ne nous sommes pas demandé « Quel est le symbole essentiel ? », mais plutôt : « Quels rapports les symboles établissent entre eux et comment ils le font ? »,

Quel chemin avons-nous choisi pour entreprendre un tel examen ? Dans notre interprétation des *Odes*, nous nous sommes souvenus d'une exigence prônée par Claudel lui-

⁴ SENGHOR Léopold Sédar, *La Parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains*, Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1973.

⁵ ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1963, p. 177.

⁶ HELLERSTEIN Nina, *Mythe et structures dans les Cinq Grandes Odes de Paul Claudel*, Paris: Les Belles Lettres, 1990.

⁷ BORDEUR Léo A, *Le Corps-sphère clef de la symbolique claudélienne*, Montréal : Cosmos, 1971.

même :⁸.

« Je voudrais voir les œuvres littéraires étudiées avec la même sévérité que celle qu'on trouve dans les 'recensions' des revues philologiques. Il faudrait en particulier que toutes les affirmations fussent appuyées par des exemples

« À mon avis, la critique littéraire n'est pas une œuvre proprement dite, c'est avant tout une œuvre scientifique. Un document écrit est un objet de connaissance qui doit être étudié avec des procédés d'investigation rationnelle et surtout avec sérieux et conscience. »

Certes, prenons le terme *œuvre scientifique* au sens large et lisons-y la profession de foi à ces *procédés d'investigation rationnelle* et surtout un engagement à cet idéal de *sérieux et conscience*. Pour nous tenir à la hauteur d'une telle exigence, nous n'avons pas non plus méprisé cette autre observation de Claudel, maintenant à Jean Amrouche⁹ :

« Je ne me suis jamais penché devant un spectacle avec la sensation de m'y perdre, mais au contraire de le dominer et de tâcher d'en réunir les éléments. Alors que vous parliez de Descartes, tout à l'heure, pour réunir ces éléments, c'est en somme les compter, c'est en faire l'énumération, une statistique, qui ne laisse rien au dehors, ou plutôt qui ne laisse rien d'essentiel. Une fois cette opération, cette analyse opérée, les éléments une fois dégagés, ils ont bien plus de chance de trouver entre eux un accord. De là vient ce mot de '*comprendre, c'est compter*'. Ce serait plus juste peut-être de dire : 'avant de comprendre, il faut commencer par compter' ou la computation, une analyse statistique, je ne sais pas comment dit Descartes, une opération bien faite enfin, qui amène à une compréhension. Avant de comprendre, avant de réunir par la compréhension, il faut commencer par analyser les éléments divers. »

D'où les énumérations, les dénombrements par lesquels commencent beaucoup de nos analyses et surtout le soin que nous avons mis à procéder à des commentaires qui peuvent parfois pécher par excès de minuties, mais qui seront reprises ultérieurement en vue de la synthèse qui permettra une compréhension globale - au risque, certes, de répétitions fastidieuses que nous avons fait de notre mieux pour éviter.

Notre lecture se réclame également d'une certaine *éthique de la critique* que prône George Steiner dans *Réelle présences*. Cette éthique se veut fondamentalement philologique dans le sens étymologique dont parle Steiner : « mot » et « amour »¹⁰.

Cette relation amoureuse avec le texte, toute différente de l'école du soupçon à laquelle s'affilie la déconstruction que Steiner décrit, se traduit, dans sa vision, par trois attitudes

⁸ CLAUDEL Paul apud BORDEUR Léo, op. cit., p. 26.

⁹ CLAUDEL Paul apud BORDEUR Léo, op. cit., p. 27

¹⁰ STEINER George, *Réelles présences : les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel de Pauw, 1991, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 134.

d'audition précise de l'interprète qui sont en vérité trois types de « courtoisies » philologiques envers le texte et surtout envers l'autre qu'est l'auteur censé en être à la source. Tout d'abord, une « *cortesia* lexicale, première étape de la philologie, [qui] est ce qui nous fait hanter les grands dictionnaires, qu'ils soient généraux ou spécialisés » dans le dessein « d'*entendre* l'évolution, faite de continuité et de changement, que connaissent les mot eux-mêmes, ainsi que le *corpus* des textes qu'animent les mots » ; cette démarche permet d'évaluer « le germe de nouveauté, d'appropriation personnelle et de réorientation qu'un mot ou une expression peuvent recevoir lorsqu'ils sont utilisés par tel ou tel écrivain, par telle ou telle dynamique délivrée d'un texte particulier »¹¹. Le lecteur saura apprécier, nous l'espérons, la place de choix que nous avons désignée à l'étymologie dans les odes, et par souci de *cortesia* lexicale steinerienne, et par l'importance que Claudel lui-même accordait à la scrutation de la vie des mots dans leur diachronie.

Nous avons également fait une place à la *cortesia* grammaticale, deuxième niveau de l'approche philologique de Steiner (car «c'est par l'intermédiaire de la grammaire, au sens plein du terme, que le sens se fait jour dans la lumière de la présence »¹²), et surtout à la rhétorique, qui est la grammaire en mouvement en vue de l'effet à produire et de la persuasion pour ainsi dire formelle du lecteur – il suffit de penser aux anaphores et aux déitiques dont abonde l'éloquence poétique de Claudel et que nous n'avons pas manqué de signaler.

Finalement, la *cortesia* principale, aboutissement de toutes les autres, c'est la courtoisie sémantique, c'est-à-dire l'écoute de « l'agrégat de signification de toutes les ressources lexicales, grammaticales et formelles » qui « dénote le moyen au sens » ; c'est là pour Steiner un niveau de lecture immensurable, car il se définit par sa relation dialectique au contexte, c'est-à-dire à la synchronie et à la diachronie du français, aux genres esthétiques, aux structures sociales, à la situation existentielle de l'auteur (si importants chez Claudel et dont le refus serait pour Steiner « un manque de courtoisie, et un manque réducteur »¹³), en somme à tout ce à quoi l'objet linguistique qu'est le poème répond et qui forme des centres concentriques autour du texte, centres concentriques lesquels ne sont pas susceptibles d'une compréhension exhaustive - une telle compréhension équivaldrait, pour Steiner, à une « analyse et [à] une compréhension totale de l'être »¹⁴, d'emblée impossible. Et pourtant, de

¹¹ Ibidem, p. 191.

¹² Ibidem, p. 192.

¹³ Ibidem, p. 208.

¹⁴ Ibidem, p. 197-198.

même que l'amant aime sans la connaissance totale et exhaustive de l'être aimé, il est ainsi que l'interprète-*philologue* steinerien avoue son impuissance, mais ne saurait s'en passer du témoignage d'amour pour le texte qu'est le commentaire qui rejette toute prétention à la théorie ou au théorique et qui assume sa « nature secondaire, subjective et intuitive », se proclamant du coup « *récit d'une expérience formelle* », d'une « rencontre entre intellection et création, rencontre dont la source, dont le premier mouvement est de l'ordre de l'intuition »¹⁵. Tout systématique et exhaustif que ce travail prétende être, tout lourd des oripeaux universitaires qu'il soit, il ne se veut point autre chose que la prise en acte d'une telle *rencontre entre intellection et création* et pour une parole lancée à d'autres lecteurs et chercheurs (au travail desquels, d'ailleurs, nous avons le souci de porter à tout moment notre témoignage, soit en reconnaissant notre dette, soit en signalant nos désaccords).

Toujours dans une ligne steinerienne, la traduction qui accompagne le commentaire entretient un rapport dialectique avec l'analyse qui la précède ; les allées et les retours entre les deux niveaux de l'interprétation au cours de l'élaboration de cette thèse en sont la marque : le commentaire ne fait pas que de tout simplement préparer la traduction (encore qu'il en soit en partie évidemment ainsi) ; la traduction elle-même, par laquelle nous avons d'ailleurs commencé, a offert des pistes herméneutiques que nous avons développées dans le commentaire, et celui-ci, à son tour, nous a mené à reconsidérer les options de traduction que nous avons faites au préalable.

Certes, nous nous sommes livré à l'exercice de la traduction en premier lieu pour une raison pratique, du fait du constat surprenant de l'absence d'une traduction complète des *Odes* en portugais¹⁶. Pourtant, une considération steinerienne sur la nature de la traduction et de l'interprétation nous a confirmé dans notre projet : la traduction n'est autre chose qu'une interprétation, dans le sens où l'on dit qu'une mise en scène théâtrale d'un texte dramaturgique ou que l'exécution d'une sonate sont une interprétation ; elle consiste, comme toute interprétation, à déchiffrer et à communiquer des significations, mais elle le fait de manière créatrice, active et donc, comme le veut Steiner, responsable (*answerable*), car « soumise à la pression qu'implique la mise en action d'une œuvre »¹⁷. Il n'y a que des gains à faire travailler ensemble le commentaire savant et l'activité créatrice de la traduction.

¹⁵ Ibidem, 113.

¹⁶ Sur la rareté des traductions de la lyrique catholique française, voir : SIMPSON Pablo, "A poesia cristã francesa no século XX e sua recepção brasileira, notas sobre tradução", *Revista Letras*, n. 39, julho/dezembro de 2009, Santa Maria: Editora da UFSM, 2009, p. 151- 167.

¹⁷ STEINER George, op. cit., p. 26-35.

En ce qui touche de plus près à cette partie finale du commentaire qu'est l'analyse symbolique, nous ne saurions ne pas reconnaître notre dette envers le travail de Marc Girard sur les symboles bibliques¹⁸. Certes, à maints égards nous prenons des distances envers le but et les présuppositions de l'enquête de Girard ; il va de soi que nous ne pourrions pas nous donner pour objectif, comme lui, de parvenir à une théologie biblique à partir de l'analyse symbolique (si la poésie de Claudel emprunte des thèmes et un vocabulaire à la théologie et à la *Bible*, elle n'est ni science ni texte sacrée) ; de même, nous n'épousons pas une bonne partie de son cadre théorique fondé sur les études de l'imaginaire et sur la psychologie profonde. Quand même, l'étude de Girard nous a légué une certaine vision du symbole (explicitée par la suite) et pourvu d'un modèle auquel nous nous inspirons librement pour proposer les phases de l'analyse suivantes pour ce travail :

1e. Lecture et analyse du texte de Claudel, d'abord par le décèlement de l'architecture de chaque ode, par la suite de celle du recueil en entier;

2e. Identification de quelques éléments qui se sont avérés, au cours de l'analyse, comme des symboles possibles, hiérarchisés à partir de leur récurrence ;

3e. Repérage pour ainsi dire mécanique de ces termes ; en plus des mentions littérales (« feu »), sont repérés aussi des termes voisins (« flamme », « braise », « incendie »);

4e Exégèse littérale, dans le sens que lui donne Marc Girard, c'est-à-dire l'explicitation du sens littéral du texte où le terme est employé. Dans cette phase, nous devons distinguer deux possibilités :

- les éléments sont employés dans un sens strictement réel ou formant des figures de style non symboliques (hyperboles, métonymies, entre autres);

- les éléments sont employés dans un sens strictement symbolique ou réel et symbolique à la fois.

5e. Si, dans la phase antérieure, l'exégète s'en tient aux sens littéral, dans le second moment de l'interprétation, il a un champ libre pour la lecture. C'est la phase de systématisation. À partir des données, l'exégète tente de discerner des tendances d'ensemble, des usages des symboles groupés par des traits sémantiques communs et des oppositions entre différents emplois d'un même symbole.

6e. Après la présentation systématique de la polysémie de chaque symbolisme, il s'agit de l'intégrer à l'architecture du recueil, reliant par là l'étude du procédé spécifique au niveau

¹⁸ GIRARD Marc, *Os símbolos na Bíblia, ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*, traduzido do francês por Benôni Lemos, São Paulo : Paulus, 1997.

plus large de l'analyse.

Cette démarche permet une approximation à deux échelles que nous avons mentionnée auparavant, globale et spécifique. Nous montrons par la suite comment le symbole permet l'intégration de ces deux niveaux d'analyse en reflétant sur le plan des détails des procédés poétiques la structure générale du recueil. Une telle compréhension n'a pas peu contribué à l'activité de traduction par laquelle finit ce travail.

PARTIE 1
AU FIL DE *CINQ GRANDES ODES*

CHAPITRE I

LA VIE ET L'OEUVRE DE PAUL CLAUDEL

LA DÉCOUVERTE DE L'ESPRIT

Rien dans la jeunesse de Paul Claudel n'annonçait les détours qu'allait prendre par la suite l'aventure de sa vie intérieure. Fils d'une petite bourgeoisie guère encline à la scrutation du surnaturel (du propre aveu du poète, sa première communion fut « le couronnement et le terme de ses pratiques religieuses »¹⁹), il naît à Villeneuve-sur-Fère (Aisne) le 6 août 1868. La date est significative : à la suite d'une enfance sombre et méditative dans les confins du pays d'Aisne, c'est précisément dans les années 1880, ces années 1880 de Renan, de scientisme triomphant, de kantisme universitaire, qu'a lieu son éducation. Ce climat intellectuel lui paraît étouffant ; il le qualifiera plus tard de « baigne matérialiste »²⁰.

Son trajet dans ce « baigne » commence en 1882, lorsque sa famille (sauf le père, resté en province) déménage à Paris ; Camille, la sœur du poète, doit poursuivre ses études (elle s'initie à la sculpture auprès d'Auguste Rodin). Inscrit au Lycée Louis-le-Grand, Paul, camarade de Marcel Schwob, de Léon Daudet, de Romain Rolland, de Camille Mauclair, assiste aux cours de Gaspard, maître de rhétorique, puis de Burdeau, philosophe dont le kantisme lui fait horreur ; le voilà dans ce milieu dont Renan est l'idole, où sa *Vie de Jésus* est le livre de tous les chevets et où Claudel sent s'étioler les prémices de sa foi (« inconciliable avec la pluralité des mondes », pense-il²¹). D'ailleurs, une anecdote curieuse relie Renan et Claudel ; on invite le premier à présider une distribution de prix au lycée le 7 août 1883 ; dans son discours, après avoir affirmé qu'à son époque « la barbarie [était] vaincue sans retour parce que tout aspire à devenir scientifique », il vaticine : « Je me figure voir, assis là, parmi vous, le critique qui, vers 1910 ou 1920, fera le procès du XIXe siècle. »²². Or, pouvait-il compter que, en effet, ce futur critique, Claudel, l'assistait à ce moment-là, qu'il s'avérerait

¹⁹ CLAUDEL Paul apud CHAIGNE Louis, "Paul Claudel", in: idem, *Vie et oeuvre d'écrivains*, Paris: Lanore, 1953.

²⁰ Ibidem apud PATRY Jacques "Paul Claudel", in: LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire bibliographique des auteurs*, Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1989, p. 628.

²¹ Ibidem apud CHAIGNE Louis, op. cit., p. 54.

²² RENAN Ernest apud CHAIGNE Louis, op. cit., p. 55.

implacable à l'égard des « praticiens de l'Introduction du Néant »²³ (les savants, les épicuriens) et que c'est effectivement vers 1910 qu'il mettrait Renan au pilori, de même que Voltaire, Hugo, Michelet et « tous les autres infâmes » dans son « Magnificat » ?

L'ÂME ÉVEILLÉE

Claudé était alors au bord de grands changements. Il quitte le Lycée Louis-le-Grand (1885), entre à l'École de droit. Période paradoxale de sa vie, d'une certaine permissivité morale, mais aussi d'un grand désespoir, lié au souvenir de son grand-père consumé en 1881 par un cancer à l'estomac ; l'idée de la précarité de tout le hante, le horrifie ; le voilà aux prises avec « l'argument palpable de la mort » dont parle Bourdaloue et qui semblerait constituer chez lui le premier pas vers la foi.

Deux événements capitaux marquent l'année de 1886. D'abord, la découverte d'Arthur Rimbaud – premièrement par quelques *Illuminations* publiées dans *Vogue* (« l'amorce d'une réaction en chaîne »²⁴ qui aurait mené Claudé de plus en plus vers une quête spirituelle) ; ensuite par *Une Saison en enfer* qui est aux yeux du jeune homme « une fissure dans [s]on baigne matérialiste »²⁵, une ouverture sur un monde surnaturel dont Rimbaud serait le devancier et le porte-parole. Claudé reconnut toujours sa dette envers celui à qui il attribuait une influence « séminale et paternelle »²⁶, poétique en même temps que mystique, qui fit souvent l'objet de maint malentendu ; nombreux furent les critiques perplexes ou méfiants devant cette sorte de paternité spirituelle, et on fit couler beaucoup d'encre là-dessus²⁷ : comment Rimbaud, le révolté, le négateur de toute autorité, fût-ce ecclésiastique, aurait-il poussé Claudé vers l'Église Catholique ? Or, comme l'observe Guy Michaud, Rimbaud ne lui servit pas d'initiateur à un corps doctrinal quelconque, et Claudé ne l'a jamais prétendu ; ce qui le frappe dans *Illuminations*, c'est, dans ses propres termes, « une voix », un appel qui « sollicite »²⁸ Rimbaud, auquel il essaye de se soustraire, une présence qu'il éprouve et qu'il

²³ CLAUDEL Paul, « Magnificat », in: idem, *Cinq Grandes Odes*, Paris: Gallimard, coll. « Poésie », p. 60.

²⁴ GADOFFRE Gilvert, « Claudé Paul », in : in: *Encyclopaedia universalis*, vol. 5, Paris: Encyclopaedia universalis, 1990, p. 982.

²⁵ CLAUDEL Paul apud CHAIGNE Louis, op. cit., p. 57.

²⁶ CLAUDEL Paul apud ibidem, p. 57.

²⁷ voir MICHAUD Guy, « Paul Claudé, poète cosmique », in: idem, *Message poétique du symbolisme*, Paris: Nizet, 1947, p. 599.

²⁸ CLAUDEL Paul, « Arthur Rimbaud », in: », in: idem, *Oeuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, éditions établie et annotée par Jacques Petit et Carles Galpérine, Paris : Garnier, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 515.

rejette à la fois ; d'après Claudel, ne serait-ce pas cette tentative de refus qui finit par faire sombrer le poète du « Bateau ivre » ? Un naufrage qui, pour Claudel, ne diminue en rien la valeur de Rimbaud comme phare dans sa route, comme « illuminateur de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie »²⁹.

Pourtant, l'événement majeur de son existence spirituelle ne se produisit pas encore. C'est dans cette décennie de 1880 que Claudel se livre aux lettres ; en 1882, il rédige sa première pièce, encore empreinte du décadentisme alors en vogue, *L'Endormie*, parue seulement en 1886, de même que les poèmes de *Pour la messe des hommes*. Cette même année, le jeune poète, à la recherche d'un stimulant à ses rêveries décadentes, se rend à la messe de Noël. Le récit qu'il fait de cette expérience, pour célèbre qu'il soit, vaut d'être cité entièrement :

« Tel était le malheureux enfant qui, le 25 décembre 1886, se rendit à Notre-Dame de Paris pour y suivre les offices de Noël. [...] j'assistai, avec un plaisir médiocre, à la grand-messe. Puis, n'ayant rien de mieux à faire, je revins aux vêpres. Les enfants de la maîtrise en robe blanche et les élèves du Petit Séminaire de Saint-Jacques-de-Compostelle qui les assistaient, étaient en train de chanter ce que je sus plus tard être le *Magnificat*. J'étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l'entrée du chœur à droite du côté de la sacristie. Et c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. J'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, de l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable. »³⁰

N'oublions pas, des conversions de ce genre furent récurrentes chez les intellectuels de ce XIXe finissant ; Huysmans, Théodore de Wyzawa, Édouard Dujardin, Péguy, tous quittèrent Schopenhauer pour la Bible. « Appel d'air religieux pour les chercheurs d'absolu »³¹ ? Réaction au pessimisme philosophique, à la vision de la vie comme une inutile basculement entre le désir, la frustration et l'ennui ? Sans doute, mais aussi épanchement d'une quête spirituelle en germe chez l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* et dans ses réflexions sur le mysticisme oriental ; et Huysmans de déclarer que c'était par Schopenhauer qu'il en était arrivé au *Livre de Job* et à l'*Ecclésiaste*³².

²⁹ Pour le commentaire de Michaud et les citations de Claudel, voir *ibidem*, p. 599-602.

³⁰ CLAUDEL Paul apud CHAIGNE Louis, *op. cit.*, p. 58-59.

³¹ GADOFFRE Gilvert, *op. cit.*, p. 981.

³² *Ibidem*.

Quelque foudroyante qu'ait été pour Claudel l'expérience du Noël 1886, elle ne suffit point à faire de lui un converti. Certes, une étincelle s'allume en lui ; il se voue à des lectures pieuses, à la *Divine Comédie*, aux *Pensées* de Pascal, aux *Méditations sur l'Évangile* de Bossuet. Toujours est-il que le chemin qui mène de la pensée chrétienne à la vie en Christ est long, tortueux. Claudel mettra quatre ans de doutes, de hésitations, de résistances à se faire accueillir au sein de l'Église Catholique Romaine.

Ces quatre ans sont aussi d'une importante production intellectuelle : des poèmes, *Une mort prématurée* (drame dont il ne reste qu'un fragment), *Tête d'or* (1^e version de la pièce en 1889), *La Ville* (drame terminé en 1891, paru en 1893). Son théâtre subit alors l'empreinte de Stéphane Mallarmé dont il fréquente les Mardis ; comme l'attestent ses *Divagations* (qui font acte de sa doctrine esthétique), le poète de « L'Après-midi d'un faune » rêvait d'un théâtre nouveau, orphique, qui consisterait en une sorte de rite, d'« ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur »³³, projet avorté dont « Hérodiade » est le témoignage éclatant. Or, n'a-t-il pas vu dans ce jeune Claudel, farouche et taciturne, écrivain encore à ses débuts, l'avènement de ce nouvel ordre théâtral dont ses réflexions n'étaient que les signes avant-coureurs ? On peut bien le croire ; « Le Théâtre est en vous »³⁴, écrit-il à Claudel lors de la lecture de *Tête d'or* (soulignons la majuscule dans « Théâtre »).

L'ascendant de Mallarmé sur Claudel ne se bornerait pourtant point à son œuvre pour la scène ; ce serait toute sa poésie, toute sa pensée qui tremperaient dans la lumière irradiée par les paroles du Maître de la rue de Rome³⁵. Ses Mardis sont les « cours du soir » du jeune poète, et Mallarmé lui sert de « professeur d'attention »³⁶. Si Claudel découvre avec Rimbaud l'imagination et la quête du surnaturel, Mallarmé lui apprend à comprendre, à voir le monde non point comme une réalité rien que matérielle, « jeu compliqué de billard sur le néant »³⁷ (d'après la formulation de Marcel Raymond), mais plutôt comme un livre à déchiffrer dont il importe à saisir la syntaxe et la signification. En somme, il est au poète d'appliquer à toute

³³ MALLARMÉ Stéphane apud GADOFFRE Gilvert, « Claudel Paul », in: *Encyclopaedia universalis*, vol. 5, Paris: Encyclopaedia universalis, 1990, p. 981.

³⁴ MALLARMÉ Stéphane, *Ibidem*.

³⁵ C'est ce que l'on infère de l'avis de MICHAUD Guy, *op. cit.*, p. 603. Pour CHAIGNE Louis, *op. cit.*, p. 64, l'influence de Mallarmé sur Claudel est considérablement plus restreinte. Sans avoir les moyens et le temps de trancher sur la question (qui dépasse les objectifs de ce travail), signalons au passage le désaccord de la critique ; dans ce chapitre, je suivrai la lecture de Michaud, secondé par GADOFFRE Gilbert, *ibidem*.

³⁶ CLAUDEL Paul « Mallarmé, la catastrophe d'Igitur », in: *idem*, *op. cit.*, p. 516.

³⁷ RAYMOND, « Paul Claudel, chantre du monde total », in: *idem*, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris : Nizet, 1947, p. 172.

chose la question apprise de Mallarmé : « Qu'est-ce que cela veut dire ? »³⁸ et de chercher dans le visible la figure de l'invisible. Certes, les vues communes des deux poètes s'arrêtent là ; Mallarmé est pour Claudel l'un de ces hommes profondément découragés du XIXe siècle, détachés de toute communion avec l'au-delà, abîmés dans la « grande nuit métaphysique du temps »³⁹, et, aux yeux du jeune poète, la clé du Mystère semble manquer au Maître⁴⁰ ; n'empêche que Claudel témoigna toujours du plus haut respect pour l'instigateur de son théâtre que fut Mallarmé et qu'il voyait en lui l'un des poètes majeurs du XIXe siècle français, dans ses réussites et dans ses échecs.

L'AVENTURE CHINOISE

Hantise de la mort, attrait du catholicisme, influence du symbolisme ambiant, puis de Rimbaud et de Mallarmé ; voilà le portrait spirituel et intellectuel de Claudel en 1890. C'est l'année de sa seconde communion, ce qui marque son entrée de fait dans la vie de l'Église ; c'est aussi l'année de sa réussite au concours d'admission à la carrière diplomatique. Dès lors, s'amorce la vie du poète errant, épargné à l'effarante vie parisienne des cénacles, des chapelles littéraires, construisant une puissante œuvre poétique et dramatique aux quatre coins du globe, du Nouveau Monde (les États-Unis, le Brésil) aux villes fourmillantes de la Chine et du Japon. Après un séjour en France, il est affecté aux États-Unis (New York et Boston, 1893) où il rédige *L'Échange* (sombre pièce composée après l'observation des mœurs américaines) ; il traduit également l'*Agamemnon* d'Eschyle. Shanghai est sa destination suivante (1894), première station de son long séjour en Chine (il y reste jusqu'en 1909 : Shanghai, Fou-TcFou-Tchéou de 1895 à 1900 ; Fou-Tchéou de 1901 à 1904 ; Pékin, Tien-Tsin de 1906 à 1909). Dans ses bagages, les *Sommes* de Saint Thomas d'Aquin, lues et notées dans les années suivantes sur le conseil de son premier confesseur, l'abbé Villiaume, qui lui suggère de s'attaquer directement au texte sans l'appui d'aucun commentateur et d'aucun manuel. Lecture journalière de son exil oriental, la philosophie de Saint Thomas s'ajoute à l'influence de Rimbaud et de Mallarmé, et c'est dans la colossale synthèse théologique de ses *Sommes* que Claudel trouve la doctrine totalisatrice qui, il le sentait, faisait défaut à ses deux pères

³⁸ CLAUDEL Paul, "Préface à une émission radiophonique" apud PETIT Jacques, GALPÉRINE Charles, "Note à 'Mallarmé'", in: CLAUDEL Paul, op. cit., p. 1466.

³⁹ CLAUDEL Paul, "Mallarmé, la catastrophe d'Igitur, in: idem, op. cit., p. 514.

⁴⁰ MICHAUD Guy, ibidem.

poétiques.

« Poète thomiste », définition de l'abbé Friche que Claudel lui-même n'hésita point à endosser ; de son propre aveu, Saint Thomas fut « une merveilleuse nourriture et un merveilleux entraînement pour [s]on esprit » : exercice de l'intelligence qui, encore qu'à elle seule insuffisante à la création artistique, « y joue un rôle maïeutique et illuminateur » ; source de leçons qui « se sont incorporées à toute [s]on activité créatrice »⁴¹. Une parenté profonde unit ces deux esprits : même goût des synthèses, même soif de totalité, même travail sur de vastes ensembles. C'est dans l'œuvre du Docteur Angélique qu'il fait la découverte d'une théorie de l'analogie. Révélation capitale ; elle le confirme dans l'essentiel des théories qu'il puise chez Mallarmé, ainsi que dans ses propres intuitions ; elle lui livre la possibilité d'une « interprétation quasi-grammaticale du réel »⁴² ; elle lui inspire une esthétique qui, du fait même de son caractère théocentrique, permet la pleine acceptation des choses créées, embrassées par son « cœur catholique »⁴³ dans leur précarité même, tout ce qui existe étant reflet de Dieu et l'homme lui-même étant miroir de l'univers⁴⁴.

Lecture, méditation, mais création littéraire aussi. Il travaille sur *Le Repos du septième jour* (1896), s'adonne à la deuxième version de *Tête d'or* (1895), la première de ses grandes pièces. Conquérant du monde, mais ignorant de sa propre âme, le héros du drame, Simon Agnel, est l'homme sans Dieu, puissant, certes, mais perplexe devant l'absurdité de ses actions ; à ses derniers moments, la Grâce lui sourit, et il découvre la tendresse et le don de soi ; « Notre effort arrivé à une limite vaine se défait lui-même comme un pli », proclame la princesse au finale, représentation de l'âme du héros⁴⁵.

La vie personnelle du poète ne s'avère pas moins agitée que celle de son intellect tout au long de cette période chinoise. Lors de l'une de ses nombreuses visites en France, Claudel se retire chez les bénédictins (1900) ; des doutes le hantent : ne devrait-il pas quitter le monde, se laisser consumer par le feu de la charité, de l'amour de Dieu, se faire prêtre ou moine ? C'est en vain qu'il attend un signe de Dieu ; il finit par reprendre son poste en Chine⁴⁶ ; avant,

⁴¹ CLAUDEL Paul apud MICHAUD Guy, op. cit., p. 607.

⁴² RIVIÈRE Jacques apud MICHAUD Guy, op. cit., p. 609.

⁴³ CLAUDEL Paul, « L'Esprit et l'eau, in : idem, *Cinq Grandes Odes* suivies d'un *Processional pour saluer le siècle nouveau*, Paris : Gallimard, coll. « Poésies », p. 42.

⁴⁴ Pour la plupart des observations sur Claudel et Saint Thomas, voir MICHAUD Guy, op. cit., p. 605-609.

⁴⁵ CHAIGNE Louis, op. cit., p. 61.

⁴⁶ ANTOINE Gérard, « CLAUDEL Paul », in: LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 201.

il se fait attribuer l'habit d'oblat de manière à garder un lien avec le monastère⁴⁷. Entre-temps, vient à jour *Connaissance de l'est* (1900) où la vie chinoise et japonaise est rendue par un mélange savant de symboles et de détails réalistes qui en fait pour d'aucuns « le chef-d'œuvre du poème en prose français »⁴⁸. Symbolisme, réalisme ; amalgame qui s'explique par la dimension métaphysique de ce recueil qui s'attache « non [à] décrire mais [à] trouver la raison profonde de toutes les présences »⁴⁹.

La religion a du mal à dompter son impérieuse vie passionnelle. C'est au cours de l'un de ces allers et retours entre la France et l'Orient, sur un bateau, qu'il fait la connaissance de Rosalie Vetch⁵⁰, femme mariée avec qui il vit un amour fou durant quatre ans en Chine. Des dénonciations atteignent le Quai d'Orsay qui s'inquiète de la droiture morale de son représentant en Chine ; un enquête est menée ; enceinte, Rosalie se voit contrainte à s'en fuir en Europe en 1904, Claudel rejoignant par la suite son mari dans la tentative de la retrouver ; bientôt, ils apprendront qu'elle a trouvé un autre homme. Sur le conseil des moines de Ligugé, Claudel décide de rompre avec ce passé de licence ; en 1906, par son mariage avec Reine Sainte-Marie Perrin, le voilà en accord avec la moralité de sa religion.

Toujours est-il que son aventure d'alcôve d'il y a quelques ans n'est point oubliée ; c'est elle qui inspire *Partage de midi* (1906), autre de ses pièces majeures ; Rosalie y apparaît comme Ysé, femme fatale partagée par le mari (le médiocre Ciz), par Mesa (homme parvenu au milieu de son âge, hanté par le démon que les *Psaumes* appellent le démon de midi) et par Amalric (homme solide dont Ysé espère soutien et protection) ; l'amour et la mort se confondent dans ce sombre drame amoureux qui n'est pas sans rappeler *Tristan et Yseut* (le nom Ysé, par exemple, évoque celui de la héroïne wagnérienne)⁵¹.

LA POÉSIE DES SPHÈRES

L'année suivante, paraît *Art poétique* (1907)⁵² réunissant trois essais écrits précédemment (entre 1903 et 1904) et donnant l'essentiel de sa doctrine d'alors. « Art

⁴⁷ CHAIGNE Louis, op. cit., 72.

⁴⁸ GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 981.

⁴⁹ COUTY Daniel (dir), « Paul Claudel », in : idem, *Histoire de la littérature française, XXe siècle*, tome 1. 1892-1944, Paris : Bordas, 1988, p. 103.

⁵⁰ Il est fait référence à cette épisode à la fin des « Muses », la première des *Cinq Grandes Odes*.

⁵¹ CHAIGNE Louis, op. cit., p. 76.

⁵² CLAUDEL Paul, *Art poétique*, in: idem, *Oeuvre poétique*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1957, p. 121-217.

poétique » qui n'en est pas une (on y chercherait un vain des recettes d'atelier dans le genre de Boileau ou de Verlaine), l'épigraphe de Saint Augustin condense les éléments-clé de ces traités où l'homme est conçu dans ses relations aux choses, à lui-même et à Dieu : « *Sicut creator, ita moderator. Donec universi seculi pulcritudo... velut magnum carmen ineffabilis modulatoris* ». Vision du Créateur (*creator*), vision de la Création comme un grand poème (*magnum carmen*) ; double intuition au fondement de ces idées qui valent d'être exposées avec quelque détail : elles apparaissent au fil des Odes, certains de ses extraits n'étant compréhensibles que par rapport à ces textes doctrinaux.

Le temps, mesure du mouvement

Dans *Connaissance du temps* (1903), le premier de ces trois essais, il est question de la relation de l'homme au temps ; pour ce faire, on examine trois aspects du sujet auxquels il consacre chacune des trois parties de l'essai (« De la cause », « Du temps », « De l'heure »). Dans la première partie, il se demande sur la nature des relations causales ; rien de plus naturel dans une réflexion sur le temps : en effet, pour Claudel, lorsque je perçois quelque chose, je la mets dans un continu, dans le temps donc, par l'établissement d'une relation causale (fût-elle fausse, comme dans le cas de la foudre et du tonnerre).

Claudel distingue deux pôles dans la cause : le sujet et une action extérieure qui agit sur lui. Cette cause n'est donc pas incluse au sujet, ce n'est pas par une vertu à lui inhérente qu'il engendre quelque chose ; celui-ci ne peut pas créer de lui-même, indépendamment des autres. Toute chose est ce qu'elle n'est pas ; tout est donc différent, et cette différence est d'un type spécial, « génératrice » : le fait que tout diffère de tout, que cette différence est généralisée, lui attribue ce caractère « générateur », il permet aux choses de venir à l'existence, car, incomplète, il faut à chacune ce qui n'est pas elle. La cause est précisément le don d'une chose à l'autre de ce qui lui fait défaut.

Pourtant, on le voit, le manque dans les choses est immense, car leur incomplétude est immense : chacune est ce que ne sont pas les autres et n'est pas ce que les autres sont. Il s'ensuit, on le voit, que la cause d'un phénomène, ce qui vient combler partiellement ce manque essentiel à tout en vue de la génération d'une autre chose, ne peut donc pas être une : « Des causes, au pluriel », insiste-t-il. Hostile à tout mécanisme (pas de cause unique, pas de puissance causale interne au sujet), Claudel voit le monde comme un énorme réseau de

différences où tout est solidaire de tout, tout est nécessaire à tout, et où l'on ne saurait isoler une seule cause pour chaque phénomène.

Ces vues sur la notion de cause sont au fondement de sa philosophie du temps, développée dans la deuxième partie, « Du temps ». Claudel semble partir de la notion du temps de Saint Thomas qui l'assimile au mouvement dans la *Summa theologiae* (Quaestio X, art. 1). « *Numerus motus secundum prius et posterius* »⁵³ ; voilà une définition du temps qui le rattache du coup au mouvement (*motus*) : c'est par la succession des parties telles qu'elles se présentent l'une après l'autre que j'appréhende le temps. Claudel part d'une conception semblable : l'appréhension des choses sur le plan horizontal, dans le *sens* de leur déroulement (comme l'on dit le sens d'un cours d'eau), c'est-à-dire dans leur entrée en existence, engendrées par leur différence mutuelle, dans leurs modifications accidentelles, dans leur disparition ; leur mouvement, en somme, celui-ci étant compris non seulement comme un déplacement, mais aussi comme toute variation dans les corps matériels et dans les entités spirituelles.

Certes, le temps peut être mesuré, et il y a un temps pour ainsi dire abstrait, mathématique, de l'heure, du jour, du mois, de l'année, mais il y a aussi et surtout un temps que nous éprouvons concrètement dans le cycle de la nature, dans notre routine, dans la simple existence simultanée des choses diverses : dans leur passage de la puissance à l'acte, dans leur sortie de l'existence. La trace de ce réel en accroissement constant constitue le passé, c'est-à-dire ce qui a reçu une fois existence ; déterminant le sens du monde en son déroulement ultérieur, ses effets ne cessent point, et, par là, ce qui fut continue en quelque sorte d'exister ; ce passé lui-même n'est pas non plus fixé une fois pour toutes, il n'est pas immuable, car il est sans cesse organisé par le tout en expansion continue. Au-delà d'une conception pour ainsi héraclitienne du temps comme flux, comme devenir constant (« À chaque trait de notre haleine, le monde est aussi nouveau qu'à cette première gorgée d'air dont le premier homme fit son premier souffle »⁵⁴, conclut-il), il transparait une vision de la permanence : nul accord ne se perd dans le concert universel de la Création, et, même les sons disparus continuent de résonner en ce qu'ils annoncent leurs successeurs.

Comment alors connaître le monde non pas abstraitement, selon un ordre

⁵³ AQUIN Thomas de (Saint), « Prima pars », « Quaestio X », « Articulus I » *Summa Theologiae*, consulté au site : <http://www.corpusthomisticum.org/sth1003.html>, le 08/03/2014 à 22h20. Toutes les citations de la *Summa Theologiae* dans ce travail ont été puisées dans l'édition léonienne (Rome, 1886-1906) présente dans le site <http://www.corpusthomisticum.org>.

⁵⁴ CLAUDEL Paul, op. cit., p. 140,

mathématique, mais dans sa réalité concrète, à partir du devenir, du temps ? C'est à ce problème que la troisième partie de l'essai (« De l'heure ») apporte une réponse. Selon Claudel, la science, pour entreprendre la connaissance du monde, se soustrait à la réalité temporelle, s'en tient au général ; le syllogisme ou, comme l'appelle Claudel, l'ancienne logique, voilà son instrument principal : la majeure attribue un caractère à un prédicat, la mineure introduit un être particulier, la conclusion attribue le prédicat à l'être particulier, les trois propositions étant rattachées par un inflexible lien de nécessité. Elle établit ainsi des définitions, elle procède à une nomination : une fois remplies les conditions nécessaires à l'attribution d'un nom à une chose, elle l'assigne au sujet qui lui est proposé, le classe en genre et en espèce. L'art, lui, tout en accomplissant une tâche épistémologique non diverse de celle de la science, ne le fait que par le particulier ; sa connaissance, c'est la connaissance du monde concret, soumis au devenir ; lui aussi il a sa logique, une « seconde logique » (comme le dit Claudel) : la métaphore qui est l'opération de l'esprit réunissant deux choses différentes existant simultanément. Si le syllogisme est ce qui permet de nommer les choses, la métaphore, c'est l'outil permettant de les organiser en une syntaxe.

Cette réflexion sur le temps, qui n'est en réalité autre chose qu'une réflexion sur le mouvement, laisse intouchée une question majeure : quel est le *sens* du temps ? Mouvement, il part d'un point ; va-t-il vers où ? Voilà le problème au fondement du deuxième essai, *Traité sur la connaissance du monde et à soi-même* (1904).

L'expérience du monde

Claudel y part d'une considération de nature linguistique : la similitude dans trois langues des verbes pour *surgir* et pour *acquérir par l'esprit* (γεννωσκω et γιννομαι en grec ; *nasci, gignere, novi, cognoscere* en latin ; *naître et connaître* en français). Notre poète n'est pas de ceux qui professent la théorie de l'arbitrarité du signe ; à ses yeux, la constitution sonore du signifiant, surtout celle de la consonne, est rattachée en quelque sorte à la signification du mot⁵⁵ ; à ses yeux, une parenté sonore tellement frappante entre ces verbes

⁵⁵ Dans une note de bas de page, Claudel écrit : « Tout mot est l'expression d'un état psychologique procuré par l'attention à un objet extérieur. C'est un geste qui peut se décomposer en ses éléments ou lettres. La lettre, ou, plus précisément, la consonne, est une attitude sonore provoquée par l'idée génératrice qu'elle mime, l'émotion, le mot. Comme S, par exemple, indique une idée de scission, N, produite par l'occlusion de la voix, la langue de son bout venant s'attacher au palais, suggère l'idée d'un niveau intérieur atteint, d'une déclaration de surdité, du refus dans une plénitude latente. *In, non, hominem, nomen, numen, omnis, nemo,*

dans trois langues différentes ne saurait être le résultat d'un hasard heureux. Pour lui, lorsque nous connaissons quelque chose non pas par des schémas abstraits, mais en la saisissant dans la durée, nous qui, plongés dans le devenir, naissons à chaque instant (comme l'avait établi *Connaissance du temps*), nous « co-naissons » à la chose, nous naissons *avec* elle. Nous ne sommes point situés sur un point immobile d'où nous contempons les passantes ; le flux qui les entraîne nous entraîne dans un même torrent.

La connaissance du concret, la solidarité entre les choses, la vision de l'unité du cosmos ; ce sont de notions déjà présentes dans *Connaissance du temps* et qui sont aussi au fondement de cet essai divisé en cinq « Articles » (le nom renvoie aux sommes de la scolastique) correspondants aux moments du parcours présenté dans le « Préambule » : d'abord, Claudel s'attache à montrer que tout est partie, tout est en relation, que rien n'existe par soi (« Article premier – De la connaissance brute ») ; la liberté de l'homme de trouver sa place dans le monde est l'objet des deux articles suivants (« Article deuxième – De la connaissance chez les êtres vivants » et « Article troisième – De la connaissance intellectuelle ») ; ce raisonnement aboutit à la vision de la conscience humaine en vie et après la mort (« Article quatrième – De la conscience », « Article cinquième – De la connaissance de l'homme après la mort »).

Comme son sous-titre le suggère, dans le premier article, « De la connaissance brute », Claudel s'évertue de cerner ce qu'est la connaissance et comment elle se fait entre les choses. Il s'y penche premièrement sur la notion du mouvement, compris certes non pas comme un déplacement spatial, mais comme l'incapacité du mobile de subsister, de ne pas varier ; dans son impulsion, il entre en contact avec d'autres mobiles, les connaît, les définit tandis qu'eux aussi le définissent (il n'est pas ce qu'ils sont et, eux, ils ne sont pas ce qu'il est). De ce contact, de cette connaissance mutuelle, de cette pression qu'ils s'exercent les uns sur les autres, naissent (ou « co-naissent ») des entités relativement stables, les formes. Pourtant, si ces formes ne viennent pas au monde toutes prêtes, il n'en est pas moins vrai que leur stabilité ne se maintient qu'au prix du suprême effort qu'elles font de résister au mouvement, de persévérer dans l'existence ; pulse au sein des formes une vibration résultante du mouvement

semen, unu, numerus, nos, nous et le groupe immense *noscere, nasci*, de qui plus haut ; la forme des participes présents », (CLAUDEL Paul, op. cit., p. 195), note qu'il finit par un extrait du *Cratyle* de Platon : « Cratyle a raison de dire qu'il existe des noms naturels aux choses, et que tout homme n'est pas un artisan de noms, mais que l'est celui-là seul qui considère quel nom est naturellement propre à chaque chose et qui sait en reproduire l'Idée dans les lettres et les syllabes ». Héritage assumé de Platon, certes, mais où il est également permis de lire l'influence de Mallarmé.

continuel, de la tendance à la dispersion, en opposition à la forme qui le tient prisonnier ; fuite et résistance, toute créature apparaît par là comme écartelée entre ces deux forces conflictuelles.

Une forme est aussi un « terme », l'aboutissement de plusieurs séries d'actions qui convergent à la création de cette forme, le résultat d'une ou de diverses chaînes causales. Revenons un moment sur le concept de connaissance comme le contact mutuel entre les choses. Claudel distingue dans le rapport entre les choses tel que l'institue la causalité une des formes majeures de leur connaissance mutuelle ; sur le plan des réalités brutes, dépourvues de sensibilité et d'intelligence, la connaissance est l'effet qu'un être exerce sur les autres : « aussi loin que l'action va de sa source, jusque-là la connaissance », tient Claudel.⁵⁶

Après la connaissance entre les choses, la connaissance chez les êtres sensibles, les animaux, dont l'homme (nous voilà au deuxième stade du parcours présenté dans le « Préambule » : comment l'homme est libre de se créer une position dans le monde). L'« Article deuxième » définit ce que cette connaissance est et comment elle se produit. Le même principe à l'œuvre parmi les choses (elles connaissent par ce qu'elles ne sont pas) est valable pour les êtres doués de sensibilité. Au cœur de ceux-ci, Claudel reconnaît la vibration essentielle qu'il avait repérée dans l'article antérieur, résultant de la tendance inhérente à toute chose à la fuite et de la résistance opposée par sa forme ; il la définit plus précisément maintenant comme une onde dont l'ultime oscillation est sa circonférence. Cette vibration, lorsqu'elle déborde hors de l'être, s'étend par le monde et trouve des obstacles à sa diffusion (des choses inanimées, d'autres êtres sensibles) ; dans son reflux, elle apporte à son origine l'information de sa modification par eux. Voilà le fonctionnement de la perception dont la cervelle n'est que le support organique, le centre d'où émane la vibration nerveuse ; les cinq sens, eux, ne sont rien d'autre que les différents modes dont s'effectue ce fonctionnement unique qui les transcende et dont ils ne sont que le moyen d'actualisation. La connaissance sensible est donc l'expansion de l'être interrompue par ce qui n'est pas lui-même et qui lui informe de la qualité de l'obstacle.

Seule forme de connaissance de l'animal, la sensibilité ne suffit pas à constituer la liberté de l'homme. L'animal est trop dépendant de son milieu ; la sensibilité pure ne lui permet de répondre qu'au particulier, à une gamme fort restreinte de situations : celles auxquelles sa machine fut créée pour s'adapter. L'homme, lui, est partout à sa place ; il peut

⁵⁶ CLAUDEL Paul, op. cit., p. 158.

agencer son milieu à son image. Comment ? Par l'intelligence. La présentation d'une définition de la connaissance par l'intellect et de son fonctionnement ; voilà le but de l'« Article troisième – De la connaissance intellectuelle ». Encore une fois, Claudel y part du point où il s'était arrêté dans l'essai précédent : la connaissance sensible. L'objet a une forme constante ; cette forme constante interrompt les ondes de notre vibration toujours de la même manière, ce qui en fait une sensation, constante elle aussi. C'est sur cette sensation constante que se forment nos idées générales. Leur « généralité » est cela en quoi des choses différentes sont communes (c'est-à-dire *comme une*) ; or, cet aspect commun ne pourrait pas s'originer d'elles-mêmes, mais d'une troisième chose plus générale, génératrice de cette qualité. Ce troisième terme peut être plus ou moins général, il peut grouper plus ou moins d'objets (la blancheur de la neige et des nues, la froideur du gel et du métal) ; d'absolument général, Claudel n'en décèle qu'un : le mouvement, intrinsèque à toutes les créatures.

L'animal ne saurait parvenir à la notion de cette complète généralité ; tout pour lui est sensation : un objet constant produit en lui une sensation constante ; cette dernière provoque à son tour les mouvements qu'il lui faut au maintien de sa forme constante. Les autres objets, non nécessaires à ce maintien, ne l'intéressent point, ne provoquent pas d'effets, ne produisent pas de *sensations efficaces* ; l'animal ne répond qu'à un petit nombre de situations, et il le fait automatiquement, comme par un mécanisme. Or, l'homme, lui, est en état de transformer toute sensation en sensation générale, d'en déceler ce qui en fait la généralité ; toute sensation est en lui efficace ; capable de reconnaître sa différence à l'égard de tout, rien ne lui est indifférent. De même, il a les moyens de connaître la généralité absolue, le mouvement ; par l'abstraction de ce principe ultime, le voilà maître de tout, capable d'exercer son choix à la seule condition de diriger l'appareil de sa connaissance à la fin qu'il se propose. Il est en mesure d'établir la raison (dans le sens original, de constatation d'une différence entre deux choses et d'établissement d'une proportion entre elles) entre des éléments du monde infiniment multiple et divers. C'est donc par la raison, non point prise d'abord pour une faculté, mais plutôt dans le sens de la comparaison et de la proportion entre les choses que l'intelligence peut réaliser, que l'homme connaît.

Après la connaissance sensible, caractéristique de l'animal, après la connaissance par l'intellect, propre à l'homme, la connaissance de l'homme par l'homme ; c'est ce qui fait l'objet du quatrième article, « De la conscience », où Claudel entre au troisième stade de son raisonnement et se demande sur le *quid* de la conscience humaine, de la connaissance de soi-

même par l'homme. Pour Claudel, elle est ce qui permet à l'homme d'évaluer son adéquation ou non à sa fin. Seul Dieu, immobile, infini, est l'Être lui-même ; le monde, l'effet de cette Cause première, participe à l'être ; de lui-même, pourtant, il n'est point. Sous cet aspect, l'homme n'est pas moins dépendant de l'Être que les autres choses ; lui aussi ne fait qu'y participer. Toujours est-il que, aux yeux de Dieu, il jouit d'un statut privilégié ; il est le « *représentant* », le « *fondé de pouvoirs* »⁵⁷ ; c'est son rôle que de « représenter » (c'est-à-dire, refaire présentes) les choses condamnées à la fuite, au mouvement sans relâche.

Comment le fait-il ? Par l'esprit (entité simple, incorruptible, connaissante), il décèle des choses mouvantes l'origine et la fin de leur mouvement, il comprend la source immobile de tout mouvement qui n'est autre chose que son point d'aboutissement. Par là, d'une part, il connaît en Dieu le générateur de tout, y compris de lui-même, et son propre maître ; d'autre part, il se reconnaît lui-même maître des phénomènes, ayant saisi par son esprit leur raison d'être.

Et pourquoi Dieu lui rend-il ce suprême *pouvoir* de les représenter (dans le sens d'une puissance infuse en lui, certes, mais aussi au sens juridique, d'un instrument de représentation légal par lequel quelqu'un partage avec autrui sa capacité d'accomplir un acte légitime) ? Parce que Dieu se réserve des témoins de la Création. La fin de l'homme, donc, est de porter le témoignage de cet Amour débordant du Créateur. La connaissance de l'homme de soi est donc la reconnaissance de la condition qui est la sienne de « *fondé de pouvoirs* », de « *réunisseur* » de la Création dans son esprit, et la conscience est ce qui lui permet d'évaluer si, de par ses propres actions, il est à la hauteur ou non de cette tâche, s'il se complaît dans les finalités élusives qu'il se donne, ou bien s'il répond au rôle à lui assigné par son Créateur.

Aboutissement de ce parcours, la connaissance de l'âme après la mort fait l'objet du cinquième et ultime « Article ». Claudel s'attache tout d'abord à attester de l'immortalité de l'âme. Notre propre capacité de nous servir d'un langage en est un indice : lorsque je dis « chien », je ne dis pas le chien-chose, le chien individu, le chien périssable, soumis au devenir et à la contingence ; le chien que je dis est le chien tel qu'il apparaît à mon esprit, je le dis par rapport à son principe, je le dis dans son *sens* ; en d'autres termes, je le produis interminable, soustrait à la cessation. D'où la puissance d'éternisation que l'esprit actualise au moyen du langage. Car le milieu où le chien-sens apparaît, c'est mon esprit ; il ne saurait être plus périssable que l'entité à laquelle il sert de milieu. « Nommer une chose, c'est la produire

⁵⁷ CLAUDEL Paul, op. cit., p. 184.

inexterminable, car c'est la produire par rapport à son principe qui ne comporte point cessation »⁵⁸, le tient Claudel.

Autre preuve de l'immortalité : tout mouvement est en lui-même incessant et ne peut être contenu que par sa fin. Cette fin peut être passagère ou permanente. Celle de l'homme, c'est, par l'intermédiaire de l'esprit, de porter témoignage de Dieu, c'est-à-dire, de faire sa connaissance par ses créatures. Or, c'est là une fin perpétuelle, car l'homme ne saurait être moins éternel que la fin qui lui est assignée, la mort n'atteignant que son corps, mais non pas l'esprit nécessaire à accomplir sa finalité.

Une fois prouvée l'immortalité de l'âme, Claudel se demande sur ce qu'elle peut connaître après la mort. Tout comme dans sa vie sur terre, sa différence essentielle à l'égard de ce qui n'est pas elle. D'abord, elle connaît sa différence quant à Dieu, une différence non pas de substance (elle est aussi simple, impérissable et infinie que lui), mais de relation (Dieu est par Dieu ; l'âme n'est que par lui). Ensuite, elle connaît les autres âmes, encore une fois, non pas par une différence de substance, mais de l'intention qui était à leur origine : quelle partie de la Création chacune d'elles était destinée à connaître ? De quelle partie devait-elle porter témoignage ? De même, elle connaît les autres âmes bien-heureuses (en s'apercevant qu'elle-même, à l'instar des autres, n'est que la réalisation d'une intention particulière faisant partie d'un plan général), ainsi que les choses matérielles et les esprits incarnés qu'elle a connus de son vivant (non plus par les sens, détériorés avec le corps, mais par leur seule figure intelligible). Dans l'éternité, sa connaissance sera parfaite : de même que toute forme, malgré sa tension avec le mouvement, est fermée, il en est ainsi de l'éternité, à cette différence près que dans l'éternité, c'est le temps lui-même (le mouvement) qui est fermé, le présent étant le centre de sa circonférence.

De la chose vers l'au-delà

Dans un mouvement ascensionnel, la réflexion Claudel conduit de la terre au ciel, du flux temporel à l'origine et à la fin de tout mouvement, de la connaissance des choses dans leur immanence à la vision de la pure transcendance. C'est par là que l'on doit comprendre l'adjectif « poétique » dans le titre, quelque peu déroutant ; il n'est que fort peu question de la poésie au sens d'un *genre littéraire* dans ces traités. Les mots « poétique », « poète »

⁵⁸ CLAUDEL Paul, op. cit, p. 191.

n'apparaissent qu'à la fin de « De l'heure » (*Connaissance du temps*) et du cinquième article (*Connaissance au monde*) ; dans ces deux cas, Claudel met en relief, non pas l'acception littéraire du terme, mais son sens étymologique, celui de ποιεῖν, de « faire » : dans le premier cas, la métaphore, la « nouvelle Logique », est l'instrument d'un « Art poétique de l'univers », et Claudel d'ajouter en bas de page : « *Poieîn* – faire » ; dans la deuxième apparition, c'est nous qui, dans notre entente avec l'Éternel, « serons les *poètes*, les faiseurs de nous-mêmes »⁵⁹.

Ce à quoi renvoie ce terme, c'est l'acte créateur en général, accompli soit par l'homme sur le monde, soit par l'âme sur elle-même après la mort. Finalement, un autre usage d'un terme appartenant au champs sémantique de la poésie, celui qui apparaît dans l'épigraphe de Saint-Augustin, ramène l'acte créateur à Dieu : c'est tout le cosmos qui est compris comme un poème (*carmen*) émanant d'un créateur (*creator*).

Pourtant, la poésie n'est pas seulement à l'aboutissement de la réflexion de Claudel ; elle en est l'instrument lui-même. Certes, *Art poétique* témoigne d'un évident héritage de la métaphysique sur le plan des questions qu'elle doit traiter (le temps, le mouvement, la connaissance, l'éternité), de la forme de présentation (la division en articles correspondant à des questions spécifiques) et de la structure du raisonnement (qui s'attache à bien établir une conclusion qui servira de point de départ à une autre, comme l'on a vu dans le cas du rapport entre la cause et le temps ou bien entre la connaissance sensible et la connaissance intellectuelle), et il n'est point malaisé de déceler l'empreinte des lectures de Saint Thomas sur la pensée du poète. Cependant, c'est Claudel lui-même qui prend ses distances quant à la métaphysique lorsqu'il annonce, juste au début de « De la cause » :

« Nous ne chercherons point à comprendre le mécanisme des choses de par dessous, comme un chauffeur qui rampe sur le dos sous sa locomotive. Mais nous nous placerons devant l'ensemble des créatures, comme un critique devant le produit d'un poète, goûtant pleinement la chose, examinant par quels moyens il a obtenu ses effets, comme un peintre clignant des yeux devant l'œuvre d'un peintre, comme un ingénieur devant le travail d'un castor. Rien à faire ici des quatre causes du Philosophe, matérielle, finale, causale. »⁶⁰

Il délimite de la sorte un champ d'investigation de la réalité extérieur à la métaphysique (négation d'une compréhension des choses « par dessous », distance envers la théorie causale aristotélicienne, même si elle influe sur la conception de la causalité claudélienne par son

⁵⁹ CLAUDEL Paul, op. cit., p 143 et 203.

⁶⁰ CLAUDEL Paul, op. cit., p. 128.

insistance sur le caractère multiple de la cause) ; il s'agit pour lui de se placer « devant l'ensemble des créatures », de les appréhender dans leur existence concrète, hors de toute abstraction. N'est-ce point celui-ci le regard du poète ? Par là, Claudel fait de la poésie, plutôt qu'un genre littéraire, une activité épistémologique, une voie de connaissance du monde, en conformité à la nature pour ainsi dire ontologiquement poétique de l'univers, lui-même un immense poème constitué d'unité, produit de l'intelligence d'un créateur. Le troisième et ultime essai d'*Art poétique, Développement de l'église* (1904), qui se penche sur l'histoire de l'édifice religieux, peut paraître au prime abord étranger au sujet des essais précédents (je ne l'exposerai pas au détail), mais, tout en mettant en relation les conceptions théologiques en vigueur depuis le paganisme avec les changements de l'architecture des temples, n'offrirait-il pas par là l'application pratique de sa théorie de la métaphore de par l'établissement précisément d'un *rapport* entre le sentiment religieux et son expression architecturale ?

LES ODES : LA PAROLE ENSEMENCÉE

Rédigées en une prose dense et imagée, cette doctrine sur une connaissance poétique de l'univers ne tarde pas à trouver sa contrepartie en vers dans les *Cinq Grandes Odes*, publiées en 1910 pendant que Claudel abandonne l'Orient pour une carrière diplomatique européenne qui durera jusqu'en 1916 et dont le premier poste est Prague (on le verra ensuite à Francfort, 1911-1913 ; à Hambourg, de 1913 à 1914 ; en France, de 1914 à 1915 ; à Rome, de 1915-1916). Réunissant cinq odes monumentales écrites auparavant (« Les Muses » datée de Fou-tchéou, et composée de 1900 à 1904 ; « L'Esprit et l'eau » écrite à Pékin, 1906 ; « Magnificat » et « La Muse qui est la Grâce » à Tientsin, 1907 ; « La Maison fermée », 1908 dans cette même ville), ce recueil est l'un des plus importants de la littérature française au XXe siècle et sans doute l'expérience la plus réussie de Claudel dans le genre lyrique⁶¹. Plutôt que d'une source française (Malherbe, Boileau, Hugo), c'est de Pindare qu'il se réclame dans son traitement de l'ode ; comme chez son illustre prédécesseur grec, elle constitue pour lui « l'ultime louange poétique, une sorte d'exaltation jubilante, quelque chose qui participe à la fois de l'ivresse lyrique et des transes de la danse sacrée »⁶².

« Exaltation », « ivresse », « transes de la danse sacrée » : atmosphère dionysiaque

⁶¹ LAFFONT-BOMPIANI, "Cinq Grandes Odes", in: idem, *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris; Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 783.

⁶² CHAIGNE Louis, op. cit., p. 80 .

renforcée par la sublime liberté du verset claudélien. Foncièrement irréguliers, libres d'un rythme préétabli, d'une durée fixe (pouvant aller d'une syllabe à six lignes), chacun de ces versets est doué comme d'une « vie propre, unique, incomparable, absolue »⁶³ ; tout y repose sur les blancs, censés représenter les intermittences de notre flux intérieur, le verset cherchant à s'approcher le plus possible du déroulement naturel de la pensée⁶⁴. Laisser-aller ? Foi aveugle à l'inspiration aux dépens de la rigueur intellectuelle ? Nullement. Claudel garde sur son texte un contrôle stricte, visible, par exemple, dans sa maîtrise de la période longue et dans la virtuosité de son éloquence. Plutôt que d'une passivité devant les *diktats* de l'enthousiasme, l'impression que font ces odes est d'un amalgame d'art et de liberté pour la caractérisation duquel Jean Grosjean trouva l'heureuse expression « dictature aventurière » :

« Rarement poète a exercé une autorité plus totale, plus théocratique : elle est sans appel comme sans programme. La tyrannie la plus minutieuse emporte syllabes et signes dans son mouvement à la fois sûr de lui et arbitraire, en tout cas perpétuellement imprévisible. C'est une dictature aventurière »⁶⁵

L'élan lyrique de Claudel ne s'arrête pas aux *Odes* ; 1911 voit paraître le *Processionnel pour saluer le siècle nouveau* ; en 1913, vient à jour la *Cantate à trois voix*, « chef d'œuvre méconnu »⁶⁶ fort divers des *Odes* pour l'usage d'un vers moins irrégulier et des rimes à la place du verset ; son œuvre lyrique se voit augmentée en 1915 par *Corona beginitatis anni Dei*, espèce d'hymnaire dont ressort un fort beau « Hymne du Saint-Sacrement » conçu dans l'esprit des prières eucharistiques ; les thèmes religieux sont également au cœur de *Messe là-bas* (1919) et de *Feuilles de saints* (1925).

UNE DRAMATURGIE THÉOCENTRIQUE

Entre-temps, sa dramaturgie s'accroît, s'enrichit. A côté de *Protée* (farce lyrique de 1912 qui fait voir un Claudel méconnu, d'une gaieté inopinée), elle compte à cette décennie de 1910 un chef-d'œuvre, *L'Annonce fait à Marie* (1910), version retravaillée de *La Jeune Fille Violaine* (rédigée en 1892, corrigée en 1898). Ce drame inspiré des mystères du Moyen

⁶³ GROSJEAN Jean, op. cit., p. 8.

⁶⁴ CLAUDEL Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », in: idem, *Oeuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, éditions établie et annotée par Jacques Petit et Carles Galpérine, Paris : Garnier, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 3.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 982.

Âge est consacré au sujet de l'abnégation ; le titre l'indique assez : l'annonce que l'on fait à Marie, c'est, dans le *Nouveau Testament*, la visite de l'Archange Gabriel à la Vierge ; avec lui, le message que, par elle, viendrait au monde le Rédempteur des hommes et qu'elle était choisie pour Le soutenir dans Sa mission glorieuse et terrible. Par l'*Ecce ancilla domini*, le *Fiat mihi secundum verbum tuum* de Marie, voilà accueilli favorablement l'appel de Dieu : la rude épreuve qu'est pour elle en tant que femme la venue du Sauveur, la joie qu'est pour la « servante du Seigneur » l'obéissance à son Maître.

Violaine, la héroïne de *L'Annonce*, est façonnée sur ce modèle hautain ; une douce vie domestique semble sourire à cette jeune fiancée, mais elle renonce tout d'un coup au bonheur et au mariage par un baiser au front d'un lépreux ; rongée de ce mal affreux, elle embrasse sa destinée, se retire dans une forêt, accepte que son fiancé épouse sa sœur, la perverse Mara ; mystère, la pièce s'achève sur un miracle : la nuit de Noël, Violaine ressuscite un garçon mort, l'enfant de Mara, les yeux du petit gagnant la même coloration de ceux de sa bienfaitrice. Violaine est l'une de ces âmes choisies auxquelles la grâce de Dieu apporte la délivrance tout en leur imposant les plus hautes privations ; n'est-ce pas là un illustration de cette intuition de Claudel, que « [n]ous sommes faits [...], non pas pour mener notre petite aventure personnelle, si intéressante qu'elle nous apparaisse, mais pour composer, avec nos déceptions, nos épreuves, nos larmes, notre sang, notre croix, l'histoire même de Dieu » ?⁶⁷

Quelques sujets de *L'Annonce* réapparaissent dans la trilogie des Confoûtaine entamée en 1911 par *L'Otage* ; *Le Pain dur* (1918) et *Le Père humilié* (1920) en sont la suite ; on y accompagne la saga d'une famille mi-aristocratique, mi-plébéienne depuis le premier Empire jusqu'à la IIIe République. À l'instar de *L'Annonce*, le sacrifice est le thème fort de *L'Otage* ; Sygne de Confoûtaine, fille de la noblesse, cache le pape Pie VII dans sa demeure ; pour la protection de son illustre hôte, il lui est demandé de se donner en mariage à Toussaint Turelure, préfet plébéien qui avait été le bourreau des parents de la jeune-fille ; après mainte hésitation, elle accepte de boire à ce calice amer, mais le trépas ne tarde point à la soustraire à cet hymen répugnant. De cette union forcée, naît Louis (le héros du *Pain dur*) qui, ayant épousé une juive (Sichel) sous Louis-Philippe, devient le meurtrier de son propre père pour la somme de dix mille francs ; derrière le thème du parricide, sont évoquées l'âpre lutte des intérêts mondains et l'esclavage des hommes à l'argent. Finalement, *Le Père humilié* fait le portrait de la troisième génération des Confoûtaine; Pensée, jeune-fille aveugle, mi-juive (elle

⁶⁷ CHAIGNE Louis, op. cit., p. 85.

est née du mariage de Louis et de Sichel), est amoureuse d'Orian, le neveu de Pie IX ; elle doit repousser les avances d'Orso, l'autre des neveux du pontif ; un enfant naît de son union avec Orian, mais, après la mort du mari sur le champs de bataille, c'est Orso qui finit par l'épouser et par adopter son enfant. Derrière les méandres de ce drame familial et ses obscurs symboles, c'est aux alliances et aux rencontres des juifs avec l'Église qu'il est fait allusion⁶⁸.

On le voit bien, tout empreints qu'ils soient de réalisme, de souci de vérité sociale et historique, c'est la vie spirituelle qui est évoquée par les drames de cette sombre trilogie. Récurrente chez certains personnages est l'obsession de faire parler un Dieu réticent, blotti dans les coulisses, qui ne fait nul signe à ceux qui l'interrogent, que ce soit Georges de Confoûtaine décidé d'enlever le pape (*L'Otage*), que ce soit Louis Turelure donnant un coup de clé sur la statue du Christ qu'il vend à un juif (*Le Pain dur*)⁶⁹.

LA VIE AMÉRICAINE ET APRÈS

Après l'Asie et l'Europe, l'Amérique est la destination suivante de Claudel ; le voilà arrivé en 1917 à Rio en compagnie de Darius Milhaud (musicien qui fera des partitions pour ses pièces) afin de remplir le poste de ministre plénipotentiaire ; deux ans durant, Claudel partage son temps entre la lecture de la Bible, les fonctions de sa charge (il signe un *Convenio* pour l'achat de café et ratifie avec Nilo Peçanha un traité de coopération artistique et littéraire négocié par Clemenceau) et l'activité littéraire (il compose *L'Ours et la Lune*, sorte de farce inspirée du jouet de ses enfants). En 1919, retour en France par New York ; l'année suivante, une mission le conduit à Copenhague (entre-temps paraissent ses traductions des *Choéphores* et des *Euménides* d'Eschyle) ; ambassadeur à Tokyo (1921-1926), il assiste à l'affreux tremblement de terre de 1923, et on monte au Théâtre impérial *La Femme et son ombre* (inspirée du théâtre *nô*) ; le Japon laisse aussi son empreinte sur un recueil de poèmes, *Cent phrases pour éventails*, et sur une compilation de textes en prose, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*.

Puis, c'est encore une fois l'Amérique : Washington de 1927 à 1933. La tâche y est lourde ; Claudel visite divers états, négocie le pacte Briand-Kellog. Côté littérature, période affluente ; la prose y assume une place de plus en plus prépondérante ; deux vastes ensembles commencent à paraître : *Positions et propositions*, recueil de textes divers (le volume I datant

⁶⁸ CHAIGNE Louis, op. cit., p. 88-95.

⁶⁹ GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 982.

de 1928 ; le deuxième de 1934), et, à partir de 1927, une copieuse suite de commentaires bibliques dont la rédaction s'étendra jusqu'à la disparition du poète et qui constitue le deuxième versant de son œuvre (pas moins important que le premier à ses yeux) ; remontent à cette époque *Les Aventures de Sophie* (commencé en 1931), *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (achevé en 1932) et *Figures et paraboles* (1931-1933)⁷⁰ où, sans se soucier de l'exégèse scientifique, Claudel, dans le sillage de Léon Bloy, fait recours à la symbolique médiévale et à ses procédés allusifs⁷¹.

C'est aussi pendant ce nouveau séjour américain que vient à jour l'*opus magnum* de Claudel dramaturge, *Le Soulier de satin* (composé auparavant, entre 1919 et 1924 ; publié en 1929 ; monté triomphalement seulement en 1943 sur l'initiative de J.-L. Barrault). Tout tend à la démesure dans ce « drame romain, jésuite et baroque, coloré de fortes nuances espagnoles »⁷² : la scène, c'est l'Afrique, l'Europe, l'Amérique ; le siècle, la Renaissance, pour Claudel, « l'une des époques les plus glorieuses du catholicisme »⁷³ ; quant à la structure dramatique, cinq longues « Journées » peuplées d'une cohue de rois et de nègres, de servantes et de princesses, de saints et de gouverneurs. Au cœur de l'intrigue, Rodrigue, un Espagnol, et Dona Prouhèze, la jeune femme de Don Pélage (le gouverneur) ; Rodrigue ne la voit qu'une seule fois, et le voilà possédé d'un amour fou ; elle aussi brûle pour son amant. Confiée à Don Balthazar, Dona Prouhèze ne veut céder à la tentation et avoue à ce dernier sa passion adultère, ainsi que son projet de retrouver Rodrigue dans une hôtellerie. Elle consacre un soulier de satin en *ex-voto* à la Vierge ; chemin faisant, Rodrigue se heurte à des brigands, est blessé.

Les deux amants se perdent ; Rodrigue part en mission en Amérique ; Prouhèze est envoyée en Afrique par son mari qui craint les desseins de son rival. Un Ange apparaît à la jeune-fille, la contraint à éteindre sa flamme ; désormais, c'est dans l'éternité seule qu'ils pourront se réunir. Pourtant, même cette promesse d'une alliance spirituelle ne sera pas accomplie ; décédé Don Pélage, Prouhèze épouse Don Camille qui exige de sa femme un sacrifice extrême : abandonner l'espoir de s'unir à Rodrigue même dans l'au-delà. Son ordre est obéi. Dix ans s'écoulent ; Rodrigue est atteint d'un message de la part de Prouhèze ; ils se

⁷⁰ ANTOINE Gérard, « Claudel Paul », in : LAFFONT-BOMPIANI, Dictionnaire encyclopédique de la littérature française, Paris ; Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 202-203.

⁷¹ PATRY Jacques, « Claudel Paul » in: LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire bibliographique des auteurs*, Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1989, p. 628.

⁷² CHAIGNE Louis, op. cit., p. 101.

⁷³ CLAUDEL Paul apud CHAIGNE Louis, op. cit., p. 98.

retrouvent finalement. Loin d'une idylle amoureuse, c'est un renoncement pareil au sien que réclame de lui Prouhèze. Rodrigue acquiesce. Elle finit par périr ; lui devient un simple marchand d'images, le débris d'un homme.

À l'exemple de *L'Annonce* et de la trilogie des Confoûtaine, le thème de l'abnégation est omniprésent dans *Le Soulier de satin* – évoqué, d'abord, par l'Espagne qui lui sert de cadre, foyer de la résistance contre l'Islam, centre d'où rayonna le catholicisme vers le Nouveau Monde, une Espagne dévouée à l'extrême à la cause du Christ ; ensuite, par l'amour de Rodrigue et de Prouhèze, élevé, sublimé par deux renoncements. Une morale tellement intransigeante peut décontenancer si l'on ne comprend pas la profonde mystique qui la soutend : les affections terrestres, quelque sublimes qu'elles soient, ne sont que l'image d'un amour supérieur ; les sacrifier à celui-ci n'est qu'un prix trop juste (encore que au-dessus de la portée des hommes sans le concours de la grâce):

« Les héros de Claudel poursuivent ici l'amour dans le péché ; ils découvrent que l'amour, c'est l'abnégation, le renoncement, le sacrifice qui vraiment le leur procurent. Tant que leurs corps ne pensent qu'à eux-mêmes, leurs âmes s'éloignent, essaient en vain de communiquer et de s'unir. A partir du moment où leurs corps sont séparés, les âmes se rejoignent et communient. L'amour parfait, le trait d'union absolu entre les créatures se trouve en Dieu et ne se trouve qu'en Dieu, et non pas dans la chair mortelle ni en ce monde périssable. »⁷⁴

Bruxelles est la dernière destination de Claudel diplomate (1933) ; il y reste deux années, occasion de maints voyages en Hollande dont résulte une *Introduction à la peinture hollandaise* parue en 1935, la même année de *Conversations dans le Loir-et-Cher* (recueil de dialogues fictifs) et du *Livre de Christophe Colomb* (pièce de 1933) ; c'est aussi, sur le plan personnel, l'année de sa retraite et de sa candidature à l'Académie française (qui lui préfère Claude Farrère). Malgré cet échec, la période qui s'ouvre est loin d'être infertile ; Claudel pourra enfin se consacrer entièrement à son œuvre : il achève *L'Épée et le miroir* en 1937, écrit *L'Histoire de Tobie et de Sara* (drame et parabole biblique, 1938), une *Jeanne d'Arc au bûcher* (qui sert à un oratorio de Honegger en 1939), tout en poursuivant ses exégèses bibliques (*Introduction au livre de Ruth*, 1939 ; *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, 1941-1942 ; *Paul Claudel interroge les Cantique des cantiques*, 1943-1945).

En 1943, Claudel a la joie d'assister au triomphe du *Soulier de satin* monté par J.-L.

⁷⁴ Ibidem, p. 100.

Barrault ; voilà que, finalement, il se fait connu du grand public français ; sans qu'il ait posé sa candidature, les portes de l'Académie lui sont ouvertes en 1946, et François Mauriac le reçoit sous la coupole. Devenu figure publique, il essaye d'exercer également une influence politique dont témoignent ses palinodies pendant la Guerre (ses convictions patriotiques le mènent à dédier une ode au Maréchal Pétain, suivie de quelques mois d'une *Ode au général de Gaulle* qui lui sert de rectification) ; après la Libération, il envoie une lettre à de Gaulle contenant des analyses et des conseils ; s'amorce alors un rapprochement avec les gaullistes (vite rompu lorsque, en 1952, ceux-ci voteront avec les communistes pour tenir en échec l'Europe). Entre-temps, l'exégèse biblique ne cesse de prendre corps ; elle va dominer la dernière décennie de son existence : *La Rose et le rosaire* (1945), *Le Livre de Job* (1946), *Emmaüs* (1947), *L'Évangile d'Isaïe* (1948-1950) qu'il reprend en 1954 ; c'est au milieu d'une phrase de son commentaire à *Isaïe* que sa plume s'arrête le 23 février 1955.

UNE VUE D'ENSEMBLE DE L'OEUVRE DE PAUL CLAUDEL

L'Arbre, le Fruit et le Feu

Quelque débordante qu'elle soit, son œuvre triomphe de la tentation de l'éparpillement, de la fragmentation ; une souveraine unité y règne. Très tôt, dans une lettre à Frizeau de 1905, il en fait une précieuse ébauche de l'organisation qu'il entend conférer à son œuvre dramatique :

« Après la série de *l'Arbre*, j'ai vaguement l'intention de faire une nouvelle série de drames qui s'appellerait *Le Fruit*, et qui serait consacrée aux rapports de l'homme et de la femme et à la génération de l'enfant... Après *Le Fruit*, j'écrirai *Le Feu*, qui serait, si Dieu le permet, mon bûcher funèbre »⁷⁵

Une structure qui rend compte, en effet, de la production théâtrale de Claudel dans son déroulement ultérieur. *L'Arbre* regroupe les pièces de jeunesse : *Tête d'or*, *La Ville*, *L'Échange*, *La Jeune Fille Violaine* (et sa deuxième version, *L'Annonce fait à Marie*), *Le Repos du septième jour* ; on y sent l'empreinte du symbolisme ; les figures sont fort stylisées ; en réalité, ce sont plutôt des voix censées représenter le dialogue intérieur du poète, ce qui fait

⁷⁵ CLAUDEL Paul apud GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 981.

de ces pièces une sorte de monologue à plusieurs voix ; du propre aveu de Claudel, la trame des personnages d'un drame comme *L'Échange* ne représenterait autre chose que le concert des voix qu'il entendait dans lui-même : « Mon idée dramatique était d'écouter ces quatre voix que j'entendais chanter ensemble, et de coopérer avec elles »⁷⁶.

A la place des figures de carton qui peuplent *L'Arbre*, ce sont des êtres de chair, individualisés, que montrent les pièces du *Fruit* (*Partage de midi*, la trilogie des Confoûtaine). Une nouvelle attitude vers le théâtre s'y fait jour, l'intérêt au monde social prenant le pas sur l'effusion lyrique des drames précédents (qui, elle, trouve comme un exutoire dans les *Odes* ou dans la *Cantate à trois voix*). Loin des « monologues à plusieurs voix » de *L'Échange* ou de *La Ville*, ce sont des pièces construites de l'extérieur, les situations guidant l'action, les personnages se situant dans l'histoire ; c'est ce qui explique le « réalisme épique » de la trilogie des Confoûtaine et ce qui fait du *Pain dur* « la pièce la plus balzacienne du répertoire théâtral français »⁷⁷.

Aboutissement de ce long trajet, dans le cycle du *Feu*, se trouve *Le Soulier de satin* ; ne serait-ce pas le « bûcher funèbre » prévu par Claudel depuis vingt ans dans la lettre à Frizeau ? Véritable somme, y sont présents les thèmes chers au dramaturge Claudel : Tristan et Yseut, le conquérant, le révolté, la séparation. Au lieu de la rigueur classique de la trilogie, la virtuosité de Claudel s'y épanouit dans une architecture baroque de courbes et de contre-courbes où abondent les motifs dédoublés, où les détails secondaires prolifèrent, où s'entend le rythme dramatique d'un Sophocle et d'un Shakespeare dans l'alternance des moments forts et des moments de détente⁷⁸, autant de réussites qui conspirent à faire de la pièce l'un des chefs-d'œuvre du théâtre français au XXe siècle.

La joie et le sacrifice

Quelques tendances majeures se dégagent de ce parcours qui ressemble plutôt au torrent d'un grand fleuve inondant les pays alentour qu'au gentil écoulement de plusieurs petits ruisseaux. Le thème du sacrifice, central dans *L'Annonce*, dans le *Soulier*, se fonde sur deux idées parfois non explicitées, mais toujours présentes ; d'abord, dans une vision qui assimile le cosmos à la Création (tel qu'il apparaît dans *Art poétique*), à un grand concert divin au sein

⁷⁶ CLAUDEL Paul apud GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 982.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

duquel nous, chacun à sa manière, avec nos instruments (orgue, flûte ou cymbales), sommes enjointes à prendre part, le sens de la vie individuelle n'étant pas en elle-même, mais dans sa contribution à l'harmonie de l'ensemble ; puis, dans une exigence à la fois morale et mystique, celle de ce que nomme Louis Chaigne « l'audace dans le sacrifice », « l'audace dans la sainteté », et qui n'est autre chose que le *Fiat* de Marie, que l'accueil de la grâce par l'être humain, « cette minute de la vie où un homme, une seule fois, s'entend demander en pleine mesure, se sent contraint à arracher de son cœur une adhésion à ce qui, hier, le rebutait le plus ». ⁷⁹ C'est par l'acceptation de l'appel de Dieu et par la vision de l'homme comme un élément du poème qu'est la Création que le héros claudélien peut se débarrasser de tout, position, fortune, amour, voire de sa propre vie.

Par là, poésie et religion, la « double vocation » de Claudel, ne sont pas seulement en stricte alliance ; à ses yeux, elles sont indissolubles. ⁸⁰ La religion du poète, si critiquée pour son intransigeance supposée ⁸¹, est d'un catholicisme orthodoxe, « à espagnole, de converti agressif », selon d'autres ⁸² ; elle viendrait maîtriser les emportements incessants et incontrôlables d'une tumultueuse vie émotionnelle ; du moins, c'est ce que suggère Agnès Meyer, l'une de ses proches :

« Il faut avoir mesuré la violence de son tempérament pour se rendre compte que sa vie aurait tourné au désastre s'il ne s'était pas converti. Sa puissance d'émotion est torrentielle au point d'exiger une dure discipline religieuse, seule capable de lui faire accepter des contraires que, seul, il n'aurait jamais pu s'imposer » ⁸³

Certes, la composante émotionnelle n'est point à mépriser, mais, il est permis de se le demander, ne pourrait-on pas faire remonter sa verve religieuse à la crise de sa jeunesse, à la découverte de la danse macabre inéluctable qu'est la mort ? Et son catholicisme ne serait-il pas d'autant plus scrupuleux que les promesses du Christ lui paraissent la manière la plus sûre (elle furent payées de son propre sang) de voir outre la triste réalité de la chair périssable ? En effet, au centre du catholicisme de Claudel (mais n'est-ce pas le cas pour le catholicisme tout court ?), se trouve l'Espérance, l'espoir à l'existence d'un autre monde, d'un monde spirituel,

⁷⁹ CLAUDEL Paul apud CHAIGNE Louis, op. cit., p. 112.

⁸⁰ MICHAUD Guy, « Paul Claudel, poète cosmique », in: idem, *Message poétique du symbolisme*, Paris: Nizet, 1947, p. 597-603.

⁸¹ CISMARU Alfredo, « L'Intransigence intellectuelle de Paul Claudel », *Revista de letras*, vol, 16, 1974, p. 11-18. Voir aussi PATRY Jacques, op. cit., p. 629.

⁸² GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 981

⁸³ MEYER Agnès apud ibidem.

faute duquel nous voilà captifs de la matière et de ses contingences, des intermittences de notre propre cœur. Sans l'Esprit, l'univers, pour vaste qu'il soit, le plus d'étoiles qu'il compte, ne serait-il rien d'autre qu'une immense salle vide où, dans un coin, solitaire, la créature humaine naît, désire et agonise pour un moment avant de s'abîmer dans le Non-être ?

Ce jeu dont le pari est le néant ou l'absolu ne permet point d'illusions quant aux choses de ce monde ; pour bonne que soit l'œuvre, d'elle-même, elle ne peut guère à notre salut. « Rien n'est, rien n'est », se répète le constructeur de chemins de fer de *La Ville*⁸⁴. Car, en effet, de ce point-de-vue, l'œuvre humaine la plus sublime n'est qu'un signe d'une dimension plus haute, impérissable ; s'accrocher à elle pour elle-même, en attendre ou y construire le sens de son existence individuelle, cela reviendrait à escamoter le problème du Néant, celui-ci compris non dans le sens d'une simple absence de choses, mais d'une vacance essentielle qui, derrière leur profusion même, elles cachent : que sont-elles, pour belles et bonnes qu'elles soient, si nulle conscience supérieure ne les créa et ne les fait subsister dans l'être ? Et, même si l'on admet le Néant, si on l'accepte et l'on décide de construire le sens de notre existence sur une cause, sur un projet individuel ou collectif, que signifierait cela sinon élever une de ces choses créées, fragiles, temporaires, à un rang dont seul un Dieu nécessaire, immobilier et éternel est digne d'occuper, à en faire une de ces idoles (la Nature, le Progrès, la Science, l'Histoire, la Poésie, la Beauté) superbement rejetées par le poète dans son « Magnificat » (comme on le verra par la suite) ?

Sans prendre en considération son élan inflexible d'absolu, son urgence d'immortalité, dont seul le sentiment de l'amour divin, il le croit, peut assouvir, on n'est pas en mesure d'expliquer les attitudes parfois fort discutables de Claudel (comme sa rupture avec Gide lorsque ce dernier affirme publiquement son homosexualité) ni de comprendre l'enthousiasme qui, pendant que la marée montante du laïcisme s'empare de la France, le pousse à agir en champion de la foi, soit en fêtant la conversion de Péguy, soit en œuvrant sans cesse pour celles de Francis Jammes et de Jacques Rivière ou encore en exerçant un apostolat agressif auprès de ses collègues de la *Nouvelle revue française*.

Pourtant, toute centrale qu'ait été la crise de la mort dans la genèse de sa spiritualité, la religion de Claudel ne lui sert pas de prétexte à une évasion du monde concret ; celui-ci n'est point pour lui un voile d'illusions, et il ne peut pas, ne doit pas, être nié. Tout au contraire, son christianisme est catholique et, comme le terme l'indique, « universel » ; élément de la

⁸⁴ RAYMOND Marcel, op. cit., p. 171.

Création, symbole visible d'une réalité invisible, manifestation de la volonté divine, la moindre chose est sacralisée, ramenée à l'éternel ; l'entière acceptation du réel, voilà ce que cherche le poète par son catholicisme. Pascal le mène au roi David, les lugubres méditations de *Job* et de l'*Écclésiaste* ne sont qu'un passage vers les *Psaumes* et l'exultation devant la Création.

Une attitude tellement affirmative envers le monde ne peut être que lourde de conséquences sur le plan poétique : elle implique, à côté d'un versant de sa sensibilité fort porté vers la scrutation des symboles, une autre tendance, d'un remarquable réalisme, qui se plaît aux méandres d'un paysage, qui s'extasie devant la fugitive beauté de la lumière solaire ; c'est de la fusion de ces deux penchants qu'un livre comme *Connaissance de l'Est* porte un témoignage éloquent.

Un concert de voix dissonantes

La coexistence de ces deux tendances divergentes au sein de son œuvre ne fait pas une exception ; l'écartèlement de l'homme entre des forces opposées, le goût des contradictions laissées intactes, sans résolutions, en sont l'une des constantes majeures. Il en fut ainsi de Claudel lui-même, un homme de passions tenaces, harcelé par le souvenir d'un passé brûlant (l'affaire avec Rosalie Vetch), mais aussi un homme affamé de Dieu, défenseur jaloux d'un catholicisme intégriste. Ce contraste se reproduit à plusieurs instances de sa vie :

« Ni la théologie ni la prière n'ont amorti la force de sa sensualité, cet adorateur d'un Dieu personnel côtoie un panthéiste pour qui le cosmos est un organisme vivant ; ce grand insociable ne rêve que communautés et urbanisme futurs comme en témoignent les *Conversations dans le Loir-et-Cher* ; ce paysan français lent et rusé est en même temps un cosmopolite, par goût autant que par métier ; ce contemplatif est aussi, comme le disait si justement Saint-John Perse, 'le moins mystique des croyants' ; ce poète cosmique vit tantôt dans l'univers vibratoire et en état d'expansion continue de l'*Art poétique*, tantôt dans le monde clos et statique de 'La Maison fermée' ». ⁸⁵

C'est sans doute ce qui le pousse au théâtre, genre qui lui permet d'exprimer ses ambivalences, comme c'est le cas dans *L'Échange* (on l'a déjà vu) et comme, on est en droit de le croire, c'est le cas dans la plupart de sa dramaturgie ; l'impulsion de diviser les voix, de les mettre en dialogue, n'épargne même pas son œuvre lyrique, ce dont font preuve « La

⁸⁵ GADOFFRE Gilvert, op. cit., p 983.

Muse qui est la Grâce » ou la *Cantate à trois voix*. Claudel lui-même met en avant ce trait de sa pensée lorsqu'il reproche à Mallarmé d'avoir voulu réduire les contradictions à l'unité: « Non, il ne fallait pas diviser. Il fallait garder actif le ferment intérieur, le principe de contradiction vivifiant. Ce que n'a pas fait Mallarmé ». ⁸⁶ Même la vie religieuse est conçue chez lui comme un affrontement intime, et Claudel d'expliquer l'effet du christianisme sur l'âme à partir d'une espèce de scission intérieure, intrinsèque à tout homme, mettant d'un côté un « anarchiste essentiel et souterrain » et, de l'autre, un « bourgeois naïf »

« La vérité est que l'être humain est bâti, si je peux dire, à deux étages : au premier [...] il y a un bourgeois naïf, fort disposé à se tenir content de ce monde matériel, persuadé que tout bonheur consiste dans la plus large satisfaction possible de tous ses besoins physiques. Dans le sous-sol [...] il y a un original qui considère un tel bonheur comme pire que la plus affreuse des catastrophes, et qui met sournoisement tout en œuvre pour l'empêcher. C'est cet anarchiste essentiel et souterrain que le christianisme est venu évangéliser, non sans dommage quelquefois pour le bon ordre du médiocre immeuble... » ⁸⁷

L'évaluation critique

Un sentiment tellement puissant de l'éternel, une telle violence des contradictions irrésolues, s'ils font la force de son œuvre, sont aussi à l'origine de l'une de ses faiblesses : une certaine négligence de l'analyse des cœurs, un peu de grossièreté dans l'élaboration des portraits psychologiques. Pour d'autres, les personnages de son théâtre essentiellement théocentrique ne sont en réalité que des portes-parole du poète, chargés de porter un témoignage de sa foi ⁸⁸ ; d'autres les tiennent pour « des allégories qui parlent » :

« [son théâtre] ne pénètre pas vraiment la vérité quotidienne des cœurs et des âmes, encore moins ce qu'il y a de psychologique dans tout comportement, fût-il spirituel. Tourné sans relâche vers Dieu, Paul Claudel a quelque peu perdu de vue les hommes ; même quand, tout à fait exceptionnellement (*Partage de Midi*), il se souvient d'un drame bien humain qui l'a personnellement concerné, l'image qu'il se fait d'eux est théorique, quasiment abstraite ; ce sont des allégories qui parlent »

Pourtant, ceux qui lui adressent ces admonestations sont les mêmes à avouer qu'elles ne suffisent pas à condamner en bloc une œuvre dont le propos n'est pas l'étude des âmes, mais

⁸⁶ CLAUDEL Paul apud GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 983.

⁸⁷ CLAUDEL Paul apud ANTOINE Gérald, op. cit., p. 203.

⁸⁸ PATRY Jacques, op. cit., p. 629.

plutôt une « méditation poético-religieuse à plusieurs voix et à grand spectacle » qui fait penser, tour à tour, « à une célébration sacrée et à un opéra sublime »⁸⁹.

Autre question controversée : la place de Claudel dans la tradition littéraire en France. Nombreux sont ceux à le tenir pour un astre isolé dans le ciel français, sans prédécesseurs, sans épigones, poète cosmopolite tant pour sa vie (une longue errance sur quatre continents) que pour son œuvre (inspirée plutôt du grand art d'Eschyle, de Dante, de Shakespeare, de Caldéron que de celui de ses compatriotes)⁹⁰ ; d'autres voient chez lui un Espagnol, l'un de ces hommes du Siècle d'Or, sanguins et pieux. Rien de négatif dans ce portrait : dans son élan d'éternel, l'art de Claudel renouerait à une mystique fort oblitérée par des siècles de rationalisme français⁹¹. Cette vision ne va pas sans contestations ; en effet, réduire la tradition française à Voltaire et à Racine n'est possible qu'au prix de traiter un Rabelais, un Ronsard, un Pascal, un Saint-Simon, un Michelet, un Bernanos en étrangers⁹². D'autres soulignent encore la parenté de Claudel précisément aux écrivains du XVIIe siècle : les traits raciniens de ses héroïnes, sa bonne humeur à La Fontaine, sa correspondance qui ne serait pas sans rappeler par endroits celle d'un Bossuet⁹³.

Au confluent de plusieurs traditions (le théâtre japonais et la tragédie grecque, l'art des élisabéthains et des dramaturges espagnols, le symbolisme de sa jeunesse et la théologie puisée chez Saint Thomas), l'impression que laisse Claudel est celle d'un « de ces génies universels puissants, violents, excessifs »⁹⁴ capable de procéder à « la cristallisation d'éléments en suspension dans l'air, la synthèse puissante de matériaux hétérogènes portés par lui à leur température de fusion ».⁹⁵

⁸⁹ BOURIN André, ROUSSELOT Jean, op. cit., p. 74.

⁹⁰ GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 980.

⁹¹ PATRY Jacques, op. cit., p. 630.

⁹² GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 980.

⁹³ CHAIGNE Louis, op. cit., p. 110.

⁹⁴ Ibidem, p. 109.

⁹⁵ GADOFFRE Gilvert, op. cit., p. 981.

CHAPITRE II

CINQ GRANDES ODES : UNE VUE D'ENSEMBLE

UN PEU SUR LA GENÈSE

La composition des *Cinq Grandes Odes* correspond à processus de huit ans de travaux intermittents (1900-1908) ; au fur et à mesure de sa rédaction, Claudel travaille aussi à d'autres projets d'écriture tels que les essais qui forment *Art poétique*. On peut accompagner par les odes sept ans de la biographie du poète, de ses visites au Louvre à ses retraites à Ligugé, l'adultère et le mariage.

À en croire la correspondance de Claudel, *Cinq Grandes Odes* voit le jour peu à peu. La plus grande partie de la première ode fut composée en 1900 ; ce n'est que les dernières strophes qui datent de plus tard (l'année précise est sujette à contestations, comme on le verra) ; il n'y a pas d'indications que « Les Muses » ait été pensé lors de sa première rédaction comme pièce inaugurale d'un recueil à venir. En effet, dans une lettre de 1909 à André Gide, Claudel suggère une différence entre la première ode et les autres, qu'il appelle encore ses « *Quatre Odes* »⁹⁶, comme s'il s'agissait à l'origine de projets divers ; même si, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus tard, ce n'est pas pour cela que le recueil manque d'unité de composition, il est permis de penser que c'est après coup que « Les Muses » a été conçu comme pièce d'ouverture du recueil. Claudel avoue dans une missive à Gabriel Frizeau avoir envisagé la possibilité d'une sixième ode, mais il abandonne l'idée ; sentant « qu'il fallait s'arrêter », ce serait, pour lui, « forcer [...] l'inspiration » que de donner suite à l'ébauche qu'il avait commencée⁹⁷.

Nous pouvons également accompagner les moments fondamentaux de la rédaction de chaque ode par rapport aux dates et aux événements principaux de la vie du poète⁹⁸. « Les Muses » porte la date « Paris, 1900. Foutchéou, 1904 ». D'après l'examen de la correspondance de Claudel par Marius-François Guyard, le parcours d'écriture de cette ode est légèrement différent de ce qu'il pourrait paraître par ces indications. L'ode, jusqu'à l'avant dernière strophe, fut composée, selon lui, bien en 1900, mais à Solesmes. L'évocation d'Érato

⁹⁶ CLAUDEL Paul, GIDE André, *Correspondance: 1899-1926*, Paris : Gallimard, 1949, p. 69

⁹⁷ Dans ce chapitre, nous allons suivre les indications de GUYARD Marcus-François, *Recherches claudéliennes : autour des Cinq Grandes Odes*, Paris : Klincksieck, 1963, p. 30-42.

⁹⁸ Ibidem.

par laquelle elle prend fin fut rédigée en 1901, peu après la rencontre de Rosalie. 1904 ne serait pas la date de la conclusion de sa rédaction, mais celle où elle fut recopiée avec des retouches. Elle paraît dans la revue *Vers et Prose* et en plaquette dans la Bibliothèque de l'Occident⁹⁹.

La composition de « L'Esprit et l'eau » a eu lieu en 1906 (la même année de son mariage), donc 5 ans après « Les Muses », selon l'estimation de Guyard. Claudel l'écrivit à Pékin. On sait qu'en juin de cette année il est en train de travailler sur elle et qu'il la donne pour terminée en octobre, mais qu'immédiatement il commence à la réécrire, ce qui laisse voir la lenteur dont Claudel avança dans l'écriture de cette deuxième ode.

À Noël 1906, « Magnificat » est déjà commencée. La rédaction de sa première version s'étend jusqu'en avril 1907, tandis que le poète habite à Tientsin. Il procède à une deuxième version, révisée, en juillet 1907. L'écriture de cette ode a lieu en même temps que le poète célèbre la naissance de sa fille ; Claudel fête également les vingt ans de sa conversion. L'ode porte les traces de ces deux événements majeurs de sa vie.

« La Muse qui est la Grâce » et « La Maison fermée » sont aussi composées à Tientsin. La quatrième ode est rédigée au cours de l'année 1907, de juillet (ou au début d'août) jusqu'en décembre (date où il en finit la révision). Entre temps, Claudel écrit le « Processionnel pour saluer le siècle nouveau » qui suit dans quelques éditions les *Odes*, encore que ce long poème en distiches rimés diffère de la liberté des odes sur le plan formel. On sait qu'en janvier de l'année suivante « La Maison fermée » est déjà commencée et qu'elle est terminée le mois suivant, Claudel la recopiant en juillet. Ensuite, encore en 1908, il envoie le recueil à Albert Chapon, directeur des éditions de l'*Occident* ; après une longue attente, elles ne paraîtront qu'en 1910. En 1913, elles connaîtront une nouvelle édition par la *Nouvelle Revue française*. Elles seront insérées dans le volume I des *Œuvres complètes* de Paul Claudel, « Poésie I », des éditions Gallimard en 1950 et entreront au volume *Œuvre poétique* de la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1957.

QUELQUES RÉFÉRENCES FORMELLES

⁹⁹ Didier Alexandre pense avec Jacques Petit que l'invocation d'Érato daterait de 1904, du fait de la comparaison entre l'ode et l'Article Cinquième du *Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même*; ainsi, l'ode aurait été composée après le traité, et non avant lui; l'expérience disruptive d'Érato, sur laquelle nous pencherons plus tard, “nierait ainsi l'édifice des traités qui définissent la place du sujet au centre du monde, qui s'arrête, fait le point et se met en rapport, dans et à travers le monde naturel, avec le monde surnaturel” que proposerait le traité (ALEXANDRE Didier, *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme: “comme une oie qui claboude au milieu des cygnes”*, Paris: Honoré Champion, 2005, p. 425-426).

Avant d'en venir à l'analyse de chaque ode, disons deux mots sur les aspects formels du recueil, l'une des dimensions qui attirent de prime abord l'attention du lecteur dès le titre qui suffit à situer les poèmes dans le sous-genre de l'ode dont l'histoire remonte à l'Antiquité et dont la signification n'est pas peu complexe.

Le terme en français est, d'après le Littré, la transposition du grec ὕδῃ, forme contractée de αοιδή, elle-même dérivée de αείδω (« je chante »)¹⁰⁰ L'étymon le montre bien, l'ode était, dès le début, rattachée à la notion du chant (au demeurant l'un des thèmes forts du livre de Claudel, surtout dans la première ode) ; elle était entonnée au son d'une lyre ou d'un instrument à cordes semblable, le *barbitos* ou *magadis*. Au VI^{ème} siècle avant J.-C., l'ode est un chant monodique interprété par l'auteur lui-même qui embellit ses strophes avec des mètres variés au gré des effets émotionnels et musicaux à produire, les plaisirs de la table, de l'amour et du vin en étant les sujets principaux ; c'est le modèle que l'on appelle saphique en hommage à la poétesse éolienne Sapho de Lesbos¹⁰¹. Stésichore, avec son ode dorique, adapte l'ode au chant choral, en en faisant l'« espressione piuttosto della collettività e spesso frammento epico in forma lirica »¹⁰²; en cela, il annonce Pindare, dont l'œuvre représente le sommet de la forme en Grèce, avec ses odes triomphales où il fait la louange des dieux et des héros et où il leur assimile les athlètes vainqueurs de jeux. L'ode pindarique lègue aux poètes ultérieurs du genre une forme devenue classique (et à laquelle Claudel fait référence dans la quatrième ode, comme on le verra plus tard) : elle est composée d'une louange chantant les vertus de l'athlète ; puis, à un deuxième moment, la figure du vainqueur est assimilée plus ou moins subtilement à l'histoire d'un héros mythique ; finalement, après une nouvelle louange, le poète lui dirige des conseils de nature morale, chacun de ces trois moments étant formé d'une strophe, d'une antistrophe et d'un épode correspondant à des mouvements du chœur. L'ode sera transférée à Rome (Catulle et Horace nous laissèrent diverses odes de style saphique) ; après le relatif oubli du Moyen-Âge, le modèle sera retrouvé par les humanistes et fécondera les modernes littératures européennes, du Classicisme au Romantisme ; l'ode de Claudel entre dans cette lignée prestigieuse comme un exemplaire de cette forme dans la littérature du XX^{ème} siècle et reprend la motivation héroïque dont le rôle est si important dans la tradition

¹⁰⁰ LITTRÉ Émile, "Ode", in: idem, *Dictionnaire de la langue française*, volume 3, Paris: Hachette, 1882, p. 794

¹⁰¹ MOISÉS Massaud, "Ode", in: idem, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2009, p. 327.

¹⁰² N. Fe "Ode", in: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1949, p. 170.

pindarique ; si, comme nous le montrerons plus tard, les odes tracent le parcours d'un combat spirituel, elles en chantent à la fois la gloire du vainqueur, Dieu¹⁰³.

L'interprétation de la forme des odes de Claudel a déjà fait l'objet d'un débat critique. Certains y ont vu une transposition plus ou moins fidèle de la poétique énoncée dans les textes de l'auteur sur la versification (dont le plus célèbre reste « Propositions sur le vers français », somme toute de beaucoup postérieur aux odes) ; d'autres ont signalé une approximation envers le verset biblique. Sans suivre aucune de ces voies, Jacques Lefebvre et Jean Mazaleyrat optent pour des lectures internes, que nous suivrons dans les paragraphes à venir¹⁰⁴.

En reprenant, et en la portant à outrance, la relative irrégularité de l'ode pindarique (dont les schémas rythmiques n'étaient pas fixes¹⁰⁵), l'ode claudélienne fait preuve d'une extrême liberté au point de vue de la versification qui reste « essentiellement libre, dépourvue de normes fixes, édifiée en fonction du contenu du texte, requise par l'émotion ou l'idée exprimées »¹⁰⁶. Pour Mazaleyrat, cette liberté formelle se situe au confluent de trois facteurs : d'abord, elle se trouve dans le sillage des recherches de la génération symboliste qui ont conspiré à la libération du vers ; ensuite il y a les idiosyncrasies de Claudel, l'« aversion éprouvée par sa nature impatiente des formalismes et des contraintes devant les valeurs en honneur dans sa jeunesse : perfection parnassienne, l'éloquence hugolienne artificiellement canalisées par les servitudes métriques, le rationalisme desséchant des cadres d'expression préétablis » ; ces deux éléments vont de paire avec une pensée exprimée dans *Art poétique* et après dans « Réflexions et propositions sur le vers français » qui se fonde sur une identification entre le souffle vital et le souffle de la parole poétique ; de même que la respiration est marquée par des mouvements discontinus, il est ainsi que le verset peut être compris comme une (l'expression est de Claudel) « idée isolée par un blanc ». C'est l'idée d'un « iambe fondamental » accompagnant le mouvement des battements du cœur . Pourtant, au lieu d'un marqueur rythmique qui se forme par l'alternance d'une brève (ou faible) et d'une longue (ou forte), l'iambe de Claudel est compris plus largement, comme une série syllabique où l'élément long est à la dernière syllabe et l'élément faible un nombre indéterminé de

¹⁰³ TILLETTE Xavier, « Les Cinq Grandes Odes: une poésie théologique », in: VILLANI Sergio, *Paul Claudel: les odes, poésie, rhétorique, théologie*, Ontario: Albion Press, 1994, p. 36

¹⁰⁴ LEFEBVRE Jacques, op. cit., p. 119-145

¹⁰⁵ Voir au sujet de l'ode pindarique: PUECH Aimé, « Introduction », in: PINDARE, *Olympiques*, tome 1, traduit du grec par Aimé Puech, Paris: Les Belles Lettres, 1922, p. 8-14.

¹⁰⁶ LEFEBVRE Jacques, op. Cit., p. 124 et MAZALEYRAT Jean, « Le verset claudélien dans les Cinq Grandes Odes », in : *L'information grammaticale*, n. 2, 1979, p. 47-83.

syllabes précédentes pouvant aller jusqu'à six ¹⁰⁷.

Cette liberté se traduit, tout d'abord, par l'organisation de la strophe. Dans les *Odes*, elle se fait remarquer par son irrégularité ; bien loin d'avoir des éléments qui lui assignent une logique interne et des limites précises, la strophe des odes « *ne peut se définir que comme ensemble de vers délimité par les interlignes* »¹⁰⁸. Nous montrerons par la suite comment ces strophes peuvent évoluer d'un monostiche à quelques dizaines de versets.

Le verset claudélien, lui, a fait couler beaucoup d'encre. Étiemble reste sceptique à son égard, il a comparé la pratique de la versification réelle de Claudel à la liberté totale dont il se réclame en théorie et percé à jour « la présence, derrière la draperie du verset, des formes métriques les plus communes »¹⁰⁹ ; Lefebvre perçoit de temps en temps aussi des mètres fixes derrière le verset, mais il montre du coup, par une étude des manuscrits, le soin de Claudel à briser des cadences trop marquées ou de dissimuler des alexandrins par des corrections. En tout état de cause, il est sûr que la même tendance que l'on observe dans les strophes est repérable dans le verset ; Lefebvre se sert de l'image de la claudication pour peindre son effet d'inégalité, de marche brisée. En effet, il est impossible à déterminer un verset moyen des odes qui se constitue¹¹⁰ :

« d'une présentation du message poétique sans cadres syllabiques préétablis et, vu la longueur ordinaire des unités ainsi découpées, sans possibilité de les ordonner en structures métriques immédiatement perceptibles comme telles, par équilibre binaire ou ternaire d'ensembles syllabiques délimités par leurs accents. »

En somme, sa fonction est de l'ordre sémantique et oratoire ; sémantique en ce qu'il isole une idée, un tableau, un mouvement affectif ; oratoire en ce qu'il lance et relance le mouvement lyrique par des anaphores, des parallélismes, des échos. Les dimensions du verset varient selon ces deux fonctions.

L'enjambement a une place de choix dans cette esthétique de l'inégal, du brisé, de l'effet de spontané. Encore une fois, il ne s'agit pas de faire le commentaire de chaque cas spécifique (on fera des observations à ce sujet dans les commentaires des odes individuellement). En tenons-nous aux effets généraux recherchés par Claudel dans son art de l'enjambement osé,

¹⁰⁷ MAZALEYRAT Jean, op. Cit., p. 48.

¹⁰⁸ LEFEBVYRE Jacques, op. Cit., p. 125

¹⁰⁹ MAZALEYRAT Jean, op, cit., p. 47.

¹¹⁰ MAZALEYRAT Jean, op. Cit., p. 49.

surprenant ; comme le veut Jacques Lefebvre : « procédé créant la surprise, ranimant l'attention, valorisant le mot rejeté (surtout s'il est monosyllabique), l'enjambement engendre [...] d'innombrables effets »¹¹¹. Il est ainsi que l'enjambement donne au verset des *Odes* l'aspect d'¹¹² :

« une phrase interrompue souvent par la coupe avant le point final. L'auteur, tout à coup, on ne sait trop pourquoi, a décidé d'aller à la ligné et d'utiliser la majuscule. [...] Le verset se termine certes tantôt à une articulation syntaxique (pas nécessairement la plus importante), tantôt à un endroit inattendu. »

Peuplant cet univers d'un prime abord désordonné, que nulle forme fixe, nul schéma de prosodie ou de rimes vient dompter, Claudel se sert des figures de sonorité pour assurer la flagrante musicalité de ces poèmes. Ils sont criblés d'allitérations et d'assonances, souvent dotées d'une puissance expressive et suggestive marquante. C'est le cas des consonnes d'un caractère sifflant comme « s », « f » ou « v », « r », si fréquentes au début de la deuxième ode pour véhiculer la notion de souffle et d'esprit. Pourtant, ces effets ne s'arrêtent pas là, et Claudel se vaut d'autres techniques comme ce que Lefebvre appelle l'écart de timbres par lequel il place à la fin des hémistiches d'un vers des voyelles d'une constitution sonore fort diverses (l'une ouverte, l'autre fermée, par exemple), comme dans le verset : « Pas la mer, mais je suis esprit et comme l'eau » (alternance d'une voyelle ouverte, autre fermée)¹¹³. De même, sur le plan rythmique, on observe une syllabation « plus appuyée et resserrement des accents qui détermine par leur retour ce qu'on appelle communément des mesures rythmiques »¹¹⁴.

Ces ressources d'expressivité sonore restent, somme toute, d'un usage constant mais très libre, et nulle organisation systématique ne permet d'en prévoir l'apparition au long des odes. Par là, elles ne contrecarrent point la suprême liberté formelle du recueil, liberté qui « répond aussi aux exigences de ses passions, au feu qui brûle sa période d'exploration, la découverte de Dieu et de la femme »¹¹⁵.

¹¹¹ LEFEBVRE Jacques, op. Cit..

¹¹² Ibidem, p. 129.

¹¹³ Ibidem, p. 138-139.

¹¹⁴ MAZALEYRAT Jean, op. Cit., p. 51.

¹¹⁵ LAFEBVRE Jacques, op, cit., p. 144

CHAPITRE III LES OUVRIÈRES DE L'INSPIRATION : « LES MUSES »

Riche d'une grande variété de rythmes, d'images frappantes relevant du paganisme gréco-romain, la première des *Cinq grandes odes*, « Les Muses », présente la description d'un sarcophage romain gardé au Musée du Louvre, comme le précise une note apposée au titre de l'ode (« 'Sarcophage trouvé sur la route d'Ostie' – Au Louvre ») indiquant l'appellation sous laquelle ce beau fragment de l'Antiquité romaine vint à être connu. Célébré également par d'autres artistes que Claudel (Édouard Vuillard le représente dans la toile *La Bibliothèque* de 1911), ce sarcophage date de la première moitié du IIe siècle après J.-C. ; il représente, sur le frise supérieur, un banquet rassemblant des hommes, des femmes et des éphèbes ; un portrait de Socrate orne l'une des latérales, l'image d'Hésiode (ou d'Homère) le côté opposé ; sur le front, les neuf muses : d'abord, à gauche, Calliope, la muse de la poésie épique, tenant un rouleau ; à côté, Thalie, accompagnée du masque comique ; Terpsichore, la muse de la danse, est la troisième ; Euterpe, celle de la poésie lyrique, porte une double flûte ; Polymnie, rattachée aux hymnes, se tient à ses côtés, les coudes sur une pierre ; la muse de l'Histoire, Clio, y est figurée avec une tablette, suivie d'Érato (la poésie amoureuse) avec une cithare ; un globe à ses pieds, Uranie est à sa droite, figurant l'astronomie ; sur le bout droit du coffre, la muse de la tragédie, Melpomène, porte le masque tragique. Expression de l'influence grecque sur la Rome impériale, le sarcophage était sans doute destiné à un lettré romain désireux d'incarner le *μουσικὸς ἀνὴρ* (l'homme cultivé), un idéal récurrent dans l'art funéraire entre le IIe et le IVe siècles, rattaché à une croyance religieuse attestée dès le IVe siècle avant J.-C. selon laquelle, par le commerce assidu avec les Muses, l'individu pouvait, fût-ce par l'exercice des lettres, fût-ce par celui de la philosophie, assurer l'immortalité de son âme¹¹⁶.

On aurait beau chercher dans « Les Muses » une description fidèle du sarcophage ; Claudel se permet un nombre non négligeable de libertés, que ce soit dans l'identification des figures, que ce soit dans l'interprétation de leur sens ; plutôt qu'une représentation détaillée de leurs élégantes silhouettes, ce qu'il y présente ce sont ses vues sur la création poétique en

¹¹⁶ Informations disponibles au site du Musée du Louvre (<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/sarcophage-des-muses>) consulté le 09 mars 2014 à 14h.

général et sur sa propre expérience de poète, les muses étant le symbole des divers aspects de la création.

Long de 287 vers, le poème, à l'égal des odes suivantes, est marqué d'une grande liberté de versification, des versets de quatre syllabes (v. 30) faisant contraste à d'autres d'une longueur imposante (le verset 128, par exemple, compte quarante-sept syllabes et quatre phrases). Les enjambements y abondent ; on y en dénombre une cinquantaine distribués de manière homogène : 18 dans les cents premiers vers ; 17 dans la centaine suivante ; finalement, 16 parsèment les 87 vers finaux. Deux tendances y sont flagrantes : tout d'abord, le goût de l'enjambement brusque, violent ; dans « Dont tu nourris en toi-même le rassemblement et la dissolution. Et, ainsi, // O poète, je ne dirai point que tu reçois de la nature aucune leçon [...] » (217-218) où l'articulateur « ainsi » finissant une strophe annonce une conclusion qui ne se trouve qu'à la strophe suivante. Bien que disposés de manière quantitativement régulière entre les deux ensembles de cent et le troisième de 87 vers, ces enjambements tendent à s'accumuler dans certains points du texte (par exemple, les vers 3-4, 4-5, 5-6, ou bien les deux contre-rejets se succédant des vers 30 à 31 et 31 à 32, suivis des deux enjambements des vers 34-35, 35-36 ; le phénomène se répétant dans les centaines ultérieures comme le montre la lecture de la liste d'enjambements ci-dessus). Le rythme irrégulier que permet un pareil usage de l'enjambement s'ajoute à l'absence des rimes et à l'irrégularité métrique pour conférer à cette ode l'air de liberté et d'imprévisibilité qui lui est propre ; c'est comme si elle émergeait spontanément de l'élan d'âme qui s'empare du poète, sans lui laisser l'occasion de chercher, par le travail de l'esprit conscient et maître de lui-même, l'uniformité et la symétrie d'une forme fixe ou d'un mètre régulier.

La même irrégularité s'observe également dans les strophes, au nombre de treize, toutes d'une étendue fort disparate : de deux vers (la deuxième strophe, v. 23-24) jusqu'aux quatre-vingts vers de la neuvième (v. 137-217). La première, consacrée à Terpsichore, va de l'ouverture au 22^e verset ; Clio, Thalie et Mnémosyne font l'objet de la deuxième strophe qui, on l'a vu, ne comporte que deux versets (v. 23-24) ; la troisième (où est évoqué l'ensemble des muses) contient 16 vers (v. 25-41) ; 10 vers intègrent la suivante (v. 42-52, où retourne la figure de Mnémosyne, objet d'une description maintenant plus détaillée) ; 37 vers, la cinquième (v. 53-90, une longue réflexion sur l'ode qui est en trait d'être écrite) ; la sixième (Thalie et Clio), la septième (les muses « respiratrices » et les muses « inspirées ») et la huitième (Euterpe) sont longues respectivement de 18 (v. 91-108), de 6 (v. 109-114) et de 21

(v. 115-136) versets, cette dernière étant suivie de la neuvième strophe dont il a été question ci-dessus (consacrée, elle, à Uranie, à Melpomène, à Clio et à Polymnie) ; 20 vers (v. 218-238), 16 vers (v. 239-255) et 5 vers (v. 255-260) sont compris dans les strophes 10 (une réflexion sur le rôle du poète), 11 (Terpsichore) et 12 (sur le malaise ressenti par le poète à l'approche de Terpsichore); l'ode prend fin par les 27 de la treizième et dernière strophe (v. 261-287), une belle évocation de l'amour et de la muse finale, Érato. C'est sur ces strophes que je vais maintenant me pencher, dans le dessein d'en déceler la signification de chacune de ces muses dans l'ode.

L'ÉVOCATION DE TERPSICHORE (V. 1-22)

L'évocation de Terpsichore, l'objet de la première strophe, comprend trois moments nettement délimités : dans les dix premiers vers, se situe le portrait de la muse « trouveuse de la danse » ; les huit vers suivants (11-18) donnent à connaître sa signification et sa relation à ses compagnes ; la présentation du dessein général de l'ode clôt la strophe (v. 19-22).

La transe et la danse (v. 1-10)

L'ouverture de la strophe peut paraître déroutante. Après un premier verset strictement descriptif situant Terpsichore « au milieu » de ses compagnes (v. 1), le poète s'adresse à la muse comme à une « Ménade », à une « Sibylle » (v.2), « Cuméenne dans le tourbillon des feuilles dorées » (v. 4). Des caractérisations qui ont de quoi surprendre, d'abord par leur nature hétéroclite ; figures mythologiques toutes les trois, elles évoquent des mythes et des rites fort divers, guère rattachés à Terpsichore : les Ménades, ou les Bacchantes, premièrement les nymphes que Dionysos eût conduites en Inde lors de son voyage de conquête, devinrent plus tard les femmes qui, emportées par un transport divin, les yeux égarés, la chevelure désordonnée, avec des cris et des bonds, s'adonnaient aux fêtes de Bacchus ¹¹⁷ ; la Sibylle, elle, équivalant à peu près à la Pythie grecque, présidait aux offices de plusieurs divinités dans la Rome antique, dont Apollon, celui-ci étant gardé par la Sibylle de Fumes (la « Cuméenne ») qui, exaltée, énonçait des oracles.¹¹⁸ Malgré ces différences, on le voit, le lien

¹¹⁷ COMMELIN P., "Baco", in: idem, *Mitologia grega e romana*, traduzido do francês por Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 67.

¹¹⁸ Ibidem, p. 379.

derrière ces deux figures est bien la notion de transe, d'extase suscitée par une divinité, que ce soit Dionysos (dans le cas de la Ménade) ou Apollon (chez la Sibylle) ; c'est exactement cet enthousiasme que Claudel va déceler de l'allure et de l'attitude de Terpsichore telle qu'elle est sculptée sur le sarcophage.

Bien entendu, rien dans la silhouette calme et retenue de Terpsichore ne suggère les désordres de l'ivresse bachique ou de la transe sibylline ; au contraire, comme l'avoue le poète, ce ne sont pas les signes extérieurs caractéristiques de la folie divine (la coupe de vin, attribut de Dionysos, les mains à déchirer les vêtements et à gratter la peau) qu'il s'attend à retrouver chez Terpsichore (v. 2-3) :

« [...] Je n'attends avec ta main point de coupe ou ton sein même
Convulsivement dans tes ongles [...] »

La Muse est figurée au moment où elle, aux mains une flûte dont elle jouait, se tient debout, mue par les premiers signes de l'extase où l'avait mise le son de son propre instrument. Explosion contenue d'ivresse divine, guère d'indices extérieurs de cette commotion n'apparaissent, et c'est par de sobres indications que le poète doit deviner son état d'âme ; « point de contorsions » dans son corps (v. 6), le constate-t-il ; pourtant, le visage, par sa circonspection même, par la position oblique de la tête, lui permet d'entrevoir l'enivrement de la muse, suggéré également par son bras crispé, « [t]out impatient de la fureur de frapper la première mesure ! » (v. 10), seule partie de son corps qu'elle n'a su maîtriser.

On le voit, si la description de Terpsichore relève de l'observation, elle n'en constitue pas moins un intéressant exercice imaginaire ; le regard du poète décèle l'âme de la muse à partir d'indices discrets, voire tout opposés à l'état intérieur dont ils seraient les signes externes : c'est par sa retenue apparente qu'il découvre son frémissement intérieur, c'est dans la modération de son allure qu'il reconnaît la transe qui s'empare de son être.

La voyelle de l'esprit (v.10-19)

Terpsichore, on l'a vu, plutôt que tout simplement la muse de la danse, est aussi et surtout rattachée à la jubilation extatique, à la transe. Car c'est bien là la mission fondamentale de Terpsichore, celle d'insuffler la vie à l'esprit, de lui inspirer la poésie, ses deux attributs –

la danse et la transe – étant aussi deux moyens de l’accomplir. Par la danse s’établit sa relation aux autres muses (v. 13-14):

« Terpsichore, trouveuse de la danse ! où serait le chœur sans la danse ? quelle autre captiverait

Les huit sœurs farouches ensemble, pour vendanger l’hymne jaillissante, inventant la figure inextricable ? »

Sorte de chorégraphe de l’esprit, c’est elle qui rassemble ses compagnes, les régit, règle leur pas, coordonne leur activité, oriente leurs efforts vers la création poétique, vers la vendange de l’« hymne jaillissante », d’une œuvre aussi belle, aussi achevée, aussi « inextricable » qu’une « figure » de ballet. Pour reprendre l’expression de Michel Plourde, qui distingue aussi en Terpsichore un rôle premier et absolument intérieur dans l’activité poétique, nous pouvons dire qu’elle « est la première note de ce chant intérieur qui, de par sa nature, sinon dans l’ordre chronologique, précède obligatoirement le chant extérieur, sonore ou écrit »¹¹⁹. C’est par l’exaltation que la Muse permet à « l’entière neuvaine » des muses (évoquée dans les vers 17-18) de communiquer leurs puissances au poète par elle préparé (v. 14-16) :

« Chez qui, si d’abord te plantant dans le centre de son esprit, vierge vibrante,

Tu ne perdais sa raison grossière et basse flambant toute de l’aile de ta colère dans le sel du feu qui claque,

Consentiraient d’entrer tes chastes sœurs ? »

Emportée, colérique, elle ouvre la voie chez lui, se servant de son pouvoir destructeur pour dégager l’esprit de la raison « grossière et basse » qui le tient captif. Dans ce sens, elle incarne la destruction nécessaire à l’acte créateur : pour hisser l’homme au sommet de la parole poétique, il lui faut anéantir tout ce qui dans son intellect s’oppose à l’enthousiasme, tout souci de calcul, de méthode, toute préoccupation quotidienne.

Dire le visible et l’au-delà du visible (v. 19-22)

Nous avons vu, au cours des dix vers d’ouverture, Claudel attribuer à Terpsichore une

¹¹⁹ PLOURDE Michel, *Paul Claudel: une musique du silence*, Montréal: Presses universitaires de Montréal, 1970, p. 25.

propriété extatique, dégagée de la réserve même de son apparence par une vision poétique où l'observation et l'imagination se mêlent inextricablement, le poète repérant chez la muse, par l'imagination, un état d'âme que son extérieur ne suggère pas, voire contraire. La tentative, poétique par excellence, de dire l'invisible ne caractérise pas seulement sa description de la muse de la danse ; elle constitue la méthode même dont se sert Claudel pour composer l'ode, ce dont témoignent les quatre derniers versets de la première strophe, dont les deux suivants (v. 19-20):

« Les hautes vierges égales, la rangée des sœurs éloquentes
Je veux dire sur quel pas je les ai vues s'arrêter et comment elles s'enguirlandaient
l'une à l'autre »

Sorte d'exposition du sujet de l'ode, Claudel y donne à connaître également son double dessein. Il s'agit, d'une part, de cerner une réalité visible : la position, les gestes, l'attitude où chacune des muses furent figées dans le marbre. Toutefois, il souhaite saisir également le lien entre « les hautes vierges égales », conçu ici dans les termes d'une guirlande, élément de prime abord aussi visible que la « figure inextricable » formée par les muses sous la direction de Terpsichore quelques vers auparavant (v. 14) ; en fait, ce n'est pas la guirlande qu'eût formée le contact entre les doigts des muses allant la main dans la main qui l'intéresse (v. 21-22).

« Autrement que par cela que chaque main
Va cueillir aux doigts qui lui sont tendus. »

« Autrement que » ; en effet, leur union ne serait-elle pas de nature allégorique, une référence, comme dans le cas de Terpsichore, à la création poétique ? Car si Terpsichore est l'âme, l'inspiration, le souffle vital nécessaire à la poésie, ses « sœurs éloquentes » peuvent bien consister, chacune, en un aspect de l'esprit qui « consonne » à la « voyelle » qu'est Terpsichore en vue de la parole à engendrer, de l'esprit embrasé par la poésie. Par là, « le pas » sur lequel le poète « les [a] vues s'arrêter », outre une référence à leur situation physique sur le front du sarcophage, correspond aussi ou bien à la puissance de l'esprit nécessaire à la création, ou bien à un aspect de l'art poétique, ce dont chacune est la représentation visible. De même, le lien entre les muses, ne serait-il point une référence à la manière dont ses

puissances se coordonnent en vue du poème à réaliser ?

LE « CONSEIL COMPLET » DES MUSES (V. 23-41)

Pourtant, avant de se détenir sur chacune des muses, Claudel tarde un peu davantage sur le chœur formé par leur union. Après avoir invoqué dans la deuxième strophe (composée de seuls deux vers) Thalie, Clio et Mnémosyne – les trois muses suivantes dont il sera question au cours de l'ode –, il s'attache à trois aspects de leur activité conjointe : leur lien indissoluble, leur mission créatrice et leur travail constant.

Tout d'abord, leur liaison intime mérite cette belle apostrophe (v. 25-27) :

« Je vous ai reconnu, ô conseil complet des neuf Nymphes intérieures !
Phrase mère ! engin profond du langage et peloton des femmes vivantes !
Présence créatrice ! Rien ne naîtrait si vous n'étiez neuf ! »

Comme une phrase, le novénaire ne peut communiquer au poète sa force que si aucun élément n'y manque ; à l'égal d'un « engin », il ne peut marcher qu'à la condition de la présence de toutes ses pièces. L'apostrophe met en lumière leur rapport à la création – car, ne l'oublions pas, la phrase est « mère » et la « présence [est] créatrice ». En effet, la complétude du chœur des muses est une condition nécessaire à l'acte créateur qui peut se réaliser seulement si l'esprit, une fois mû par l'inspiration, est en possession des puissances représentées par les muses ; « Rien ne naîtrait si vous n'étiez neuf ! », s'écrie le poète.

Reflète de la relation proche entre ces facultés et l'inspiration, celle-ci fait l'objet d'un long extrait de cette strophe (v. 28-36):

« Voici soudain, quand le poète nouveau comblé de l'explosion intelligible,
La clameur noire de toute la vie nouée par le nombril dans la commotion de la base,
S'ouvre, l'accès
Faisant sauter la clôture, le souffle de lui-même
Violentant les mâchoires coupantes,
Le demi Novénaire avec un cri !
Maintenant il ne peut plus se taire ! L'interrogation sortie de lui-même, comme du
chanvre
Aux femmes de journée, il l'a confiée toujours
Au savant chœur de l'infatigable Écho ! »

Bien loin des bois et des sources que gardent les nymphes de la légende, c'est à un

domaine spirituel que ces « Nymphes intérieures » président – à la création mue par l'inspiration. Certes, c'est Terpsichore qui s'en charge de plus près, mais ses sœurs offrent la contrepartie (psychologique et artistique) sans laquelle l'inspiration n'aboutirait pas au poème. Penchons-nous un moment sur le portrait qu'en font ces neuf versets. Comme ç'avait été le cas pour la muse de la danse réduisant en cendres la « raison grossière et basse », l'enthousiasme poétique se présente également sous un jour destructeur, violemment spontané : explosion intérieure, à la fois irrésistible (« Maintenant il ne peut plus se taire ! ») et « intelligible » (car dicible en poésie), elle vainc les résistances animiques, rase les barrières, « fai[t] sauter la clôture » interne du poète. Par là, la substance spirituelle du poète s'extériorise sous la forme d'un chant, d'un son passible d'une répercussion infinie. Ainsi s'accomplit le mouvement de la création poétique qui est aussi un processus d'objectivation de soi : l'inspiré projette ce qu'a de plus propre sa subjectivité, *s'expire*, faisant de son monde privé quelque chose d'extérieur à lui-même, transformant le sens en forme – un objet sonore, si l'on peut dire, un poème qui résonne indéfiniment et indépendamment de sa présence par l'action d'une nymphe, « l'infatigable Écho ».

Éruption incontrôlable, l'inspiration est aussi imprévisible ; elle peut foudroyer le poète à tout moment, car, pour ce qui est des muses, (v. 27)

« Jamais toutes ne dorment ensemble ! [...] »

En effet, travailleuses inlassables, il y en a toujours une à veiller, le poète pouvant ainsi être recruté quand bon leur semble pour accomplir sa tâche pénible de *se dire* en vers, que ce soit par Polymnie, par Uranie « ouvrant à deux mains le compas » (v. 38), par Thalie qui « du pouce de son pied marque doucement la mesure » (v. 40) ou encore par le soupir « dans le silence du silence » de Mnémosyne (v. 40-41).

LA MUSE INTÉRIEURE : MNÉMOSYNE (V. 41-52)

Le soupir et le silence ; les deux images par lesquelles prend fin la troisième strophe annoncent à elles seules le caractère de celle à qui est consacrée la strophe suivante, Mnémosyne. En effet, tout chez elle est spirituel : seule des muses à ne pas recevoir une description physique, elle en est aussi la seule à n'avoir guère d'activité ; ses occupations les

plus caractéristiques sont pour la plupart de nature intellectuelle (« Elle écoute, elle considère/ Elle ressent [...] », v. 43-44 ; « Elle possède, elle se souvient [...] », v. 51) ; des deux actions qui lui sont attribuées, l'une l'est par d'éloquents négations (« [...] celle qui ne parle pas ! [...] Mnémosyne qui ne parle jamais ! », v. 42 ; « Elle ne parlera pas ; elle est occupée à ne point parler. [...] », v. 50), l'autre, à côté de la fureur de Terpsichore, par exemple, reste à peine perceptible (« [...] et toutes ses sœurs sont attentives au mouvement de ses paupières », v. 51).

Les définitions dont elle fait l'objet ne font que renforcer sa distance envers tout acte visible, son existence étant fermée sur elle-même, « pure, simple, inviolable » (v. 45) comme l'est celle de notre esprit. Elle en est notre expérience la plus intime : elle est « le sens intérieur de l'esprit » (v. 44), « le poids spirituel » (v. 46), « l'heure intérieure » (v. 48) ; elle est aussi immuable, aussi immatérielle que « le rapport exprimé par un chiffre très beau » (v. 46). Posée « [s]ur le pouls même de l'Être » (v. 47), elle se situe au plus près de la pulsation essentielle de tout ce qui est, des rythmes cosmiques. Bien plus qu'à une puissance spécifique de l'intellect, susceptible de s'actualiser à tout moment, de s'extérioriser comme un acte dans le monde, Mnémosyne s'identifie ainsi au sentiment le plus ineffable de notre propre esprit, à sa présence à lui-même, à la certitude de sa différence envers les contingences qui l'entourent, de sa pureté de toute autre substance.

Toujours est-il que, à côté de ce sentiment d'un « soi » absolument clos sur lui-même, passif en quelque sorte, elle se rattache également à une faculté spécifique, susceptible d'actualisation : comme son nom l'indique, elle « se souvient » (v. 45 et 51). Pourtant, ne voyons pas une opposition entre ces deux aspects de la Muse : d'un côté, la faculté active de la mémoire ; de l'autre, la passivité d'un sentiment de soi tout à fait inobservable. En fait, elles sont intrinsèquement apparentées ; c'est parce que Mnémosyne est la mémoire qu'elle peut également assurer à l'esprit le repli sur lui-même (v. 49), car elle représente :

« La jointure à ce qui n'est point temps du temps exprimé par le langage ».

De fait, la mémoire permet cette « jointure » du temps au non-temps ; par son action, elle sublime et éternise en un « hors temps » le plus menu événement, condamné, dans le monde extérieur, à l'évanescence. La mémoire permet elle aussi ce recul envers l'instabilité générale du monde de l'action et, donc, de la temporalité, en faveur de l'activité intérieure

d'un esprit contenu en lui-même, homogène et divers du devenir incessant où il est immergé¹²⁰. Le nom « Mnémosyne » ne fait que renforcer le lien intrinsèque entre ses deux dimensions ; dérivé de la racine indo-européenne *men- signifiant « avoir une activité mentale », il est à l'origine, en latin, par exemple, et du nom *mens, mentis* (« l'esprit, l'intelligence ») à la fois que du verbe *monere, monitus* (« rappeler, faire souvenir »)¹²¹.

La situation de Mnémosyne dans l'ode est tout à fait significative. Elle représente la parfaite contrepartie de celle qui la précède, Terpsichore ; son immobilité est en tout opposée à l'extase qui s'empare de la « trouveuse de la danse » chez qui tout est extériorité, tout est élan vers l'action, tout tend au mouvement du corps. Leur position dans la hiérarchie du poème est pour dire la moins privilégiée ; Terpsichore, la première des muses à faire l'objet d'une strophe, se trouve au milieu de ses sœurs ; Mnémosyne, elle, la deuxième de la suite, tient ses sœurs attentives « au mouvement de ses paupières » et reçoit la dédicace de l'ode par laquelle se clôt cette quatrième strophe : « Pour toi, Mnémosyne, ces premiers vers, et la déflagration de l'Ode soudaine ! » (v. 52). Une synthèse entre impression et expression, entre contemplation et mouvement, entre l'activité autonome de l'esprit et la tentative de l'extérioriser en réglant les mots qui l'expriment en accord avec cette danse sonore qu'est le verset, voilà la tension sous-jacente à la création poétique.

L'ODE IRREPRÉSSIBLE (v. 53-90)

La place de choix que confère Claudel à l'inspiration est lourde de conséquences pour sa vision de la composition poétique, surtout de celle de l'ode elle-même qu'il est en train

¹²⁰ Michel Plourde et Nichols Aidon distinguent en Mnémosyne une dimension métaphysique et religieuse: dans le modèle explicatif rédigé par Plourde, elle se place au plus près du silence éternel du Logos (PLOURDE Michel, op. Cit., p. 357); à partir d'une lecture fondée sur la théologie catholique, Aidon la comprend aussi par rapport aux origines absolues comme une analogie du Père créateur dans la théologie trinitaire: "The Word comes from the silence of the Father, just as for Claudel it is the muses who speak, not Mnemosyné who, rather, 'possesses' and 'recollects'."; à l'avenant, "in Christian Trinitarism the Word and the Holy Spirit are co-eternal with the Father, yet the Father is anterior to them by a priority of being rather than time. So likewise in the first Ode Claudel describes Mnemosyné as 'the eldest, though all are equal in age'" (AIDON Nichols, *The Poet as a Believer, A Theological Study of Paul Claudel*, Farnham: Ashgate, 2011, p. 20-21). Mnémosyne serait ainsi porteuse et d'une signification psychologique (que nous venons de mettre en avant) et d'une dimension religieuse. Cette double inscription porte à penser que pour Claudel cette extrême intériorité de l'esprit tel que la représente la mère des muses serait en fait une sorte d' "énergie de fond" qui reste de la Création, l'âme dans ce qui lui est plus propre, plus inobservable et dérobé au monde extérieur, étant par là le lieu d'une rencontre avec les commencements premiers, et donc d'un rapprochement envers l'Être.

¹²¹ PICOCHÉ Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, « -ment », in : idem op. Cit., p. 336.

d'écrire. Cette question fait l'objet d'une longue réflexion qui occupe la totalité de la cinquième strophe, constituée, en essence, d'une suite d'apostrophes des héros des épopées au cours desquelles se font jour les distances que prend Claudel envers le discours épique, y étant interpellés tout à tour Ulysse (v. 59-69), Énée (v. 70-76) et Dante (v. 77-82).

Pourtant, avant d'en venir à eux, dans un moment comme d'immersion intérieure, c'est à sa propre « âme » que le poète se dirige (v. 53-58), tout en développant le motif de la « déflagration de l'Ode soudaine » qui finit la strophe précédente. Issue d'une « déflagration » comme celle d'un projectile, l'ode en garde la violence, le pouvoir destructeur, à l'image de la « foudre trifourchue [...] liquéfiant le pot comme un astre » (v. 53-55) ; surtout, elle en conserve aussi la brusquerie : l'éclat de la foudre qu'est l'ode est si soudain que nul ne peut prévoir où elle frappera, l'inspiration à l'origine du poème étant aussi ardente qu'elle est imprévisible (car, ne l'oublions pas, la novaine des muses ne dort jamais !). Nulle raison donc d'astreindre l'« âme impatiente » (v. 56) du poète en transe à un travail de « chantier » (v. 56) de la métrification, aux contraintes formelles imposées, disons, par l'hexamètre et par sa parfaite régularité qui, s'étalant page après page de l'*Odyssée* ou de l'*Énéide*, fait au poète l'impression d'« une grande Méditerranée de vers horizontaux » (v. 58) déjà trop connue, trop civilisée, d'un abord excessivement facile (« Pleine d'îles, praticable aux marchant, entourée par les ports de tous les peuples ! », v. 58).

Les interpellations suivantes ne font que développer le rejet de la « grande Méditerranée » qu'est l'épopée. Ulysse est le premier des héros épiques à en faire l'objet, évoqué par un éloquent refus : « Nous avons une affaire plus laborieuse à concerter/ Que ton retour, patient Ulysse ! » (v. 59-60). Et Claudel de repasser quelques-uns des épisodes de l'*Odyssée*. Tout d'abord, la farouche animosité de Poséidon pour Ulysse suite à l'aveuglement de Polyphème (dans le chant IX), compensée par le soutien apporté par Athéna (« [...] sans relâche pourchassé et secouru/ Par les dieux chauds sur la piste [...] » v. 61-62) qui lui apparaît de temps en temps (« Une face radieuse aux yeux bleus, une tête couronnée de persil », v. 64) sur le chemin vers son Ithaque natale où Pénélope et Télémaque repoussent les avances des prétendants arrogants (« Quel combat soutenaient la mère et l'enfant, dans Ithaque là-bas », v. 67). D'autres aventures d'Ulysse sont reprises par de brèves allusions : nous le voyons à reprendre son vêtement, à chercher chez les défunts son chemin de retour (« cependant que tu interrogeais les Ombres », référence à la célèbre Nekyia du chant XI), à rentrer en Ithaque dans une barque phéacienne « accablé d'un sommeil profond » (v. 68, comme dans l'épisode

du chant XIII).

Tout comme pour Ulysse, ce n'est pas par un accueil favorable qu'Énée fait son apparition dans l'ode (v. 69-70) :

« Et toi aussi, bien que ce soit amer,
Il me faut enfin les bords de ton poème, ô Énée [...] »

En fait, ce départ des « bords » de l'*Énéide*, un départ si regretté par le poète, fait bien penser à d'autres départs, à d'autres regrets : ceux d'Énée lui-même, partant d'abord de sa Troie natale, ensuite de son refuge à Carthage après ses amours avec Didon, à la suite de quoi la reine carthaginoise, délaissée, consumée d'un terrible désespoir, ne trouve d'autre issue à son affliction que celle de se donner la mort. Derrière lui, Troie anéantie et la dépouille de Didon, deux ruines qui brûlent, la première du feu de la destruction, la seconde également de celui de l'amour (v. 71) :

« Quel calme s'est fait dans le milieu des siècles, cependant qu'arrière la patrie et Didon brûlent fabuleusement ! »

Car, en effet, dans le poème de Virgile, c'est bien par le feu que les troupes de Pyrrhus rasant le palais de Priam ; de ses piliers dorés et de ses chambres nombreuses, les torches des guerriers n'en épargnent que peu, et même ce peu est dérobé aux perdants par les Achéens triomphants : « tenent Danai, qua defecit ignis » (Livre 2, v. 505)¹²². C'est également à la lueur des flammes que se déroule le suicide de Didon : apprenant qu'Énée, chargé par les dieux de la mission de fonder Rome, quitte Carthage pour les côtes italiennes, le héros demeurant inamovible dans son dessein d'accomplir la volonté divine après de longues altercations, la reine, « furibunda » (livre IV, v. 646), fait allumer des pyres pour – c'est ce qu'elle dit – achever un rite à Jupiter Stygien où elle brûlerait l'effigie d'Énée de manière à l'oublier ou à venger ce qu'elle ressent comme une perfidie ; une fois devant le feu, au lieu du rituel, ce qu'elle accomplit c'est sa propre immolation sur l'épée de son amant, non sans oublier de désirer que son propre trépas lui soit connu et lui serve d'augure des infortunes à venir (v. 661-662) :

¹²² MARO Virgile, *L'Énéide*, édition bilingue traduite du latin et commentée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles, 2009 [online]. Consulté sur le site: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/virgintro.html> le 14 novembre 2012.

« Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis. »

Ce n'est pas seulement le cadavre de Didon qu'Énée doit laisser derrière lui dans sa mission pénible et glorieuse de fonder Rome ; les dieux exigent la vie même de ses compagnons les plus chers, comme Claudel le rappelle (v. 72) :

« Tu succombes à la main ramifère ! tu tombes, Palinure, et ta main ne retient plus le gouvernail. »

La chute de Palinure est l'autre des sacrifices que les dieux imposent au héros de Virgile : Vénus, sa protectrice, apitoyée de la férocité dont Junon s'acharne contre les survivants de Troie, demande sur eux la protection de Neptune (v. 796-797) :

“Quid superest, oro, liceat dare tuta per undas
uela tibi, liceat Laurentem attingere Thybrim”

Le dieu ne la lui refuse pas ; une vie, pourtant, doit lui être sacrifiée (v. 814-815) :

“Vnus erit tantum amissum quem gurgite quaeres ;
unum pro multis dabitur caput. »

Il se retire ; le ciel et la mer se rassérènent. Le dieu Sommeil, sous l'apparence de Phorbas (l'un des marins) approche Palinure, essaie de le convaincre de se reposer, de laisser voguer le navire à l'aventure sur les flots apaisés (v. 845-846):

“Pone caput fessosque oculos furare labori.
Ipse ego paulisper pro te tua munera inibo.”

Palinure y résiste, mais le dieu agite sur son front un rameau trempé dans la rosée du Léthé (voilà la « main ramifère » dont parle Claudel) ; n'en pouvant plus, dominé par le sommeil, le nautonnier y cède, tombe du navire et disparaît dans les flots ; s'en apercevant, Énée prend aux mains le gouvernail du navire et se livre à une plainte sincère pour son ami (v.

870-871) :

« o nimium caelo et pelago confise sereno,
nudus in ignota, Palinure, iacebis harena. »

Troie, Didon et Palinure ; voilà la charge de douleur portée par, comme le dit Claudel, « la nef chargée de la fortune de Rome » (v. 76).

« [Q]uittant le niveau de la mer liquide » (v. 77), le niveau de la Méditerranée où naviguent Ulysse et Énée, certes, mais aussi de la Méditerranée de l'épopée ancienne et son homogénéité graphique, Claudel se dirige à un autre monde, à une autre époque ; le Moyen Âge chrétien et son poème majeur, la *Comédie* de Dante. Loin de la prépondérance de l'élément liquide, ce qui la caractérise est la terre, le « sol logique » de la *terza rima* : en effet, sa division en strophes rimées (rimes ABA BCB) rompt la continuité graphique des chants de l'*Odyssee* ou de l'*Énéide*, comparée par Claudel à celle de la mer ; sa structure comportant trois parties met en évidence le caractère strictement rationnel de sa composition ascendante, menant du pêché au salut, des peines cruelles subies par les condamnés dans l'Enfer souterrain jusqu'à la vision béatifique de la Trinité dans le Paradis supra-terrestre. Une rationalité qui éloigne à son tour le poème du florentin de l'idéal poétique que se donne Claudel ; d'où son refus impérieux : « O rimeur Florentin ! nous ne te suivrons point, pas après pas, dans ton investigation » (v. 77), s'écrie-t-il.

L'évocation de ces trois héros épiques ne se conforme point seulement à un ordre chronologique, allant des temps homériques à la chrétienté médiévale tout en passant par la civilisation romaine. Le vision par laquelle se termine le Paradis de Dante est la première référence (indirecte, certes) à un thème central des *Cinq grandes odes*, la quête de Dieu, et offre comme l'aboutissement spirituel du parcours de douleur suivi par les héros d'Homère et de Virgile. En effet, Ulysse et Énée, tous les deux de retour de Troie, tous les deux à la recherche d'un foyer, tous les deux navigateurs d'une Méditerranée pleine de revers, sont tous les deux aussi des hommes exposés aux plus rudes épreuves : Ulysse est présenté de la sorte dès l'exposition de l'*Odyssee* (πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν, v. 4¹²³) de

¹²³ HOMÈRE, *Odyssey*, in: ide, *Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920. consulté au site: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D1> consulté le 8 mars 2014 à 21h15.

même que l'est Énée dans celle de l'*Énéide* (« multa quoque et bello passus, dum conderet urbem », v. 5¹²⁴). Pourtant, la place de l'épopée latine dans la strophe de Claudel est légèrement différente de celle de son congénère grec (v. 70):

« Il me faut enfin délaisser les bords de ton poème, ô Énée, entre les deux mondes l'étendue de ses eaux pontificales ! »

Si l'épithète « pontificales » appliquée à « eaux » peut dérouter, l'étymologie y jette quelque lumière : d'après l'explication qu'en donnaient les latins, et qui ne serait apparemment pas fautive, le *pontifex* (« le pontife ») était celui chargé de « faire des ponts »¹²⁵ (d'où le suffixe *-fex*, présent aussi dans *artifex*). Voilà aussi ce que font les eaux de l'*Énéide*, elles *jettent le pont* entre « deux mondes », elles les relient. Quels mondes ? Le monde homérique, de la souffrance d'Ulysse livré à la haine de Poséidon, et le monde de la chrétienté dans le poème de Dante, où la peine peut être le signe avant-coureur d'un bien spirituel supérieur, où l'individu, même dans le plus noir de la douleur, peut garder toujours à l'horizon la lueur d'une rédemption possible dans l'au-delà¹²⁶. D'où la mention de Palinure ; les premiers chrétiens concevaient déjà sa chute comme un sacrifice annonciateur du mystère chrétien de la crucifixion, assimilant son immolation, nécessaire à la fondation de Rome, à celle du Christ crucifié pour le salut de toute l'humanité¹²⁷ ; « unus pro multis dabitur caput », ainsi l'exige la volonté d'airain de Neptune, ainsi aurait aussi souffert sur la croix le Nazaréen. C'est sans doute en pensant à cette interprétation de l'épisode que Claudel évoque Palinure, faisant par là de l'*Énéide* le maillon entre l'univers païen de l'*Odyssée* et le christianisme de la Comédie

Tout en embrassant le credo religieux du poème de Dante, Claudel n'en épouse pas l'esthétique, la sienne non plus que celle des épopées antiques ; s'adressant, comme à l'ouverture de la strophe, à son âme, son refus en est tranchant : « Rien de tout cela ! » (v. 83), car son vers ne doit être « rien d'esclave » (v. 88), ne doit se subordonner ni à un récit comme celui de l'*Odyssée* ou de l'*Énéide* (« toute route à suivre nous ennuie ! », v. 83), ni à un plan

¹²⁴ MARO Virgil, *Aeneid*, in: idem, *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*. J. B. Greenough, Boston: Ginn & Co. 1900, consulté au site <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055> consulté le 8 mars 2014 à 21h15.

¹²⁵ PICCHOCHÉ Jacqueline, ROLLAND Jean-Claudel, « Pont, I. 3. », in: idem, op. Cit., p. 431.

¹²⁶ La même interprétation du terme se trouve dans Hellerstein Nina, « Structures », in: idem, *Mythe et structures dans les Cinq Grandes Odes de Paul Claudel*, Paris: Les Belles Lettres, 1990, p. 216.

¹²⁷ MARTINEZ Ronald L., DURLING Robert M., « Additional Notes », in : ALIGHIERI Dante, *Purgatorio*, Oxford> Oxford University Press, p. 599.

logique comme celui de la *Comédie* (« il ne faut concerter aucun plan ! », v. 85), encore moins aux contraintes de la versification régulière (v. 84 et 87) :

« Ô mon âme ! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier.

[...]

« O mon âme impatiente, pareille à l'aigle sans art ! comment ferions-nous pour ajuster aucun vers [...] »

Nous avons signalé l'importance des « blancs » dans la pensée de Claudel : ils sont la marque de la discontinuité de la pensée que le poète, contrairement au prosateur, doit chercher à laisser le plus possible apparente ; ils représentent également les pauses dans notre parole exigées par la respiration dont le mouvement naturel doit servir de guide à la facture des vers de préférence aux règles conventionnelles et mécaniques de la versification. Dégagé ainsi du double carcan et de la composition (narrative ou logique) et de la versification, le poème peut s'approcher le plus de la source vivante de la poésie, de ce mouvement brisé de la respiration, et par là se manifester comme un pur jaillissement de liberté et d'énergie (v. 88-89)¹²⁸.

« Que mon vers ne soit rien d'esclave ! mais tel que l'aigle marin qui s'est jeté sur un grand poisson,
Et l'on ne voit rien qu'un éclatant tourbillon d'ailes et l'éclaboussement de l'écume ! »

THALIE ET CLIO : L'IMPRESSION NOTÉE (v. 91-108)

¹²⁸ On a essayé de voir dans ce refus de l'épopée plus que la simple rejection d'un modèle esthétique. Nina Hellerstein met en avant une prise de distance à l'égard de l'épopée de la part de Claudel que l'on pourrait tenir pour également esthétique, morale et religieuse, tout en avançant qu'il s'agit là d'"un refus d'une structure qui privilégie le héros humain et sa marche conquérante à travers l'espace et le temps" (HELLERSTEIN Nina, op. cit., p. 21); le monde païen des poètes antiques, y compris celui de Virgile, s'opposerait ainsi au christianisme du poète des *Odes*. Pourtant, on l'a montré que c'est bien par l'épisode de Palinure que la première référence (indirecte, certes) au christianisme apparaît dans le recueil; en outre, ce qui plus est, le refus de la *Comédie* resterait sans explication. Du reste, on peut tomber d'accord avec Hellerstein quand elle caractérise la relation de Claudel avec l'épopée comme teinte d'ambiguïté, de hésitation (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., p. 213) ; malgré cette rejection, l'épopée se fait présente dans le recueil pas seulement par les nombreux emprunts textuels (que nous soulignons dans ce travail), mais aussi et surtout par la conception esthétique plus générale de Claudel (explicitée dans CLAUDEL Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », in : idem, *Œuvres en prose*, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1-45) qui veut faire du poème une sorte de miroir du monde et pour qui les vastes ensembles et le langage varié de l'épopée sont un exemple éloquent de cet élan conquérant (pour une analyse de ce problème, voir: LEMOS Rodrigo, "As Musas de Claudel et Virgílio", in: SHMIDT Rita Terezinha, LENIRA Rita (org.), *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada*, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2013, p. 313-320).

Néanmoins, la fin de la cinquième strophe le suggère, tant de liberté, tant de violence ne sauraient aboutir au poème qu'avec la médiation des muses : « Mais vous ne m'abandonnez point, ô Muses modératrices » (v. 90) – voilà la prière du poète par quoi les muses retournent au poème, à commencer par Thalie (v. 91-98) suivie de Clio (v. 99-108).

D'abord, Thalie. Muse de la comédie, elle apparaît en en portant l'insigne principal, le masque comique : « Tu tiens le Masque énorme, le mufle de la Vie, la dépouille grotesque et terrible ! » (v. 97). Ce n'est pas pour rien que ce masque est défini par des comparaisons animales (il est « le mufle de la Vie », « la dépouille grotesque ») ; Thalie elle-même est comparée tour à tour à un chasseur (v. 92) et à un batteur de buissons (v. 95) ; elle en a la promptitude à l'action (elle est « infatigable », v. 91), l'extrême attention au monde extérieur (v. 92-94):

« Toi, tu ne demeures pas au logis ! Mais comme le chasseur dans la luzerne bleue
Suit sans le voir son chien dans le fourrage, c'est ainsi qu'un petit frémissement dans
l'herbe du monde
A l'œil toujours préparé indique la quête que tu mènes »

Une telle concentration aux moindres mouvements des réalités visibles ne convient que trop à la muse de la comédie : l'imbrication de la comédie à la réalité politico-sociale du moment est beaucoup plus directe qu'elle ne l'est dans la tragédie, stylisée par le recours à l'attirail mythologique et restreinte du point de vue du portrait des classes ; là où celle-ci s'en tient à un contingent réduit de héros mythiques, issus des familles nobles, c'est la société de son époque, et une portion considérable de cette société, qui est évoquée par Ménandre ou par Aristophane. Pour saisir cette variété des conditions, ainsi que les détails d'un caractère, d'une organisation sociale, enfin chaque « petit frémissement dans l'herbe du monde », le regard du chasseur, toujours en éveil, guettant la proie, n'est pas la moindre des ressources. C'est sur cela que repose « le grand Secret Comique » - lequel ne se borne pourtant point à servir à l'appréhension du monde par la simple imitation fidèle, mais qui est en fait un « piège adaptateur », une « formule transmutatrice » (v. 98) transfigurant en art les données les plus immédiates de la vie sociale.

S'il appartient à Thalie de regarder le monde extérieur, de surprendre son mouvement, de « remarquer » en somme, il échoit à Clio, la muse de l'histoire, la tâche de prendre acte des observations de l'esprit : c'est ainsi que Claudel la décrit, à remplir sa fonction de « greffier de l'âme » (v. 99-100) :

« Mais Clio, le style entre les trois doigts, attend, postée au coin du coffre brillant
Clio, le greffier de l'âme, pareille à celle qui tient les comptes ».

Pareille au berger qui, « avec un tison pris à son feu » (v. 103), contourna l'ombre d'un bouc sur la paroi d'un roc devenant par là « le premier peintre » (v. 101), Clio elle aussi circonscrit notre ombre ; avec son style, elle donne une forme définitive à nos pensées ; pour y figer notre subjectivité, pour soustraire nos personnes instables au moins ainsi en partie au temps, elle le promène sur le papier blanc dans un mouvement semblable à celui du style courant sur le cadran solaire - encore que celui-ci avance dans un but tout contraire : non pas pour préserver la mémoire des êtres au temps, mais pour marquer le mouvement.

Le fait que Thalie et Clio co-habitent la même strophe est loin d'être gratuit. Si la paire formée par Terpsichore et Mnémosyne correspond bien à l'opposition entre, respectivement, la danse et la mémoire, entre l'expression et l'impression, entre les manifestations externes de l'esprit et les empreintes que le monde y laisse, conservées sous la forme des traces mnémoniques, Thalie et Clio offrent un contraste pareil entre la réception des données du monde par la subjectivité et l'extériorisation de ses impressions par l'exercice d'un art. L'esprit appréhende le monde, et c'est Thalie, attentive à ses plus menus détails comme un chien de chasse l'est à l'attente de la proie ; ses perceptions y retournent, et c'est Clio qui, par l'écriture, leur donne une forme définie, les rend claires aux autres et à l'esprit lui-même.

EUTERPE : LA TRAME DE L'ÂME (v. 109-114 et 115-136)

Terpsichore et Mnémosyne à l'ouverture de l'ode ; Thalie et Clio dans la séquence ; ce sont les « Nymphes nourricières » (v. 109), comme le dit Claudel dans la sixième strophe qui présente comme le plan de l'ode. Dorénavant c'est le tour des « muses inspirées » (v. 109) : Euterpe (v. 115-136), Uranie (v. 138-157), Melpomène (v. 153-177), Polymnie (v. 178-217). Les premières, les « muses respiratrices », figurent le mouvement de la respiration : l'inspiration qui introduit l'air dans le corps (et c'est Mnémosyne, la mémoire, et Clio, l'appréhension du monde, toutes les deux assurant l'information de l'esprit par l'extérieur) ; ensuite, l'expiration qui l'en expulse (Terpsichore, la transe, ainsi que Clio, l'écriture, les deux représentantes des activités d'extériorisation de l'esprit). Pourtant, ce mouvement vers le dehors ne se réduit point à celui d'un souffle stérile : « nourricières », les « muses

respiratrices » fournissent par leur activité de quoi repâtre l'esprit, le soutenir et le disposer à l'acte créateur. « Les muses inspirées », elles, – et le suffixe du participe passé l'indique assez – sont celles « dans qui on souffle », elles reçoivent le souffle expirée par ses congénères, qui est en fait leur nourriture ; elle sont mises en marche par le mouvement d'internalisation et d'extériorisation caractéristique des « respiratrices ». Elles sont à la ressemblance du poète qui, comparé tour à tour à un instrument et à un oiseau, s'emplit du souffle qu'il reçoit (v. 110-114):

« Car le poète pareil à un instrument où l'on souffle
Entre sa cervelle et ses narines pour une conception pareille à l'acide conscience de
l'odeur.
N'ouvre pas autrement que le petit oiseau son âme,
Quand prêt à chanter de tout son corps il s'emplit d'air jusqu'à l'intérieur de tous ses os ! »

La première entre toutes les muses inspirées est Euterpe, la muse de la musique, comme dans sa description la lyre à ses mains l'indique assez (« Voici celle qui tient la lyre de ses mains, voici celle qui tient la lyre entre ses mains aux beaux doigts », v. 122). Les « sept cordes » (v. 135) de sa lyre, pareilles à « la trame tendue sur le métier » (v. 126), font l'effet de celles d'un « engin de tisserand » (v. 123) où elle tisse en y appliquant « le plectrum comme une navette » (v. 127). La trame qu'elle ourdit est, certes, la musique – pas tant la musique dans sa manifestation matérielle, mais plutôt la musique comprise comme l'« activité de l'âme » à l'instant même où elle est conçue, dans l'enclos intérieur de l'artiste, antérieurement à toute extériorisation sonore (v. 130-134):

« Elle persiste, la lyre entre tes mains
Persiste comme la portée sur qui tout le chant vient s'inscrire.
Tu n'es point celle qui chante, tu es le chant même dans le moment qu'il
s'élabore,
L'activité de l'âme composée sur le son de sa propre parole !
L'invention de la question merveilleuse, le clair dialogue avec le silence inépuisable. »

Comment se fait-elle cette proximité si intime entre la musique et l'âme ? Claudel semble y répondre dans un passage difficile (v. 117-119):

« Mais celles-ci sont les ouvrières du son intérieur, le retentissement de la personne,
cela de fatidique,
L'émanation du profond a, l'énergie de l'or obscur,

Que la cervelle par toutes ses racines va puiser jusqu'au fond des intestins comme de la graisse, éveiller jusqu'à l'extrémité des membres ! »¹²⁹

Par la musique, il se fait l'intégration entre l'esprit et le corps, entre l'intelligence et la sensibilité, unies par le système nerveux, c'est-à-dire par le cerveau et par les nerfs, les « racines » qui relient les mécanismes de notre chair aux fonctions intellectuelles supérieures, soit sous la forme des sensations corporelles que les nerfs leur envoient (c'est « par ses racines » que la cervelle « va puiser jusqu'au fond de intestins »), soit sous celle des commandements du cerveau qui par eux mettent en marche la mécanique du corps (« éveiller jusqu'à l'extrémité des membres »). C'est par ce fonctionnement que peut avoir lieu ce que Claudel appelle « l'émanation du profond a » (v. 118). Cet « a », la voyelle primordiale, le premier son qu'émane en nous la jouissance ou l'effroi, renvoie à notre animalité primitive. Dans un autre sens, cet « a » fait également référence à la métaphore des nerfs comme des racines, les « racines profondes » de la botanique qui s'implantent dans le sol, tout comme les terminaisons nerveuses s'imbriquant elles aussi dans le plus profond de la chair. Impressionnant les « racines profondes » des nerfs, la musique peut favoriser cette « émanation du profond », c'est-à-dire d'une vérité essentielle qui est encore mal définie (elle le sera davantage dans les vers consacrés à Polymnie), mais qui semble, par là, se rattacher à la conscience du corps aveugle par l'esprit et à la reconnaissance de son intime union avec lui¹³⁰.

La musique n'est pas seulement le moyen par lequel se fait cette révélation à la conscience humaine ; la strophe finit par une apostrophe de la lyre qui dévoile au poète également les astres et la terre, ce qui lui confère une dimension cosmique (v. 135-136):

« Ne quitte point mes mains, ô Lyre aux sept cordes, pareille à un instrument de report et de comparaison !

Que je voie tout entre tes fils bien tendus ! et la Terre avec ses feux, et le ciel avec ses étoiles. »

Il y a de quoi surprendre dans ce nouveau rôle de la musique dans les *Odes*. Il constitue

¹²⁹ Michel Plourde, fondé sur une étude des différentes version du texte, pense qu'une virgule doit être mise après «a» devenu voyelle et non pas verbe (PLOURDE Michel, op. Cit., p. 38).

¹³⁰ Nous sommes jusque-là proches de la lecture de Nina Hellerstein: «La musique, par rapport aux arts verbaux représentés plus tard par Melpomène et Polymnie, apparaît comme l'expression de la totalité profonde de l'être, mais dans une forme assez primitive et physique encore» (Hellerstein Nina, op. Cit., 1990, p. 24). Pourtant, le rapport au pythagorisme dont nous traiterons par la suite et qui est présent dans cette invocation d'Euterpe permet de percevoir en elle également une dimension intellectuelle dont ne parle pas Hellerstein.,

sans doute une réminiscence de la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, fondée elle aussi sur une observation musicale : celle de l'existence d'une relation entre la hauteur des sons et la longueur des cordes de la lyre et, donc, de l'existence d'une harmonie, d'abord de nature exclusivement sonore, ensuite comprenant d'autres dimensions de la réalité dont la cosmologie : les astres étaient, d'après les pythagoriciens, disposés autour d'un feu central conformément à des intervalles correspondants à ceux d'une octave, leur mouvement étant à l'origine d'une musique, la musique des sphères.

D'après leur doctrine, l'empire de l'harmonie s'étendrait aussi à la vie humaine individuelle, la musique, la manifestation la plus évidente de l'harmonie, pouvant accomplir une purification de l'âme, une catharsis¹³¹. Certes, l'acception morale du mot « catharsis » semble être absente dans les vers consacrés à la musique et à l'âme dans « Les Muses » (rappelons-les, v. 117-119) ; pourtant, ne peut-on inférer que la double portée que prêtaient à la musique les pythagoriciens, et sur l'âme et sur le cosmos, ne serait-elle pas semblable à la double portée individuelle et cosmique que lui accorde aussi Claudel et sur le tréfonds de l'âme et du corps, ainsi que sur le cosmos ?

Selon les pythagoriciens, le lien permettant le passage entre ces deux niveaux est bien l'« harmonie », imbue d'une dimension cosmique et morale ; jamais citée explicitement dans le texte de Claudel, sa présence y est implicite du moins à un moment. Dérivé de la racine indo-européenne *ar-, *re- pour « adapter » ou « ajuster »¹³², le terme grec αρμονία développe cette signification primitive dans le sens premier d'un « ajustement », d'un « assemblage », d'une « jointure » (entre deux pierres ou deux planches, par exemple) mais aussi dans un sens second, celui d'une « juste proportion », de « l'harmonie d'un tout », que ce soit celui d'un corps ou d'une construction, par exemple (d'où découlent le sens musical d'un « accord des sons », le sens rhétorique de « nombre » et le sens figuratif de « conformation de l'esprit, caractère, tempérament »)¹³³. On le voit bien, l'idée d'une totalité est dominante dans le sens second ; l'harmonie n'existe que par rapport à une totalité qui lui serve de paramètre. Or, n'est-ce pas cette totalité de la musique, présente dans chaque accord

¹³¹ MORA Ferrater, «Pitágoras», in: idem, *Dicionário de filosofia*, K-P, tomo III, traduzido do espanhol por Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Markos Bagno e Nicolás Nyimi Campanário, São Paulo: Loyola, p. 228-2281.

¹³² PICOCHÉ Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, «Art», in: idem, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, 2009, p. 25.

¹³³ BAILLY A., «αρμονία », in : idem, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, p. 117. Paris, Hachette, p. 117.

et à laquelle chacun d'eux contribue, qu'implique la notion d'harmonie, que Claudel évoque bellement dans les versets suivants (v. 128) ?

« Point de touche qui ne comporte la mélodie tout entière ! Abonde, timbre d'or, opime orchestre ! Jaillis, parole virulente ! Que le langage nouveau, comme un lac plein de sources,

Déborde par toutes ses coupures ! [...] »

LE TEMPS, LA MUSIQUE ET L'OR INTÉRIEUR : URANIE, MELPOMÈNE ET POLYMNIE (v. 137-217 et v. 218-238)

Uranie (v. 137-152), Melpomène (v. 153-177) et Polymnie (v. 178-217), voilà la suite des muses qui fait le sujet de la strophe la plus longue de cette première ode (no. 9, v. 137-217) ; chacune apporte un aspect nouveau de l'élaboration poétique, la dernière, Polymnie (rattachée au chant) développant le thème de l'intériorité déjà ébauché dans la strophe d'Euterpe et introduisant une réflexion sur la fonction du poète exposée dans la strophe suivante (no. 10, v. 218-238).

Uranie ou le temps mesuré

Tout comme le masque de Thalie et la lyre d'Euterpe, Uranie, la muse de l'astronomie, se laisse identifier par un objet, « le compas aux branches rectilignes, / Qui ne se joignent qu'en ce point d'où elles s'écartent » (v. 141-142), le compas qui assure la précision dans le dessein d'un cercle ou dans un calcul géométrique. Or, qui dit « calcul » dit aussi « raison »¹³⁴ ; ce qu'évoque ce compas, à un premier niveau, c'est la raison mathématique, celle qui permet à l'astronome de saisir des distances aussi vastes que celles séparant les astres et dont il ne saurait avoir l'expérience. En effet, notre regard habituel, exclusivement sensoriel, pur de toute élaboration géométrique, les traverse sans peine mais n'est pas à même de les appréhender dans leur réalité spatiale ; pour en prendre mesure, ni l'esprit poétique, embrasé par l'inspiration (par le « bond » de Terpsichore), ni la rationalité discursive, de type socratique, elle aussi logique, mais fondée sur le mode du dialogue, de l'échange verbal (« l'instrument dialectique »), n'y peuvent guère (v. 138-141) :

¹³⁴ PICOCHÉ Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, "Raison", in: idem, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, 2009, p. 457.

« Les abîmes, que le regard sublime
Oublie, passant audacieusement d'un point à l'autre,
Ton bond, Terpsichore, ne suffirait point à les franchir, ni l'instrument dialectique à les digérer.

Il faut l'Angle, il faut le compas qu'ouvre avec puissance Uranie [...] »

« Il faut l'Angle », c'est-à-dire une « mesure », une évaluation de ces distances en unités de référence à l'aide d'un instrument – dans ce cas, le compas. C'en est la rigueur, l'objectivité que semble assurer Uranie. Par-delà la seule astronomie, ces notions s'appliquent également au domaine intellectuel ; l'exactitude de la mesure des distances entre les étoiles par la géométrie sert de modèle, chez Claudel, à l'évaluation des rapports entre les idées dans un système intellectuel¹³⁵. Pense-t-il aux lois de la logique, par exemple, au rapport de nécessité reliant les assertions d'un syllogisme ? (v. 143-146)

« Aucune pensée, telle que soudain une planète jaune ou rose au-dessus de l'horizon spirituel,

Aucun système de pensées tel que les Pléiades,

Faisant son ascension à travers le ciel en marche,

Dont le compas ne suffise à prendre tous les intervalles, calculant chaque proportion comme une main écartée. »

Cette signification fait contraste à un autre sens de « mesure » présent dans la strophe d'Euterpe, celui d'un terme technique de la théorie musicale correspondant, d'après la définition qu'en donne le *Trésor de la langue française*, à une « [d]ivision du temps musical en sections d'égale durée »¹³⁶. Sous sa forme grecque, « μέτρον »¹³⁷, c'est elle qui fournit la racine du mot « métronome », l'instrument servant à marquer précisément *la mesure* d'un morceau de musique ; de même, en poésie, à partir encore une fois du grec, elle est à l'origine de *mètre*¹³⁸, la mesure d'un vers. Une même idée relie toutes ces acceptions, celle d'une division du temps en unités permettant d'évaluer ou de contrôler la projection du son (de la musique ou de la parole humaine, peu importe) dans un certain tempo ; par cette mesure,

¹³⁵ Nina Hellerstein souligne également la dimension intellectuelle de la figure d'Euterpe, la mettant en rapport avec l'idée de l'« expansion de la connaissance » symbolisée par le compas (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., p. 24)

¹³⁶ Consulté au *Trésor de la langue française* dans site du *Centre national de ressources textuelles et lexicales* à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/mesure> le huit juillet 2012 à 17 :23.

¹³⁷ BAILLY A., op. Cit., p. 568.

¹³⁸ Consulté au *Trésor de la langue française* dans le site du *Centre national de ressources textuelles et lexicales* à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/mesure> le 14 juillet 2012 à 20 :30.

Euterpe apporte une contribution capitale à l'art du poète ; elle en assure la beauté (v. 157-158) :

« [...] O poète, tu ne chanterais pas bien
Ton chant si tu ne chantais en mesure. »

La « mesure » englobe ainsi les deux plans principaux où se développe la poésie, celui de la pensée (les idées dans « l'horizon spirituel », v. 143-146) et celui essentiellement sensoriel de la sonorité, plus spécifiquement du rapport du son au temps. Malgré l'accent mis sur la fonction intellectuelle d'Uranie au début de la strophe, Claudel finit par accorder une place de choix à son empreinte sur le sensible : que le poète en transe ne sache pas ce qu'il dit ; ce qu'il lui faut c'est suivre la mesure de son chant, la mesure impersonnelle (*que je sois anéanti*, s'écrie-t-il) et objective, en quelque sorte extérieure à lui-même ; qu'il soit à l'égal d'une Ménade menée par le rythme de la cymbale dont joue la cohue bacchique (v. 51):

« Que je ne sache point ce que je dis ! que je sois une note en travail ! que je sois anéanti dans mon mouvement ! [...] »

Par cette prééminence de la mesure musicale dans la composition poétique, les vers d'Uranie, au prime abord la muse de l'exactitude, du calcul, de la rationalité géométrique, finissent par faire l'éloge des vertus tout contraires à la froide raison mathématique : encore une fois, la transe, l'extase, l'inspiration, attributs propres à Terpsichore. Un rôle conducteur pareil du son sur la pensée en poésie qu'avait entrevu Lamartine dans ses *Harmonies* de 1830¹³⁹ :

« D'où vient qu'à mon insu, mariés à ma voix,
Les mots harmonieux s'enchaînent sous mes doigts?
Et qu'en mètres brillants ma verve cadencée
Comme un courant limpide emporte ma pensée? »

Melpomène et Clio, l'expérience de la durée

Si la conception d'une « mesure » chez Uranie implique une dimension temporelle

¹³⁹ LAMARTINE Alphonse de, «Souvenir d'enfance, ou la vie cachée », in : idem, *Harmonies poétiques*, Paris : Alphonse Lemerre, 18..., p. 188.

(celle d'un temps musical mesuré, divisé en unités), le souci de la temporalité donne également le ton aux versets sur Melpomène (la muse de la tragédie) par la référence à un temps continu, à une durée, à la durée du poème. Ce thème est suggéré par le parallèle initial établi entre elle et Clio (la muse de l'histoire), postées toutes les deux aux angles du sarcophage ; comparée « à un chef militaire » par son masque tragique relevé sur sa tête « comme un casque » (v. 154), Melpomène, aussi bien que sa compagne, « embauch[e] à tous les coins du monde les ventres/ Qui leur fourniront les acteurs dont elles ont besoin ». Ainsi mettent-elles en marche le mécanisme de l'action humaine (sur le plan du mythe et de l'histoire) qui ne peut évoluer que dans le temps (v. 158-162):

« Quand les Parques ont déterminé,
L'action, le signe qui va s'inscrire sur le cadran du Temps comme l'heure par
l'opération de son chiffre,
Elles embauchent à tous les coins du monde les ventres qui leur fourniront les acteurs
dont elles ont besoin.
Au temps marqué ils naissent. »

Que cette action se déroule sur la scène d'un théâtre donnant à voir les crimes et les vengeances des héros tragiques (d'où la mention de Clytemnestre) ou dans le monde politique, avec sa cruauté, ses conspirations, ses disputes d'intérêt (et c'est César « mont[ant] au prétoire »), qu'importe, pourvu qu'elle vienne de l'homme, qu'elle ait le cœur humain comme mobile. D'où le mélange de références historiques (César) et théâtrales (l'*Orestée* d'Eschyle, l'*Œdipe-roi* de Sophocle) dans les versets suivants (v. 169-178) :

« Et maintenant, chorège, il faut recruter tes acteurs, afin que chacun joue son rôle,
entrant et se retirant quand il faut.
César monte au prétoire, le coq chante sur son tonneau ; tu les entends, tu les
comprends très bien tous les deux,
A la fois l'acclamation de la classique et le latin du coq ;
Tous les deux te sont nécessaires, tu sauras les engager tous les deux ; tu sauras
employer tout le chœur
Le chœur autour de l'autel
Accomplit son évolution : il s'arrête,
Il attend, et l'annonciateur lauréat apparaît, et Clytemnestre, la hache à la main, les pieds
dans le sang de son époux, la semelle sur la bouche de l'homme,
Et Œdipe avec ses yeux arrachés, le devineur d'énigmes !
Se dresse dans la porte Thébaine. »

Chez Eschyle ou chez Tite-Live, pour que cette « action humaine » soit « étudiée dans

ses ressorts et dans ses poids » (v. 168), pour que soit comprise en détail toute la chaîne des causes et des conséquences où s'insère le meurtre de César ou celui d'Agamemnon, il faut les saisir dans un certain rapport au temps : elle ne peut être perçue ponctuellement, isolée en elle-même ; au contraire, il faut qu'elle soit accompagnée dans ses motivations, dans ses développements ; en un mot, il est nécessaire qu'elle soit appréhendée dans sa durée. C'est dans la durée qu'évolue tant un récit d'un Plutarque que l'intrigue d'une tragédie, depuis l'exposition des signes avant-coureurs de la crise jusqu'à sa dissolution dans le dénouement ; c'est dans la durée que doit subsister la tension nécessaire à garder l'intérêt du lecteur ou du spectateur. En somme, c'est dans cette durée que se fait l'unité de la représentation écrite ou théâtrale d'une action, une unité qui leur permet d'être plus que la somme des mots qui la composent.

Il en est de même en poésie. A l'instar de sa fonction dans le discours historique ou tragique, cette durée est également ce qui fait du poème plus « qu'un sac des mots », ce qui constitue « le temps nécessaire à sa résolution » (v. 165-168) :

« Ainsi un poème n'est point comme un sac de mots, il n'est point seulement
Ces choses qu'il signifie, mais il est lui-même un signe, un acte imaginaire, créant
Le temps nécessaire à sa résolution,
A l'imitation de l'action humaine étudiée dans ses ressorts et dans ses poids. »

Comme les versets consacrés à Uranie et à Melpomène le montrent, le temps tient une double portée dans la conception qu'a Claudel de la poésie : d'une part, le temps mesuré, divisé en unités, répondant à l'aspect musical du poème est l'attribut d'Uranie ; à celui-ci la muse de la tragédie oppose une durée, un temps continu, responsable d'une sorte de « tension interne » du poème et qui en assure l'unité tout au long de son développement.

Polymnie ou la participation aux commencements

Avec Polymnie, voilà que nous dépassons la perspective du temps et que nous nous installons à un moment antérieur à toute durée, au commencement même de la Création, l'acte divin que, d'après Claudel, il échoit au poète de répéter par son chant (ce que nous verrons par la suite).

C'est bien le chant qui est associé de plus près à Polymnie dès son nom même, fusion

de « πολυ » (« maint ») et « ὕμνος » (« chant »)¹⁴⁰. Elle est introduite par une évocation (v. 178-185) des jeux olympiques où la troupe du « radieux Pindare » (v. 178) chante « l'ode pure comme un beau corps nu » (v. 182) en hommage aux athlètes victorieux, « ceux qui par la force du moins de leurs pieds ont fui le poids du corps inerte » (v. 185). Cette « grande journée des jeux » est elle-même une sorte de microcosme de la totalité de la Création, du mariage de toutes les choses terrestres, ainsi que de la communion entre celles-ci et le plan divin, une alliance rendue possible par le chant (v. 180-184) :

« O la grande journée des jeux !
Rien ne sait s'en détacher, mais toute chose y entre tour à tour,
L'ode pure comme un beau corps nu tout brillant de soleil et d'huile
Va chercher tous les dieux par la main pour les mêler à son chœur »

L'association de Polymnie au chant, Claudel (comme il l'avait fait pour Thalie, pour Uraïne ou pour Melpomène) la rend évidente dès sa description physique la comparant « à une cantatrice » (v. 186-188):

« Et maintenant, ô Polymnie, ô toi qui te tiens au milieu de tes sœurs, enveloppée dans ton long voile comme une cantatrice,
Accoudée sur l'autel, accoudée sur le pupitre,
C'est assez attendu, maintenant tu peux attaquer le chant nouveau ! maintenant je puis entendre ta voix, ô mon unique ! »

Le chant : dès son attribut même, Polymnie entre en relation avec Euterpe par une caractéristique fondamentale, leur rapport à la musique. Ce parallèle est d'autant plus frappant que, on l'a déjà vu, cette dernière est représentée comme une tisserande ; or, quel est le sens premier du mot « ὕμνος » (la racine du nom de Polymnie) sinon celui d'une « trame »¹⁴¹, ce que tisse Euterpe avec sa lyre *pareille à un métier* ? Bien entendu, ce parallèle a des limites, et leur fonction ne coïncide pas exactement ; rappelons-le, le poète se dirigeait à Euterpe dans ses termes : « Tu n'es point celle qui chante, tu es le chant même dans le moment qu'il s'élabore » (v. 132), renvoyant par là à un moment antérieur à l'extériorisation du chant, ce qui n'est point le cas chez Polymnie. Néanmoins, on peut bien les tenir pour sœurs— d'abord, par une conception de la musique commune à toutes les deux, en stricte relation au corps, à

¹⁴⁰ BAILLY A. op. Cit., p. 719 et 894.

¹⁴¹ Ibidem, p. 894.

l'existence sensible, comme c'était le cas chez Euterpe (v. 189-191):

« Suave est le rossignol nocturne ! Quand le violon puissant et juste commence,
Le corps soudainement nettoyé de sa surdité, tous nos nerfs sur la table d'harmonie de
notre corps sensible en une parfait gamme
Se tendent, comme sous les doigts agiles de l'accordeur. »

Ces nerfs tendus par la musique figuraient déjà dans l'évocation d'Euterpe – encore qu'ils y soient tendus, certes, non pas sur une « table d'harmonie » comme celle de Polymnie mais sur sa « lyre-métier » de la muse tisserande. L'idée d'une influence de la musique sur le système nerveux reste, pourtant, la même. Et, de même que par l'action d'Euterpe la cervelle se communique aux membres et aux entrailles par les nerfs enfoncés aussi profondément dans la chair que des racines dans le sol (v. 118-119), il en est ainsi que Polymnie favorise une intégration semblable entre sentir et penser, entre la sensibilité et l'intellect (v. 193-194):

« Quand l'homme est à la fois l'instrument et l'archet,
Et que l'animal raisonnable résonne dans la modulation de son cri ! »

L'« animal », ou l'âme sensible, dépendante du corps, siège des sensations, et la raison purement immatérielle, l'attribut essentiel de l'homme ; voilà que ces deux principes qui dans une vision thomiste caractérisent l'être humain¹⁴² s'expriment inextricablement lors du chant. Ce dernier permet à la nature humaine de se manifester de la manière la plus totale : l'intellect éclairant de sa lumière la vie aveugle de l'existence corporelle ; l'âme animale fournissant de quoi travailler à la raison par les données sensorielles. Le résultat de cette pleine manifestation de la nature de l'homme, l'apparition à la conscience d'un trésor spirituel caché : dans la strophe d'Euterpe, « l'émanation du profond a » douée de « l'énergie de l'or obscur » ; dans les versets consacrés à Polymnie, « l'or premier [...] infus dans la substance humaine », lui aussi secret, lui aussi dormant au plus profond de l'être, dans une région dérobée à tous les regards comme l'or au fond du Rhin tel que l'a chanté Wagner (v. 195-200):

« O phrase de l'alto juste et fort, ô soupir de la foret Hercynienne, ô trompettes sur l'Adriatique !

¹⁴² AQUINAS Thomas d' (Saint), "Prima pars", "Quaestio 75", "Articulus 3", in: idem, *Summa Theologiae*, consulté au site: <http://www.corpusthomicum.org/sth1075.html> le 08 mars 2014 à 21h30.

Moins essentiellement en vous retentit l'Or premier qu'alors cela infus dans la substance humaine !

L'Or, ou connaissance intérieure que chaque chose possède d'elle-même,

Enfoui au sein de l'élément, jalousement sous le Rhin gardé par la Nixe et le Nibelung ! »

Cet « a profond » qui émane, cet « or obscur », cet « or premier », c'est bien « la connaissance intérieure que chaque chose possède d'elle-même », ce qui renvoie à la théorie d'*Art poétique*. Nous l'avons vu dans le premier « Article » de *Connaissance du monde et à soi-même*, la connaissance est conçue comme une « co-naissance », comme la rencontre d'une chose avec les autres et comme l'effet qu'elles s'exercent mutuellement et qui les engendre. Or, cette connaissance apparaît maintenant non plus dans la relation à l'autre, mais à l'intérieur de chaque chose, dans un domaine infiniment précieux (c'est de l'« or »), à la fois secret (car « enfoui au sein de l'élément, jalousement sous le Rhin gardé par la Nixe et le Nibelung ») et primordial (cet or est « premier »); un « enclos » dont le chant est l'extériorisation sensible (v. 199-200) :

« Qu'est le chant que la narration que chacun
Fait de l'enclos de lui, le cèdre et la fontaine. »

Dès lors, une question s'impose : si chaque chose n'est que dans la mesure de sa rencontre avec l'autre, et si quand même elle a une « connaissance » absolument intérieure, un « enclos » qui lui est propre, remontant aux temps les plus reculés, on peut supposer ce domaine comme antérieur à toute altérité, engendré à un moment précédant l'avènement de la chose au monde. Cette connaissance de soi serait ainsi bien la trace que nous portons du *fiat* de Dieu, de l'origine transcendante, tel qu'elle est racontée par le *Génésis*¹⁴³ :

« in principio creavit Deus caelum et terram
terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei
ferebatur super aquas
dixitque Deus fiat lux et facta est lux
et vidit Deus lucem quod esset bona et divisit lucem ac tenebras
appellavitque lucem diem et tenebras noctem factumque est vespere et mane dies
unus »

¹⁴³ Toutes les références à la *Vulgate*, surtout au texte vétérotestamentaire, présentes dans cette études se trouvent dans l'édition de Stuttgart qui se trouve dans le site: <http://www.academic-bible.com/en/online-bibles/biblia-sacra-vulgata/read-the-bible-text/>, consultée entre les mois de novembre 2012 et septembre 2013.

C'est cette scène d'appellation de toute chose par Dieu que le poète doit répéter (v. 203-204):

« Mais comme le Dieu saint a inventé chaque chose, ta joie est dans la possession de son nom,

Et comme il a dit dans le silence '*Qu'elle soit !*', c'est ainsi que, pleine d'amour, tu répètes, selon qu'il l'a appelée,

Comme un petit enfant qui épelle '*Qu'elle est !*' »

Par son « *Qu'elle soit !* », Il donne l'être à toute la création ; par son « *Qu'elle est !* », la muse, de par son chant, insuffle au poète la joie de la constatation que toute chose est¹⁴⁴. Par là, il accomplit sa tâche, celle d'agir en *vérificateur* de la Création, « dans une énumération délectable » pareille à celle de Dieu lors de la Création, « préférant de chaque chose le nom » (v. 212). En fait, c'est la même mission de tout homme, comme l'établit le quatrième « Article » de *Connaissance du monde* : celle de *représenter*, de *re-présenter*, de faire encore une fois *présente* chaque chose, pour précaire qu'elle soit. On l'a vu dans notre exposition de ce traité ci-dessus, le langage est pour Claudel une puissance de spiritualisation, d'éternisation des choses¹⁴⁵, le seul moyen de les soustraire au courant sans pause de la création et de la destruction, du « rassemblement » et de la « dissolution » (v. 217) ; dans toute la création, c'est à l'homme seul, car le seul doué d'un intellect, d'éterniser les êtres par l'action de son esprit. Au poète, cette mission est encore plus impérieuse ; en effet, ne serait-il point le maître des mots, « celui-là seul qui considère quel nom est naturellement propre à chaque chose et qui sait en reproduire l'Idée dans les lettres et les syllabes », comme le dit la citation du *Cratyle* de Platon apposée en note de bas de page dans *Connaissance du monde*¹⁴⁶ ? Le poète, comme tous, est habité de quelque chose qui « particip[a] à la création »¹⁴⁷ du monde ; par son chant révélateur de l'intériorité la plus secrète de tout, du

¹⁴⁴ Alexandre Maurocordato interprète également de la sorte ces versets: "La métaphore wagnérienne éclaire pour nous l'allusion de tout à l'heure aux vertus de l'or intérieur. Elle symbolise la parcelle de nous-même qui assistait à la naissance de l'univers, à la disposition de ses éléments dans la symphonie créatrice. La répercussion sourde d'un tel spectacle dans notre âme permettra au poète de renommer chaque chose dans son principe." (MAUROCORDATO Alexandre, op.cit., 1978, p. 34).

¹⁴⁵ Alice Egli-Hegglin insiste aussi sur ce lien entre poésie et spiritualisation des êtres chez Claudel (EGLI-HEGGLIN, *Le thème du "totum simul" dans l'oeuvre de Paul Claudel*, thèse présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Zurich pour l'obtention du grade de docteur, Zurich: Keller, 1969, p. 33-35). Le même chez Vachon qui fait résulter cette puissance d'éternisation des choses du fait que la parole poétique participe du *Fiat* du Créateur (VACHON André, *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, p. 295).

¹⁴⁶ CLAUDEL Paul, op. cit., p. 195

¹⁴⁷ Comment ne pas voir dans cette formulation une marque de la pensée mythique analysée par Mircea Éliade,

vestige de l'acte primordial (« son principe »), il « coopèr[e] à son existence » (v. 211-217) :

« Ainsi, quand tu parles, ô poète, dans une énumération délectable
Proférant de chaque chose le nom.
Comme un père tu l'appelles mystérieusement dans son principe, et selon que jadis
Tu participas à sa création, tu coopères à son existence !
Toute parole une répétition.
Tel est le chant que tu chantes dans le silence, et telle est la bienheureuse harmonie
Dont tu nourris en toi-même le rassemblement et la dissolution. [...] »

Par sa place unique au sein de la Création, l'art du poète ne saurait se réduire à une servile *imitation de la nature* ; sous l'égide de Polymnie, c'est à lui de, par son chant, en révéler la réalité ultime, de dire « cela que chaque chose *veut dire* » (v. 236)¹⁴⁸, la moindre chose visible étant fondée sur une réalité invisible dont elle est le signe par un rapport d'analogie. Il est permis à ce titre de renvoyer à la formule Mircea Éliade au sujet de la cosmovision de l'*homo religiosus* pour qui « le Monde existe parce qu'il a été créé par les dieux, et que l'existence même du Monde 'veut dire' quelque chose, que le Monde n'est pas muet ni opaque, qu'il n'est pas une chose inerte, sans but ni signification. Pour l'homme religieux, le cosmos 'vit' et 'parle' »¹⁴⁹. Cela confère à la muse du poète un rôle religieux non négligeable, ce qui transparait dès son invocation, pleine de termes mariens (elle est *pleine de grâce*)¹⁵⁰.

Prenons à la lettre l'expression « la moindre chose » ; les êtres les plus humbles ne sont point exclus de la mission de signifier. D'où les évocations du monde naturel parsemant la dixième strophe (v. 218-238) qui repose sur un parallèle entre le Virgile des *Géorgiques* (29 av. J.-C.) et le poète. Par ce poème sur la vie rurale, dont le deuxième et le troisième livre, portant respectivement sur la viticulture et l'élevage, lèguent à Claudel des motifs et des

cette pensée selon laquelle, par le rite, l'homme se rend capable de participer aux commencements absolus, au temps mythique, “temps fort” par excellence, transcendant au temps profane et regorgeant d'Être? (ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, coll. “Folio essais”, 1963, p. 34 et 54). Cela suggère non seulement la mentalité mythique sous-jacente à la poésie de Claudel, mais aussi son aspect ritualistique, de chant liturgique.

¹⁴⁸ Nina Hellerstein tient la poésie représentée par Polymnie comme le “sommet de tous les arts”, car le “langage poétique sacré permet de dépasser le chant lyrique pour atteindre le plan cosmique et divin, là où on est capable, en répétant le 'nom' des choses, de prendre possession de l'univers entier” (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 26-27).

¹⁴⁹ ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, coll. “Folio essais”, 1965, p. 140.

¹⁵⁰ Guyard voit le lien entre Polymnie et Marie (GUYARD Marius-François, *Recherches claudéliennes: autour des Cinq Grandes Odes*, Paris: Klincksieck, p. 49). Houriez met en avant le rôle de Polymnie comme introductrice des thèmes bibliques dans les Odes (HOURIEZ Jacques, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel: les œuvres de la maturité*, Besançon: Presses universitaires franc-comtoises, 1998, p. 14)

images (« Ô Virgile sous la Vigne ! », v. 211, s'écrie-t-il), Virgile se fait à ses yeux non seulement le poète champêtre achevé, l'interprète des champs, de ses rites et de ses labours ; surtout, il en est le législateur. En se mettant au cœur même de la nature et en en pénétrant le fondement ultime, il peut également en formuler les lois – comme il le fait, en effet, dans les *Géorgiques*¹⁵¹, œuvre pourvue d'une saillante dimension didactique (v. 218-226) :

« O poète, je ne dirai point que tu reçois de la nature aucune leçon, c'est toi qui lui imposes ton ordre.

Toi, considérant toutes choses !

Pour voir ce qu'elle répondra tu t'amuses à appeler l'une après l'autre par son nom.

O Virgile sous la Vigne ! la terre large et féconde

N'était pas pour toi de l'autre côté de la haie comme une vache

Bienveillante qui instruit l'homme à l'exploiter tirant le lait de son pis.

Mais pour premier discours, ô Latin,

Tu légiféras. Tu racontes tout ! il t'explique tout, Cybèle, il formule ta fertilité,

Il est substitué à la nature pour dire ce qu'elle pense mieux qu'un bœuf ! [...] »

Voici ce par quoi s'établit le rapport entre Virgile et le poète, cette volonté commune d'une fusion à la nature, de s'y substituer ; il le faut pour que le poète exerce son art, pour qu'il *dise* « ce qu'elle pense mieux qu'un bœuf ! »¹⁵². D'où la ferveur dont il embrasse les rudes travaux de la terre ; d'où la confusion entre son moi et le paysage, lui reconnaissant en lui-même les accidents de la géographie qui l'environne (v. 229-234):

« Et moi, je produis dans le labourage, les saisons durement travaillent ma terre forte et difficile.

Foncier, compact,

Je suis assigné aux moissons, je suis soumis à l'agriculture.

J'ai mes chemins d'un horizon jusqu'à l'autre ; j'ai mes rivières ; j'ai en moi une séparation de bassins.

Quand le vieux Septentrion paraît au-dessus de mon épaule,

Plein une nuit, je sais lui dire le même mot, j'ai une accoutumance terrestre de sa compagnie. »

Autant de manières de chercher à *dire* ce que chaque chose *veut dire* (v. 236),

¹⁵¹ Nina Hellerstein repère aussi l'influence des *Géorgiques* sur cette partie du poème (HELLERSTEIN Nina, op. Cit, 1990, p. 219).

¹⁵² Nina Hellerstein cite un extrait de l'article de Claudel sur "*Beethoven* de Romain Rolland" où le compositeur de la *Pastorale* s'exprime de la sorte dans une éloquente prosopopée: "Les fleuves, les montagnes et les forêts, c'est moi qui leur ai appris leur métier. J'étais là avec Dieu quand Il les a faits et je sais comme Il s'est pris! Il s'y est pris avec du mouvement et c'est moi en Son nom qu'Il a fait intelligence et administrateur de tous les mouvements possibles." (CLAUDEL Paul apud ibidem, p. 126).

d'exprimer en langage humain ce qui est inscrit sans mots au sein même des êtres – « le langage des fleurs et des choses muettes », comme le dirait Baudelaire¹⁵³.

A cette tâche, le concours de Polymnie, on l'a déjà vu, est imprescindible. Son action, pourtant, implique à son tour la participation d'Uranie, conférant au chant une mesure capable de susciter l'enthousiasme, et celle de Melpomène qui, tout en créant « le temps nécessaire à sa résolution », assure l'unité du poème au fur et à mesure de son développement. La mission du poète et le soutien qu'y apportent ces trois muses pour qu'il l'accomplisse ; voilà le fil reliant la neuvième à la dixième strophe.

L'AMOUR, LE MALAISE, LE PÉCHÉ (v. 239-255, v. 256-260, v. 261-287)

Pourtant, après cette élévation du chant à la catégorie de moyen de connaissance du monde, voilà abruptement suspendue sa *mesure* par Érato, la muse de la poésie amoureuse (dans la onzième strophe) ; elle surgit « folle » (v. 240), « ivre » (v. 239), en pleine transe, rompant la belle guirlande formée par les mains de ses « sages sœurs » (v. 239), par « l'hymne » qui la tient captive « comme l'oiseau dans la cage » (v. 241). Dans sa fureur, ce à quoi elle s'oppose, c'est à la puissance de Polymnie (ce n'est pas pour rien que celle-ci la précède dans l'ode) ; elle foule aux pieds son empire, elle trouble son chant ; le poète lui-même n'en a plus cure : ce qu'il veut c'est seule Érato, « la vivante, la palpitante ! » (v. 239-242) :

« O sages Muses ! sages, sages sœurs ! et toi-même, ivre Terpsichore !
Comment avez-vous pensé captiver cette folle, la tenir par l'une et l'autre main,
La garrotter avec l'hymne comme un oiseau qui ne chante que dans la cage ?
O Muses patiemment sculptées sur le dur sépulcre, la vivante, la palpitante ! que
m'importe la mesure interrompue de votre chœur ? je vous reprends ma folle, mon oiseau ! »

L'enthousiasme d'Érato ne saurait se satisfaire que d'une liberté sans bornes ; c'est toute la vie du poète qu'elle voudrait brûler de sa fièvre. C'est pour cela qu'à son désir de la reprendre elle répond par un désir encore plus violent. Elle le harcèle, le tente, le somme de quitter son travail (ses « sages et actives sœurs », v. 250) pour éprouver dans la chair les transports que la poésie ne fait que promettre (v. 248-253) :

¹⁵³ BAUDELAIRE Charles, «Élévation», in: idem, *Les Fleurs du mal*, Paris: Folio, coll. « Folio classique », p.37

« C'est trop, c'est trop attendre ! prends-moi ! que faisons-nous ici ?
 Combien de temps vas-tu t'occuper encore, bien régulièrement, entre mes sages sœurs,
 Comme un maître au milieu de son équipe d'ouvrières ? Mes sages et actives sœurs !
 et moi je suis chaude et folle, impatiente et nue !
 Que fais-tu ici encore ? Baise-moi et viens !
 Brise, arrache tous les liens ! prends-moi ta déesse avec moi !
 Ne sens-tu point ma main sur ta main ? »

Cède-t-il à ses avances ? Une étreinte n'est pas suggérée à la fin de cette strophe ? Ce qui est sûr, c'est que le portrait intérieur que fait de lui la strophe suivante (n. 12, 256-260) est celui d'un être accablé d'une terrible solitude, de la conscience d'avoir failli à son devoir en tant qu'homme ; en somme, celui d'un pécheur poursuivi par la conscience de sa faute (v. 256-259)¹⁵⁴ :

« Et en effet je regardai et je me vis tout seul tout à coup,
 Détaché, refusé, abandonné,
 Sans devoir, sans tâche, dehors dans le milieu du monde,
 Sans droit, sans cause, sans force, sans admission. »

Comme le veut Didier Alexandre, il n'est point malaisé à y distinguer une¹⁵⁵

« énumération négative d'éléments propres à la pensée claudélienne développée dans *Art poétique*, qui fait du sujet un être de manque, privé de causalité efficiente (cause), de relation vitale à Dieu (force), de finalité seconde ou humaine (tâche), de rapport à ce qui diffère de lui (dehors), d'obligation naturelle et morale dictée par la conscience (devoir), et de fin dernière (droit) ».

Car une image hante le poète (et voilà le sujet de la douzième strophe) : un navire, la terre loin derrière et, sur le bord, son « amie » - en fait, le souvenir de sa rencontre avec Rosalie Velch sur le bateau le ramenant en Orient après sa tentative échouée de rejoindre les

¹⁵⁴ Pour Sylvie Gazagne, il s'agit là en fait du malaise du poète après l'échec de sa vocation religieuse, ce qui est une hypothèse possible (GAZAGNE Sylvie, "De l'État extatique les réveils sont amers", in: idem, *Trois Poètes s'interrogent sur le sacré*, Paris: L'Harmattan, 2007, p. 143). Le fait qu'un tel malaise soit rapporté après la scène de commerce charnel suggéré avec Érato nous porte à distinguer comme sa source le souvenir de Rose. Nous savons que, par là, il faut brouiller la chronologie (la rencontre de Rose ne se fait que dans la strophe postérieure), ce qui ne présente pas d'inconvénient compte tenu du caractère non-narratif du poème et que cette rencontre, ainsi que ces amours avec Rose, sont évoqués comme des souvenirs, n'étant donc contraints à nul ordre chronologique.

¹⁵⁵ ALEXANDRE Didier, op. Cit., 2005, p. 425.

moines bénédictins de Ligugé. L'événement marque (on l'a vu déjà dans le chapitre I) le début de sa liaison adultère avec Rosalie, liaison qui constitue l'une des clefs de voûte des *Odes*. A ce moment du texte, c'est cet épisode qui apporte au poète la mémoire de son péché - le péché ou, comme le tient le *Catéchisme de l'Église catholique*, la désobéissance par laquelle l'homme *se préfère* à Dieu, affirme sa propre liberté aux dépens du commandement de son propre auteur¹⁵⁶ :

« L'homme, tenté par le diable, a laissé mourir dans son cœur la confiance envers son Créateur et, en abusant de sa liberté, a *désobéi* au commandement de Dieu. C'est en cela qu'a consisté le premier péché de l'homme. Tout péché, par la suite, sera une désobéissance à Dieu et un manque de confiance en sa bonté. Dans ce péché, l'homme s'est *préféré* lui-même à Dieu, il a méprisé Dieu : il a fait choix de soi-même contre Dieu, contre les exigences de son état de créature et dès lors contre son propre bien. Créé dans un état de sainteté, l'homme était destiné à être pleinement 'divinisé' par Dieu dans la gloire. Par la séduction du Diable, il a voulu 'être comme Dieu', mais 'sans Dieu, avant Dieu, et non pas selon Dieu'. »

N'est-ce pas dire aussi que, par là, l'homme rompt avec l'ordre de la Création, manifestation majeure de la bonté divine dont il n'est qu'un fragment, se condamnant lui-même à une sorte de solitude métaphysique ? La solitude des amants¹⁵⁷ dans ces versets est celle de deux êtres qui, dans le délice de leur passion, se croient suffire à eux-mêmes, et qui, par leur amour contraire au neuvième Commandement, refusent celui de Dieu (v. 266-270)

« O mon amie ! car le monde n'était plus là
Pour nous assigner notre place dans la combinaison de son mouvement multiplié,
Mais décollés de la terre, nous étions seuls l'un avec l'autre,
Habitants de cette noire miette mouvante, noyés,
Perdus dans le pur Espace, là où le sol même est lumière. »

LA GUIRLANDE DES MUSES

La diversité des images et des mètres dans « Les Muses », l'empyement qui semble dominer le poète, son adresse à créer des comparaisons inattendues, frappantes, la profession de foi qu'il fait des pouvoirs de l'enthousiasme, tout cela conspire à faire une impression de désordre, de manque d'unité. Or, si désordre il y a, il s'en agit d'un créé non point par une

¹⁵⁶ S/A, "Le péché originel", in : *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris : Mame/Plon, 1992, p. 89-90.

¹⁵⁷ Ce rapport conflictuel entre le monde et les amants a été mis en lumière également par Nina Hellerstein (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1985, p. 127).

sensibilité poétique tout à fait rétive, voguant à l'aventure de ses impulsions, mais d'une confusion savamment agencée, obéissant à une logique de composition qui, sans être assez contraignante pour se laisser voir aisément, n'est pas pour autant sans assurer au poème un certain mouvement.

Ce mouvement se fait jour si nous considérons la disposition de la matière poétique dans les strophes. Nous l'avons vu, l'ode en contient 13 qui englobent ses 287 vers, les dimensions de chacune variant de trois à 80 versets. Elles peuvent être divisées en trois blocs groupant les strophes où sont traitées des muses douées de caractéristiques analogues. Le premier ensemble, s'étendant de la première à la sixième strophe et composé de 105 vers, aborde, comme l'expose Claudel dans la septième strophe, les muses « respiratrices », celles qui correspondent, comme je l'ai fait observer ci-dessus, à des activités de intériorisation (Mnémosyne et Thalie) et d'extériorisation de l'esprit (Terpsichore et Clio). Cet ensemble, à son tour, est loin d'être homogène, et une rupture l'organise depuis son intérieur : la dédicace à Mnémiosyne explicitant le caractère introductoire des 52 vers initiaux (« Pour toi, Mnémiosyne, ces premiers vers, et la déflagration de l'Ode soudaine ! », v. 52) sépare ce premier bloc en deux sous-groupes relativement équilibrés (composés de 52 et de 56 vers chacun, le premier contenant la paire formée par Terpsichore et par Mnémiosyne ; le deuxième, Thalie et Clio).

Le deuxième ensemble, lui, est composé de la moitié des strophes de son prédécesseur (trois contre six du premier groupe), mais d'un nombre de vers considérablement plus important (141 contre 105, soit 36 de plus) ; il rassemble les muses dites « inspirées » (c'est le terme dont se sert Claudel à la septième strophe) : Euterpe d'abord, puis Uranie, Melpomène et Polymnie ; il prend fin par l'éloge du Virgile des *Géorgiques* à la dixième strophe faisant connaître la conception de la poésie chez Claudel. Cette dixième strophe offre un contrepoint marqué de la cinquième (celle qui suit immédiatement la dédicace à Mnémiosyne) : si, dans celle-ci, Claudel définit sa poésie par des négations, ou, plus précisément par une prise de distance envers le discours épique représenté par des héros allant des temps homériques à la chrétienté médiévale, dont l'Énée de Virgile, cinq strophes plus tard, c'est une caractérisation tout à fait positive qu'il fait de l'art poétique, par des propositions fondées sur la place du poète dans la Création et de sa mission envers celle-ci, le Virgile des *Géorgiques*, tout païen qu'il était, y assumant une importance capitale comme le créateur par excellence, capable de percevoir la signification de toutes les choses créées. À ce contraste, il s'en ajoute un autre, très

marqué : tandis que, dans la cinquième strophe, c'est de son art en particulier que traite le poète, le sujet de l'ode 10 est la poésie en général, dans sa relation avec la cosmogonie.

Finalement, le troisième groupe de strophes, qui est aussi le plus court (ses trois strophes ne somment plus que 46 vers), comprend la partie finale de l'ode qui tourne autour de la figure de Rosalie et du souvenir de leur liaison. Il s'oppose nettement à l'ensemble antécédent : là où Claudel conclut le deuxième moment par l'attribution à la poésie de la mission sublime de faire connaître les choses à partir de leur fondement même par la voie de l'analogie, l'ouverture du troisième moment de l'ode y fait contraste en offrant une image de l'exaltation d'Érato, de sa fureur qui brise la mesure du chant inspiré par Polymnie sous les yeux condescendants du poète (« Que m'importe la mesure de votre chant interrompu ? », s'écrie-t-il). De Polymnie on va à Érato, du chant mesuré on en vient à la danse frénétique, de la tâche épistémologique de la poésie on arrive à la puissance dévastatrice de l'enthousiasme débridé cherchant à se satisfaire non pas dans l'activité créatrice, mais dans la vie, spécialement dans l'amour, ce qui aboutit, au lieu de la connaissance intime de l'ordre du monde (ce serait la tâche de la poésie), au péché, au reniement de l'œuvre de Dieu.

A partir de cette division des strophes et compte tenu de leur dimension, de l'énonciataire, le poème se structure selon le tableau suivant :

Numéro de la strophe	Quantité de vers	Enonciataire	Sujet	Groupes
1	22	À Terpsichore	Sur Terpsichore (début de la transe)	Les muses « respiratrices »
2	3	A Thalie, à Clio, à Mnémosyne	Sur la place des trois muses	
3	16	A toutes les muses	Sur les neuf muses	
4	9	A Mnémosyne	Sur Mnémosyne	
5	37	A son « âme », à Ulysse, à Énée, à Dante	Sur la poésie (le refus de l'épopée)	
6	18	A Thalie, à Clio	Sur Thalie et Clio	
7	6	-	Le plan de l'ode (les muses « respiratrices » et les muses « inspirées »)	
8	21	À Euterpe	Sur Euterpe	Les muses

				« inspirées »
9	80	À Uranie, à Terpsichore, à Melpomène, à Polymnie	Sur Uranie, Melpomène et Polymnie	
10	20		Sur la poésie (la mission du poète)	
11	16	Aux muses, à Érato	Sur Érato (son exaltation est au comble)	L'amour et le péché
12	4	-	Sur le malaise du poète	
13	26	A l'« amie », à Érato	Sur Rose/Érato	

Ce n'est pas une division thématique en strophes seule qui organise « Les Muses » ; des fils les rattachent les unes aux autres dans un enchevêtrement qui justifie bel et bien l'image de la guirlande. Le tableau ci-dessous peut bien les mettre en évidence à partir de cinq catégories (la muse, son objet caractéristique, la position que lui assigne Claudel dans le sarcophage, l'art qui lui sert d'attribut, sa signification profonde) :

La muse	L'objet	La position sur le sarcophage (d'après Claudel)	L'attribut	La signification
Terpsichore	La flûte	4	La danse	L'enthousiasme
Mnémosyne	-	5	La mémoire	La présence de l'esprit à lui-même
Thalie	Le masque comique	2	La comédie	L'appréhension du monde
Clio	Le style	1	L'histoire	La fixation extérieure des impressions de l'esprit
Euterpe	La lyre	7	La musique	La naissance de la musique à l'intérieur du poète
Uranie	Le compas	8	L'astronomie	Le rythme
Melpomène	Le masque tragique	9	La tragédie	La durée du poème
Polymnie	Le voile	3	Le chant	Le retour aux origines par la poésie
Érato	-	?	La poésie amoureuse	L'amour

Ces facultés de l'esprit et ces aspects de l'art ne sauraient s'actualiser dans la création poétique sans le mouvement d'internalisation et d'externalisation de l'esprit dans une dialectique entre lui et le monde et que la respiration symbolise¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Il est intéressant de comparer notre interprétation avec celle de Nina Hellerstein qui distingue également

Ces catégories n'épuisent pas toute la gamme de rapports entre les muses. Outre les similitudes entre Mnémosyne et Thalie, entre Clio et Terpsichore, il y en a qui mettent en relation Terpsichore à Uranie (dont la mesure qui guide le chant du poète enlève tout sens précis à sa parole comme l'exaltation suscitée par la muse de la danse). Polymnie, elle, présente une parenté évidente avec Euterpe (toutes les deux évoquent la dimension orphique de la poésie, encore que les versets sur Polymnie explicitent ce qui n'est que suggéré dans ceux consacrés à la muse de la lyre), mettant en valeur la dimension religieuse du chant, et avec Uranie (qui assure la mesure nécessaire à la beauté de son chant) qui se lie, à son tour, à Melpomène, les deux muses soulevant un rapport à la temporalité (mesure vs. durée, rythme vs. continuité).

L'une des muses jouit d'une place tout à fait à part dans l'ode : Érato. Certes, c'est Mnémosyne qui reçoit la dédicace des premiers vers ; la figure de Polymnie, elle, n'est pas moins considérable : décrite également comme étant au centre du sarcophage, elle joue le rôle fondamental de soulever un sujet fort dans les *Odes*, celui de la signification de la poésie envers le Créateur. Cependant, Érato s'en distingue par des caractéristiques absolument propres – à commencer par sa place dans l'ode, la dernière à être citée, juste avant la conclusion ; de même, son invocation, comme on l'a signalé dans nos observations sur la genèse du texte, a été composée un an après le corps du poème¹⁵⁹, ce qui explique le caractère abrupt du dernier verset de l'ode 10 (*Je laisse cette tâche à la terre, je refuse vers l'Espace ouvert et pur*). Érato se situe après cette rupture génétique, thématique et structurelle. La signification d'Érato est également très particulière : pas exactement une fonction de l'esprit (comme Terpsichore ou Clio), pas tout à fait un aspect de l'art (tel serait le cas de Melpomène ou de Polymnie), Érato renvoie à un épisode de la biographie du poète, plus précisément de sa biographie sentimentale, à l'expérience de l'amour, évoquée tout au long des *Odes* (on le

l'existence d'un rapport entre ces deux groupes de Muses, malgré des différences de détail: « les premières Muses sont non-seulement 'nourricières', mais 'respiratrices': elles ont fourni au poète le rythme nourricier et fondamental par lequel il se mettra en rapport avec le monde. Ce rapport continue dans la deuxième partie du poète, mais prend une forme de plus en plus précise et développée, illustrée par les quatre Muses Euterpe, Uranie, Melpomène et Polymnie. Par rapport aux premières, celles-ci sont 'inspirées' et 'intelligentes': elles reçoivent le même souffle vital, mais le produit est une forme plus élevée, une série de structures de plus en plus complexes qui caractérisent leurs arts particuliers » (Hellerstein Nina », op. cit., 1990, p. 23). Hellerstein croit que les premières Muses sont animées d'un souffle parce qu'elle ne voit pas, nous le pensons, que ce « rythme nourricier » qui est le leurs n'est autre chose que celui du souffle même, elles en étant les émanatrices ; de même, elle ne distingue pas l'existence d'une relation entre les « arts particuliers » de chaque Muse et un aspect de l'art poétique (art poétique qui est pourtant le sujet central de l'ode, et non pas les arts en général).

¹⁵⁹ C'est ce que rappelle aussi ANTOINE Gérard, "La Fin des Muses", in: idem, *Les Cinq Grandes Odes de Claudel: la poésie de la répétition*, Paris: Minard, 1959, coll. "Langues & Styles", p. 66.

verra par la suite) ; le caractère absolument personnel de ce souvenir fait contraste à l'impersonnalité des réalités symbolisées par les autres Muses. Muse de la poésie érotique, ne représente-t-elle pas l'acte amoureux dans lequel consiste la création (celle de Dieu et celle du poète) ?

En outre, comme le fait observer Nina Hellerstein, par son contraste avec la première Muse (Terpsichore), l'apparition de la dernière Muse qu'est Érato marque l'aboutissement de la trajectoire du poème. Toutes les deux, certes, sont décrites comme une « Ménade » et soustraient le poète à sa vie sage et raisonnable (par la force de l'enthousiasme). Cependant, tandis que l'action de Terpsichore se situe, d'un point de vue logique, *avant* l'ode, parce que c'est elle qui va permettre son éclosion par le travail unifié des autres Muses, l'influence d'Érato est disjonctive : « la libération qu'elle promet est aussi séparation d'avec les autres, les Muses sages et laborieuses, et la structure du monde lui-même. Ainsi le parallèle entre Terpsichore et Érato signale un trajet discret, mais fondamental, qui va de l'en-deçà de l'œuvre à l'au-delà »¹⁶⁰.

Une comparaison entre la place que leur confère Claudel sur le sarcophage et leur véritable situation dans celui-ci mérite bien un examen attentif. Le tableau de gauche synthétise la description qu'en fait « Les Muses » et celui de droite leur position d'après la description qu'en offre le Musée du Louvre (déjà évoquée ci-dessus):

La muse	L'objet (d'après Claudel)	La position sur le sarcophage (d'après Claudel)	La muse (de gauche à droite)	L'objet	La position sur le sarcophage
Terpsichore	La flûte	4	Calliope	Un rouleau	1
Mnémosyne	-	5	Thalie	Le masque comique	2
Thalie	Le masque comique	2	Terpsichore	-	3
Clio	Le style	1	Euterpe	Une flûte	4
Euterpe	La lyre	7	Polymnie	Accoudée à un rocher	5
Uranie	Le compas	8	Clio	Une tablette	6
Melpomène	Le masque tragique	9	Érato	Une cithare	7

¹⁶⁰ Hellerstein, "Structures", in: idem, op. cit., p. 18.

Polymnie	Le voile	3	Uranie	Un globe	8
Érato	-	?	Melpomène	Le masque tragique	9

Le sens dont le regard du poète se promène sur le sépulcre est flagrant : commençant par la position centrale (celle de Terpsichore), il se déplace vers la gauche (Thalie, Clio), en vient à la droite (Euterpe, Uranie, Melpomène), revient à un point intermédiaire (Polymnie)¹⁶¹. Pourtant, rares sont les muses à être identifiées en accord avec le sarcophage. Thalie, Melpomène et Uranie sont les seules à avoir la même place et dans le sarcophage et dans le poème ; la position de toutes les autres varient considérablement. Tout d’abord, une absence et un ajout se font remarquer dans le poème : Calliope n’y figure point ; Mnémosyne est citée à sa place – une différence lourde de conséquences, comme on le verra par la suite. La flûte que le poète attribue à Terpsichore appartient en vérité à Euterpe¹⁶² ; ce n’est pas celle-ci qui porte la lyre, mais Érato ; Calliope est la première muse, et non pas Clio comme le veut Claudel ; à la place de Polymnie, il distingue Mnémosyne ; enveloppée de son long voile, ce n’est pas la muse du chant, mais Terpsichore qui se tient à côté de Thalie. Comme nous l’avons déjà vu lors de l’évocation de Terpsichore à la strophe initiale, Claudel se donne des libertés dans sa description du sarcophage ; plutôt que des objets à décrire, les figures des muses y sont comme des déclencheurs, des représentations visuelles éveillant l’imagination du poète, suscitant chez lui des images, des pensées, des analogies collaborant en vue d’un même sujet : les facultés de l’esprit et des aspects de l’art poétique (durée, rythme) dont l’existence est due et à l’inspiration (évoquée au début de l’ode par Terpsichore) et à l’amour (rappelé au finale par Érato)¹⁶³. Comme le conclut Nina Hellerstein, « [l]e sarcophage des Muses n’est pas seulement un modèle pour énumérer les neuf Muses et pour reproduire leurs attributs sculptés ; c’est un point de départ symbolique et conceptuel de première importance » ; toujours d’après Hellerstein, le fait même que ce soit un tombeau qui offre ce point de départ ne serait point sans importance ; il suggérerait la mort du moi du poète en faveur de « l’impersonnalité de la fonction créatrice à laquelle le moi subjectif et viril du poète doit

¹⁶¹ Le même mouvement a été perçu par Hellerstein Nina, “Structures”, in: idem, op. cit., 1990, p. 17.

¹⁶² Michel Plourde croit que cette méprise de la muse de musique pour Terpsichore manifeste une préférence pour la muse de la danse fondée sur l’importance à la fois du rythme et du silence pour Claudel comme nécessaires à la création poétique (PLOURDE Michel, *Paul Claudel: une musique du silence*, Montréal: Les Preses de l’université de Montréal, 1970, p. 24).

¹⁶³ Encore qu’elle diffère de la nôtre sous maint aspect, la lecture de Michel Plourde avance aussi que les autres Muses apportent au poète inspiré par Terpsichore (mais non par Érato) ce dont il a besoin pour créer (ibidem, p. 32)

désormais faire place »¹⁶⁴. Sans avoir touché à la question de l'impersonnalité telle que la pose Hellerstein (qui, comme nous d'ailleurs, met en avant le lien entre les Muses et la création), notre lecture peut bien la corroborer : l'enthousiasme qui est au cœur du processus créateur n'est-il pas évoqué par Claudel comme une violente dépossession de soi ? Et aussi bien les facultés que les aspects de l'art représentés par les Muses ne se situent-ils point dans un domaine à part du moi particulier du poète ? Sous cet aspect, Érato, associée à un souvenir de la biographie sentimentale du poète, semble bien se distinguer de ses *sages sœurs* impersonnelles, ce qui renforce la rupture entre la dixième strophe et les trois strophes ultimes.

Calliope et Mnémósyne : la parole publique et la réalité intérieure

Ce n'est pas seulement par rapport aux figures du sarcophage que Claudel se donne des libertés dans « Les Muses ». Il prend également des distances considérables à l'égard de toute une tradition littéraire dont la *Théogonie* d'Hésiode n'est pas l'exemple le moins représentatif, spécialement ses 115 vers d'ouverture du « Préambule »¹⁶⁵. Dans ce long poème destiné à chanter l'établissement de Zeus comme le souverain de l'Olympe, et donc comme le père des hommes et des dieux¹⁶⁶ (« θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν », v. 47¹⁶⁷), les muses ont un rôle primordial ; ce sont elles qui, tout en faisant un poète du simple berger qu'était Hésiode (« ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικωνος ὑπὸ ζαθέοιο », v. 23¹⁶⁸), lui communiquent le souffle de l'inspiration poétique (« ἐνέπνευσαν δέ μ' ἀοιδίην », v. 31 ») et lui ordonnent d'entonner un chant de louange des dieux éternels et bienheureux (« καὶ μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἑόντων », v. 33 »¹⁶⁹). Tout ce préambule leur est consacré, ainsi qu'un de ces célèbres catalogues de noms divins créés par Hésiode qui ne vont pas sans faire penser aux « énumération[s] délectable[s] » que Claudel associait de près à la poésie elle-même (v. 77-

¹⁶⁴ Ibidem, p. 15-16.

¹⁶⁵ Toutes les citations de la *Théogonie* sont issues de l'édition suivante : HÉSIODE, « Prélude », in : idem, *Théogonie – Les Travaux et les jours – Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, édition bilingue grec-français, Paris : Les Belles Lettres, 1951, p. 32-36.

¹⁶⁶ SCHLEISER Renate, « Les Muses dans le prologue de la *Théogonie* d'Hésiode », in : *Revue de l'histoire des religions*, tome 199, no. 2, 1982, pp. 131-167.

¹⁶⁷ HÉSIODE, « Prélude », in : idem, op. cit., p. 32-36.

¹⁶⁸ Idem, p. 32.

¹⁶⁹ Idem, p. 33.

79¹⁷⁰) :

« Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλειά τε Μελπομένη τε
Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε
Καλλιόπη θ' ἧ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. »

Comme dans le sépulcre, Mnémosyne n'y figure point ; Calliope, pourtant, n'est pas seulement à sa place – elle « προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων », elle procède en tête du cortège des muses, car elle exerce ses pouvoirs tout aussi bien chez les poètes (comme Hésiode lui-même) qu'auprès des rois (« Ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ », v. 80) ; c'est à elle de leur inspirer l'art de la parole (« τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα », v. 84) et de les prédisposer à proférer des sentences équitables (« ἰθειῆσι δίκησιν », v. 86¹⁷¹), leur gagnant ainsi l'admiration de leurs sujets dans l'assemblée. On le voit, Calliope n'est pas encore associée à l'épopée (tout porte à croire que cette identification est plus tardive) ; mais sa position privilégiée dans le poème d'Hésiode fait un contraste frappant avec son absence du poème de Claudel.

A l'instar des autres divinités, Hésiode confère aux muses une ascendance ; en l'occurrence, Mnémosyne à qui Zeus s'unit (le verbe dont se sert Hésiode, « μίγνυμι », a le sens de « mêler, mélanger »¹⁷²) à neuf reprises, engendrant ainsi les neuf muses¹⁷³. Ana Iriarte précise deux caractéristiques capitales de Mnémosyne dans la *Théogonie* et qui nous intéressent de près dans cette étude : tout d'abord, sa passivité ou, autrement dit, le fait que sa fonction se réduit à la transmission des capacités qu'elle représente, que ce soit par un héritage ou par un lien matrimonial ; en effet, par sa liaison avec Zeus, elle lègue à sa descendance le don de la mémoire - une mémoire, certes, située par la *Théogonie* aux limites de l'omniscience : il y est dit que les muses chantent non seulement le passé, mais aussi les choses qui sont et celles à venir¹⁷⁴ (« εἰρεῦσαι τὰ τ' ἔοντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔοντα », v. 38¹⁷⁵). Ensuite, Mnémosyne semble également tremper dans une sorte de transparence, d'invisibilité du point de vue du monde externe qui fait qu'elle n'ait autre visage que celui de

¹⁷⁰ Idem, p. 34.

¹⁷¹ Idem, p. 35.

¹⁷² BAILLY A., « μίγνυμι », op. cit., p. 572.

¹⁷³ HÉSIODE, op. cit., p. 34.

¹⁷⁴ IRIARTE Ana, « Traits féminins de la mémoire primordiale », in : *Métis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, volume 9-10, 1994, p. 316.

¹⁷⁵ HÉSIODE, op. cit., p. 33.

ses filles ; c'est là, selon Iriarte, une manière de dire les liens de complémentarité entre la mémoire et le chant.¹⁷⁶

La transformation de Mnémosyne opérée par Claudel (de mère des muses elle en devient une comme les autres) est, certes, audacieuse, mais elle n'efface tout à fait point les empreintes de son rang antérieur chez Hésiode. Si dans les *Odes* elle n'est plus la mère des muses, du moins en est-elle encore l'aînée (« L'aînée, celle qui ne parle pas ! », statut devenu paradoxal dans l'exclamation suivante dans le même verset « L'aînée, ayant le même âge ! », v. 42) ; de même, sa passivité d'entité primordiale dans la *Théogonie* (dont parle Iriarte) se conserve chez Claudel – non plus rattachée à une quelconque fonction génératrice, mais au fait qu'elle ne réalise autre action que le « mouvement de ses paupières » qui semble guider celle des autres muses (rappelons-le, elles y restent « attentives », v. 51). Par là, Claudel exprime aussi son extériorité quant au monde : de même que, chez Hésiode (c'est ce que tient Iriarte), les muses sont comme le visage de leur mère absconse dans leurs propres origines, c'est ainsi que, dans « Les Muses », les muses s'activent dans le monde tandis que Mnémosyne ne fait que considérer celui-ci, dirigeant leurs pas depuis le repli le plus profond de l'esprit.

Le sens de ces changements est flagrant et dit long sur la conception de la poésie dans « Les Muses ». Calliope renvoie à une parole publique, extérieure en quelque sorte (c'est le cas aussi bien de la rhétorique que de la poésie épique¹⁷⁷ qu'elle représente tour à tour) ; son absence est significative, d'autant plus qu'elle va de paire aussi bien avec le refus de l'épopée dans la cinquième strophe avec l'introduction de cette Muse introspective qu'est Mnémosyne au rang des Muses¹⁷⁸ – non plus, certes, comme leur mère, mais tout en en conservant la passivité et l'extrême distance envers le monde extérieur. Ce qui est plus, Mnémosyne fait l'objet de la dédicace de l'ode et, comme le remarque Plourde, jouit d'une certaine supériorité quant aux autres, attentives qu'elles sont au *mouvement de ses paupières*, au rythme qu'elle, dans la place privilégiée qui est la sienne, *posée sur le pouls même de l'Être*, leur

¹⁷⁶ IRIARTE Ana, op. cit., p. 315.

¹⁷⁷ L'absence de Calliopé s'associe au refus de l'épopée également pour Nina Hellerstein (HELLERSTEIN Nina, "Structures", in: idem, op. Cit., 1990, p. 124). Michel Plourde la met en rapport plutôt avec l'absence de l'éloquence que le poète voudrait à son poème, ce qui n'est pas sans paraître douteux compte tenu du caractère fortement dramatique et éloquent de beaucoup des versets de Claudel (PLOURDE Michel, op. Cit., p. 35).

¹⁷⁸ Nina pense que ce changement se doit à l'existence d'une version plus ancienne du mythe (HELLERSTEIN Nina, "Le Mythe de la Muse dans les *Cinq Grandes Odes*", in: MALICET Michel (éd), *Lettres Modernes: Paul Claudel 14, mythes claudéliens*, Paris: Minard, 1985, p. 123).

impose¹⁷⁹. Ces changements permettent ainsi de voir une tendance forte de l'approche de Claudel, celle de se valoir des Muses pour peindre la dimension subjective de la création poétique, ce que les paires formées par les quatre premières Muses de l'ode (Terpsichore et Mnémosyne, Thalie et Clio, les *nourricières* dont Nina Hellerstein fait valoir l'aspect silencieux¹⁸⁰) le montrent assez. Ce qui semble intéresser le plus Claudel dans la figure des Muses, et cette substitution de Mnémosyne à Calliope en est significative, c'est le lien entre l'âme silencieuse et le langage social, le mouvement de l'un vers l'autre, la collaboration des deux en vue de l'« hymne jaillissante », de cette parole de joie qui est la parole poétique, la rencontre bienheureuse du moi avec le monde¹⁸¹.

¹⁷⁹ PLOURDE Michel, op. Cit., p 43.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 20.

¹⁸¹ Michel Plourde situe aussi les Muses dans cette totale intériorité: "Les Muses sont, avec Terpsichore, les 'ouvrières du son intérieur', et il s'agit toujours de l'élaboration de cette musique silencieuse qui précède le jaillissement du poème sonore ou visible" (PLOURDE Michel, op. Cit., p. 31). Pour Nina Hellerstein, les Muses apportent l'image des forces créatrices de Claudel (HELLERSTEIN Nina, "Le Mythe de la Muse dans les *Cinq Grandes Odes*", in: MALICET Michel (éd), *Lettres Modernes: Paul Claudel 14, mythes claudéliens*, Paris: Minard, 1985, p. 121); Nichols Aidon identifie également le thème de l'inspiration comme étant central au poème (AIDON Nichols, *The Poet as a Believer, A Theological Study of Paul Claudel*, Surrey : Ashgate, p. 20.)

CHAPITRE IV

« L'ESPRIT ET L'EAU »: LE «MONDE MAINTENANT TOTAL»

Dans « Les Muses » où, on l'a vu, au point de vue des images, c'est l'univers du paganisme gréco-latin qui donne le ton, le souci de Dieu, sans en être tout à fait absent, n'est explicité qu'à des moments précis ; voilà que, dans l'ode suivante, « L'Esprit et l'eau », il en vient au premier plan, les vues esthétiques cédant la place à la méditation théologique, des images issues de la *Bible* prenant le pas sur celles remontant à Virgile ou à Hésiode. Certes, on avait repéré dans l'ode première une imbrication entre les théories métaphysiques de Claudel et sa conception de la poésie ; cette articulation demeure vivante dans la deuxième ode, mais, tandis que, dans « Les Muses », la pensée du poète sur son art est l'occasion d'une brève exposition d'une cosmogonie chrétienne, dans « L'Esprit et l'eau », il procède dans le sens contraire, et c'est au sein d'une large réflexion sur Dieu et sur le cosmos qu'il jette quelques lueurs sur sa théorie poétique¹⁸².

Le poème prend comme image centrale non seulement le souffle sur les eaux dans le récit cosmogonique du livre de la *Genèse* (que nous aurons l'occasion d'exploiter de plus près plus tard), mais, comme Michio Kurimura le souligne, également un texte néotestamentaire, celui de Jean 3:5, v. 8 : « à moins de naître d'eau et d'Esprit, nul ne peut entrer dans le Royaume de Dieu ». Référence aux deux aspects de la consécration chrétienne, les baptêmes d'eau et d'Esprit qui assurent une nouvelle naissance au fidèle¹⁸³, l'allusion témoigne de l'importance de la liturgie, à côté de l'Écriture (sinon, comme pour André Vachon, plus que l'Écriture¹⁸⁴), dans cette ode. Au surplus, Claudel assigne, comme nous le verrons par la suite, une dimension métaphysique à l'élément liquide ; ce qui est significatif, il parle à André Suarès dans une lettre du 9 septembre comme d'une « ode sur cette eau essentielle en nous »¹⁸⁵ qu'il serait en train de composer.

Longue de 343 vers et de 13 strophes, elle ne diffère point, au point de vue formel, de l'ode antérieure : tel qu'il était aussi le cas dans l'ode d'ouverture, les versets sont sujets à une

182

Nina Hellerstein perçoit aussi ce changement d'accent entre la première et la deuxième ode (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 30).

¹⁸³ KURIMURA Michio, op. Cit., p. 82.

¹⁸⁴ VACHON André, op. Cit., p. 277. Vachon croit que la base des références à l'eau dans cette ode est la cérémonie du baptême des fonts que nous commenterons plus tard.

¹⁸⁵ CLAUDEL Paul apud MAUROCOOrDATO Alexandre, op. Cit., p. 42.

considérable variation (d'une syllabe au vers 50 à 52 syllabes au vers 46) ; des enjambements brusques relient soit deux vers (v. 203-204, entre autres) soit des groupes des vers (par exemple, 50-52 ou 73-75) ; sans contenir aucune strophe aussi longue que les quatre-vingts vers de la neuvième des « Muses », la seconde ode présente, quand même, des groupes importants de versets (c'est le cas de la huitième strophe, composée de 50 vers), ce qui fait contraste à d'autres on ne peut plus exigües (le sixième, formé d'un seul vers). Entre ces deux extrêmes, une tendance nette se dégage de l'observation du nombre de versets par strophe. La première (l'introduction de l'ode) en contient 7 ; la deuxième (présentant une sorte de dédicace), 12 ; la suivante (dépeignant l'image d'un empire où la terre est l'élément principal, sans doute une référence à la Chine où habitait le poète), 10. Les strophes 4, 5 et 7 (on a déjà parlé de 6), contenant respectivement une évocation de la liberté que le poète associe à l'eau, une comparaison de celle-ci à l'esprit et une demande de liberté lancée à Dieu, sont formées, dans cet ordre, de 30, de 46 et de 27 vers. 50 versets, on l'a déjà vu, composent la huitième strophe (où se fait la révélation de la totalité du monde visible et invisible); 40, 27, 28 et 35 versets constituent la neuvième (la vision de l'Éternité dans les choses passantes), la dixième, la onzième (où le poète demande à Dieu sa lumière) et la douzième strophes (le souvenir du péché, la pénitence) ; enfin, la dernière strophe (où le poète s'ouvre à la Sagesse divine) en compte 39. Aux trois premières strophes, plus courtes, s'opposent les restantes, toutes, à l'exception de la sixième, comprenant plus de 20 vers. On le verra, cette disposition est loin d'être gratuite ; elle compte beaucoup dans la structure et dans la signification du poème.

LE PRÉAMBULE (v. 1-18)

Si « Les Muses », par l'exclamation qui l'introduit, semble surgir abruptement, le mouvement de « L'Esprit et l'eau » ne s'engage que peu à peu, commençant à des dimensions réduites et ne prenant que progressivement de l'ampleur, jusqu'au moment de l'illumination inespérée du poète par le Saint-Esprit. C'est ce que montre le préambule (v. 1-18) composé des deux strophes initiales, la première figurant l'ode à l'état naissant, la deuxième en en présentant la dédicace.

Le mètre et le rythme ont une large part dans ce mouvement peu à peu plus ample : il en est ainsi par le mètre relativement court du vers d'ouverture (« Après le long silence fumant »), un hendécasyllabe faisant contraste aux 22 syllabes du vers suivant ; celui-ci commence également par un hendécasyllabe tout semblable au premier (tous les deux terminant par des oxytons, tous les deux ayant des nasales fort marquées à la troisième syllabe), mais continue par trois groupes ternaires (tous masculins) et un groupe final quaternaire, le rythme se gardant constant jusqu'au moment de l'envolée finale :

« *Après le **long** silence fumant,*
*Après le **grand** silence civil de maints jours (3) tout fumant (3) de rumeurs (3) et de fumées (4) »*

Une impression renforcée par l'anaphore en « Après », absente dès le troisième verset, lui aussi assez étendu (il contient 20 syllabes), débutant de même par un hendécasyllabe (féminin, lui) et continuant par des groupes rythmiques ternaires, alternés avec un groupe binaire :

« *Haleine de la terre en culture et rama(3)ge des gran(3)des vi(2)lles doré(3)es »*

S'il est vrai que et la structure rythmique et l'anaphore conspirent toutes les deux à attribuer au poème un mouvement progressivement plus large, comme si l'ode venait au monde petit à petit, elles préparent aussi le quatrième verset (fort divers des antérieurs par la scission le divisant en deux moitiés presque égales, de 7 syllabes et de 8 syllabes), surtout son mot d'ouverture, « Soudain », repris en anaphore à la deuxième proposition ; la montée rythmique graduelle des trois premiers versets aboutit, par là, à son contraire, à l'expression d'une soudaineté qui croise le ciel de plus en

plus chargé d'orage du poème comme un éclair. Dans le verset qui le suit, plus long, et ces anaphores et ces groupes rythmiques (allant de 7 à 9 syllabes) se multiplient ; le rythme se fait plus vif ; voilà « la possession de l'Esprit » :

« Soudain l'Esprit de nouveau, soudain le souffle de nouveau,
« Soudain le coup sourd au cœur, soudain le mot donné, soudain le souffle de l'Esprit, le rapt sec, soudain la possession de l'Esprit ! »

« Soudain », « le souffle », « la possession » ; nous connaissons ce vocabulaire ; il ne va pas sans rappeler le travail des muses dans l'ode initiale, lui aussi une inspiration inattendue. Dans « L'Esprit et l'eau », pourtant, ce n'est pas un dieu païen qui inspire ce brusque ravissement; le mythe grec n'offre maintenant qu'un terme de comparaison (Zeus) à l'action de Dieu par l'intercession du Saint-Esprit (v. 6-7):

« Comme quand dans le ciel plein de nuit avant que ne claque le premier feu de foudre,
Soudain le vent de Zeus dans un tourbillon plein de pailles et de poussières avec la lessive de tout le village ! »

Mis de la sorte en état par le Saint-Esprit, le poète procède à la deuxième partie du préambule, la dédicace de l'ode, située dans la strophe seconde. Son destinataire, Dieu, Dieu d'abord en tant que Père, en tant que Créateur, tel que le décrit le début de la *Genèse* au deuxième jour de son œuvre¹⁸⁶:

« dixit quoque Deus fiat firmamentum in medio aquarum et dividat aquas ab aquis
et fecit Deus firmamentum divisitque aquas quae erant sub firmamento ab his quae erant super firmamentum et factum est ita
vocavitque Deus firmamentum caelum et factum est vespere et mane dies secundus. »

Claudél lui aussi évoque la Création comme une séparation (*dividere* est le verbe dont se sert la *Vulgate* pour décrire l'acte de Dieu), d'abord des « eaux supérieures des eaux inférieures » (v. 8), puis de la terre envers ces « eaux humides » (v. 9), la venue au monde de celle-ci étant conçue comme un accouchement à partir d'un milieu liquide, de l'eau qui ne cesse de la nourrir après son enfantement (« [...] comme un enfant divisé de l'abondant corps maternel,/ La terre bien chauffante, tendre-feuillante et nourrie du lait de la pluie », v. 10-11). Mais aussi ce Dieu de la dédicace est

186

S/A, *Vulgate*, op. cit.

présent de nouveau par le Saint-Esprit, celui qui, dans les termes de l'Évangile de Saint-Jean, est « auprès de vous et en vous » (παρ' ὑμῶν μένει καὶ ἐν ὑμῶν ἐστίν¹⁸⁷) ; c'est lui qui, « dans le temps de la douleur comme au jour de la création », intervient auprès des hommes, suscitant les manifestations de l'esprit qui lui « gicle » entre les doigts (v. 13-14):

« Et qui dans le temps de la douleur comme au jour de la création saisissez dans votre main toute-puissante

L'argile humaine et l'esprit de tous côtés vous gicle entre les doigts, »

On le voit, l'action de Dieu auprès de l'homme est aussi celle d'une séparation, comme c'était le cas lors de la Création, et d'une séparation entre les mêmes éléments, l'eau et la terre. Le sens de ces deux séparations est, certes, tout contraire ; tandis que, lors de la genèse du monde, la terre se forme à partir de l'eau par l'action de Dieu, dans son action consolatrice et salvifique, c'est l'élément liquide, ou l'esprit, qu'il extrait de la confusion de terre et d'eau qui constitue « l'argile humaine ». C'est l'action de cet esprit, soudaine, violente, que la strophe première évoquait. Rien de plus naturel, donc, que la consécration de l'ode à cet être de Création et de création, responsable de la mise en existence et des réalités matérielles et des choses de l'esprit dont l'ode est l'un des produits, « cette grande Ode nouvelle [qui] vous est présente,/ Non point comme une chose qui commence, mais peu à peu comme la mer qui était là, » (v. 15-16).

ENTRE L'EAU ET LA TERRE (v. 19-123)

Dès la dédicace, il transparait une différence entre l'eau et la terre, que ce soit lors de la scène de la Création, avec l'apparition de l'élément liquide à partir du tellurique, que ce soit par l'image de « l'argile humaine », l'homme participant par là aux deux éléments, que ce soit encore par la comparaison de l'ode à « la mer de toutes les paroles humaines avec la surface en divers endroits » (v. 17) « après les longues routes terrestres » (v. 14). Voilà que, dans les quatre strophes suivantes, cette différence va être développée en contraste, et dans le sens d'un approfondissement des valeurs rattachées à ces deux réalités, et dans le sens d'une prise de position de la part du poète envers

¹⁸⁷ Jean 14 :17. Toutes les mentions du texte grec du *Nouveau Testament* dans ce travail se réfèrent à l'édition NESTLE Eberhard, ALAND Kurt (Éd.), *Novum Testamentum Graece*, 4e. Édition, in : SAYÃO Luiz A. T. (org.), *Novo Testamento*, edição trilingue em grego, português e inglês, São Paulo: Vida Nova, p. 1998. Nous avons également consulté la version brésilienne de la Bible de Jérusalem (S/A, *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista e ampliada, São Paulo: Paulus, 2002) afin de chercher des renseignements philologiques sur le texte scriptural; nous indiquerons par la suite les sources de ces informations dans la Bible de Jérusalem et nous citerons seulement les chapitres et les versets.

celles-ci.

La troisième strophe (v. 19-28) nous mène au pôle inférieur de cette opposition, au « vieux empire » dont le poète habite « le décombre principal » (v. 20) – ou bien, comme le présente l'« Argument », le Pékin où il endure sa « captivité »¹⁸⁸. C'est de même le monde des petits *soucis*, des contingences et des arrangements qui font perdurer politiquement la vie des états (dont le « vieux empire » qui le loge est l'archétype même), mais qui ne sauraient en prévenir la décadence ni l'anéantissement (ce que rappelle le « décombre principal » de l'ancien empire chinois, rien d'autre alors qu'un « trône pourri » parmi les arbres, v. 19). D'où la liste des villes et des empires, bibliques et modernes, à la conclusion de cette strophe (de Sodome à Paris ; de Babylone à Tadmor, la riche cité syrienne, ainsi que les empires égyptien et perse), tous le centre de puissants empires, mais transitoires comme toute la grandeur rien que temporelle, réduits à la longue à la « poudre » que balaye le vent (v. 28).

Annoncée dès le troisième vers de la troisième strophe (« Loin de la mer libre et pure, au plus terre de la terre je vis jaune »), l'opposition de l'eau à la terre est approfondie dans la strophe suivante qui s'ouvre par un éloquent refus des vieux empires : le pouvoir temporel et ses « arrangements cruels », sa précarité ; ils sont associés à une deuxième personne dont l'identité reste indéterminée, mais qui peut bien être celle de ses contemporains étrangers à la vie spirituelle, voguant au gré du mouvement frénétique et stérile des intérêts mondains qui peuplent leur « voie hideuse » que le poète abandonne (v. 29-31):

« Mais que m'importent à présent vos empires, et tout ce qui meurt,
Et vous autres que j'ai laissés, votre voie hideuse là-bas !
Puisque je suis libre ! que m'importent vos arrangements cruels ? puisque moi du moins je
suis libre ! puisque j'ai trouvé ! puisque moi du moins je suis dehors ! »

On le voit, cette négation est aussi une éloquente affirmation de sa propre liberté (v. 32) :

« Puisque je n'ai plus ma place avec les choses créées, mais ma part avec ce qui les crée,
l'esprit liquide et lascif ! »

C'est bien de l'eau (« l'esprit liquide »), d'une puissance de création logiquement antérieure à

¹⁸⁸ Marie-Joséphine Whitaker pense que c'est là une invocation du Paris matérialiste de la jeunesse de Claudel (WHITAKER Mari-Joséphine, « L'eau agile: une réflexion sur la deuxième grande ode, 'L'Esprit et l'eau' », in: VILANI Sergio, *Paul Claudel: les odes, poésie, rhétorique, théologie*, Ontario: Albion Press, 1994, p. 166), encore que ce soit douteux que la France de l'époque offre alors l'image de l'empire décadent dépeint dans ces versets

toute création particulière et, par là, supérieure et à la fragilité des créatures et aux contingences de la réalité ordinaire, qui signale au poète la liberté d'une existence purement spirituelle. D'où la nature des eaux qui suscitent sa fascination. Car ce n'est pas une eau quelconque qui l'attire, surtout pas l'eau dans sa réalité quotidienne, socialisée par le travail des hommes, eux-mêmes rien que des créatures (v. 41-42) :

« Je ne veux pas de vos eaux arrangées, moissonnées par le soleil, passées au filtre et à l'alambic, distribuée par l'engin des monts.
Corruptibles, coulantes.
Vos sources ne sont point des sources. [...] »

Rien de tout cela. C'est « l'élément même » (v. 43) qu'il veut, « la matière première » (v. 44) qu'est « la mer éternelle et salée, la grande rose grise » (v. 45), surtout par le pouvoir indomptable qu'elle représente, hostiles à la culture humaine dont l'agriculture est le premier effort (v. 33-34):

« Est-ce que l'on bêche la mer ? est-ce que vous la fumez comme un carré de pois ?
Est-ce que vous lui choisissez sa rotation de la luzerne ou du blé ou des choux ou des betteraves jaunes ou pourpres ? »

Cette puissance créatrice de la mer est bien loin d'être une abstraction, une idée métaphysique ; le poète trouve dans la mer la source de « la vie même » de tout ce qui vit, la représentation d'une sorte de maternité primordiale (comme l'indique le jeu sur les homophones *la mer* et *la mère*) (v. 35-36 et 44):

« Mais elle est la vie même sans laquelle tout est mort, ah ! je veux la vie même sans laquelle tout est mort !
La vie même et tout le reste me tue qui est mortel ! »

« [...] C'est la mère que je dis, qu'il me faut ! »

D'où l'appel que la mer lance au poète. L'invitation au voyage qu'elle lui fait n'est pas une exhortation baudelairienne à des pays éloignés, à des parages exotiques, mais un retour aux origines, à un principe de vie et de création éternellement à l'œuvre, inexhaustible (« Pas à craindre que mes yeux l'épuisent ! [...] », s'écrie-t-il au vers 40) et libérateur : elle le dégage de la mort, de « tout le reste [...] qui est mortel » et qui « [le] tue ». Lorsqu'il s'embarque, « [s'] avan[ç]ant vers la mer aux entrailles de raisin », c'est cette liberté qu'il retrouve, les restrictions de l'existence des

créatures restant derrière lui comme les « feux » de la terre (v. 46-49) :

« Je me suis embarqué pour toujours ! Je suis comme le vieux marin qui ne connaît plus la terre que par ses feux, les systèmes d'étoiles vertes ou rouges enseignés par la carte et le portulan.

Un moment sur le quai parmi les balles et les tonneaux, les papiers chez le consul, une poignée de main au stevedore ;

Et puis de nouveau l'amarre larguée, un coup de timbre aux machines, le break-water que l'on double, et sous mes pieds

De nouveau la dilatation de la houle ! »

Pourtant, la prééminence de l'eau n'est pas indisputée ; « l'esprit lui est supérieur encore », comme nous l'avertit l'« Argument ». Le montrer en quoi ; voilà le dessein de la cinquième strophe, commencée par une nouvelle profession d'enthousiasme pour la mer, pour la vie et pour la liberté dont l'image elle évoque au poète (« Et l'eau même, et l'élément même, je joue, je resplendis ! je partage la liberté de la mer omniprésente ! », v. 54). À l'avenant, elle suscite en lui une idée de totalité, d'un point unique vers lequel confluent les eaux dispersées ailleurs, (v. 55-57):

« L'eau

Toujours s'en vient retrouver l'eau

Composant une goutte unique. »

C'est aussi total, aussi vaste que cette grande « goutte unique » de la mer que le poète s'imagine. Pourtant, la *connaissance* qu'elle a d'elle-même (« connaissant ma propre quantité »), son extension démesurée « sur deux continents », avec ses « racines » s'étendant par l'Asie, par les Amériques, par l'Europe, par l'Afrique, par des parages aussi distinctes que des « marais », des « vases souterrains », que les eaux où boit « le lion nocturne », autant d'attributs sur-humains de la mer que le poète ne saurait égaler – ce qui ne l'empêche de se les conférer en esprit pour un moment (v. 58-63) :

« Si j'étais la mer, crucifiée par un milliard de bras sur deux continents,

A plein ventre ressentant la traction rude du ciel circulaire avec le soleil immobile comme la mèche allumée sous la ventouse,

Connaissant ma propre quantité,

C'est moi, je tire, j'appelle sur toutes mes racines, le Gange, le Mississippi,

L'épaisse touffe de l'Orénoque, le long fil du Rhin, le Nil avec sa double vessie,

Et le lion nocturne buvant, et les marais, et les vases souterrains, et le cœur rond et plein des hommes qui durent leur instant. »

Tant de grandeur ne saurait être à la portée des hommes. Toujours est-il que cette eau n'est pas tout à fait éloignée des valeurs du monde temporel décrites dans les strophes antérieures : la force de la mer, ses dimensions majestueuses se manifestent dans le monde, dans *ce* monde, matériel et périssable. C'est pour cela que, lorsque le poète s'écrie (v. 64) :

« Pas la mer, mais je suis esprit ! [...] »

Cette découverte de l'esprit est bien loin de n'être qu'une consolation pour l'absence d'un pouvoir (celui de la mer) qui, quelque prééminence qu'il ait à l'égard de la terre et de sa fragilité, de son néant, se manifeste encore dans le réel apparent, immergé dans la fuite du temps. Car l'esprit est plus eau que l'eau même ; demeurant dans le poète, il le fait « plus qu'elle-même liquide » (v. 75). En effet (et c'est l'« Argument » qui le tient), « l'esprit lui est supérieur encore en pénétration et en liberté ». C'est dire qu'il y a un parallélisme entre les deux termes, au même temps qu'une prééminence de l'esprit. Tout d'abord, par sa liberté : « Je suis libre à votre manière que les professeurs n'entendent pas ! » (v. 83), s'écrie-t-il ; là où un mur assez fort peut endiguer même les eaux les plus troublées, nulle porte, nulle muraille, nul obstacle simplement matériel ne saurait contenir l'esprit, créer des régions du réel dérobées à son épanchement ; il va où il veut (v. 73-75) :

« Quelle
Porte m'arrêterait ? quelle muraille ? L'eau
Odore l'eau, et moi je suis plus qu'elle-même liquide ! »

Où qu'il aille, c'est la « pénétration » ; de même que la pierre, que le béton le plus résistant cèdent à la longue au lent travail de l'eau qui s'y infiltre, il est ainsi que l'esprit pénètre tout intellectuellement, s'immisce dans toutes les choses (v. 76-77):

« Comme elle dissout la terre et la pierre cimentée j'ai partout des intelligences !
L'eau qui a fait la terre la délie, l'esprit qui a fait la porte ouvre la serrure. »

Cela parce que, à l'instar de la tendance des eaux à l'union, à la confluence vers la « goutte unique », à la fois originale et totale qu'est la mer, l'esprit lui aussi est enclin à *reconnaître* ses congénères et à s'unir à eux (v. 64-66) :

« [...] et comme l'eau
De l'eau, l'esprit reconnaît l'esprit,
L'esprit, le souffle secret »

Nul besoin à l'esprit de ne reconnaître l'esprit que dans les êtres intelligents ; les choses brutes ne contiennent pas moins qu'eux « le souffle secret » de Dieu qui les créa (qui « inspiravit in faciem eius spiraculum vitae », dit le livre de la *Genèse*, 2, 7) ; c'est ce « souffle », cet « esprit » que l'esprit reconnaît à leur intérieur, lui autant qu'elles étant le fruit du même acte original de Création dont les traces ils portent tous les deux. C'est parce que le poète lui aussi procède du même souffle du Créateur, c'est parce que lui aussi est « plein d'un dieu », qu'il peut savoir (ou « respirer », comme il le dit) « [l]a chose comment elle est faite ! » (v. 81) – qu'il peut, en somme, l'appréhender dans son essence par l'intellect. Cette appréhension par l'esprit, pourtant, ne correspond point seulement à un mouvement du monde vers le poète (v. 92-95) :

« Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi.
J'apporte à toute chose sa délivrance.
Par moi
Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon cœur »

Voilà que par son intelligence le poète donne au monde quelque chose de retour, qu'il appelle « la délivrance » des choses, mais qu'il pourrait aussi nommer leur sublimation dans son esprit (comme le veut *Art poétique*).

Finalement, l'esprit s'apparente à l'eau et lui est supérieur par un troisième aspect (celui-ci non cité dans l' « Argument »), par son pouvoir créateur. L'eau, la mer en spécial, on l'avait vu, est aux yeux du poète un principe de vie, une sorte de mère ancestrale qui donna le jour à la terre (comme le dit le livre de la *Genèse*), qui, « super firmamentum », la nourrit, qui est le fondement même de toute vie biologique. L'esprit ne l'est pas moins ; il est capable de répéter l'acte divin, d'être un « esprit créateur », un « esprit de vie » (v. 67). Autant que les forces de la nature « à l'œuvre autour de [lui] », que l'arbre qui, dans son renouveau à chaque printemps, « invente [...] le vert, le même qui est éternel » (v. 84-86), lui aussi il « sai[t] ce qu'[il] fai[t] » (v. 88), mais l'esprit porte cette puissance créatrice à un degré supérieur ; en effet, à l'opposition entre les deux équivaut l'opposition entre l'acte et la puissance (v. 78-79) :

« Et qu'est-ce que l'eau inerte à côté de l'esprit, sa puissance
Après de son activité, la matière au prix de l'ouvrier ? »

Une distinction – et une hiérarchie – dont l'importance est capitale. Elle soumet ontologiquement en définitive l'eau à l'esprit ; sans ce dernier, elle n'est plus qu'« inerte », elle ne

saurait à elle seule mettre au monde le nouveau, non plus que la pâte ne fait pas d'elle-même le bâtiment sans l'action de l'ouvrier. Une conception encore une fois encore pas distante de celle du livre de la *Genèse* ; ce n'est que par la volonté de Dieu que « congreg[antur] aquae quae sub caelo sunt in locum unum » et que la terre est apparue (1,9).

C'est parce qu'il est conscient de ce pouvoir créateur dans son intellect que le poète s'accorde une place éminente dans la Création ; il n'en est pas l'« esclave », mas « le dominateur. » (v. 99). Pourtant, quelque privilégiée que soit la mission de l'esprit dans le monde, une instance lui est encore supérieure ; après la sixième strophe (composé du seul monostiche « Ce n'est pas assez encore ! »), c'est le dessein de la septième strophe que de l'introduire. Et cette instance suprême, Dieu, culmination des réalités du monde périssable, par l'eau et par l'esprit, est évoquée dans un acte caractéristique de Son infinie bonté : tandis que sur le plan des créatures l'existence d'une chose nouvelle ne se fait qu'au prix d'une sorte de friction, chaque chose « forçant que l'on s'arrange d'elle » et subissant la pression existentielle des autres (l'on se souviendra ici du thème de la causalité dans *Art poétique*), en ce qui concerne Dieu, l'apparition d'un être nouveau est une preuve de Son infinie bonté, car que pousserait l'« Être parfait », fort de sa perfection, à engendrer d'autres êtres qui ne Lui sont pas nécessaires sinon la bonté de leur donner, *gratia gratis data*, la vie ? (v. 100-103)

« Toute chose
Subit moins qu'elle n'impose, forçant que l'on s'arrange d'elle, tout être nouveau
Une victoire sur les êtres qui étaient déjà !
Et vous qui êtes l'Être parfait, vous n'avez pas empêché que je ne sois aussi ! »

Cette bonté ne se réduit point à l'acte créateur ; le poète ne continue d'être que tant qu'il participe à Son être (v. 104):

« Vous voyez cet homme que je fais et cet être que je prends en vous »

Il n'est point malaisé à le percevoir, ce passage porte bien l'écho des vues de Saint-Thomas sur la présence dans les choses de Dieu dont l'effet elles subissent « non solum quando primo esse incipiunt », mais aussi « quandiu in esse conservantur » en analogie à la lumière « causatur in aere a sole quandiu aer illuminatus manet »¹⁸⁹. Une telle présence de l'être dans les êtres implique aussi un clivage à l'intérieur même du sujet entre un moi apparent, extérieur (ou l'« homme que je fais »,

¹⁸⁹ AQUIN Thomas d' (Saint), «Prima pars», «Quaestio VIII», «Articulus I», in: idem, *Summa Theologiae*, op. cit.

comme il le dit), défini par sa place parmi les autres créatures, et un être plus intime, non fondé sur lui-même autarciquement, mais pris à un Autre qui en demeure la source – un paradoxe subjectif, du reste, déjà exprimé dans les *Vers d'exil* de la jeunesse de Claudel par le célèbre alexandrin : « Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi ». Cette scission est exprimée avec violence dans les versets suivants de cette seconde ode (105-113) :

« Ô mon Dieu, mon être soupire vers le vôtre !
Délivrez-moi de moi même ! délivrez l'être de la condition !
Je suis libre, délivrez-moi de la liberté !
Je vois bien des manières de ne pas être, mais il n'y a qu'un seul
D'être, qui est d'être en vous, qui est vous-même !
[...]
Mon cœur gémit vers vous, délivrez-moi de moi-même parce que vous êtes ! »

On le voit, la question de l'être demeure au cœur de ce déchirement. Celui-ci est en fait un élan de délivrance, de liberté ontologique. Une autre distinction thomiste peut contribuer à jeter quelque lumière sur le problème. Dans l'article 3 (« *Utrum sit idem Deus quod sua essentia vel natura* ») de la Question III (« *De simplicitate Dei* »)¹⁹⁰, Saint-Thomas part d'un contraste entre les choses composées de matière et de forme (*ex materia et forma*) et celles non composées de matière et de forme. Dans les premières, l'essence ou la nature (*essentia vel natura*) diffère du « suppositum » en ce que la première « comprend en elle-même les choses qui tombent sous la définition de l'espèce » (*comprehendit in se illa tantum quae cadunt in definitione speciei*) comme, par l'exemple, l'« humanité » (*humanitas*) comprise comme les attributs qui permettent de classer un individu dans l'espèce humaine, tandis que la « matière individuelle [...] ne tombe pas sous la définition de l'espèce (*materia individualis [...] non cadit in definitione speciei*), car elle englobe des accidents qui échappent à l'essence (l'« *humanitas* », par exemple) : « cette chair et ces os, ni la blancheur ou la noirceur, ni quoi que ce soit de ce type, ne tombent pas sous la définition d'homme (*non enim cadunt in definitione hominis hae carnes et haec ossa, aut albedo vel nigredo, vel aliquid huiusmodi*), « cette chaire et ces os » servant en effet à désigner « cet homme » en particulier et non pas l'humanité en tant que genre. C'est dire que ces choses composées de matière et de forme portent, outre leurs caractéristiques essentielles, d'autres qui, de nature accidentelle, ne procèdent qu'à leur individuation (*individuat*). Or, dans les choses non composées de matière et de forme, mais seulement de forme, dont Dieu, leur individuation ne pouvant se faire par la matière, elle se fait par la forme, ce qui revient à dire que leur « *essentia vel natura* » équivaut à leur « *supposita*

¹⁹⁰ AQUIN Thomas d' (Saint), „Prima pars”, „Quaestio III”, „Articulus 3”, in: idem, *Summa Theologiae* op.cit.

subsistentia », Dieu ne contenant par là que son « essentia », c'est-à-dire sa divinité. N'est-ce pas après cette condition ontologique que le poète aspire ? Ne désire-t-il pas devenir lui aussi pur être ? Ne veut-il point se voir débarrassé « de la condition », de ce lourd attirail d'accidents qui l'individuent mais qui, transitoires, signalent sans cesse à l'individu sa virtuelle disparition ? Car, soulignons-le, cette délivrance de soi est aussi une délivrance de la temporalité (« Délivrez-moi du temps », supplie le poète au verset 119) ; « [l]'être claudélien demande à être délivré de tout ce qui n'est pas l'absolu. Il désire ardemment la participation à l'immobilité mouvante de l'absolu, le créé seul étant soumis au développement temporel », l'observe Egli-Hegglin¹⁹¹.

Pourtant, accéder à ce statut ontologique, cela équivaldrait à se délivrer de la mort, à parvenir à la divinité, et le corps, le plus évident de tous les accidents auxquels l'être du poète se trouve enchaîné, y présente un obstacle insurmontable (v. 120-123) :

« Mais je ne puis forcer en cette vie
Vers vous à cause de mon corps et votre gloire est comme la résistance de l'eau salée !
La superficie de votre lumière est invincible et je ne puis trouver
Le défaut de vos éclatantes ténèbres ! »

La différence ontologique de Dieu, pure essence, envers le poète (individué par les accidents de sa condition) oppose à celui-ci une résistance aussi tenace que celle de la surface de la mer, que celle d'un mur sans failles ; leur séparation est, paraît-il, invincible. Par là, prend fin la septième strophe et le deuxième moment de l'ode qui laisse une impasse irrésolue : la volonté d'absolu du poète qui découvre en Dieu la source de tout être, qui essaye en pure perte d'y accéder à part entière, mais qui se heurte sans cesse à leur différence ontologique¹⁹².

DIEU DANS LE MONDE (v. 124-174)

Cette impasse n'est que l'aboutissement de la logique soutenue tout au long des cinq strophes précédentes, de la contradiction essentielle et inconciliable entre temps et éternité : d'un côté, le monde temporel ; de l'autre, les réalités de plus en plus spiritualisées de l'eau, de l'esprit et de Dieu. Elle comporte un risque imminent : le délaissement d'un de ces pôles comme le seul moyen de la résoudre, que ce soit la renonciation au monde et aux soucis que demande la dure et imparfaite existence parmi les choses (ce qui pourrait conduire à une spiritualité purement contemplative), que

¹⁹¹ EGLI-HEGGLIN Alice, op. Cit., p. 52.

¹⁹² Nina Hellerstein parle à ce propos de la conception d'un *Deus absconditus* dans les *Odes* (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 182).

ce soit l'abandon de la vie spirituelle tout court, suivie de l'adhésion univoque et exclusive à la réalité matérielle aux dépens de tout espoir de rédemption dans l'au-delà. La fonction de la huitième strophe, présenter une sorte de synthèse de ce conflit.

Elle s'ouvre par une reprise de la contradiction entre « vous » et « moi » (v. 124-125) :

« Vous êtes là et je suis là
Et vous m'empêchez de passer et moi aussi je vous empêche de passer. »

Pourtant, une nouvelle donnée vient tout y arranger (v. 126) :

« Et vous êtes ma fin et moi aussi je suis votre fin. »

La polysémie du mot « fin » exprime dans ce verset une riche duplicité : d'un côté, si nous le prenons dans le sens d'une limite, d'une cessation, il renforce l'opposition, « moi » et « vous » étant par là les deux termes mutuellement excluants d'une contradiction foncière (l'un est ce que l'autre n'est point ; ils ne sont qu'une mutuelle cessation) ; de l'autre côté, si l'on y attribue l'acception de « finalité », tout contraste entre eux s'évanouit, et en viennent au premier plan les liens de dépendance réciproque. En effet, cette « fin » qu'est Dieu pour le poète, c'est bien la « fin » que Saint-Thomas attribue à l'homme, Dieu étant le seul être capable d'assouvir sa volonté et dont la possession peut assurer son bonheur¹⁹³. D'autre part, Dieu ne saurait avoir sa propre finalité ailleurs qu'en Lui-même, Son être, si tel était le cas, se trouvant par là dans la dépendance de cette autre chose que Lui ; toujours est-il que, sans l'homme et sans le pouvoir d'éternisation des choses que lui confère son esprit (dont ci-dessus), la Création se verrait privée de sa pièce capitale, faite à l'« imagine et similitudine » de son Créateur¹⁹⁴. Il est ainsi que l'opposition se transforme en solidarité : l'Un lui confère l'être, l'autre porte le témoignage de la bonté de Son œuvre – bien entendu, ces liens ne sont nullement symétriques, et à aucun moment le poète ne prétend que Dieu lui est redevable de quoi que ce soit ; au contraire, il se rappelle juste après que c'est Lui qui le conserve dans l'être (v. 128) :

« Ainsi pas un souffle de ma vie que je ne prenne à votre éternité. »

¹⁹³ AQUIN Thomas (Saint), “Secunda pars”, “Quaestio III”, “Articulus 1”, in: idem, *Summa Theologiae*, op. Cit.,

¹⁹⁴ Didier Alexandre perçoit aussi la polysémie du terme “fin” dans ces versets et l'explique de la sorte: “L'affirmation du poète – qui déclare à Dieu: 'Je suis votre fin' – n'est pas scandaleuse: mode singulier et unique dans le temps et l'espace de l'Être, tout étant, donc le sujet, est une fin – un terme limitatif – de Dieu voulue par Dieu – un but” (ALEXANDRE Didier, op, cit., p. 429). Ce “but” qu'est le poète est affirmé lors de l'évocation de la Justice dans la dernière ode: “Car d'une part toute la nature sans moi est vaine ; c'est moi qui lui confère son sens”.

C'est ce rôle créateur de Dieu qui va apporter la réponse à l'impasse dont ci-dessus. Car ce monde de l'existence matérielle n'est pas tout simplement cendre et poussière ; ce n'est pas non plus un voile d'illusions à déchirer ; au contraire, il n'est autre chose que la manifestation de la volonté de Dieu ; en lui, l'immanence ne s'oppose pas au transcendant, mais elle en est le signe. Rappelons l'élan de liberté (v. 98), d'ouverture sans bornes (v. 97) qui caractérise la supplique du poète dans la strophe précédente ; voilà que maintenant la révélation d'une réalité immédiate aussi inextricablement associée à l'Éternel oppose des limites à ce désir de liberté totale de l'esprit (v. 129-134) :

« Ma liberté est limitée par mon poste dans votre captivité et par mon ardente part au jeu !
Afin que pas ce rayon de votre lumière vie-créante qui m'était destiné n'échappe.
Et je tends les mains à gauche et à droite
Afin qu'aucune par moi
Lacune dans la parfaite enceinte qui est de vos créatures existe ! »

Au lieu d'une liberté sans défaut sur les ailes de l'intellect, une « captivité » qui y assigne des limites précis ; à la place de l'ouverture caractéristique de la vie de l'esprit dégagé des contraintes extérieures, un monde « fermé par [l]a volonté » (v. 144) de Dieu, régi par un dessein supérieur qui en garantit l'ordre et la continuité. Claudel se fût-il arrêté à ce stade de la révélation, et l'impasse fût restée imparfaitement résolue – devant une contradiction aussi nette et aussi inconciliable entre la liberté de l'esprit et la fermeture du monde où le tient captif l'ordre universel, le choix de l'un implique forcément le refus de l'autre, et voilà le poète alors contraint à une dure résignation au baigne de la matière ; nul motif donc à de se réjouir de l'action de Dieu. Pourtant, c'est la joie de l'existant que Claudel entend entonner (v. 141-142) :

« O mon Dieu, je la vois, la clef maintenant qui délivre,
Ce n'est point celle qui ouvre, mais celle-là qui ferme ! »

Cette découverte réarrange les termes de la contradiction ; la fermeture ne va plus de paire avec la captivité, mais c'est bien en elle que, paradoxalement, le poète retrouve enfin la libération. Un paradoxe, bien entendu, rien qu'apparent : le monde sur lequel donne la clef « qui ouvre » est un monde de liberté totale assurée par l'absence de la volonté régulatrice de Dieu, un monde par là même livré à sa propre dégradation, exempt de toute possibilité d'immortalité ; le monde fermé par la clef de la volonté divine, c'est le monde où l'éternité est à la portée de l'âme, celle-ci délivrée finalement de la hantise de sa propre disparition – au prix, certes, d'une restriction des possibilités d'être. Dans « Magnificat », l'ode suivante, la destruction de l'« aiguillon » de la mort dont parle

l'Apôtre apparaît de même comme une délivrance ; le poète Lui en saura gré de l'avoir « dégagé de mortelles ténèbres » (on le verra par la suite)

La condition du monde de chose créée, de manifestation d'une Volonté qui le transcende et dont il dépend ontologiquement, importe l'indissociabilité des choses d'ici à celles de l'au-delà : nulle frontière nette et précise ne les sépare les unes des autres ; elles forment une inextricable totalité. Et c'est au sein de cette totalité que se relie le plan de la Création et le plan éternel, la Jérusalem terrestre, ou « l'Exilée » (v. 150), détruite tant de fois au long de l'histoire, et la Jérusalem « du Ciel » (v. 149), la « Sainte Jérusalem » (ἁγίαν Ἰερουσαλήμ) de l'« Apocalypse » de Jean qui descend « du Ciel, d'auprès de Dieu » (ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τοῦ θεοῦ) pour établir enfin « le tabernacle de Dieu avec les hommes » (ἡ σκηνὴ τοῦ θεοῦ μετὰ τῶν ἀνθρώπων)¹⁹⁵ ; dans cette même totalité, le pouvoir spirituel épouse le pouvoir temporel, « l'Église terrestre vers sa Consort royale lève sa tête couronnée de tours » (v. 151). Fort de cette perception du monde comme un lieu de réconciliation de toutes les choses, le poète - et là c'est sans doute le plus important - est en état de déceler dans sa réalité la plus immédiate, dans « ce monde visible » qui l'entoure, la présence de Dieu, une présence qui s'étend partout, qui l'accompagne où qu'il aille (v. 135-143) :

« Vous êtes en ce monde visible comme dans l'autre.
Vous êtes ici.
Vous êtes ici et je ne puis être autre part qu'avec vous.
[...]
Vous êtes ici avec moi ! »

La Création, la liberté de l'homme au sein d'un monde total « fermé » par la volonté de Dieu ; autant d'articles d'un « credo » qui aboutissent à une profession de catholicité dont ces cinq versets constituent le sommet de toute l'ode (v. 152-156) :

« Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total !
O credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique !
Où que je tourne la tête
J'envisage l'immense octave de la Création !
Le monde s'ouvre et, si large qu'en soit l'empan, mon regard le traverse d'un bout à l'autre ! »

« Catholique » : c'est la première fois que la confession du poète s'exprime explicitement

¹⁹⁵ JOÃO, "Apocalypse", 21, 3-4, op. cit., p. 725.

dans les *Odes*. Adaptation du grec καθολικός, le terme, dans le *Catéchisme de l'Église catholique*, est porteur d'une double signification fort spécifique (d'une part, la présence intégrale dans l'Église du Christ Jésus dont elle reçoit tous les moyens pour assurer le salut des fidèles ; d'autre part, l'universalité de la mission salvifique dont elle est le dépositaire auprès de tout le genre humain) ; dans l'ode de Claudel, il évoque, plutôt qu'aucun article du corps doctrinal de l'Église, un certain sentiment du monde ; « catholique » est son « cœur » lorsqu'il s'aperçoit de l'unité fondamentale sous-jacente à la variété apparente des choses qui composent « l'immense octave de la Création ». Dès lors, les réalités les plus immédiates ne sont plus simplement une pléthore d'êtres contingents et périssables s'interposant à la contemplation par le poète des plus hautes vérités spirituelles, mais une dimension du réel elle aussi digne de faire l'objet de sa connaissance. Il est en mesure de l'exercer soit par l'application de la *seconde logique* qu'est la métaphore, comme il la pratique dans le verset 157 (« J'ai pesé le soleil comme un gros mouton que deux hommes forts suspendent à une perche entre leurs deux épaules. »), que ce soit par la tâche elle aussi essentiellement poétique du recensement des créatures, ou l'« énumération délectable » des choses dont le poète « profère [...] le nom » (comme il le dit dans « Les Muses »), l'univers étant parcouru par lui de haut en bas, des distances les plus abyssales aux sphères sublimes habitées par les astres célestes, ces « grandes Figures » penchées « sur le vieillard Océan » (v. 158-161) :

« J'ai recensé l'armée des Cieux et j'en ai dressé état,
Depuis les grandes Figures qui se penchent sur le vieillard Océan,
Jusqu'au feu le plus rare englouti dans le plus profond abîme,
Ainsi que le Pacifique bleu sombre où le baleinier épie l'évent d'un souffleur comme un
duvet blanc. »

L'une ou l'autre de ces voies, autant de manières de saisir non seulement les données du réel, mais aussi et surtout Dieu, « pris » comme un poisson dans « l'immense rets de [l]a connaissance » du poète (v. 162-163). Cette double appréhension du monde, à la fois des êtres spirituels et des choses matérielles, n'est possible que du fait d'une « continuité » entre ces deux plans : un mouvement entamé dans l'un d'eux se complète dans l'autre, ainsi de l'âme au corps (v. 169), ainsi des Séraphins, les anges supérieurs, aux neuf ordres angéliques et de ceux-ci au « vent qui se lève à son tour sur terre » (v. 172) ; ainsi de l'eau à l'esprit (v. 173) ; ainsi des plus hautes régions de la hiérarchie du monde aux plus humbles, entre tout cela, « il y a comme un lien liquide » (v. 174).

LE POÈTE DANS LE « MONDE NOUVEAU » (v. 175-343)

Les conséquences de cette nouvelle vision du réel ne sauraient être qu'intellectuelles ; c'est personnellement que le poète y est impliqué, la présence de Dieu dans le monde l'intéressant au fondement même de son existence. La deuxième moitié de l'ode va se détenir précisément sur sa place dans ce « monde nouveau à [s]es yeux », une place d'ores et déjà problématique ; si, en effet, il lui échoit une mission spéciale au sein de la Création, il n'en est pas moins susceptible d'y faillir, de céder au péché que seule l'absolution de Dieu peut effacer.

La notion d'« Éternité », on l'a vu, est au cœur de cette tâche du poète qui par son chant dérobe toute chose à l'empire du temps. Certes, il n'est pas vrai que sans le poète les choses sont elles-mêmes écartées du plan spirituel ; en réalité, le rapport à l'« Éternel » est constitutif de cet univers fondé sur la volonté d'un Créateur transcendant (v. 182-183) :

« Tout être, comme il est un
Ouvrage de l'Éternité, c'est ainsi qu'il en est l'expression. »

La neuvième strophe (v. 175-214), à laquelle appartiennent les deux beaux versets ci-dessus, n'a d'autre objectif que de faire connaître comment. Tout d'abord, l'éternité est présente dans les choses mêmes par le caractère cyclique de la nature, rythmée par leur engendrement et par leur dissolution, la disparition d'un individu étant suivie de la naissance d'un autre qui en fait perdurer le genre – un processus dont l'image se trouve dans les vagues qui se dissipent sans porter nulle atteinte à l'existence de la mer elle-même (v. 197-201) :

« Est-ce qu'on dit que la mer a péri parce que l'autre vague déjà, et la troisième, et la décumane, succède
À celle-ci qui se résout triomphalement dans l'écume ?
Elle est contenue dans ses rivages et le
Monde dans ses limites, rien ne se perd en ce lieu qui est fermé. »

Un monde « fermé », on l'a montré, est bien un monde où la totale dispersion des choses est impossible, alors qu'une ouverture illimitée ne saurait y opposer nulle barrière (elle constituerait l'état de fuite et de mouvement de tout ce qui est extérieur à Dieu, comme le tient Claudel dans l'« Argument » de l'« Article Quatrième » d'*Art poétique*¹⁹⁶). Tout ce qui se défait « ne se perd » pas, mais se refait sans cesse : « Mais ai-je dit passantes ? Voilà qu'elles recommencent. » (v. 184). L'homme lui-même n'est point dérobé à cette renaissance continuelle : « Et maintenant en nous à la

¹⁹⁶ CLAUDEL Paul, op. cit., p. 182.

fin / Éclate le commencement, / Éclate le jour nouveau, éclate la possession de la source je ne sais quelle jeunesse angélique ! ».

A ce renouveau périodique des êtres, observable au sein même de la nature, il s'ajoute un autre principe, théologique celui-ci, qui les rattache à l'Éternité : le fait que, nous l'avons déjà mentionné, le Dieu qui les créa n'est point le dieu de certaines formes de déisme, il ne se borna point à leur donner l'existence et à les laisser à elles-mêmes dans un monde qui leur est indifférent ; au contraire, comme l'enseigne Saint-Thomas, il les fait persévérer dans l'être, la Création en étant pas seulement l'émanation de l'être à partir du néant, mais l'expression de la dépendance ontologique de toutes les choses envers leur Source¹⁹⁷, une dépendance constitutive de la créature elle-même; « où est la Créature, le Créateur ne l'a point quittée » (v. 177), constate le poète. Les réalités les plus banales, partie qu'elles sont de ce monde fermé, subissent toutes cette limitation fondamentale dans leur liberté, une limitation somme toute rédemptrice ; elles n'ont point « la liberté de ne pas être », elles ont dans Sa volonté un soutien contre le néant (v. 191-194) :

« La terre, le ciel bleu, le fleuve avec ses bateaux et trois arbres soigneusement sur la rive,
La feuille et l'insecte sur la feuille, cette pierre que je soupèse dans ma main,
Le village avec tous ces gens à deux yeux à la fois qui parlent, tissent, marchandent, font du feu, portent des fardeaux, complet comme un orchestre qui joue,
Tout cela est l'éternité et la liberté de ne pas être lui est retirée, »

C'est à cette trame, d'elle-même déjà si imbriquée à l'éternité (« C'est en tant que cause créatrice et conservatrice que Dieu est présent partout »¹⁹⁸), que se superpose la « voix » du poète, une voix associée à une puissance aussi fondamentale que celle de l'eau qui à la fois les fait perdurer (elle les nourrit) et les reflète : « et parce qu'elle nourrit toutes choses, toutes choses se peignent en elles » (v. 210) ; ainsi de la parole poétique, aussi universelle dans son étendue, aussi essentielle à la préservation des êtres. Comment cela (v. 211-214) ?

« Ainsi la voix avec qui de vous je fais des mots éternels ! je ne puis rien nommer que d'éternel.

La feuille jaunit et le fruit tombe, mais la feuille dans mes vers ne périt pas,
Ni le fruit mûr, ni la rose entre les roses !
Elle périt, mais son nom dans l'esprit qui est mon esprit ne périt plus. La voici qui échappe au temps. »

¹⁹⁷ AQUINAS Thomas d' (Saint), "Prima pars", "Quaestio 45", "art. 3", in: idem, *Summa Theologiae* op. cit.,

¹⁹⁸ CLAUDEL Paul apud EGLI-HEGGLIN Alice, op. Cit., p. 20.

Nous connaissons ces termes ; c'est bien de « la délivrance » que le poète apporte à toutes les choses (mentionnée dans le vers 92, à la conclusion de la cinquième strophe) qu'il est question ici ; le langage, en effet, est bien une œuvre d'éternisation.

Imbu d'une vision du monde fondée sur une stricte opposition entre les valeurs de la vie temporelle et celle de l'esprit, le poète avait lancé à Dieu une prière de libération totale (v. 97-123), de délivrance complète de la contingence au profit de la pure spiritualité – une supplique, on l'a vu, vouée d'emblée à l'échec du fait même de l'incompatibilité supposée par lui-même entre Dieu et le monde matériel. Maintenant que cette vision n'est plus, que le poète décèle la présence divine des moindres êtres de ce monde et qu'il reconnaît la délivrance majeure qu'est l'acceptation même d'une liberté limitée au sein de ce monde « fermé », mais par là même en contact avec la transcendance, voilà que, à l'ouverture de la strophe 10, il Lui jette un autre appel à la liberté supérieure qu'est celle de se soumettre à la mission qui lui incombe dans le grand plan de la Création et à laquelle il désire se consacrer entièrement (v. 215-220) :

« Et moi qui fais les choses éternelles avec ma voix, faites que je sois tout entier
Cette voix, une parole totalement intelligible !
Libérez-moi de l'esclavage et du poids de cette matière inerte !
Clarifiez-moi donc ! dépouillez-moi de ces ténèbres exécrables et faites que je sois enfin
Toute cette chose en moi obscurément désirée.
Vivifiez-moi, selon que l'air aspiré par notre machine fait briller notre intelligence comme
une braise ! »

Deux caractéristiques ressortent de cette nouvelle supplique : d'abord, c'est une demande de l'action de Dieu auprès du poète ; ensuite, cette action se manifeste par une illumination. Le reste de la strophe, qui ne va pas sans obscurités, développe ces deux aspects. Dans deux extraits obéissant au même schéma syntactique (*Dieu qui avez.../ Vous...*)¹⁹⁹, c'est l'intervention divine qui est évoquée (v. 221-224 et v. 231-233) :

« Dieu qui avez soufflé sur le chaos, séparant le sec de l'humide,
Sur la Mer Rouge, et elle s'est divisée devant Moïse et Aaron,
Sur la terre mouillée, et voici l'homme,
Vous commandez de même à mes eaux, vous avez mis dans mes narines le même esprit de

¹⁹⁹ André Vachon souligne qu'une telle structure composée d'un appel à Dieu, d'un rappel de l'histoire sacrée et une supplique, viendrait de la longue prière qui accompagne la cérémonie du baptême des fonts et qui commence: "Deus, cujus spiritus super aquas, inter ipsa mundi primordia, ferebatur..., respice in faciem Ecclesiae tuae..." (VACHON André, "note 5", in: idem, op. Cit., p. 479). Vachon souligne aussi que la caractérisation de l'eau comme "agile, impérieuse, ..." a une source biblique, en l'occurrence l'Épître aux Corinthiens qui décrit en des termes semblables les propriétés des corps ressuscités (ibidem, p. 281).

création et de figure. »

« Dieu qui avez baptisé avec votre esprit le chaos
Et qui la veille de Pâques exorcisez par la bouche de votre prêtre la font païenne avec la lettre psi,
Vous ensemencez avec l'eau baptismale notre eau humaine
Agile, glorieuse, impassible, impérissable ! »

C'est là le thème reliant ces deux passages. Composés d'un enchevêtrement de références bibliques et liturgiques, un même motif relie ces deux passages, l'action de Dieu auprès des hommes. Dans le premier extrait, est évoqué l'un des récits les plus significatifs de l'*Ancien Testament* concernant la manifestation de Dieu auprès de Son Peuple : l'ouverture par Lui de la Mer Rouge pour le passage des juifs fuyant aux troupes du Pharaon (dans l'*Exode*). La seconde, elle, a trait à un aspect de la liturgie catholique, la bénédiction des fonts baptismaux le Samedi Saint où le prêtre souffle sur l'eau en forme d'un ψ ²⁰⁰. Dès lors, une complication se pose à l'interprétation de cette mention dans l'ode. Citant ce même verset de la deuxième ode, le TILF explique la mention à ψ par le mot grec $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$, « âme » ou « esprit » en grec, à rapprocher de la notion d'Esprit-Saint²⁰¹. Il est à confirmer si la signification de ψ est bien celle-ci dans la liturgie catholique : cela ne va pas sans doutes, le terme du *Nouveau Testament* pour la Troisième Personne de la Trinité étant, faut-il préciser, non pas $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$, mais $\pi\nu\epsilon\bar{\upsilon}\mu\alpha$ (Ga 4,6 ; Jn 3, 34 ; Jn 16,13 ; Mt 28,19 ; At 1, 2, 5, 8). N'empêche que, dans l'ode de Claudel, cette relation à $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ est et possible et probable, le sens premier de ce mot grec étant aussi celui d'un « souffle »²⁰², comme celui du prêtre sur l'eau. Aussi possible et probable est le rapport de ces versets à l'Esprit-Saint qui est strictement rattaché aux sacrements ; ainsi s'établit-il un parallèle au premier passage où Dieu, par un souffle, se fait également sentir parmi les hommes pour venir au secours des juifs persécutés (l'épisode de la Mer Rouge) ; ainsi une référence au *Nouveau Testament* dans le deuxième passage (par la référence indirecte à la personne du Esprit-Saint, l'une des révélations majeures des Évangiles) répond-elle à la référence à l'*Ancien Testament* dans le premier extrait.

L'action divine dans ces citations se fait par un même élément, le souffle : le souffle (« spiraculum vitae », Gs 20,7) par lequel Dieu créa l'homme (« et voici l'homme », dit Claudel), le souffle par lequel il le délivre (comme dans l'*Exode*), le souffle du prêtre sur le font baptismal, image de l'Esprit (« spiritum », « $\pi\nu\epsilon\bar{\upsilon}\mu\alpha$ »). Il en va de même pour l'eau, substrat commun et aux

²⁰⁰ *Encyclopédie théologique*, v. 17, Paris: J.-P. Mingue, 1863, p. 263-264.

²⁰¹ Consulté au *Trésor de la langue française* dans le site: <http://www.cnrtl.fr/definition/psi> le 1er septembre 2012 à 18 :15.

²⁰² BAILLY A., op. cit., p. 975.

actions de Dieu dans la première citation (lors de la Création de la terre ou de l'ouverture de la Mer Rouge) et à la descente de l'Esprit-Saint lors de la bénédiction du Samedi. C'est cette fonction de l'eau comme support à l'Esprit (donc à la Volonté de Dieu) qui rattache les deux extraits ci-dessus aux passages de la dixième strophe qui alternent avec eux (v. 225-230 et 235-241) :

« Ce n'est point l'impur qui fermente, c'est le pur qui est semence de la vie.
Qu'est-ce que l'eau que le besoin d'être liquide
Et parfaitement clair dans le soleil de Dieu comme une goutte translucide ?
Que me parlez-vous de ce bleu de l'air que vous liquéfiez ? O que l'âme humaine est un plus précieux élixir !
Si la rosée rutille dans le soleil
Combien plus l'escarboucle humaine et l'âme substantielle dans le rayon intelligible ! »

« L'eau qui est claire voit par notre œil et sonore entend par notre oreille et goûte
Par la bouche vermeille abreuvée de la sextuple source,
Et colore notre chair et façonne notre corps plastique.
Et comme la goutte séminale féconde la figure mathématique, départissant
L'amorce foisonnante des éléments de son théorème,
Ainsi le corps de gloire désire sous le corps de boue, et la nuit
D'être dissoute dans la visibilité. »

Malgré le nombre non négligeable d'obscurités dans ces deux passages, il n'est point malaisé à en dégager le rôle de l'eau comme un réceptacle – non plus, certes, d'un souffle, mais de la lumière. Car l'eau et la lumière, on le voit, sont l'image achevée de la relation de l'âme à Dieu. De même que la goutte est « translucide » et que « la rosée rutille dans le soleil », que l'eau en somme se laisse pénétrer par la clarté, il est ainsi que l'âme humaine est tout à fait poreuse à Dieu ; l'aspiration du poète est celle de la faire « parfaitement claire », qu'elle se confonde absolument à la lumière, que, comme la nuit dans le matin, elle soit « dissoute dans la visibilité ». Et cette lumière, certes, n'est pas la liberté sans limites de la vie de l'esprit, mais la reconnaissance de sa place dans la Création et la réalisation de sa tâche. C'est donc la force de s'y consacrer complètement qu'au début de la strophe il demande à Dieu, un dévouement, on le rappelle, comparé également à une lumière totale qui le dégage de ses propres « ténèbres exécrales ». Par ces reprises d'images et d'idées, les 21 versets de la strophe dix ne font que développer et renforcer celles énoncées plus succinctement aux cinq versets d'ouverture.

Pourtant, de même qu'auparavant, suivant la conception de l'esprit en simple opposition au monde sensible, le poète se heurtait à une différence ontologique entre lui et le plan divin qui l'empêchait d'y accéder, de même maintenant, ayant découvert l'unité profonde des réalités spirituelles et matérielles ainsi que sa place dans le plan universel, d'autres difficultés se

présentent ; voilà le sujet de la onzième et de la douzième strophes. Tout comme, avant la révélation de la strophe 8, la vie de l'esprit délié des restrictions du monde lui promettait une existence au-dessus du temps, il est ainsi que par son parfait dévouement à Dieu (« [...] que je vous voie/ Non plus avec les yeux seulement, mais avec tout mon corps et ma substance et la somme de ma quantité resplendissante et sonore ! », v. 256-257) le poète croit parvenir à l'immortalité : « Je ne mourrai pas mais je suis immortel », chante-t-il sans doute dans le souvenir du psalmiste heureux de son immortalité afin de pouvoir louer le Seigneur (« Non moriar, sed vivam/ Et narrabo opera Domini », Ps 118 :17,18). Ce qui le meut vers Dieu, le désir. Et parce que c'est le désir qui le met sur la voie de la transcendance que cette nouvelle recherche spirituelle du poète va se heurter elle aussi à des limites, précisément à ceux du désir qui ne s'identifie à nul objet sensible (v. 263-265) :

« Comme ces eaux qui portèrent Dieu au commencement,
Ainsi ces eaux hypostatiques en nous
Ne cessent de le désirer, il n'est désir que de lui seul »

Or, c'est précisément parce que ce désir est d'absolu, que son objet ne s'identifie à nul objet sensible qu'il va être comme dévoyé, qu'il va essayer de se rassasier dans un être fini, au risque du péché : « J'ai possédé l'interdiction » (v. 283), avoue-t-il, cette « source de soif » (v. 283) qu'est une « autre âme humaine » et « l'amour de la femme » (v. 280-284) :

« Si le corps exténué désire le vin, si le cœur adorant salue l'étoile retrouvée,
Combien plus à résoudre l'âme désirante ne vaut point une autre âme humaine?
Et moi aussi, j'ai trouvé donc à la fin la mort qu'il me fallait! J'ai connu cette
femme.
J'ai possédé l'interdiction. J'ai connu cette source de soif!
J'ai voulu l'âme, la savoir, cette eau qui ne connaît point la mort! J'ai tenu entre
mes bras l'astre humain! »

Bien entendu, cette déchirante évocation est placée sous le signe du souvenir de son « amie » (v. 285), de Rose, non plus de celle qu'il a rencontrée sur le bateau vers la Chine (tel qu'il est relaté dans « Les Muses »), mais d'une Rose qui « comme quelqu'un qui se détourne » (v. 287) l'abandonne, qui n'est plus « nulle part » (v. 287). C'est donc le moment de la séparation, de la fin de cette relation *interdite*. Comme c'était le cas dans « Les Muses », c'est à la lueur du péché que l'affaire est évoquée ; dans cette deuxième ode, pourtant, elle est considérée de plus près au point de vue théologique: c'est d'un désir de Dieu dévoyé, essayant de se rassasier non pas dans la réalisation de Sa volonté, mais dans les promesses de plaisir du monde indépendamment de Ses

Commandements et, en l'occurrence, aux dépens d'Eux. C'est là un éloignement envers le Créateur ; le résultat, la « désolation », la « douleur intérieure » (v. 296), finalement, le refus de cette vie et de cette immortalité qui faisaient l'objet de sa quête acharnée dans les strophes antérieures : « Vous m'avez donné la vie ; je vous la rends ; je préfère que vous repreniez tout » (v. 294). Conscient de sa dépendance ontologique envers Lui, au Quel il participe et Qui lui permet d'être tout ce qu'il est, après cette rupture, le poète se voit maintenant dans son « néant », dans sa « privation » (v. 299) de l'Être absolu. Voilà que la clarté qu'il avait demandée à Dieu ne le dévoile point dans une stricte communion d'âme avec Lui ; s'étant enfin « parfaitement clair » (v. 301), ce qu'il voit, c'est sa distance à Son égard.

On reconnaît là les signes d'une contrition, d'une pénitence caractérisée, dans les termes du *Catéchisme*, par la « répugnance envers les mauvaises actions que nous avons commises » et par « une douleur et [par] une tristesse salutaires que les Pères ont appelées *animi crucius* (affliction de l'âme), *compunctis cordis* (repentir du cœur) »²⁰³. Ce repentir se traduit, comme le tient l'« Argument », dans l'eau « des larmes qui sortent d'un cœur pénitent ». Ces larmes marquent l'approfondissement de la vie spirituelle du poète après sa chute par une nouvelle conversion ; comme le dit Saint-Ambroise, dans la vie de l'Église, à l'eau répandue dans le Baptême répond celle des larmes de la Pénitence ; c'est dire que la première conversion, par laquelle l'homme renonce au mal et acquiert les moyens du salut sur le font baptismal, est suivie d'un processus continu de conversion aussi long que la vie du fidèle en proie aux avances du péché, mais en mesure, par le repentir, de se réconcilier avec Dieu²⁰⁴.

C'est bien par cette réconciliation que l'ode prend fin : « Tout est fini maintenant », l'annonce l'« Argument ». Car Dieu, aussi subitement que l'Ange conduisit Habacuc à Daniel emprisonné dans la fosse aux lions (Dn 14, 33-39), enleva le poète lui aussi à son recueillement « après le cours d'une année » de pénitence (v. 304-307) :

« Et maintenant de nouveau après le cours d'une année,
Comme le moissonneur Habacuc que l'Ange apporta à Daniel sans qu'il eût lâché l'anse
de son panier,
L'esprit de Dieu m'a ravi tout d'un coup par-dessus le mur et me voici dans ce pays
inconnu. »

Le moyen de cette intervention divine, la grâce du pardon par lequel la faute est effacée : « Je sais que la lutte est finie. Je sais que la tempête est finie./ Il y a eu le passé, mais il n'est plus. [...] » (v.

²⁰³ S/A, *Catéchisme de l'Église Catholique*, op. cit., p. 307-308.

²⁰⁴ Ibidem, p. 311.

311-312). Le poète ressent de nouveau la « Présence » de Dieu, annoncée par un « souffle » (*spiritus*, « Esprit ») sur sa face (v. 304-305) ; racheté, il peut reprendre sa tâche dans l'énorme concert du monde : à l'égal des travailleurs dans la parabole de la vigne²⁰⁵ (Mt 20, 1-16), lui aussi envisage sa « vigne » (v. 314) à labourer, « le verbe intelligible et la parole exprimée et la voix qui est l'esprit et l'eau ! » (v. 321) par lesquels il lui incombe de contribuer à l'éternisation de la Création ; le total dévouement à cette mission, sa « délivrance » (v. 315), interrompue brièvement par le péché, mais reprise de plus fort après la pénitence. Car une nouvelle dimension s'ajoute à cette mission : le rapport à l'autre. En effet, les 21 derniers versets de cette dernière strophe sont tous adressés à un « Frère », à son « enfant »²⁰⁶ à qui le poète²⁰⁷ dirige sa « parole subtile » (v. 322-324) :

« Frère, je ne puis vous donner mon cœur, mais où la matière ne sert point vaut et va la

²⁰⁵ André Vachon croit que la source de l'image de la vigne vient du Cantique des Cantiques (VIII, "Vinea mea coram me est.") (VACHON André, op. Cit., p. 285).

²⁰⁶ Marius-François Guyard fait remonter cette expression au Psaume XLV, "Audi, filia, et vide, et inclina aurem tuam" (GUYARD Marius-François, op. Cit., p 53).

²⁰⁷ L'organisation des voix à la fin de cette ode a été l'objet d'interprétations critiques divergentes. Alexandre Maurocordato croit que c'est là une autre voix que celle du poète qui dit ces mots et que, dans l'interpellation suivante de ce "frère" ("Je vous salue, mon frère"), c'est la Sagesse personnifiée qui parle, et non pas lui ; c'est ce que croit aussi Nichol Aidon : « The Word, 'neither man nor woman but the love which is above all words' warns the poet not to close his heart to its coming » (AIDON Nichols, op. Cit., p. 28). Nina Hellerstein repère une confusion dans les voix du poète et de la bien-aimée (à laquelle il identifie la Sagesse, d'ailleurs) à ce finale: "Il y a une certaine confusion dans l'attribution des rôles de parleur et d'interlocuteur pendant le discours de la Sagesse qui suggère que les voix du poète et de la bien-aimée se confondent. Les paroles du Christ, "Ne me touchez point!", sembleraient plutôt convenir au poète, Fils christique qui vient de renaître et qui refuse maintenant les liens avec les autres hommes; mais celle qui dit "Ne cherche pas à prendre ma main", n'est-ce pas l'Érato de la Première Ode, devenue maintenant inaccessible? Le sens de cette confusion se révèle dans la formule: 'O amie, je ne suis point un homme ni une femme, je suis l'amour qui est au-dessus de toute parole!' Les deux personnages, le poète et son amie, se fondent dans cette apparition qui réalise surtout les aspects négatifs de leur association: impossibilité du contact direct, sublimation, besoin de dépasser la sexualité mâle et femelle pour se rencontrer." (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 43). Marie-Joséphine Whitaker, elle, s'appuie sur la théologie catholique également pour lire dans cet extrait les trois voix alternées des trois personnes trinitaires : « Dieu le père appelle le poète « mon enfant » ; le Christ qui s'adresse à lui comme « frère » et le Saint Esprit émergeant enfin des métamorphoses du vent et du souffle » (WHITAKER Marie-Joséphine, op. Cit., in : VILANI Sergio, op. Cit., p. 169) ; l'Esprit et le Fils nous semblent des présences sûres dans ce finale, encore que, pour nous, ce n'est pas Lui qui se dirige au poète, mais plutôt le poète qui s'identifie au Crucifié après sa souffrance et se retourne vers le lecteur ; quant au Créateur, nous En décelons la présence, nous l'avons montré, plutôt par l'expression *mesure créatrice* que par le vocatif « Mon enfant », que nous attribuons au poète quelque peu sacerdotal et paternel de la fin de cette ode, tel qu'il pourrait s'adresser à un pécheur lui confessant ses égarements et ses angoisses (la portée dramatique de cette conclusion de l'ode nous le permet bien de le supposer!). Tout en admettant l'existence de "difficultés énonciatives" au finale, Sylvie Gazagne se rapproche de notre lecture; elle distingue dans la voix dominante dans cette fin de la deuxième ode celle du poète identifié à la sagesse divine et se dirigeant au lecteur comme à son "frère", à son "ami"; différemment de nous, elle interprète "Ne touchez point" comme une demande du poète qui, touché de l'amour divin, refuserait le contact amoureux qu'il avait senti d'Érato à la fin de la première ode (GAZAGNE Sylvie, op. Cit., p. 144). André Vachon interprète aussi cette allusion biblique comme un signe d'une plus grande spiritualisation du poète ; il rappelle que, dans le récit néotestamentaire, le Christ, lorsqu'Il dit ces paroles, a déjà le corps des ressuscités : « La matière de ce corps est déjà spirituelle, pétrie de lumière, et seul le sens le plus subtil, l'oeil du coeur, peut désormais le percevoir » (VACHON André, op. Cit., p. 284).

parole subtile

Qui est moi-même avec une intelligence éternelle.
Écoute, mon enfant, et incline vers moi la tête, et je te donnerai mon âme. »

La parole du poète n'est plus seulement une manière d'exercer la connaissance la plus intime du monde et de collaborer à sa spiritualisation ; elle est aussi une manière de communication avec ses semblables, de leur faire connaître son « intelligence » des choses. Tout d'abord, de la présence bienveillante du Créateur dans Son Œuvre, décelable par l'ordre même qui la régit et qui trouve son fondement sur « [l]a mesure sainte, libre, toute-puissante, créatrice » (v. 329) qui y préside (v. 331-332) :

« Rien, mon frère, et toi-même,
N'existe que par une proportion ineffable et le juste nombre sur les eaux infiniment divisibles ! »

« Mesure » (*mensura*), « nombre » (*numerus*) ; c'est bien l'arrangement rationnel de l'univers par la volonté de Dieu²⁰⁸ qui dispose tout « mensura et numero et pondere » (Sg 11, 21) que le poète veut montrer à son « frère » dans un acte non dépourvu d'une dimension apostolique. Car la révélation de cet ordre d'un monde fondé sur la volonté divine ne peut qu'être bienfaisante. Cette révélation se rattache tout d'abord à une recherche intellectuelle, elle rend possible la connaissance du monde (« et toutes choses en toi sont devenues claires. », v. 338) ; à l'avenant, elle intéresse l'homme directement dans sa personne : s'il y a un Créateur et s'il a fait connaître aux hommes ses desseins, pourquoi ne pas accueillir cette « Parole » qui est comme « une jeune fille éternelle » (v. 339) ? Et s'il y a un Créateur qui établit un certain ordre du monde, pourquoi ne pas porter son intérêt aux secrets de Sa « Sagesse » (v. 340) ?²⁰⁹ Elle vient à la recherche de l'homme pas seulement comme Parole, mais aussi comme chair, celle du Christ à la figure du Quel, comme le fait observer Marius-François Guyard²¹⁰, renvoie le verset « Je suis l'amour qui est au-dessus de toute

²⁰⁸ Significativement, Claudel écrit dans un texte à Honneger: “Au milieu du chaos original, j'interviens avec la sainte mesure et la bacchanale déchaînée et c'est en vain de briser mes enchantements et de se soustraire au rythme que je lui impose.” (CLAUDEL Paul apud ANTOINE Gérald, op. Cit., p. 9). Il reste évident dans cette citation le lien qu'il y a pour Claudel entre la mesure comme *mensura* cosmogonique et la mesure par laquelle le poète marque le rythme de sa création.

²⁰⁹ De la “Création” à la “Sagesse” et à l’“Amour” ; Marius-François Guyard fait remarquer que le passage de l'un à l'autre, sans constituer à lui seul une quelconque “structure” de cette ode dont le mouvement reste somme toute assez libre, est accompagné d'un passage du Vieux Testament au Nouveau Testament comme référence scripturaire du poème, ce que montreraient la plus grande quantité d'allusions vétérotestamentaires à son début et de renvois néotestamentaires à la fin. (GUYARD Marius-François, op. Cit., p. 54).

²¹⁰ Ibidem.

parole »²¹¹. Parole, Sagesse, Amour ; tout comme Dieu dans le monde, ce ne sont point des réalités spirituelles lointaines et inaccessibles ; pour les connaître, il suffit d'« ouvr[ir] la porte » (v. 340), de les laisser entrer dans son cœur.

« L'ESPRIT ET L'EAU » : LA COMPOSITION

Le mariage du ciel et de la terre

Dans « L'Esprit et l'eau », le développement de l'ode se confond au développement de la réflexion de Claudel sur le sujet central du poème : le rapport entre les réalités visibles et invisibles, entre le monde des choses et le plan de l'esprit. Nul autre principe de composition ne semble intervenir en définitive, et si, on le verra, des épisodes, des bribes d'un récit sont de temps en temps évoqués, ce sont là des fragments qui ne suffisent point à conférer au poème une vraie architecture narrative. Pour saisir le mouvement de l'ode, reprenons et synthétisons les points centraux de notre lecture du texte.

Les deux premières strophes, on le sait déjà, pourvoient l'ode d'un préambule que l'on pourrait tenir au prime abord comme antérieur à l'évolution qui l'organise : la strophe d'ouverture représentant le mouvement de l'ode à l'état naissant sous l'inspiration du Saint-Esprit ; la suivante portant une dédicace à cet Être qui la met en branle. Toutes les deux contiennent en germe des thèmes qui seront repris ultérieurement : dans la première, l'action du Saint-Esprit ; dans la suivante, la Création et la mise en avant de l'eau assimilée à la vie. On voit là ce qui fait l'unité de ce préambule, la présence à chaque strophe de deux personnes de la Trinité : dans la deuxième, Dieu Père ; dans la première, l'Esprit-Saint qui agit auprès des hommes en tant que leur Paraclet. D'une part, l'Auteur de l'œuvre ; de l'autre, l'Esprit qui y intervient, qui s'en occupe : voilà les deux personnes qui dominent tout le reste du poème. Pourtant, le préambule s'intègre à l'ensemble de cette deuxième ode encore d'une autre manière ; c'est ce que l'on verra à la fin de cette section.

La mouvement de l'ode à proprement parler ne commence qu'à la troisième strophe, introduite par la conjonction « Or » qui fait le passage de la strophe seconde où l'élément dominant est l'eau créatrice dans la troisième strophe, consacrée à part entière au monde créatural, de l'existence au point de vue purement matériel, soumise à des travaux longs et pénibles, souvent

²¹¹ Comme l'observe Michio Kurimura, l'expression "l'amour qui est au-dessus de toute parole" fait écho au texte paulinien lu à la messe du Sacré-Coeur: "l'amour du Christ qui surpasse toute connaissance" (KURIMURA Michio, *La Communion des saints dans l'oeuvre de Paul Claudel*, Tokyo: France Tosho, 1968, p. 84.

stériles, hantée de la mortalité qui fait « cendre et poussière » de toute grandeur temporelle. C'est là une constatation où, il faut le dire, il entre une pointe non négligeable d'angoisse, car ce que voit le poète, c'est le néant du monde des choses pris en lui-même, sans aucun fondement dans le transcendant, submergé dans le devenir, dans le flux incessant de l'engendrement et de la corruption – une leçon amère qui n'est pas sans rappeler le « vanitas vanitatum » de l'*Ecclésiaste* (1,2). Cette constatation fait également la première étape du mouvement du poème ; confronté de la sorte à une réalité de pure contingence, d'efforts et de grandeurs mondaines rendus vains par l'ombre de la mort, que peut le poète sinon aspirer à une existence de liberté sans défaut, de vie sans limites ?

Autant de biens dont la mer qu'il regarde (v. 37) offre au prime abord l'image achevée. On a déjà vu pourquoi ; le poète se dit « libre » car, bien au-delà du plan des créatures périssables, il a enfin sa « part avec ce qui les crée, l'esprit liquide et lascif ! » (v. 32). La liberté qu'il ressent découle donc de son contact direct avec la source de la vie, « l'esprit liquide et lascif » qu'est la mer, ou autrement dit « la mère » (v. 44), « la vie même sans laquelle tout est mort » (v. 35), l'origine et la condition nécessaire de toute chose vivante, une puissance à la fois vitale et primitive, adverse à l'effort docilisateur de l'agriculture et de la culture auquel la terre se soumet aisément (v. 33-34). L'objet de sa recherche, se délivrer de la mort qu'il distinguait dans le monde terrestre par un retour à la réalité fondamentale qu'est la mer, l'origine de tout, y compris, selon le récit du livre de la *Genèse* (1,9), de la terre elle-même.

Pourtant, la mer évoquée à ce deuxième moment de la composition n'est pas encore la vérité ultime où le poète désire retrouver la libération et la « vie en abondance » (Jn 10, 10). En effet, elle n'est pas assez éloignée de la matière ; au contraire, tout comme les « portes colossales » (v. 27) de la « Cité carrée » (v. 26) qu'est Pékin (symbole de l'instable grandeur temporelle), la mer elle aussi s'impose par son apparence, par l'énormité de son étendue : « Mais ici et où que je tourne le visage et de cet autre côté / Il y en a plus et encore et là aussi et toujours et de même et davantage ! Toujours, cher cœur ! » (v. 37-38). Il faut au poète chercher davantage ; ce qu'il trouve (et voilà le sujet du troisième stade du poème) est l'esprit, apparenté, certes, à l'eau, mais en tout son supérieur. Rappelons-le, si l'eau pénètre la terre, l'esprit pénètre la réalité la plus intime de toute chose, et le voilà comme un moyen privilégié de connaissance ; l'eau est à l'origine de la vie, mais elle n'y est qu'en puissance, elle n'est plus qu'« inerte » (v. 79) sans l'action de l'esprit, lui l'agent indispensable à la création ; substance purement intellectuelle, dérobée aux contraintes de l'existence matérielle, ce dernier n'est pas seulement d'une abondance majestueuse comme la mer : il est à proprement parler inépuisable ; avec lui, il n'y a « pas à craindre d'être laissé au sec ! » (v.

69). Tous les attributs supérieurs de l'eau sont par là portés à leur perfection en lui ; transcrits sur le plan de esprit, les voilà soustraits aux limites de la matière.

Toujours est-il que l'esprit en est proche, mais qu'il n'est pas encore la réalité parfaite elle-même ; à l'instar des eaux qui ont tendance à se réunir en une « goutte unique » (« L'eau/ Appréhende l'eau »), de « l'eau/ [qui] odore l'eau » (v. 74-75), il est ainsi que « l'esprit odore l'essence » (v. 110-111), qu'il se tourne vers l'« Être parfait » (v. 103) à l'égard duquel toutes les choses ne sont qu'à la mesure où elles y participent ; c'est Lui qui fait le quatrième stade de l'ode et le dernier moment du mouvement qui l'orchestre jusqu'alors. Car il débouche sur une difficulté dont il a déjà été question ci-dessus : la conception de Dieu que se fait le poète Le dérober absolument à la réalité sensible dont lui-même fait partie ; cette impasse constitue aussi la plaque tournante du poème ; ses quatre moments initiaux observent un mouvement ascendant comportant des vérités de plus en plus élevées : le caractère passager de l'existence terrestre, la vision jubilatoire de l'abondance de vie et de liberté (et c'est la mer), la plénitude illimitée de ses biens (dans l'esprit), Dieu finalement, l'Être en qui se fondent toutes les choses ; à chaque pas de cette ascension, le plus ces réalités éludent le plan de la matière où se trouve le poète, le plus elles deviennent pour lui d'un abord difficile ; l'aboutissement, le conflit entre un monde accessible mais imparfait et son fondement ontologique, la seule réalité qui puisse combler le cœur du poète, mais au-delà de sa portée.

Si nous disons que c'est là la plaque tournante de l'ode, c'est que le moment suivant, celui qui comporte la vérité la plus haute sur la constitution ontologique du monde et qui apporte aussi la solution de cette impasse, est déjà au-delà de toute scission incompatible entre le sensible et le spirituel ; « l'Être parfait » est aussi le Créateur ; s'il est directement inaccessible, le poète peut parvenir à Lui par Ses œuvres, Dieu étant présent en elles. Voilà le point central de l'ode et sur le plan textuel et au point de vue de la pensée du poète. La huitième strophe qui contient cette révélation se situe à peu près à la région moyenne du texte (elle commence au vers 124 et finit au vers 174, c'est-à-dire un peu après la moitié de ses 343 versets) ; elle le divise en deux portions de 123 et de 170 vers. Ses 50 versets en font aussi la strophe la plus longue de l'ode, ce qui importe au point de vue formel : si (et on en a déjà traité aux premières pages de cette analyse) la première strophe, par son mouvement peu à peu plus large, représente la naissance progressive de l'ode, c'est comme si dans cette longue huitième strophe le rythme du poème arrivait au point culminant de son développement, accompagnant la profondeur de la vérité dont elle est le véhicule. À la clef de voûte de la strophe, la profession d'une catholicité fondée sur le sentiment de l'unité (et non plus de la

contradiction) des réalités visible et invisible, toutes les deux parties d'un même univers « fermé » par la volonté divine.

Parvenu à ce haut moment de pénétration philosophique, au poète d'en tirer les conséquences et sur le plan ontologique et au niveau personnel²¹². Rappelons-le. L'aiguillon de la mort est le premier à perdre de sa pointe ; le sensible n'y est point soumis sans rémission ; que ce soit par le recommencement cyclique de la nature, que ce soit par la participation des choses à l'Être, elles sont la manifestation même de l'Éternel, elles n'en sont pas exclues. La mission du poète, celle de contribuer à l'éternisation de ce monde par son chant ; son désir, celui de s'y consacrer à part entière, de se faire totalement disponible à l'action de Dieu. Il n'est point malaisé à le percevoir, au mouvement ascendant des sept premières strophes répond le mouvement descendant des strophes qui suivent la huitième ; comme dans une somme médiévale, une fois établie une vérité générale sur le monde (la présence de Dieu dans Ses œuvres), le poète en tire les conséquences, ce qui le fait retourner à un niveau plus particulier ; dans le cas de « L'Esprit et l'eau », ce retour équivaut à la découverte d'une implication qui l'engage personnellement (la partie qu'il lui échoit dans le concert universel). C'est ce double mouvement (de la constatation d'un état de choses dans le monde immédiat à la vérité la plus sublime et de celle-ci de retour au plan des choses) qui pourvoit l'ode de son hiérarchie.

La découverte de cette union du visible à l'invisible et de sa place au sein de ce « monde maintenant total » (v. 153) n'implique point pour autant que, pour le poète, tout conflit est aboli. Tout au contraire ; si la recherche de la vérité sur le plan théorique n'est pas exempte de doutes et de perplexités pénibles, une fois qu'on y parvient, la nécessité de s'y conformer personnellement n'en pose pas moins d'ardus défis. C'est ce dur apprentissage qu'il fait par le péché, en l'occurrence par ses amours adultères. On en avait déjà vu un lorsque le poète faisait découler d'une incompatibilité entre le sensible et l'esprit la conception d'un Dieu absolument distant et inabordable ; voilà que maintenant, Le reconnaissant à sa portée dans chaque chose créée, il prend ses distances, qui ne va pas à Sa rencontre. Des motifs tout à fait distincts sont à l'œuvre à ces deux occasions : à la première, une erreur de nature intellectuelle, une conception fautive du rapport entre le Créateur et les créatures ; à la deuxième, l'amour désordonné. Pardonné et réconcilié, il sent « soudain le

²¹² Il est intéressant de souligner que le Père Rywalski décèle deux moments principaux dans l'ode, une première partie doctrinale, une deuxième moitié morale, plaçant le sommet de l'ode sur la perception du poète de l'Éternité au sein des réalités passagères (RYWALSKI Pascal P., op. Cit., p. 63). Marie-Joséphine Whitaker propose une structure en trois moments, élémental (str. IV-V), religieux (str. VI-VIII) et tragique, existentiel, spirituel et personnel (IX-XI). Il vaut aussi de faire observer que Whitaker situe la plaque tournante du poème à peu près à la même place du poème que nous, seulement un peu plus tard, dans la strophe VIII (WHITAKER Marie-Joséphine, op. Cit. In: VILANI Sergio, op. Cit., p. 167).

souffle de nouveau sur [s]a face » (v. 313), une phraséologie que l'on connaît ; « soudain », « souffle » et « de nouveau » sont les termes repris constamment à la strophe première pour représenter l'action de l'Esprit-Saint qui inspire au poète l'ode qu'il va attaquer. Il y a par là retour au début du poème, dans un mouvement circulaire²¹³. L'identification de ce mouvement conspire à élucider la situation d'énonciation de l'ode ; c'est alors comme si, la vérité révélée, le poète s'y étant conformé après la crise et sentant « la Présence » (v. 313) divine de nouveau (au finale de l'ode), il s'adonnait à chanter son expérience intime, à en faire du langage, de manière à, en accord avec sa mission poétique, la perpétuer et à la faire assimiler à d'autres âmes.

La trame de l'ode

On a accompagné au fil des strophes l'évolution de la pensée du poète sur la relation entre l'esprit et le monde sensible, pensée qui constitue le principe assurant l'unité de cette deuxième ode. Voilà que ce n'est pas la seule manière dont il use pour y conférer cette cohésion ; le retour périodique de certains motifs repris tantôt tel quel, tantôt dans le sens contraire, n'y contribue pas moins.

Pour bien apprécier comment ont lieu ces reprises, rappelons la fonction centrale de la huitième strophe, située à la région à peu près moyenne du texte ; elle établit deux ensembles de strophes (initial et final) auxquelles correspondent les deux mouvements de la composition (mouvement ascendant et descendant respectivement). C'est en relation à cette strophe moyenne que ces retours doivent être pris en considération.

Certains d'entre eux ont déjà été analysés ci-dessus ; ce sont les retours d'éléments qui ont une fonction fondamentale dans l'architecture de l'ode, qui en sont comme la charpente. Les deux moments de rencontre du poète avec Dieu en sont un ; nous avons déjà eu l'occasion de signaler où ils s'opposent et où ils divergent. Une similitude de plus, ces deux séparations envers Lui suivies chacune d'un rapprochement encore plus intense ont lieu juste à la suite d'une supplique à Dieu de la part du poète qui l'exprime par l'impératif : à la première moitié du texte, il Lui lance un appel à la liberté, à la délivrance de tout ce qui fait sa condition (du temps, de son individualité, v. 106-113), répondu par l'impasse intellectuelle de la connaissance de Dieu et puis par la révélation de l'unité du monde ; à la partie seconde, c'est Sa lumière qu'il demande à Dieu, c'est-à-dire une parfaite soumission à sa mission, mais il ne tarde pas à tomber en proie au péché, plus tard racheté par la

²¹³ Nina Hellerstein identifie aussi cette structure circulaire (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 32).

pénitence et par la réconciliation. Que veut dire cela ? Que Dieu exhause ses prières, non pas directement, par un ravissement mystique ou par un soudain apaisement, mais par le conflit, par l'obstacle ou par la tentation qui, vaincus, aboutissent à une évolution sur la voie de l'esprit ? Or, c'est bien là le thème de la souffrance rédemptrice. L'évocation du crucifié à la septième strophe (« le parfait homme sur le parfait arbre », v. 116) – la seule mention directe du Fils dans ce poème qui repose tout entier sur la dialectique entre le Père et l'Esprit-Saint – gagne par là tout son sens ; sur la croix, l'Agneau Lui aussi pâtit de l'abandon du Père (“Θεέ μου θεέ μου, ἵνα τί με ἐγκατέλιπες;”, Mt 27, 46) ; Son sacrifice Lui aussi aboutit à la Rédemption. Certes, l'analogie a des limites, et le poète ne saurait égaler la perfection du Christ crucifié ; l'abandon que Celui-ci éprouva ne fut point le fruit de Son propre péché, mais de celui d'autrui et qu'Il vient racheter ; la Rédemption que, par sa Pâque, Il apporta dans le monde, une condition pas exclusivement individuelle, mais intéressant tout le genre humain. Toujours est-il que Son image sur la croix offre en grand le passage entre la douleur et le bonheur suprême que le poète vit en petit, à l'échelle de sa vie purement humaine ; c'en est, en fait, le modèle inégalable. Nina Hellerstein perçoit de même ce rôle symbolique du Crucifié dans l'ode²¹⁴ : « la Crucifixion indique au poète qu'à l'instar du Fils de l'Homme, il sera lui aussi obligé de passer par une crucifixion symbolique et mortelle, sur le plan personnel cette fois, pour atteindre le salut ».

Une myriade de motifs mineurs introduits à la première moitié de l'ode et repris dans un sens différent à la seconde²¹⁵ reproduit en petit le mouvement que l'on a vu ci-dessus. Certains changent en fonction de la révélation de la huitième strophe. À la fin de cette étude, nous allons nous pencher sur le cas de deux symboles dont l'opposition est capitale dans l'ode, la terre et l'eau.

D'autres reprises n'interviennent à la seconde partie qu'après l'évocation de l'affaire avec Rose. Tel est le cas du contraste entre l'être et le néant ; le poète qui, à la septième strophe, exprime le vœu de trouver dans Dieu la plénitude de l'être auquel il ne fait que participer est le même qui, ayant péché, ne reconnaît en lui-même que « privation » de ce même être, que « néant » (strophe 12, v. 298), et qui s'identifie à plein à cette condition ontologique (« et cela du moins est à moi ! », idem). Tel est aussi le cas de l'opposition entre la vie et la mort : inspiré par la contemplation de la mer, il se livre à son désir d'une vie sans limites, dégagée de l'ombre de la mort (« [...] ah ! je veux la vie même sans laquelle tout est mort ! », strophe 4, v. 35) ; lors de sa pénitence, même sa vie individuelle, pour faible et restreinte qu'elle lui eût jadis semblé, lui paraît alors un don immérité, et

²¹⁴ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 36.

²¹⁵ Nina Hellerstein insiste aussi sur la différence de signification de certains éléments au début et à la fin de l'ode (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 36-37).

il trouve juste de la retourner à son Créateur (« Vous m’avez donné la vie ; je vous la rends ; je préfère que vous repreniez tout », strophe 12, v. 295). Le péché marque donc le virage d’un élément positif (l’être, la vie), désiré ardemment et en abondance par le poète, à sa négation (le néant et la mort) – son rôle dans le texte, celui de tempérer ses aspirations d’une plénitude (d’être, de vie) tout à fait au-dessus de la portée de l’existence humaine, de lui rendre présente sa faillibilité de créature et la nécessité de se conformer à des ambitions plus modestes, plus convenables à sa petitesse ? Car, ne l’oublions point, à la suite de l’adultère, le ton s’adoucit, les élans irréfrenables d’immortalité et de liberté ne harcèlent plus le poète ; à la fois, le désir de servir Dieu s’empare de lui de plus belle, traduit dans la mission de se faire Son apôtre, d’annoncer Sa Parole auprès de ses frères.

L’Esprit porté par les eaux

A l’égal de ces motifs, des références à l’image centrale de l’ode, l’esprit et l’eau, la parsèment d’un bout à l’autre. La source de cette image, nous l’avons mentionné en passant, se trouve dans *Genèse* 1,2. Le passage apparemment ne va pas sans poser de vives difficultés de compréhension ; penchons-nous donc sur la *Vulgate* ; on y trouve : « spiritus Dei ferebatur super aquas », traduction de l’hébreu toute proche de celle de la *Septuaginta* : « πνεῦμα θεοῦ ἐπιφέρειτο ἐπάνω τοῦ ὕδατος ». La syntaxe de ces versets mérite des commentaires. Dans la version latine, tout comme dans la version grecque, les verbes sont à la voix passive (« ferebatur » ; « ἐπιφέρειτο ») ; tous les deux ont une signification pareille : en grec, « ἐπιφέρειν » veut dire, dans son sens premier, « porter sur »²¹⁶ ; cette même signification est donnée par le verbe « ferre » accompagné de la préposition « super », celle-ci suivie d’un accusatif (« aquas »). On le voit, l’eau y est toujours présentée comme un soutien à l’esprit (ou au souffle, « πνεῦμα », « spiritus ») de Dieu, « porté » sur elle.

Or, c’est bien à cette relation entre l’esprit et l’eau que Claudel revient sans cesse tout au long du poème, ce qui ne surprend pas : cette *eau essentielle en nous* dont parle Claudel à Suarès, c’est bien celle qui soutient le souffle de Dieu, qui aspire à s’Y unir comme aux temps premiers. De plus, pour Maurocordato, la superposition de l’esprit à l’eau forme bien le « ressort » de l’ode, en en relançant le mouvement et en se reliant à ses thèmes fondamentaux, la voix et la création, celles du poète et celles du Seigneur. Le fait que l’amour de Dieu dont ce souffle sur l’eau procède est parfait,

²¹⁶ BAILLY A., p. 350.

tandis que celui du poète est incomplet ne l'est pas, voilà pourquoi, selon Maurcordato, l'ode se structure comme une prière intermittente²¹⁷.

Souvent, Claudel revient à cette image primordiale presque littéralement ; il est ainsi que, au verset 115, il se dirige à Dieu : « Il me faut vous soutenir » ; plus tard, au verset 172, c'est l'eau qui « continue l'esprit, et le supporte, et alimente » ; référence encore plus explicite au texte du livre de la *Genèse*, le verset 261 dit clairement: « Comme ces eaux qui portèrent Dieu au commencement », une image réitérée à la dernière strophe par « Ah, je le sens, l'esprit ne cesse point d'être porté sur les eaux ! » (v. 330). Pourtant, l'image de l'esprit sur l'eau retourne aussi de temps en temps dans le poème sans la mention explicite d'un soutien de celle-ci au premier, et cela dès la deuxième strophe ; c'est ainsi qu'un « souffle sous le brouillard » révèle « la mer » (v. 17-18) ; de même, cette relation de Dieu à l'eau parsème la dixième strophe : d'abord, souvenir des livres de la *Genèse* et de l'*Exode*, Dieu se manifeste par un « soufl[e] sur le chaos, séparant le sec de l'humide,/ Sur la Mer Rouge » (v. 221-222) ; puis, on l'a déjà vu, le Saint-Esprit descend sur les eaux lors de la cérémonie du baptême des fonts baptismaux (v. 231-233). Finalement, à la dernière strophe, « la mesure sainte », la « proportion ineffable » et « le juste nombre » se trouvent aussi « sur les eaux infiniment divisibles », c'est dans la superposition à l'eau de ces notions purement intellectuelles, responsables de l'ordre et de l'unité nécessaires à la Création de l'univers, que le poète trouve la raison de tout ce qui est (v. 328-332). Nous allons expliciter dans la suite de cette étude le sens symbolique qui nous semble fondamental dans les renvois à cette scène première de la rencontre de l'eau et de l'esprit.

Ces citations l'ont déjà sans doute indiqué, la divinité qui se manifeste sur l'eau apparaît comme Dieu Père, le Créateur (comme le montre la dernière). Tantôt, elle est le Saint-Esprit, comme par Ses interventions dans le sacrement du baptême des fonts, par exemple. Ce sont surtout ces deux personnes qui sont au cœur de l'ode ; la première dans les strophes mettant en relief la nature du monde de chose créée (strophes 2, 8, 13) ; comme le veut Maurocordato, « La genèse de ce poème reproduit celle du monde selon l'Écriture Sainte, et son développement continue l'alliance des flots et du souffle initial »²¹⁸, celle qui a créé le monde. La deuxième surgit indirectement dans la pénitence et dans le pardon du péché (strophes 12 et 13), des sacrements qui se font selon l'Église par l'action du Saint-Esprit²¹⁹, et explicitement à la première strophe, l'Esprit le poussant à chanter l'ode qui commence. L'action de ces deux personnes intéresse aussi de près le problème central de l'ode, celui des rapports entre le monde sensible et le plan spirituel : l'unité profonde de ces deux

²¹⁷ MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., p. 48.

²¹⁸ MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., p. 45.

²¹⁹ S/A, *Catéchisme de l'Église Catholique*, op. cit., p. 211.

niveaux repose sur le fait que tous les deux sont le produit d'un même Créateur, inaccessible directement mais présent dans Ses œuvres ; à l'Esprit-Saint, le poète demande la force d'accomplir la mission qui lui incombe dans ce monde qui, plus qu'une simple illusion qu'il faut dépasser pour parvenir à Dieu, mérite bien de faire l'objet de sa connaissance, tout comme c'est l'Esprit-Saint qui agit auprès de lui lorsqu'il manque à sa tâche. Et le Fils, la troisième personne de la Trinité ? Il n'est mentionné directement qu'à une reprise (v 116-118), mais sa présence est fondamentale, parce qu'il offre, on le répète, l'image parfaite de la souffrance rédemptrice, modèle que le poète suit sans pouvoir jamais égaler. Raison de plus pour croire à cette analogie entre le Christ et le poète, le fait que celui-ci termine le poème par une reprise au pied de la lettre du « *Nolli me tangere* » (Jn 20, 17) du Christ Ressuscité ordonnant à Marie Madeleine de ne pas le toucher et d'aller annoncer la Résurrection à ses « *fratres* » ; « *Ne me touchez point !* » (v. 343) dit le poète annonçant lui aussi la Parole à son « *frère* », devenant à l'égal du Christ un véhicule de la Bonne Nouvelle²²⁰.

²²⁰ Sylvie Gazagne cite ce passage de Claudel où il commente le *nolli me tangere* sous le signe de la nécessité de communication de l'expérience mystique à tous les chrétiens: "Ne me retiens pas... Va dire à mes frères... (Jean, 20,17), ces paroles que le quatrième évangéliste met dans la bouche du Christ ressuscité à l'adresse de Marie-Magdaleine symbolisent le lien de la communication entre les mystiques et leurs frères et la communication entre les premiers et Dieu" (CLAUDEL Paul apud GAZAGNE Sylvie, op. Cit., p. 269).

CHAPITRE V

« MAGNIFICAT » ET L'ACTION DE GRÂCE

Introduits discrètement dans « Les Muses » et devenus dominants dans « L'Esprit et l'eau », les images et les thèmes chrétiens, issus surtout de la *Bible*, aussi au cœur de l'ode suivante, « Magnificat » dont le titre reprend le mot d'ouverture du cantique à la louange du Seigneur chantée par Marie (Lc 1 :46-55) lors de la Visitation à sa cousine Isabel après l'Annonciation.

Ce cantique détient une place de choix dans la vie de l'Église, surtout par sa fonction privilégiée dans la célébration quotidienne de la Liturgie des heures par laquelle, en conformité aux instructions de l'Apôtre de « prier sans cesse » (1 Th 5:17), la communauté des fidèles consacre le temps de la journée à la louange de Dieu par des prières à des heures fixes²²¹. D'après le disposé dans le *Bréviaire romain*, ces heures correspondent à la division des heures des Romains, à chaque trois heures, commençant par Laudes (à l'aube), suivies de la Prime (à six heures environ), de la Tierce (vers neuf heures), de la Sexte (vers midi), de la None (de quinze heures) ; le soir, ce sont les Vêpres, vers dix-huit heures, et, la nuit, les Matines, composées de trois offices nocturnes (de vingt et une heures, de minuit et de trois heures) ; Complies, une heure supplémentaire, se chante peu après le coucher du soleil. Chacune de ces heures comprend à peu près le même service : des psaumes, parfois des cantiques, des antiphones, des répons, des hymnes, des capitules, des versets et des prières²²². Si des chants de l'*Ancient Testament* sont entonnés au moment des Psaumes, choisis en conformité aux dispositions du *Bréviaire* pour chaque jour, les trois cantiques du *Nouveau Testament* sont les seuls cantiques bibliques à avoir l'honneur d'être proclamés quotidiennement : le « Benedictus » de Zacharie (Luc 1:68-79) le Laudes ; le « Nunc Dimittis » (ou le chant de Syméon, Lc 2 : 29-32) le Complies et, finalement, le « Magnificat » les Vêpres, sans doute, le pense-t-on, parce que ce fut le soir qu'eut lieu soit l'Annonciation, soit la Visitation. Quoi qu'il en soit, il est chanté en Vêpres beaucoup plus lentement que les Psaumes, de manière à permettre le déroulement de l'impressionnante et élaborée cérémonie de la bénédiction de l'encens et de l'encensement de l'autel²²³, évoqué dans la scène finale de la « Troisième ode ». Ce fut à cette solennité que Claudel

221

S/A, *Catéchisme de l'Église Catholique*, op. cit., p. 258.

222 CABROL F., « Breviary », in: *The Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company, consulté le 18 novembre 2012 à 14h31 à l'adresse : <http://www.newadvent.org/cathen/02768b.htm>

223 HENRY H., « Magnificat », in: *The Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company, 1910, consulté au site <http://www.newadvent.org/cathen/09534a.htm> le 12 novembre 2012 à 23h05.

assista le soir de Noël 1886 ;durant le chant de quelque chose qu'il découvrirait par la suite être précisément le « Magnificat », il se sentit appelé à embrasser la foi au Christ²²⁴.

Par cette référence au cantique de Marie, tellement important dans la biographie spirituelle de Claudel, il s'établit un contraste entre « l'Esprit et l'eau » et la troisième ode : tandis que celle-là repose sur une image empruntée au récit de la Création qui ouvre l'*Ancien Testament*, c'est à la bonne nouvelle de la venue du Messie dans le *Nouveau Testament* que renvoie le « Magnificat ». Un contraste qui ne va pas sans une relation de complémentarité : si la deuxième ode rappelle la Création et la présence de Dieu Père, l'ode suivante, par l'épisode auquel elle fait allusion, évoque le rachat de l'œuvre déchuée après le péché d'Adam, par l'action salvifique du Christ.

La figure de Marie est d'autant plus importante dans cette ode que celle-ci a sa raison d'être dans une circonstance dans la vie du poète, la naissance de sa fille. Le nom de l'enfant ? Marie²²⁵. D'où l'importance du thème de l'enfance dans le poème. Dans une lettre à Gide, en établissant un parallèle avec l'art du musicien, Claudel parle d'une « symphonie de thèmes » qu'il serait en train de composer dont l'enfant est l'un des leitmotive, à côté de la forêt et du froid²²⁶.

Comme le fait observer également Nina Hellerstein, la naissance de Marie, en 1906, est aussi une référence capitale en ce qu'elle a lieu exactement vingt ans après la « renaissance » du poète par sa conversion. Le fait qu'il célèbre dans l'ode la naissance du Christ n'est pas sans rappeler ces deux naitivités, l'une dans la chair, l'autre dans l'esprit²²⁷.

Précédée aussi d'un « Argument », son étendue est légèrement moins longue que celle de l'ode antérieure ; elle est constituée de 312 versets divisés en six longues strophes, exception faite de la première, un monostiche répétant le début du chant de Marie (« Mon âme magnifie le Seigneur ») ; la deuxième strophe (qui donne quelques repères narratifs du poème) comporte 57 vers ; la troisième (une diatribe contre les idéaux laïcs du XIXe siècle), 43 ; 87 versets composent la quatrième (un chant de délivrance de la mort), ce qui en fait la plus longue du poème ; l'avant-dernière et la dernière strophes (respectivement sur la paternité et l'âge mûr) en contiennent 61 et 59. D'une manière générale, l'ode observe les mêmes caractéristiques formelles des poèmes antérieurs : pas de régularités dans la division des strophes ; pas de régularités concernant le mètre ; du reste, l'enjambement demeure une ressource stylistique fréquente (voir, par exemple, v. 140-

²²⁴ CLAUDEL Paul, « Ma Conversion », in : idem, *Oeuvres en prose*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1010.

²²⁵ MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978. p. 68.

²²⁶ CLAUDEL Paul apud HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 44.

²²⁷ Ibidem.

143).

Pourtant, une tendance à des formes plus homogènes y est marquante²²⁸, ce dont font preuve les dimensions des strophes citées ci-dessus : hormis le monostiche initial et la quatrième strophe, les autres vont d'une quarantaine jusqu'à une soixantaine de versets, une variation beaucoup moins importante que celle de « l'Esprit et l'eau », par exemple. On repère également la récurrence de ce que Claudel nomme des *motifs* dans ses termes, une « espèce de *patron* dynamique ou de *centrale* qui impose sa forme et son impulsion à tout un poème »²²⁹).

Certes, c'est là une ressource fréquente dans les deux premières des *Odes* ; rappelons à ce sujet et à titre d'exemple « Je te reconnais » qui parsème les deux premières strophes des « Muses » ou bien « Soudain » à la strophe d'ouverture de « L'Esprit et l'eau », ainsi que les deux motifs de la dixième strophe (« Dieux qui avez... », « Vous commandez »). Pour réitérés qu'ils soient dans ces odes initiales, ils acquièrent une importance beaucoup plus considérable dans « Magnificat » où ils sont bien plus intégrés à la structure de l'ode ; hormis la première et la deuxième strophes, toutes les autres commencent par « Soyez béni, mon Dieu, qui [...] » ; par ce motif, Claudel met en avant le dessein du poème : l'action de grâces à Dieu des « choses grandes » qui ont été faites au poète (v. 121) ; à chaque nouvelle reprise du motif en tête de la strophe, il rappelle un bienfait du Seigneur et y consacre les versets suivants (où se trouvent souvent d'autres motifs). Ces retours périodiques tout au long du texte, de même que (on l'a vu) la relative régularité de la dimension des strophes, confèrent l'apparence d'une certaine uniformité formelle à l'ode, ce qui contrebalance le goût de Claudel pour l'irrégularité, si saillant dans les odes précédentes.

LE PRÉAMBULE (v. 1-42)

Avant d'attaquer le sujet central de l'ode (l'action de grâce), Claudel introduit deux strophes qui lui servent de préambule. La première, on l'a vu, composée du monostiche « Mon âme magnifie le Seigneur », situe le poème par rapport au texte biblique (on reviendra sur cette relation à la fin de

²²⁸ Tendence perçue aussi par Jacques Lefebvre à partir d'une observation génétique: "L'étude des brouillons montre encore que le 'Magnificat' est sur le plan de la prosodie aussi, une oeuvre charnière. Il annonce une poésie plus sereine et plus régulière, où l'influence de la prosodie biblique s'accroît jusqu'à toucher la structure interne du verset. Celui-ci, de plus en plus souvent, acquiert une structure binaire ou ternaire et équilibre approximativement ses hémistiches". (LEFEBVRE Jacques, "Le Verset des *Cinq Grandes Odes*", in: VILANI Sergio, op. Cit., p. 141).

²²⁹ CLAUDEL Paul, "Réflexions et propositions sur le vers français", in: idem, *Oeuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 14-15

ce chapitre) ; la deuxième strophe, fort plus longue (v. 2-58), introduit les repères narratifs dans lesquels l'action de grâce se déroule et auxquels elle fait référence. Penchons-nous un moment sur cette deuxième strophe afin d'en dégager le mouvement qui l'organise.

Le poète : portrait en jeune homme (v. 2-15)

Les quatorze versets d'ouverture de la deuxième strophe consistent dans la ressouvenance de la part du poète de sa jeunesse, surtout de l'épisode de Noël à la Notre-Dame (voir chapitre I). La Cathédrale est au centre d'une géographie urbaine qui conduit le poète vers le théâtre de sa conversion (v. 2-3) :

« O les longues rues amères autrefois et le temps où j'étais seul et un.
La marche dans Paris, cette longue rue qui descend vers Notre-Dame ! »

Nous avons là les coordonnées de temps (« le temps où j'étais seul et un ») et d'espace de l'événement, mais que sait-on de son protagoniste ? « Seul et un », c'est dire qu'il ne sent pas encore la Présence qu'il avait découverte à la deuxième ode ; il n'est accompagné de rien d'autre que des désirs multiples qui harcèlent son « jeune cœur » (v. 7-10) :

« Moins de murmures dans la forêt à la Saint-Jean d'été,
Il est un moins nombreux ramage en Damas quand au récit des eaux qui descendent des monts en tumulte,
S'unit le soupir du désert et l'agitation au soir des hauts platanes dans l'air ventilé,
Que de paroles dans ce jeune cœur comblé de désirs ! »

D'un côté, les désordres du désir ; de l'autre, « les pieds précipités de [s]es dieux ! » (v. 6), une image puissante qui renvoie à un thème fort de cette troisième ode : la chute des idoles (développé davantage dans la strophe suivante), ces idoles étant les principes ou les idéaux qui, créatures comme les autres, *ne sont pas* (c'est ce qu'il avait découvert à la deuxième ode), mais que, jeune, le poète élevait improprement au rang de la seule chose *qui est* ? Quoi qu'il en soit, ces dieux sont déjà brisés, et, seul, se sentant « appelé par [s]on nom » (v. 14), il marche vers son sacrifice (v. 11)

« O mon Dieu, un jeune homme et le fils de la femme vous est plus agréable qu'un jeune taureau ! »

Image de la conversion du poète, le taureau sacrifié est une image païenne (par le souvenir des sacrifices animaux des temples greco-romains), mais aussi chrétienne, par une association avec le Christ dont la Pâque est traditionnellement comprise dans les termes de l'immolation d'un animal, l'agneau. En effet, le poète, à l'instar du Christ, va offrir sa vie en holocauste par l'accomplissement de la mission qui est la sienne.

Naissance et Nativité (v. 16-24)

Le souvenir de Sa Nativité sert au poète d'évoquer Jésus à un autre événement majeur de la vie, la naissance de son enfant (v. 22) :

« Venez, fidèles, et adorons cet enfant nouveau-né. »²³⁰

Le parallèle ne se justifie que trop sur le plan de la vie spirituelle du poète. Jésus dans la mangeoire ou son propre enfant qui le regarde « les bras tendus » ? Les deux à la fois, en cela que et l'un et l'autre lui offrent l'image vivante de ce Dieu invisible qu'il cherchait dans l'ode antérieure ; par la vision de ce petit enfant, dit le poète s'adressant à Dieu, « voici que vous êtes quelqu'un tout à coup ! » (v. 17). De même, dans l'adhésion au Christ, ainsi que dans son dévouement à la paternité, il trouve un moyen de résister aux tentations du Siècle et de tout ce qui l'éloigne de sa vraie condition de chose créée, tournée vers un but qui lui est majeur (v. 19-20) :

« O que je suis bien le fils de la femme ! car voici que la raison, et la leçon des maîtres, et l'absurdité, tout cela ne tient pas un rien

Contre la violence de mon cœur et contre les mains tendues de ce petit enfant ! »

Et, face à ce don de Dieu qu'est son enfant, au poète de faire écho à l'exultation de Marie :
« Mon esprit a exulté dans mon Sauveur » (v. 24), s'écrie-t-il.

L'arrivée à l'âge mur (v. 25-37)

²³⁰ Reprise du cantique de Noël "Adeste, fideles" (GUYARD Marius-François, op. Cit., p. 58).

Si les quatorze versets initiaux de la strophe font le portrait du poète à sa jeunesse, l'épisode de la naissance de son enfant marque le passage à l'âge mûr dont les vers 25 à 37 offrent une belle évocation : le poète n'est « plus un nouveau venu », ; il s'agit maintenant d'« un homme dans le milieu de la vie » (v. 25) qui « s'arrête et qui se tient debout en grande force et patience » (v. 26).

Bien plus qu'un seul changement d'âge, c'est toute une nouvelle vie intérieure qui offre le témoignage de ce nouvel état. Le conflit intime entre les « paroles » qui prenaient jadis d'assaut son « jeune cœur comblé de désirs » (v. 10) s'éteint (« suspendu le long débat », v. 29) et fait place d'ores et déjà à la vie créative. D'une part, cette multiplicité de voix qui habitaient le « jeune cœur » du poète réapparaît transfigurée dans l'art dramatique tel que l'a pratiqué Claudel, le dialogue et le contraste entre différentes perspectives y jouissant, on l'a vu dans le premier chapitre, d'une place d'honneur (v. 27-28) :

« Et de cet esprit et bruit que vous avez mis en moi,
Voici que j'ai fait beaucoup de paroles et d'histoires inventées, et personnes ensemble dans mon cœur avec leurs voix différentes. »

Mais, à côté du drame, c'est aussi l'œuvre lyrique qui grandit dans cette nouvelle étape de son existence, et le poète d'annoncer à Dieu le « beau cantique » (c'est-à-dire l'ode elle-même) qu'il va lui consacrer « comme un pasteur au Carmel qui regarde un petit nuage » (v. 33). Pourtant, ce n'est pas parce qu'il fait œuvre de poète lyrique qu'il va chanter d'une voix plus une ; tant s'en faut (v. 30-31) :

« Voici que je m'entends vers vous tout seul un autre qui commence
À chanter avec la voix plurielle comme le violon que l'archet prend sur la double corde. »

« [L]a voix plurielle » ; voilà que, même lorsqu'il parle tout seul, la pluralité des voix n'est pas absente de son discours, et « le violon que l'archet prend sur la double corde », qui émet à la fois la même phrase avec deux voix diverses, n'est-ce pas là une image achevée de l'ode elle-même, où les voix si différentes et du poète et de Marie s'amalgament pour acclamer le Seigneur²³¹ ?

²³¹ Pourtant, le sens de l'image de la double corde n'est pas univoque, ce que montre la diversité des opinions critiques. Le Père RYWASLKY distingue comme nous le parallèle entre les deux figures du poète et de Marie, y compris de celle de l'Ancien Testament (RYWALSKI Pascal P., *Claudel et la Bible*, Porrentruy: Portes de France, 1948, p. 31). Alexandre Maurocordato, lui, l'associe au thème de l'inspiration comme une altérité qui parle en même temps que le poète (MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 15). Il en va de même pour Pierre Moreau, qui met cette

Et comment saurait-il chanter seul les bienfaits de Dieu si l'expérience qu'il en fait ne lui est pas tout à fait exclusive ? En effet, n'est-elle pas la même que celle de Marie, et aussi que celle du Baptiste (v. 35-37) ?

« L'esprit de joie ne m'entre pas moins droit au corps

Que lors que parole fut adressé à Jean dans le désert sous le pontificat de Caïphe et d'Anne, Hérode

Étant tétrarque de Galilée, et Philippe son frère de l'Ithurée et de la région Trachonitide, et Lysanias d'Abilène ».

Les versets 36 et 37 renvoient au moment où, dans le désert, la volonté de Dieu se dévoile à Jean qui se met dès lors à pratiquer le baptême et à annoncer le Messie ; dans d'autres conditions et sous un autre climat (« En ce mois de décembre et dans cette canicule du froid », v. 34, ce décembre de la vingtième année de sa conversion), l'« esprit de joie » qu'est la Parole ne touche pas moins le poète qu'elle ne l'avait fait du Précurseur du Christ, son résultat dans les deux cas étant pareil : la consécration des existences et du Baptiste et du poète à la proclamer dans le monde (ou dans le désert).

Une parfaite consécration à la louange de Dieu (v. 38-58)

Le poète l'avait annoncé, il va faire « un beau cantique » pour le Seigneur « comme un pasteur sur le Carmel », mais, avant d'attaquer son chant, voilà qu'il le prie de lui insuffler la force de se consacrer absolument à sa tâche poétique, celle de le louer pour Ses bienfaits. C'est bien là le sujet des vingt derniers versets de cette deuxième strophe qui, toutes les différences gardées, fait penser à une évocation des muses des poèmes antiques.

Pourtant, le parallèle s'arrête là ; si, on l'a vu lors de l'analyse des « Muses », celles-ci soufflent à l'inspiré des mots sans que lui-même sache ce qu'il dit, la nature de cette prière à Dieu dans la troisième ode est bien autre : Il nous parle « avec les paroles mêmes que nous [Lui] adressons » (v. 38). Ainsi de la prière de tous les hommes, ainsi de la prière du poète lui-même, ainsi de celle de Marie, la « servante » de Dieu, « [q]uand dans l'excès de son cœur elle s'écria vers vous parce que vous avez considéré son humilité » (v. 39-40). Cette mention de Marie est l'occasion de faire son éloge (v. 41-44) :

image en rapport avec le thème du lyrisme (MOREAU Pierre, op. Cit., p. 11)

« O mère de mon Dieu ! ô femme entre toutes les femmes !
Vous êtes donc arrivée après ce long voyage jusqu'à moi ! et voici que toutes les générations
en moi jusqu'à moi vous ont nommé bienheureuse !
Ainsi dès que vous entrez Élisabeth prête l'oreille,
Et voici déjà le sixième mois de celle qui était appelée stérile. »

Exactement parce qu'il est « lourd de louanges », le cœur du poète « a de peine à s'élever » vers Dieu, « [c]omme le pesant encensoir d'or tout bourré d'encens et de braise,/ Qui un instant volant au bout de sa chaîne déployée/ Redescend » (v. 45-48). L'aveu d'une limitation si humaine, l'occasion d'introduire la prière à Dieu qui constitue le noyau du moment final de la deuxième strophe. Cette prière, on l'a déjà vu, est l'expression d'un vœu fort spécifique, celui de se consacrer à part entière à la louange de Dieu. Il l'exprime par cinq formules optatives dont la première (« Que le bruit se fasse voix et que la voix se fasse parole ! », v. 50) renvoie aux versets 27 et 28 (« Et de cet esprit et bruit que vous avez mis en moi,/ Voici que j'ai fait beaucoup de paroles et d'histoires inventées [...] ») ; ce même « bruit » intérieur doit dans le verset 50 se faire voix (cette même voix qui faisait déjà « les choses éternelles » dans la deuxième ode, v. 215) et de voix se faire une « parole » dont la portée spirituelle reste évidente : elle doit être en mesure de dire sa reconnaissance envers Dieu plus sûrement que « tout l'univers qui bégaie » (v. 51). En même temps qu'elle dit ce que l'univers essaye en pure perte d'articuler, il est à elle également d'atteindre les hauteurs les plus sublimes, le poète désirent qu'elle corresponde au « silence » des êtres angéliques (v. 52-53) :

« Parce que cette profonde exultation de la Créature n'est pas vaine, ni ce secret que gardent
les Myriades célestes en une exacte vigile ;
Que ma parole soit équivalente à leur silence ! »

Finalement, les trois dernières phrases optatives de ce passage, qui sont aussi celles par quoi prend fin toute la strophe, ramènent la prière au thème sacrificiel que nous avons déjà repéré ailleurs. Le passage vaut d'être cité en entier (v. 56-58) :

« Mais que je trouve seulement la parole juste, que j'exhale seulement
Cette parole de mon cœur, l'ayant trouvée, et que je meure ensuite, l'ayant dite, et que
penche ensuite

La tête sur ma poitrine, l'ayant dite, comme le vieux prêtre qui meurt en consacrant ! »

L'être qui s'anéantit dans l'accomplissement de sa mission ; voilà le témoignage définitif d'un total dévouement. C'est ce modèle que le poète trouve dans « le vieux prêtre qui meurt en consacrant » ; c'est aussi ce modèle que, dans cette même scène, il trouve dans le Christ, présent réellement dans l'hostie (la « victime ») consacrée, prêt à revivre de nouveau son sacrifice en faveur de tous les hommes dans l'Eucharistie²³².

LA CHUTE DES IDOLES (V. 59-102)

La délivrance des idoles (v. 59-76)

Les *idoles* ; leur seule mention nous renvoie au contexte biblique, aux luttes entreprises par des groupes sacerdotaux israélites contre le polythéisme, telles qu'elles nous sont relatées, par exemple, dans l'épisode de l'adoration du veau d'or (Ex 32) ; c'est à la défense du monothéisme et contre l'idolâtrie que se lèvent les deux premiers Commandements (Ex. 20). L'Église catholique fait siens ces principes, mais elle leur donne un sens tout à fait propre ; dans le *Catéchisme*, au paragraphe consacré à l'idolâtrie, ce terme gagne une signification théologico-morale beaucoup plus large²³³ :

« L'idolâtrie ne concerne pas seulement les faux cultes du paganisme. Elle reste une tentation constante de la foi. Elle consiste à diviniser ce qui n'est pas Dieu. Il y a idolâtrie dès lors que l'homme honore et révère une créature à la place de Dieu, qu'il s'agisse des dieux ou des démons (par exemple le satanisme), de pouvoir, de plaisir, de la race, des ancêtres, de l'État, de l'argent, etc. »

« Elle consiste à diviniser ce qui n'est pas Dieu » ; voilà une formulation lourde de conséquences pour la compréhension de cette troisième strophe de l'ode.

En effet, c'est à la lueur d'une telle notion que nous devons comprendre le mélange des dieux égyptiens et des idéaux laïques en vogue au XIXe siècle qui ouvre cette strophe (v. 59-61) :

« Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré des idoles,

²³² S/A, *Catéchisme de l'Église Catholique*, op. cit., p. 23.

²³³ *Ibidem*, p. 437.

Et qui faites que je n'adore que Vous seul, et non point Isis et Osiris,
Ou la Justice, ou le Progrès, ou la Vérité, ou la Divinité, ou l'Humanité, ou les Lois de la
Nature, ou l'Art, ou la Beauté »

Pour comprendre ce passage, revenons à l'essai de Claudel sur Mallarmé où il décrit ce qu'il tient pour l'« aventure » d'Igitur (la héroïne de son ancien maître) et qui est également celle de la pensée du XIXe siècle : l'idée que « ce monde autour de nous tel quel est la seule réalité, [que] l'explication que nous pouvons en trouver n'est qu'une mimique et non pas une clef », que « tout cela n'existe que par soi-même » et que « [s]ous la copieuse machine des apparences il y a en réalité *vacance, absence* »²³⁴. Cette « copieuse machine des apparences » à laquelle nous accédons par les sens et par notre intelligence rien qu'humaine n'aurait aucun secret à nous dévoiler, ne serait le signe d'aucune réalité supérieure, sauf du néant (de la « vacance », de l'« absence ») qu'elle cache – c'est en somme le « jeu de billard sur le néant » dont parle Marcel Raymond. L'« esprit immonde » qui « remplit les lieux déserts et toutes les choses vacantes » (v. 67) occupe également cette « vacance » fondamentale des choses qui existerait pour Claudel selon la cosmovision moderne, surtout lorsque les hommes en choisissent une pour en faire leur dieu ; voilà la divinisation des créatures, l'idolâtrie, l'adoration d'un dieu païen (« Diane », « Apis »), d'un principe impersonnel (le « Devoir » kantien, par exemple, ou la « Liberté » réclamée par tant de mouvements modernistes et que le poète avait mise en cause dans l'ode antérieure) ou bien, à son extrême, le culte de l'homme par l'homme, comme dans le cas du « surhomme » nietzschéen, l'objet d'un refus impérieux de Claudel dans les versets 75-76. Autant « des monstres sans substance » (v. 64), purs « adjectifs » creux qui, une fois divinisés, deviennent « [p]lus cruels que Moloch, mangeurs de petits enfants, plus cruels et plus hideux que Moloch » (v. 65) qui « ont un son et point de voix, un nom et il n'y a point de personne » (réminiscence de l'exécration des idoles du psaume 113: « os habent et non loquentur oculos habent et non videbunt/ aures habent et non audient nares habent et non odorabuntur/ manus habent et non palpabunt pedes habent et non ambulabunt non clamabunt in gutture suo », v. 13-15).

A la place de ses poupées, de cette divinisation de l'homme par l'homme, dans les versets 75-76, ce que Claudel réaffirme, c'est l'aspiration au prime abord modeste de se savoir non pas

²³⁴ C'est moi qui souligne. CLAUDEL Paul, « Mallarmé, la catastrophe d'Igitur », in : idem, *Oeuvres en prose*, op. cit., 1965, p. 512.

« supérieur » aux autres hommes mais « juste »²³⁵ par rapport à la Création et au Créateur, c'est-à-dire ni en deçà ni au-delà de la place qu'Il lui a accordée (v. 71-76) :

« Je n'honorerai point les fantômes et les poupées, ni Diane, ni le Devoir, ni la Liberté et le bœuf Apis,
Et vos 'génies' et vos 'héros', vos grands hommes et vos surhommes, la même horreur de tous ces défigurés,
Car je ne suis pas libre entre les morts,
Et j'existe parmi les choses qui sont et je les contrains à m'avoir indispensable,
Et je désire de n'être supérieur à rien, mais un homme *juste*,
Juste comme vous êtes parfait, juste et vivant parmi les autres esprits réels. »

Un moyen de se soustraire à la tentation de faire du moi son propre idole, ce à quoi il reviendra par la suite.

La présence divine (v. 77-99) et l'exhortation finale (v. 100-102)

Cette longue exécution des idoles repose sur la dénonciation du caractère factice de leur divinité supposé, et donc sur la nature illégitime de leur culte ; les vingt-deux versets qui la suivent leur font contraste par l'affirmation de cette réalité absolue qu'est Dieu, de ce seul pouvoir réel que les « fables » (V. 77) idolâtres ne font que mimer en vain. Or, dès lors le problème de la connaissance de Dieu se pose. La deuxième ode l'avait montré, il est vrai qu'Il est en Lui-même inaccessible, il n'en demeure pas moins que le poète peut accéder à Lui par Ses œuvres Et quelle autre œuvre pour le rapprocher de Dieu que « la réalité du ciel nocturne » dont l'éclat il distingue par la fenêtre ouverte (v. 77-79)?

« Que m'importent vos fables ! Laissez-moi seulement aller à la fenêtre et ouvrir la nuit et éclater à mes yeux en un chiffre simultané
L'innombrable comme autant de zéros après le 1 coefficient de ma nécessité !
Il est vrai ! Vous nous avez donné la Grande Nuit après le jour et la réalité du ciel nocturne. »

Comme le tient l'« Argument », ce qu'il y distingue, c'est la « [s]olennité et magnificence des choses réelles qui sont un spectacle d'activité ». On l'a déjà vu, pour Claudel, c'est l'analogie avec

²³⁵ L'idée de "justesse" apparaît également dans l'ode antérieure dans la strophe d'Euterpe, par le renvoi indirect à l'harmonie comprise comme la présence de la partie dans le tout et du tout dans la partie.

les réalités visibles qui révèle celle qui ne l'est pas ; c'est donc par la « [s]olennité et magnificence » de la nuit étoilée, saisie « sur le papier photographique avec les 6000 Pléiades » (v. 81), que le poète arrive à concevoir la grandeur de Dieu, de même que l'identité du « criminel » se donne à connaître par le dessin de « son pouce enduit d'encre sur le procès-verbal » (v. 82).

La simplicité même de cette voie de connaissance (il suffit de se tourner vers le ciel pour Le sentir !) s'oppose au pesant attirail que sont « le plomb ou la pierre ou le bois pourrissant » des idoles. D'ailleurs, cette simplicité ne se réduit pas à celle du ciel qui Le révèle ; elle se traduit également dans le choix de Dieu de se faire servir non pas par des statues en pierre ou en métal, mais par un élément aussi primordial que « la flamme elle-même du feu » (v. 93). C'est Sa présence au sein des éléments les plus primitifs de la nature qui rend superflue manifestation d'une pompe rien qu'humaine. C'est pour cela qu'Il « jett[e] bas les idoles » (v. 92) et « dépos[e] ces puissants de leur siège » (v. 93) ; Il s'en passe de telles extériorités creuses. Ainsi aussi du poète qui affirme sa foi sans nul besoin d'une attestation extérieure (v. 99)

« J'ai foi en votre parole et je n'ai pas besoin de papier. »

Autant de raisons qui s'ajoutent et qui poussent le poète à l'exhortation finale de la strophe, adressée à ses semblables (v. 100-102)

« C'est pourquoi rompons les liens des rêves, et foulons aux pieds les idoles, et embrassons la croix avec la croix.

Car l'image de la mort produit la mort, et l'imitation de la vie

La vie, et la vision de Dieu engendre la vie éternelle. »

Le conflit entre Dieu et les idoles comme un conflit entre respectivement la vie et la mort, avec le triomphe de Dieu sur eux étant celui de la vie, était annoncé dès le verset 91 (« Ce n'est point mort qui vainc la vie, mais vie qui détruit la mort et elle ne peut rien contre elle ! ») ; toujours est-il que ce triomphe de la vie ne va pas sans un paradoxe, car en quoi consiste-t-il sinon dans le fait d'embrasser « la croix avec la croix » ? La croix, le lieu de la mort ignominieuse du Christ. À la fois, c'est la croix qui est la voie vers la *vie en abondance* dont parle Jean ; par la croix du Christ, et par Son imitation (c'est-à-dire par l'acceptation de sa propre croix), le fidèle peut parvenir à cette « vision de Dieu [qui] engendre la vie éternelle ». C'est ce triomphe sur la mort qu'a permis le

sacrifice de l'Agneau et c'est aussi cette victoire qui va être au cœur de la strophe suivante.

« MORT, OÙ EST TA VICTOIRE ? » (v. 108-190)

« ποῦ σου, θάνατε, τὸ νῆκος; ποῦ σου, θάνατε, τὸ κέντρον; » (1 Cor 15:55) ; de même qu'a crié de la sorte l'Apôtre célébrant le triomphe du Christ sur la mort, il est ainsi que le poète s'écrie à son tour à l'ouverture de la quatrième strophe: « Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré de la mort ! » (v. 103), en en annonçant par là la matière. Parsemée de références bibliques, surtout à son début, d'aucunes à l'*Ancien Testament* (les épisodes de Joseph et de Jérémie jetés dans la citerne, respectivement dans Gn 37 :24-28 et dans Je 38 ; celui de la traversée de la Mer Rouge, Ex 14-15), d'autres au *Nouveau Testament* (l'Annonciation à Marie), c'est là la strophe qui présente l'étendue la plus importante de l'ode – sans doute un reflet de la grandeur de cette bonne action divine dont le poète fait l'éloge ?

Trois chants de grâce (v. 103-121)

Les dix-huit premiers versets de cette quatrième strophe abondent en renvois à l'Écriture, le poète se comparant tour à tour à Joseph, à Jérémie, à Marie de l'*Ancien Testament* et à la Marie des Évangiles. Les références à Joseph (le fils de Jacob) et à Jérémie (le prophète de la Jérusalem ruinée par les invasions babyloniennes) se relient par un point en commun. Dans le cas de Joseph, d'après le livre de la *Genèse*, ce sont ses propres frères qui, jaloux de la préférence de Jacob pour lui, le dépouillent de la riche tunique dont l'avait revêtu leur père, le précipitent dans une citerne et, voyant s'approcher une caravane des ismaélites, l'en retirent pour le leur vendre, ceux-ci le conduisant en Egypte où il ultérieurement prospérerait dans la cour du Pharaon ; pour ce qui est de Jérémie (dans le livre éponyme), c'est aussi dans une citerne, profonde et boueuse, que le fait jeter Sédécias (le roi de Juda, alors en lutte contre les babyloniens siégeant Jérusalem) sur l'incitation d'aucuns qui, entendant ses prédictions au peuple de la chute de Jérusalem, l'accusent de décourager les soldats de résister ; il est sauvé par l'eunuque étiopien Ébed-Méleque avec l'aide du roi et de trente hommes. Quoiqu'il en soit différemment dans la Bible, dans l'ode, c'est au Seigneur que Claudel attribue leur délivrance de la citerne (v. 108-109 et v. 118-119) :

« Parce que vous avez recueilli Israël votre enfant, vous étant recordé votre miséricorde,
Et que vous avez fait monter vers vous en lui tendant la main cet humilié comme un homme
qui sort de la basse fosse.

[...]

Et moi comme vous avez retiré Joseph de la citerne et Jérémie de la basse-fosse,
C'est ainsi que vous m'avez sauvé de la mort et que je m'écrie à mon tour, »

Le poète, « cet humilié » que Dieu sauve de la mort, est bien comme Joseph et Jérémie émergeant des entrailles de la terre vers la lumière du jour par Sa volonté. Mais comment cette Volonté qui est la Sienne se réalise-t-elle ? Or, ne l'oublions pas, ces quatre versets renvoient à la dynamique du péché et de l'absolution des deux dernières strophes de « L'Esprit et l'eau » ; si, par le péché, le poète se préfère (lui, créature mortelle) à sa Source, qui est la Source de la vie, se condamnant par là à la mort spirituelle, c'est par le repentir, par son humiliation devant Dieu, qu'il peut se réconcilier à Lui et, ainsi, regagner l'espoir de la vie éternelle. La main tendue de Dieu à l'humilié mentionnée au vers 109, le pardon par lequel tout ce qui en lui s'interpose à Sa communion est finalement effacé.

Observons que le verset 119 prend fin par « je m'écrie à mon tour » ; cela parce que l'exclamation du poète se fait à l'exemple de deux autres, celle de Marie dans l'*Exode* et de Marie dans Luc ; elles aussi bénéficièrent de la bienveillance du Seigneur. Il a déjà été fait allusion à la traversée de la Mer Rouge par Moïse (Ex 13) dans « L'Esprit et l'eau » comme à un épisode représentatif de Son action auprès du genre humain ; voyant le retour des eaux à leur cours normal et la destruction de l'armée du Pharaon, Marie (« sœur de Moïse » selon Claudel, v. 104 ; « soror Aaron » selon la *Vulgate*, Ex 15:20), accompagnée d'un chœur de femmes, proclame Sa gloire en chantant (Ex, 15:21) : « cantemus Domino gloriose enim *magnificatus* est equum et ascensorem eius deiecit in mare » (c'est moi qui souligne). « Magnificare » ; c'est le même verbe dont se sert « l'autre Marie [...] dans le petit jardin d'Hébron » (v. 116-117) lors de la Visitation afin de louer Dieu de l'avoir choisie comme l'instrument de Sa volonté. Ainsi aussi du « Magnificat » que chante le poète pour et pour avoir été sauvé par Lui (comme la Marie vétérotestamentaire) et pour avoir reçu de Lui une mission (à l'égal de la mère du Sauveur).

La persistance de l'espoir (v. 122-127)

De même que, dans la strophe la plus longue de "L'Esprit et l'eau" (la huitième) les versets

152-156 ("Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, [...]") sont comme le pinacle de tout le poème, il est ainsi que la quatrième strophe de "Magnificat" (elle aussi se détachant des autres par son imposante étendue) comporte six vers qui constituent le sommet de l'ode, un beau cri où se traduit toute l'exaltation d'âme du poète, où s'exprime son aspiration la plus profonde (v. 122-127):

« Vous avez mis dans mon cœur l'horreur de la mort, mon âme n'a point tolérance de la mort!

Savants, épicuriens, maîtres du noviciat de l'Enfer, praticiens de l'Introduction au Néant,
Brahmes, bonzes, philosophes, tes conseils, Égypte! vos conseils,

Vos méthodes et vos démonstrations et votre discipline,

Rien ne me réconcilie, je suis vivant dans votre nuit abominable, je lève mes mains dans le désespoir, je lève les mains dans la transe et le transport de l'espérance sauvage et sourde!

Qui ne croit plus en Dieu, il ne croit plus en l'Être, et qui hait l'Être, il hait sa propre existence. »

On a là le même refus impérieux dont avaient été frappés les « idoles » de la strophe antérieure; représentants de la sagesse antique (« Savants, épicuriens ») ou laïque (« philosophes »), ministres des cultes orientaux (« Brahmes, bonzes »), tous ceux-ci sont assimilés à l'Égypte idolâtre qui longtemps oprima les Hébreux, les "méthodes" et les « démonstrations » et la « discipline » dont sont si férus ces étrangers à la Révélation du Christ étant un chemin sûr vers le « Néant » auquel ils servent d'initiateurs. Cela parce que, comme le dit le dernier verset ci-dessus, la négation de Dieu est la négation de l'Être (l'identité des deux, on se rappelle, a fait l'objet de l'ode seconde), et la négation de l'Être est l'affirmation du Néant, la détestation par l'homme de « sa propre existence », car que peut-il sinon être hanté de sa propre disparition ? Ces « maîtres du noviciat de l'Enfer » que sont les diffuseurs de doctrines autres que le catholicisme sont donc, à l'instar des idoles païens et des idéaux laïques (strophe 3), rangés du côté de la mort à « l'horreur » de laquelle Dieu inspire le poète.

Que signifie-t-il ce refus sinon celui de la "nuit abominable" du scientisme du XIXe siècle finissant dont l'œuvre de Renan est à ses yeux emblématique et que Claudel évoque de même comme une nuit (« la grande nuit métaphysique » du Siècle) dans l'essai sur Mallarmé? Et ses "mains [levées] dans le désespoir", que traduit-il ce geste d'obsécration sinon l'épisode de sa conversion, cette tentative radicale de résister à la « philosophie abrutissante et homicide » (ce sont ses termes dans l'« Argument ») du temps ? Car, plutôt que le « désespoir », c'est une « espérance sauvage et sourde » qui meut le poète. L'espérance; le terme, cité une fois seulement dans l'ode, y

tient un rôle capital. Nous avons là l'une des trois vertus théologiques; selon le *Catéchisme*, par l'espérance, ainsi que par la charité et par la foi, les facultés humaines s'adaptent à participer à la nature divine, ces vertus « se réfèr[a]nt directement à Dieu » et ayant « Dieu Un et Trine pour origine, pour motif et pour objet ». Pour ce qui est de l'espérance précisément, elle fait voir au fidèle la Vie éternelle et le Royaume des cieux comme son propre bonheur et le pousse à y aspirer par la grâce du Saint-Esprit et par la confiance aux promesses du Christ; fort de cette vertu, il peut faire face aux tribulations qui jalonnent le combat pour le salut. On voit là pourquoi le poète met l'espérance ainsi en vedette; c'est par elle qu'il est en mesure de prendre le contre-pied de la spiritualité païenne et des théories laïques du siècle, ainsi que d'affirmer sa volonté de Vie éternelle au milieu de l'empire de la mort qu'il sent s'emparer des hommes au fur et à mesure que se diffusent les doctrines.

La rencontre de Dieu par la réalisation de la mission (v. 128-157)

On peut signaler une certaine éloquence dans les six versets ci-dessus; elle traduit l'emportement du poète dans la bataille qu'il mène contre les idées du laïcisme et du paganisme au profit de la doctrine catholique. Remarquons-le pourtant : le dernier verset ne se construit déjà plus sur le mode de l'exclamation et se réduit à communiquer une vérité générale (« Qui ne croit plus en Dieu [...] »); il fait le passage vers le verset d'ouverture de ce troisième moment de la strophe dont les sept syllabes évoquent l'événement capital de la vie du poète : « Seigneur, je vous ai trouvé ». La manière dont s'est produite cette rencontre; voilà le sujet des vers 128 à 157.

Comme c'est le cas dans « L'Esprit et l'eau », c'est par la notion d'une *mission*, de l'accomplissement d'une fonction au sein du plan universel établi par Dieu, que le contact avec Lui peut avoir lieu. Cette idée revient différemment, non point comme la conclusion d'une méditation métaphysique (comme elle l'est en partie dans l'ode antérieure), mais à la lueur d'une allusion autobiographique, c'est-à-dire le souvenir de sa tentative avortée de rejoindre la vie monastique et sa décision de vivre dans le monde, en diplomate et en artiste, évoquée dans les vers 131-132 :

« Seigneur, vous ne m'avez pas mis à part comme une fleur de serre,
Comme le moine noir sous la coule et le capuchon qui fleurit chaque matin tout en or pour la messe du soleil levant,

Mais vous m'avez planté au plus épais de la terre »

Non, ce n'est pas entre les murs du monastère du Ligugé que le Seigneur l'a destiné, mais « au plus épais de la terre », au milieu des hommes, pour accomplir (dans les termes de l'« Argument ») son « devoir poétique qui est de trouver Dieu en toutes choses et de les rendre assimilables à l'Amour » (v. 140-146):

« Car ce n'est pas de ce corps seul qu'il me faut venir à bout, mais de ce monde brut tout entier, fournir

De quoi comprendre et le dissoudre et l'assimiler

En vous et ne plus voir rien

Réfractaire à votre lumière en moi !

Car il y en a par les yeux et par les oreilles qui voient et qui entendent.

Mais pour moi c'est par l'esprit seul que je regarde et que j'écoute.

Je verrai avec cette lumière ténébreuse ! »

C'est l'acceptation de la mission et donc d'une relation proche avec Dieu qui ouvre au poète une voie pour la victoire sur la mort ; céder à Son appel et embrasser son rôle dans la Création est la corde de sauvetage que Dieu Lui-même jette à l'homme périssable : « Seigneur, vous avez mis en moi un germe non point de mort, mais de lumière » (v. 135).

Cependant, cet élan d'immortalité est tempéré par la conscience de sa propre faillibilité de créature (v. 136-138) :

« Ayez patience avec moi parce que je ne suis pas un de vos saints

Qui broient par la pénitence l'écorce amère et dure,

Mangés d'œuvres de toutes parts comme un oignon par ses racines »

C'est là une leçon durement apprise dans l'ode antérieure par la découverte de son propre « néant », de sa propre « vanité » (« vanitas »), occasionnée par le souvenir de Rose (la « rose » des versets ci-dessous), avec qui tous les liens semblent dorénavant définitivement brisés (v. 151-156) :

« Je suis las de la vanité ! Vous voyez que je suis soumis à la vanité, ne le voulant pas !

D'où vient que je considère vos œuvres sans plaisir ?

Ne parlez plus de la rose ! aucun fruit n'a plus de goût pour moi.

Qu'est cette mort que vous m'avez ôtée à côté de la vérité de votre présence

Et de ce néant indestructible qui est moi

Avec quoi il me faut vous supporter ? »

Cri déchirant de reconnaissance de sa propre petitesse; la créature la ressent vivement, et pourtant il lui est clair qu'elle aurait beau jeu essayer de s'y soustraire : l'imperfection est ce qui fait sa condition, elle n'est que trop au courant qu'elle ne sera pas toujours à la hauteur de sa mission de chanter les œuvres de Dieu comme le font les anges constamment exultants de Sa gloire ; l'ennui des choses créées parfois la harcèle, abîmée parfois dans sa propre « vanité » comme elle l'avait été lors de l'épisode de Rose. Et, quand même, c'est avec ce peu qu'elle est, qu'elle a qu'elle s'offre à « supporter » Dieu (comme le font les eaux dans l'ode précédente), à persévérer dans la tâche qu'il lui appartient malgré tous les revers posés par sa propre condition déçue.

Un dialogue intérieur : la parole et le silence (v. 158-190)

La notion même d'une mission poétique met la parole au cœur de l'existence du poète. Les trente-deux versets qui suivent y offrent un contraste marqué ; pas seulement la parole (douée, comme on l'a vu à la fin de la seconde ode, d'une saillante dimension apostolique), mais le silence, le recueillement servent aussi à rendre grâce au Seigneur de Ses bienfaits.

Claudiel introduit cette idée par l'évocation d'une scène d'une beauté tendre et tranquille, sa sonorité même conspirant à cette impression de sérénité, tout cet extrait étant moins marqué par l'éloquence qui donne jusqu'alors le ton à l'ode (ce dont fait preuve la rareté des phrases exclamatives). Comme l'observe Alexandre Maurocordato, il constitue comme une pause dans l'ode, car il ne s'ouvre pas par aucune formule de bénédiction, comme le font les autres strophes ; en plus, il introduit deux des leitmotifs que Claudiel assignait au « Magnificat » : le froid et la forêt²³⁶. C'est un jour d'« hiver » (v. 159), « le jour où le soleil s'arrête » (v. 158), « l'année [...] recommence » (v. 162), et le poète ressent « le froid inexorable » (v. 161), car la neige (v. 179) couvre la « campagne dépouillée » (v. 176).

A la placidité du tableau extérieur correspond la tranquillité interne : il se rappelle les tribulations intimes de sa jeunesse (celles qu'il avait déjà évoquées dans la première strophe, v. 10), le « peuple de plus de voix murmurantes que n'en ont l'Histoire et le Roman » (v. 164) qui le tourmentait ; toutefois, maintenant, ce qu'il ressent, c'est le silence, la cessation des « vents alternatifs » (v. 166) qui agitaient la « grande forêt » (v. 163) de son âme. Le silence régnant, éteint

²³⁶ MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 62-64.

tout bruit dedans ou dehors, le poète peut écouter plus distinctement son âme. Il exhorte la « guerrière » à « *prend[re] les armes* » (v. 175), à défendre le Christ des ennemis qui les encerclent (encore une fois, les idoles !); celle-ci, pourtant, est d'abord réticente, puis l'en dissuade : combattre pour le Christ est encore faire attention au monde, céder à l'appel de la parole, et c'est à une jouissance silencieuse du paysage qu'elle l'invite. Cette réponse de son âme mérite d'être citée en entier (v. 172-179):

« Paix ! réjouis-toi !

Et dis : autrement que par des paroles mon âme magnifie le Seigneur !

Elle demande à cesser d'être une limite, elle refuse d'être à sa sainte volonté aucun obstacle.

Il le faut, ce n'est plus l'été ! et il n'y a plus ni verdure, ni aucune chose qui passe, mais Dieu seul.

Et regarde, et vois la campagne dépouillée ; et la terre de toutes parts dénuée, comme un vieillard qui n'a point fait le mal !

La voici solennellement à la ressemblance de la mort qui va recevoir pour la labeur d'une autre année ordination,

Comme le prêtre couché sur la face entre ses deux assistants, comme un diacre qui va recevoir l'ordre suprême,

Et la neige sur elle descend comme une absolution. »

Quelle invitation plus séduisante au recueillement que celle du verset 173, « *autrement que par des paroles mon âme magnifie le Seigneur* » ? Car cela équivaut à intégrer pleinement le silence à cette action de grâce que le poète se propose de réaliser jusque là par la parole, par le chant. C'est aussi dans cette quiétude qu'il peut contempler le paysage glacé devant lui, et si son chant de reconnaissance exprimait jusque là sa gratitude envers le Dieu créateur des choses périssables, maintenant que celles-ci ne sont plus, qu'« *il n'y a plus ni verdure, ni aucune chose qui passe* », par la contemplation silencieuse il est en état de découvrir une image de ce qu'il aspirait en pure perte à connaître directement dans l'ode antérieure, « *Dieu seul* »²³⁷.

Le tableau hibernant qu'il a sous ses yeux se rattache aussi à la mort et à la renaissance cyclique de la nature, un thème déjà évoqué dans « L'Esprit et l'eau ». L'apparence, sinon de la mort, mais du moins d'une baisse de l'activité vitale dans tous les êtres, caractéristique de l'hiver,

²³⁷ Alexandre Maurocordato synthétise brillamment la signification de ce paysage glacial dans le passage suivant : « L'hiver assume ici un sens métaphysique, il s'apparente à l'absolu, il purifie l'atmosphère jusqu'à ne tolérer dans l'âme que la présence de Dieu. Et l'âme prononce un arrêt de mort contre toute floraison » (MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 64).

c'est cela même qui annonce leur renouveau au printemps ; c'est aussi un renouveau qui fait revivre l'« *année qui recommence* » (l'idée d'un cycle étant elle-même sous-entendue par l'étymologie du terme « an »). Pourtant, ne limitons pas l'idée d'une renaissance dans cet extrait à une dimension rien que naturelle ; elle a aussi une portée religieuse, ce que suggère l'image de l'« *absolution* » descendant sur les nouveaux ministres consacrés du Christ²³⁸. L'idée d'absolution entraîne celle de conversion ; c'est par l'absolution, par la rémission des péchés, que, selon l'Église, l'âme se fait nouvelle ; c'est l'absolution qui, à la suite de *la première conversion* du baptême, est nécessaire à *la seconde conversion*, tâche toujours à recommencer, à laquelle la pénitence et l'absolution qui s'en suit y conspirent définitivement à chaque rechute dans le péché²³⁹.

Or, ce n'est pas par hasard que ce thème de la conversion est évoqué ici, tout implicitement qu'il soit. Car c'est bien à sa propre conversion que le poète fait référence dans les sept versets suivants (180 à 187) se rappelant un autre moment de recueillement pendant un autre hiver, dans une forêt « le lendemain de Noël ». On pourrait croire qu'il s'agit là du Noël 1886 ; pourtant, d'après Alexandre Maurocordato, il renvoie à l'année 1905, lors d'une promenade du poète à Fontainebleau. Reste que le parallèle avec ce Noël lourd de conséquences pour sa vie intime de presque vingt ans auparavant met en exergue la conversion le thème principal de ces allusions.

À ce moment, l'âme interrompt la rêverie et rappelle au poète converti l'importance du silence dans la vie spirituelle : « *Qui participe aux volontés de Dieu, il faut qu'il participe à son silence* » (v. 190).

LE RENOUVEAU DE LA VIE (v. 191-252)

Le sens d'une mission ne se restreint pas à conformer sa seule activité poétique ; elle engage le poète à part entière, y compris personnellement. C'est le fait d'être voué « à une fin qui [lui] est étrangère » (v. 254) qui lui permet d'être « délivré de [lui]-même », ce dont il sait gré à Dieu (dans l'anaphore « Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré de moi-même », v. 191) ; dans la cinquième strophe, cette « fin [...] étrangère » n'est pas précisément la poésie, mais l'engendrement d'un autre être humain. Car c'est bien la paternité que Claudel y célèbre, tout en remerciant Dieu de l'avoir, par elle, sauvé de l'égoïsme (v. 191-195), S'étant servi de lui comme d'un instrument suscitateur de

²³⁸ Alexandre Maurocordato voit également « une promesse de printemps » dans ce paysage de mort (ibidem, p. 65).

Nina Hellerstein met aussi en vedette le caractère cyclique de cette mort (HELLERSTEIN Paul, op.cit., 1990, p. 55)

²³⁹ S/A, *Catéchisme de l'Église Catholique*, op. cit., p. 306-307.

vie (v. 196-214), ce dont la preuve est sa fille nouvelle-née qu'il a devant lui, accueillie effusivement dans les versets 215 à 238 ; la strophe prend fin par une réflexion générale sur la générosité libératrice de l'homme qui s'adonne complètement à sa tâche, dévouement et libération absolus auxquels donnent lieu la paternité et la poésie (v. 239-252).

L' « étroit cachot » du moi (v. 191-195)

On avait entendu dans l'ode seconde le cri du poète à Dieu dans son élan d'une libération sans bornes : « Délivrez-moi de moi-même ! délivrez l'être de la condition » (v. 106) ; au cours de cette ode, il prend peu à peu conscience que sa véritable libération repose, plutôt que sur la seule suppression de tous les obstacles à sa liberté d'esprit, sur la prise sur soi de la part qu'il lui incombe au sein de l'univers fondé par Lui. Voilà que maintenant son affranchissement du « moi » est accompli, et le poète de Lui en rendre grâce.

L'empire du « moi » sur le poète s'était déjà fait sentir dans les odes antérieures par le souvenir de ses amours avec Rose . C'est de cette préférence injuste de soi et de l'angoisse qui en découle que le poète chante son propre affranchissement par un renvoi à la vision de l'enfer par Sainte Thérèse d'Avila (v. 192):

« Et qui faites que je ne place pas mon bien en moi-même et l'étroit cachot où Thérèse vit les damnés emmaçonnés »

Au cours d'un ravissement mystique relaté dans son autobiographie spirituelle, Thérèse se serait vue conduite par un long couloir, boueux et infecte, jusqu'à une sorte de cachot dans un mur que des démons seraient en train de lui préparer pour punir ses péchés ; elle distingue dans cette vision un message de Dieu ; elle devrait redoubler les soins dans la fuite aux manquements à Sa volonté et se rendre plus ardemment aux œuvres (c'est dans cet esprit que l'on assista à la fondation par elle du monastère de San José de Avila²⁴⁰).

L'étroitesse du « cachot » de Thérèse, l'image de la condamnation qui frappe ceux qui fléchissent aux inclinations de leur « moi », qui choisissent l'« étroit cachot » d'eux-mêmes au détriment de la « volonté seule » de Dieu (v. 193). Et le poète d'affirmer (v. 195) :

²⁴⁰ ÁVILA Teresa de (Santa), "Livro da vida", in: idem, *Escritos de Teresa de Ávila*, traduzido por Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves, Markos Marcionilo e Madre Maria José de Jesus, São Paulo: Loyola, 2001, p. 214-217.

« Heureux non pas qui est libre, mais celui que vous déterminez comme une flèche dans le carquois ! »

Il faut lire le terme « libre » ici dans un sens spécifique, comme la condition de celui qui, dépourvu de toute contrainte étrangère à son propre désir, ne trouve aucun obstacle à son assouvissement. C'est là, pour Claudel, l'« étroitesse » suprême, l'incapacité de la part de l'individu de concevoir autre chose de plus élevé, de plus parfait que sa propre vie subjective pour informer sa conduite. C'est là la fermeture suprême à la transcendance. Et que serait cette autre chose de supérieur à tout désir, à tout besoin de la créature que le Dieu qui voudrait la diriger à la fin qu'Il lui assigne « comme une flèche dans le carquois » ?

Mission et paternité (v.196-214)

Après cette méditation sur la mise à bas de cet idole qu'est le « moi », Claudel met en avant la paternité comme le moyen dont se serait servi Dieu pour son affranchissement. Par celle-ci, il s'établit une relation proche entre lui-même et le Créateur, une relation si l'on peut dire symétrique, d'une part le poète acquiesçant à servir d'instrument à la réalisation de Sa volonté, d'autre part Dieu lui cédant la faculté créatrice qui est proprement la Sienne et se faisant visible « sous la figure de ce petit enfant nouveau-né » (comme il est dit dans l'« Argument »).

C'est le premier de ces deux aspects qui est mis en lumière par les versets 201-202 :

« Soyez béni parce que vous ne m'avez pas abandonné à moi-même,
Mais parce que vous m'avez accepté comme une chose qui sert et qui est bonne pour la fin que vous vous proposez. »

Voilà la même idée sous-jacente à l'image de la « flèche sur le carquois », ou bien à celle du « prêtre qui consacre » (v. 209), de soumission à un rôle d'intermédiaire à Sa Volonté (comme il avait déjà découvert sa propre utilité par l'usage de la parole poétique comme une louange de la Création). C'est parce qu'il répond affirmativement au « besoin » (v. 208) de Dieu de créer la vie par son intermédiaire qu'il répète l'*Ecce ancilla Domini* de Marie lorsqu'Il eut Lui aussi « besoin » (v. 206) d'elle ; pour tous les deux, Lui prêter ce service est l'honneur suprême, et c'est pour cela qu'ils le remercient en chantant leur reconnaissance dans un *Magnificat*, leur manière à eux de Lui

prêter « grandeur aux yeux des hommes. » (v. 207).

La récompense de Dieu pour l'obéissance du poète : lui rendre possible, par cela même qui fait son sacrifice, d'être comme Lui « principe et commencement » (v. 205), de se faire lui aussi père (v. 204) :

« Vous avez mis en moi votre puissance qui est celle de votre humilité par qui vous vous anéantissez devant vos œuvres »

L'œuvre du Père, l'univers ; l'œuvre du poète devenu père, la nouvelle existence sortie de lui (v. 211), répétition, à une échelle moindre, du geste créateur du Premier. Et, de même qu'Il est présent dans l'« immense ciel actif » qu'Il créa (comme le dit Claudel dans la quatrième strophe), il est ainsi qu'Il offre de Lui-même une « image réelle » (v. 209) dans le « petit homme criant qui agite les bras et les jambes » (v. 213) tenu entre les bras du poète, créé à Son « imagine et similitudine ». C'est là la libération suprême des affres de la mort.

L'accueil à sa fille (v. 215-238)

C'est dans cet esprit que le poète procède à l'accueil de sa fille. Dans ses effusions pleines de tendresse (« ô petit cœur de rose ! ô petit paquet plus fraîche qu'un gros bouquet de lilas blancs ! », v. 232), il insiste sur les liens de une « étrange ressemblance » (v. 220 et 226) qui l'unissent à elle, faite « imagine et similitudine » de Dieu, certes, mais aussi de lui-même.

Plutôt qu'une similitude rien que physique, un profond lien spirituel le rattache à cette « nouvelle-venue » (v. 215 et 230). Ce qu'elle lui offre, c'est l'image concrète, le « visage » finalement découvert de sa propre âme dans sa pureté originale (v. 216), venue directement de Dieu « [c]omme un miroir qui vient d'être retiré à Dieu, nu de toute autre image encore » (v. 217). Et, selon la logique cyclique qui donne le ton à l'ode, en elle il dévoile aussi l'image de la pureté d'âme qui l'attend après la mort, lors de sa rencontre avec Lui, lorsque tout désir terrestre sera ramené à sa vraie nature, tendant à son vrai but, la béatitude – « lorsque désir sera purgé par désir » (v. 222),.

L'expression la plus évidente de cette acceptation sans bornes, l'union par l'esprit, le baptême qu'il lui réserve sous « les trois cloches dans le même clocher qui ont sonné pour [s]on père » (v. 234) – signe de l'intégration de cette « nouvelle-venue », de cette « étrangère » (v. 230) dans la lignée des ancêtres du poète (v. 227), mais aussi réalisation de cette *première conversion* par

quoi elle s'engage sur la voie du salut qu'il a embrassée.

Le dévouement libérateur (v. 239-252)

Les treize derniers versets de la strophe présentent comme une réflexion générale sur le caractère libérateur de la consécration de l'homme à une « fin qui [lui] est étrangère » (v. 214), comme le poète l'avait jadis exprimé. Elle en présente une synthèse dès le début dans une formule frappante, douée d'une évidente dimension didactique : « Comme nul homme n'est de lui-même il n'est pas pour lui-même » (v. 240), tout en offrant un exemple concret de cette maxime par le parallèle entre la création poétique et le don de la vie²⁴¹, implicite jusque dans cette strophe et finalement rendu manifeste (v. 241-243) :

« La chair crée la chair, et l'homme l'enfant qui n'est pas pour lui, et l'esprit
La parole adressée à d'autres esprits.

Comme la nourrice encombrée de son lait débordant, ainsi le poète de cette parole en lui à d'autres adressée »

Bien plus que la réitération et l'explicitation de cette analogie, l'image de la « nourrice encombrée de son lait débordant » y ajoute une nuance précise : ce dévouement ne va pas sans inconvénients pour ceux qui s'y adonnent. En réalité, ce zèle peut atteindre l'abnégation la plus complète de soi, comme dans le cas du « père qui partage sa substance entre ses enfants » (v. 251) – sans doute une référence à la parabole du pélican qui nourrit ses enfants de sa propre chair, ce dont Alfred de Musset fait une description poignante dans sa « Nuit de Mai »²⁴². De nouveau (ainsi qu'il est le cas de « L'Esprit et l'eau »), surgit le thème de la souffrance rédemptrice – du sacrifice, en somme, et de l'acceptation non seulement du sacrifice, mais de la célébration du sacrifice au nom de Dieu, raison pour laquelle Celui-ci est « magnifié » encore une fois par le poète dans le dernier verset de la strophe.

LA CANAAN DE L'ÂGE MUR (v. 253-312)

²⁴¹ Nina Hellerstein perçoit également ce parallèle de la paternité avec la poésie comme moyen d'entrer en contact avec Dieu (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 183).

²⁴² MUSSET Alfred de, « La Lune de Mai », in : idem, *Poésies complètes*, Paris : Charpentier, 1889, p. 336. Jean-Bertrand Barrère souligne aussi le parallèle entre les deux poèmes (BARRÈRE Jean-Bertrand, Claudel, le destin et l'oeuvre, Paris : Sedes, 1979, p. 114)

L'arrivée à la terre promise (v. 253-272)

L'entrée dans cette « terre de [s]on après-midi » annoncée dans le vers d'ouverture de la strophe est rapprochée de trois épisodes de la *Bible*, les deux premiers mentionnés brièvement au deuxième verset, le troisième développé longuement au cours des dix-huit vers suivants. Dans le *Nouveau Testament*, Claudel puise, au verset 254, l'épisode du passage des « Rois Mages à travers l'embûche des tyrans », ce qui fait apparemment référence à la visitation des Rois Mages à l'enfant Jésus relatée dans Mt 2:1-12 ; remarquons pourtant qu'il n'est pas aisé à situer cette « embûche des tyrans » dans le récit de Matthieu : il y est dit que Hérode manipule les Mages (il voudrait lui aussi l'adorer, le dit-il) de manière à savoir où se trouvait le roi nouveau-né dont la venue avait été prophétisée et dont il voulait se débarrasser ; prévenus en rêve par Dieu, les Mages se gardent de l'en mettre au courant et regagnent leur terre. Si l'« embûche » peut bien faire référence au stratagème dont se vaut Hérode et si par le terme « tyran » le poète pense au tétrarchede Galilée, il n'en demeure pas moins qu'il a mis ce mot au pluriel. Dans ce même verset, du *Nouveau Testament* on en vient à l'*Ancien Testament*, plus spécialement à l'épisode de l'introduction d'« Israël dans le désert » par Dieu, relaté dans Ex 19. Relient ces deux allusions scripturales (les Mages à Bethléem et les Israéliens au désert du Sinaï) l'idée commune de l'entrée, sous les auspices du Seigneur, d'un individu ou d'un groupe dans une terre nouvelle (en l'occurrence, dans le désert) après une suite de probations.

Il n'en demeure pas moins que c'est dans le troisième épisode biblique rappelé par la strophe que cette notion est spécialement mise en vedette, d'autant plus qu'une longue partie de cette dernière strophe y est consacrée. Il s'agit de l'entrée de Josué dans Canaan, la Terre promise par le Seigneur, racontée dans le *Livre de Josué*, notamment dans Js 1-4 : à la suite de la mort de Moïse au sommet du Némo (Dt 34) – ou, comme le dit Claudel, « sur le sommet de la montagne » (v. 256) – Josué est élu par Dieu comme son successeur, comme celui qui conduirait le peuple dans Canaan (Js 1 : 2). En effet, c'est Josué qui fait traverser aux israéliens le Jourdain (Js 3), qui les guide au triomphe sur les peuples cananéens autochtones (Js 16-12), qui divise les nouvelles conquêtes entre les douze tribus (Js 13-22). Dans « Magnificat », Claudel fait le portrait de Josué en accord avec cette image biblique de conducteur d'un peuple ; pourtant, ce n'est pas par la traversée du Jourdain, mais par la descente d'une montagne (le Némo où mourut Moïse ?) que le Josué de Claudel,

« comme après la longue sévère montée un homme ayant trouvé le col redescend par un autre versant » (v. 255), mène son peuple à la Terre promise, désirable à leurs yeux « comme une pucelle neuve » (v. 263), « comme une femme qui sort du bain » (v. 264). L'homme qui redescend la montagne (v. 255) ; l'« après-midi » à laquelle il compare la maturité dans le premier verset, suggérant l'image d'un soleil déclinant : autant d'images rattachées par la suggestion d'un même mouvement de déclin, ce qui suggère celle de la jeunesse et donc de la vitalité du poète.

Le sens des difficultés qui précèdent l'arrivée à l'objectif est présent (on l'avait vu) aussi bien dans les allusions du vers 254 (ainsi de l'« embûche » contre les Rois Mages et de l'esclavage en Égypte avant l'entrée au désert) que dans l'épisode de Josué (« la longue et sévère montée »). Toujours est-il que Claudel met en lumière dans la personnalité de ce dernier des caractéristiques seulement implicites dans les deux autres épisodes : d'abord, la foi brûlante de Josué, qui « n'a pas eu besoin de Vous voir sur le Sinaï » (v. 270), comme Moïse l'avait vu ; puis son total dévouement par lequel il ne considère aucun avantage personnel dans son entrée à Canaan, mais seulement le souci « d'exécuter Votre volonté » (v. 268), une formulation qui n'est pas sans rappeler la délivrance du « moi » dans la strophe antérieure par l'accomplissement des desseins divins aux dépens, si besoin, de ses propres penchants. C'est imbu de ce même esprit que le poète, nouveau Josué s'emparant de la Terre promise par Dieu, entre dans la maturité où il acquiert la « vie en abondance ».

Prière à Dieu et bénédiction de Ses œuvres (v. 253-299)

Parvenu à ce point de sa trajectoire spirituelle, le poète est tout à fait conscient de sa condition périssable et de sa dépendance ontologique envers Dieu. Car, parvenu à la maturité, il distingue déjà au loin le spectre de la finitude. De même que l'après-midi précède le soir, il est ainsi qu'il distingue déjà le soir de la vieillesse qui se substituera à l'« après-midi » qu'il vit « en grande force et patience », comme il le dit dans la première strophe ; c'est pour cela qu'il s'écrie, dans une allusion aux disciples d'Emmaüs²⁴³ : « Restez avec moi, Seigneur, parce que le soir approche et ne m'abandonnez pas ! ». Et comment demeurer dans cette proximité de Dieu à l'approche de la mort sinon par l'accomplissement de sa tâche et par la bénédiction de Ses œuvres ?

C'est pour se procurer la force de demeurer à Son service que le poète lance la prière des

²⁴³ HOURIEZ Jacques, op. Cit., p. 44.

versets 253-292 d'« envahir Votre séjour intelligible » (v. 257) avec la même « humilité », la même « modestie » (v. 253-254) de Josué entrant dans la Terre promise ? Toujours est-il que la possession physique de la terre n'est qu'une figure imparfaite de la connaissance de Dieu par le poète (v. 278-279) :

« Car qu'est aucune prise et jouissance et propriété et aménagement
Après de l'intelligence du poète qui fait de plusieurs choses ensemble une seule avec lui »

La compréhension est une forme plus achevée, plus spirituelle de possession, car profondément imbriquée au sujet (v. 280-281) :

« Puisque comprendre, c'est refaire
La chose même que l'on a prise avec soi. »

C'est en vue de cette compréhension des œuvres qu'il demande à Dieu de le laisser « voir et entendre toutes choses avec la parole » (v. 298) et de « saluer chacune par son nom même avec la parole qui l'a fait » - une reprise, on s'en souviendra, de ses vues de la poésie comme une *énumération délectable* des créatures et de cette appellation poétique comme une sorte de retour par le poète du *fiat* divin. C'est par cette compréhension que le poète, l'interprète de la terre (on se rappelle ce rôle qu'il prêtait dans cette même première ode à Virgile), peut exprimer par son chant « la louange qu'elle Vous doit », v. 290, qu'il peut lancer, comme de l'eau sur la terre préparée, sur toute la création sa « bénédiction » (298-299), lui qui avait déjà, au début de chaque strophe, « béni » le Créateur. C'est là une bénédiction qui s'étend indifféremment et sur « l'œuvre des bons » et « sur l'œuvre des méchants », L'erreur de ces méchants (« les Voltaire, les Renan, les Michelet, les Hugo » voués à l'exécration dans le verset 263, assimilés à l'« Amorrhéen » (v. 290) idolâtre délogé de Canaan par l'arrivée du Peuple élu) repose sur leur incapacité à « comprendre », à dégager de chaque chose l'intention divine qui est à son fondement, les unifiant, et donc leur incapacité à la « bien dire » ; leur seule disposition est de « détruire et dissiper, et mettre les choses ensemble » sans rien connaître à la Volonté qui les a ordonnées. Pourtant, cette « œuvre des méchants » n'existe-t-elle pas au même titre que « l'œuvre des bons » par la bienveillance divine qui permet le mal en vue d'un bien supérieur, souvent inconnu et incompréhensible aux hommes ? Pourquoi donc ne pas la bien-dire autant que la première - une profession de foi dans la sagesse de

Dieu ?

Les Vêpres du poète(v. 300-312)

« Le soir s'approche », l'avait annoncé le verset 282 ; en effet, maintenant le soleil se couche, les travaux de la journée sont finis ; le poète, reprenant la prière de Marie et accompagné maintenant de « tout le peuple », se met à chanter, non pas l'« Invitatoire des Matines » (le cantique de la nuit), ni le « Laudate dans l'ascension du soleil » (proclamé à l'aube), ni « le cantique des Enfants dans la fournaise » (le « Benedicte » issu de Dn 3:52-90), mais un autre chant de louange, précisément le *Magnificat* qu'on entonne les Vêpres (v. 330-334) :

« Ce n'est pas l'Invitatoire des Matines, ni le *Laudate* dans l'ascension du soleil et le cantique des Enfants dans la fournaise !

Mais c'est l'heure où l'homme s'arrête et considère ce qu'il a fait lui-même et son œuvre conjointe à celle de la journée,

Et tout le peuple en lui s'assemble pour le *Magnificat* à l'heure des Vêpres où le soleil prend mesure de la terre,

Avant que la nuit ne commence et la pluie, avant que la longue pluie dans la nuit sur la terreensemencée ne commence ! »

Cet homme qui « s'arrête et considère ce qu'il a fait lui-même » est bien le laboureur satisfait considérant sa terre de ses propres mains «ensemencée», mais aussi le poète parvenu à l'âge mûr qui regarde en arrière les travaux de sa propre trajectoire.

A ce même moment de la strophe, le poète apparaît sous une autre image, celle du « prêtre couvert de l'ample manteau d'or » (v. 304). Remarquons-le, la figure du prêtre est au cours de l'ode associée au sacrifice, à un total dévouement : il en est ainsi du « vieux prêtre qui meurt en consacrant » (v. 58) à la fin de la deuxième strophe, du prêtre par les doigts de qui Dieu « reçoit la vie » lors de la consécration (v. 239, strophe 5). En effet, qu'est le prêtre sinon celui qui se voue à être une offrande parfaite à Dieu ? La scène finale met en exergue le rapport du sacerdoce au sacrifice, maintenant par l'Eucharistie, elle-même le retour au sacrifice Pascal, le prêtre, plutôt que le sacrifié, étant maintenant le sacrificateur. Dans cette scène, ce sont les Vêpres, et, pendant que (comme il est d'habitude à cette *hora incensi*) l'on encense l'autel, le poète-prêtre montre à « l'obscur génération qui arrive » (v. 309) la victime parfaite qu'est l'hostie d'où se dégage la présence réelle du Christ « sous les accidents de l'azyme » (v. 306). Cette dimension sensible de

Dieu, révélée en l'occurrence par le sacrement, se donnait déjà à connaître dans la cinquième strophe par la figure de sa fille, évoquée par des références au sacrifice eucharistique ; ainsi « le sang et la chair » (le vin et le pain ?) de tous les ancêtres du poète furent préparés à « cette spéciale volonté de Dieu » (v. 229) qu'est sa naissance ; de même ainsi le poète transmet la vie à sa fille exactement comme le « prêtre qui consacre » le fait au pain azyme, celui-ci et celle-là étant au même titre des êtres concrets porteurs et révélateurs de la présence divine (v. 209).

Par ce geste, le poète tenant l'Eucharistie témoigne d'une évidente mission apostolique – celle de présenter à cette « obscure génération » la promesse vivante du salut, évoquée dans les trois derniers versets de l'ode selon un ordre contraire à celui de la chronologie biblique : au dernier vers (v. 312), la promesse de la Terre faite par Yahweh à Abraham et à ses descendants (Gn 12:7) ; dans l'avant-dernier verset (v. 311), la référence à la prophétie de Nathan au roi David qu'Il consoliderait sa descendance royale, surtout un héritier (2 Sm 7 : 5-16), reconnu dans At 2 :30 comme n'étant autre que le Christ lui-même²⁴⁴ ; finalement, dans l'avant-dernier verset (v. 310), la prophétie la plus proche temporellement de la Pâque de l'Agneau : « La lumière pour la révélation des nations et le salut de Votre peuple Israël », emprunt au cantique de reconnaissance de Siméon (« φῶς εἰς ἀποκάλυψιν ἐθνῶν καὶ δόξαν λαοῦ σου Ἰσραήλ. », Lc 2 :32), le « Nunc dimittis » (on le rappelle, et c'est significatif, l'un des trois chants évangéliques avec le *Magnificat* et le *Benedicite* à être entonnés tous les jours aux heures canoniques²⁴⁵) lors de la présentation de Jésus au temple (Lc 2 : 22-35) ; il consisterait en un signe de l'universalité du message salvifique apporté par le Messie. C'est sur cette vision de la pérennité transcendant l'existence transitoire (représentée par le déclin du jour) que repose toute cette « espérance sauvage et sourde » (v. 126) de vie éternelle farouchement affirmée par le poète²⁴⁶.

LA COMPOSITION DE « MAGNIFICAT »

Y a-t-il un mouvement d'ensemble dans « Magnificat » ? La lettre à Gide que nous avons

²⁴⁴ S/A, *Biblia de Jérusalem*, note de bas de Page “5”, op. cit., p. 440.

²⁴⁵ HENRY H., « Magnificat », in: *The Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company, 1910, consulté au site <http://www.newadvent.org/cathen/09534a.htm> le 12 novembre 2012 à 23h05.

²⁴⁶ Pour Marius-François Guyard, dans ce finale, “comme dans le finale d'une symphonie, se fondent tous les thèmes de l'ode: la pâque juive était la figure de l'Eucharistie où Jésus se montre à nous, plus petit encore qu'il n'était dans les bras de Marie – et les derniers mots du poème unissent aux paroles de Siméon celles de la Vierge à Hébron. La liturgie finale réalise la pâque, en même temps qu'elle est une nouvelle Présentation du Christ, non plus dans un temple, mais à toute l'obscurité génération qui arrive” (GUYARD Marius-François, op. Cit., p. 62).

mentionnée au début de cette étude sur l'ode porte à croire que oui ; non seulement il parle du texte comme une symphonie, ce qui porte à penser à structure à trois thèmes imbriqués (l'enfant, le froid, la forêt), mais aussi il assigne un mouvement progressif à la fin du texte qui « se transforme à la fin dans l'épanouissement du cantique liturgique en celui de la monstrance eucharistique »²⁴⁷.

C'est là, certes, une description sommaire du plan général du texte. Nous croyons, à partir de notre lecture au fil des strophes et de la consultation à la fortune critique du texte, qu'il est possible de développer l'étude de la structure de l'ode. Nous ferons également appel à une comparaison avec le « Magnificat » de l'Évangile de Luc pour toucher à quelques problèmes d'interprétation, surtout aux parallèles entre le poète et la figure de Marie à l'égard de l'action salvifique de Dieu.

L'architecture du « Magnificat »

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler ci-dessus, dans l'Introduction, la relative homogénéité formelle de « Magnificat » par rapport à l'extrême variété métrique et strophique des deux odes qui le précèdent, les écarts entre les versets plus longs et plus courts de celle-ci étant considérablement moins importants que dans « L'Esprit et l'Eau » par exemple ; la même observation vaut pour les strophes. Reste que, même dans cette relative homogénéité, on peut distinguer quatre mouvements principaux.

Le premier de ces moments comprend la première strophe, le monostiche « Mon âme magnifie le Seigneur », doué d'une double fonction : d'une part, il synthétise le dessein central de l'ode, celui de louer Dieu, de Lui rendre grâce pour Ses bienfaits ; d'autre part, il inscrit le chant du poète dans le cantique de Marie et mettant en parallèle leurs deux énonciateurs. La manière dont s'instaure la relation entre ces deux textes et ses conséquences pour l'interprétation de la « Troisième ode » sont deux aspects fondamentaux sur lesquels nous reviendrons plus tard dans cette analyse.

La deuxième strophe constitue à elle seule le deuxième moment de la composition du poème. Elle constitue le cadre narratif au sein duquel le cantique du poète a lieu à partir de la troisième strophe. Ce cadre narratif est bien l'évocation de sa conversion au catholicisme. Le poète y livre un portrait de lui-même avant la rencontre avec Dieu, celui d'un jeune homme au cœur harcelé de mille voix conflictuelles, errant parmi « les pieds précipités » (v. 6) des idoles qu'il

²⁴⁷ CLAUDEL Paul apud HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 44.

adorait jusqu'alors, et qui se dirige en « luttteur » vers « l'Ovale » qu'est Notre-Dame – une référence au « combat spirituel » qui allait dès lors s'entamer, expression que Claudel, dans « Ma Conversion », emprunte à Rimbaud pour décrire les quatre années de lutte intime contre son dégoût de la religion catholique²⁴⁸. Après cette évocation de sa jeunesse, suit un portrait de lui-même à son état actuel, celui d'un « homme dans le milieu de sa vie » (v. 24) qui se sert de ce même « bruit » (v. 27) qui le tourmentait à la jeunesse en vue de la création artistique afin de louer les œuvres de Dieu.

A ce double portrait répond la présentation de deux ensembles de références d'espace et de temps : d'une part, on a la situation d'énonciation de l'ode, celle qui correspond au portrait du poète adulte ; de l'autre, les circonstances de la révélation spirituelle de sa jeunesse. Celles-ci sont décelables par la référence aux « longues rues amères autrefois » de Paris, la ville elle-même étant à part entière une « longue rue qui descend vers Notre-Dame » (v. 3-4) et qui par là conduit inexorablement le poète au théâtre de sa conversion. Ce n'est pas par hasard si c'est également la « canicule du froid » d'un « mois de décembre » (v. 33) que le poète donne comme référence pour l'énonciation de son chant ; il situe ainsi à la même époque de l'année et le bienfait par lequel il loue le Seigneur et la proclamation de l'action de grâce qu'est l'ode elle-même.

Mais l'importance de cette deuxième strophe n'est point seulement celle de présenter ces jalons narratifs de l'ode ; elle en condense les motifs principaux qui seront développés avec plus de longueur au cours des strophes suivantes. Un exemple frappant de ce procédé se trouve dans la référence elle-même à l'hiver et au mois de décembre, mentionnés d'abord dans cette deuxième strophe et rappelés à deux reprises dans la strophe 4, la première renvoyant au décembre de l'énonciation du poème (v. 99-103), la deuxième à un « lendemain de Noël » (v. 181).

Ce n'est pas là la seule occurrence de cet artifice ; tous les grands thèmes que l'ode abordera par la suite sont préparés par cette deuxième strophe. L'exécration des idoles, sujet de la troisième strophe, est préfigurée par la mention des « pieds précipités » (v. 6) des dieux du poète dans sa jeunesse ; rattachée (on l'a vu) aux yeux de Claudel à l'idolâtrie, la pensée laïque qui donna le ton de son éducation (« la raison, et la leçon des maîtres et l'absurdité », v. 19), vivement décriée, est annoncée dans cette strophe et reprise dans la quatrième (« Vos méthodes et vos démonstrations et votre discipline/ Rien ne me réconcilie [...] », v. 125-126) – dans ce deux cas, ce rejet est motivé par une profonde réponse émotionnelle (« la violence de [s]on cœur », v. 20, strophe II ; « l'espérance

²⁴⁸ CLAUDEL Paul, « Ma Conversion », in: idem, *Oeuvres en prose*, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1011.

sauvage et sourde », v. 126, strophe IV). Un retour pareil s'observe quant aux trois événements majeurs de la vie du poète, ceux qui expriment cette nouvelle attitude, catholique, envers le monde : la naissance de sa fille à laquelle est consacrée toute la cinquième strophe et qui avait été annoncée par les versets 20-23 de la strophe II ; l'arrivée à l'âge mûr mentionnée par le verset 25 de la strophe II (« un homme dans le milieu de sa vie ») et reprise à la strophe finale ; finalement, le dévouement à la parole poétique, sujet à la fois des dix-sept derniers versets de la deuxième strophe et des versets 239-242 de la strophe V. Tous les trois sont imbus d'un sens prononcé d'une mission, une signification dont la figure du prêtre est empreinte, ce qui explique sa récurrence à la fin de la strophe II, à la strophe V (mise en parallèle au dévouement exigé par la paternité) et à la scène finale de l'ode, celle de la célébration des Vêpres.

L'étape suivante du poème comprend les trois strophes centrales ; c'est là que commence l'action de grâce du poète à proprement parler. Les bienfaits qu'il chante se rapportent tous à sa « délivrance », mot repris par les anaphores en tête de chaque strophe. Les trois objets dont il se dit affranchi par Dieu sont, chacun, un aspect du Néant qu'il rejette au profit de l'Être : dans la troisième strophe, la mort, le spectre de l'anéantissement physique ; dans la quatrième strophe, les idoles, la mort spirituelle ; finalement, à la cinquième strophe, le « moi », cet idole dont le culte n'est pas moins pernicieux que celui des autres fausses déités, aussi insubstantiel, aussi périssable qu'elles.

C'est ce lourd attirail qui pesait au jeune poète ; Dieu le débarrasse de ces ombres à Notre-Dame ; le dos léger, il touche à l'âge mûr, ce dont il sait gré à Dieu à la sixième strophe, celle qui constitue à elle seule le quatrième moment de la composition. Pourtant, cette libération ne veut dire absence de tout joug : il accepte de bon gré celui du Seigneur Dont il se fait le serviteur, soit par la poésie, soit par la paternité. Paradoxalement, c'est par la totale soumission à Sa « *sainte volonté* » (v. 174) qu'il parvient à la délivrance pour laquelle il Lui chante sa reconnaissance. Cela renvoie au célèbre paradoxe énoncé par le Christ Lui-même dans les termes les plus frappants pour inviter ces disciples à renier tous les avantages du monde au profit du seul salut de l'âme (Mt 16 :25):

« ὅς γὰρ ἐὰν θέλη τὴν ψυχὴν αὐτοῦ σῶσαι ἀπολέσει αὐτήν: ὁ δ' ἂν ἀπολέσῃ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἕνεκεν ἐμοῦ εὐρήσει αὐτήν »

Comme l'observe Nina Hellerstein, cette disposition obéit à une double logique. Tout d'abord, elle aboutit au « plein épanouissement du poète dans le royaume de Dieu », comme le montre la

dernière strophe. D'autre part, ces phases du développement « esquissent un mouvement de libération progressive où les choses dont le poète est 'délivré' deviennent de plus en plus internes et fondamentales, allant des idoles extérieures à sa propre identité individuelle »²⁴⁹.

Pour le Père Rywaslki, ce mouvement serait réglé par l'office quotidien telle que le dispose le *Bréviaire*, et l'Heure qui en serait au centre, comme nous l'avons montré au début de cette analyse, serait Vêpres, celle-ci coïncidant et avec la fin de l'après-midi et avec l'heure du « Magnificat ». Par les Vêpres seraient du coup évoquées deux circonstances majeures de la vie du poète (1886 et 1906), la conversion de sa jeunesse et le présent de son âge adulte (significativement peint sous la lumière crépusculaire)²⁵⁰, marqué définitivement par la naissance de Marie.

La « double corde » : le « Magnificat » du poète et le « Magnificat » de Marie

Nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, et Claudel lui-même le met en évidence aussi bien dans le vers d'ouverture de l'ode qu'à la deuxième strophe par l'image du « violon que l'archet prend sur la double corde » (v. 31) et qui par là émet la même musique par deux « voix » différentes simultanément : son chant s'inscrit dans celui de Marie. Comment s'instaure la relation entre ces deux chants et les conséquences de celle-ci pour l'interprétation de l'ode de Claudel, voilà notre intérêt dans cette partie finale de notre analyse.

Une telle relation se fonde, tout d'abord, sur une série de reprises du texte évangélique qui en est comme le « canevas »²⁵¹. Le tableau ci-dessous contient la prière de Marie (Lc 1 :46-55) d'après les versions de la *Septuaginta* et de la *Vulgate* suivies des versets correspondants de l'ode de Claudel :

<p>47 Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον, καὶ ἠγαλλίασεν τὸ πνεῦμά μου ἐπὶ τῷ Θεῷ τῷ σωτήρι μου,</p> <p>48 ὅτι ἐπέβλεψεν ἐπὶ τὴν ταπεινῶσιν τῆς δούλης αὐτοῦ. ἰδοὺ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν μακαριοῦσίν με πᾶσαι αἱ γενεαί,</p> <p>49 ὅτι ἐποίησέν μοι</p>	<p>46 magnificat anima mea Dominum</p> <p>47 et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo</p> <p>48 quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes</p> <p>49 quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius</p> <p>50 et misericordia eius in</p>	<p>« Mon âme magnifie le Seigneur » (v. 1)</p> <p>« Mon esprit a exulté dans mon Sauveur » (v. 24)</p> <p>« vous avez considéré son humilité ! » (v. 40)</p> <p>« toutes les générations en moi jusqu'à moi vous ont nommé bienheureuse » (v. 42)</p> <p>« Vous avez déposé tous ces puissants de leur siège » (v. 92)</p>
--	---	--

²⁴⁹ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., p. 45.

²⁵⁰ RYWALSKI Pascal P., op. Cit., p. 286-287.

²⁵¹ GUYARD Marius-François, op. Cit., p. 57.

<p>μεγάλα ὁ δυνατός, καὶ ἅγιον τὸ ὄνομα αὐτοῦ, 50 καὶ τὸ ἔλεος αὐτοῦ εἰς γενεὰς καὶ γενεὰς τοῖς φοβουμένοις αὐτῶν. 51 Ἐποίησεν κράτος ἐν βραχίονι αὐτοῦ, διεσκόρπισεν ὑπερηφάνους διανοίᾳ καρδίας αὐτῶν· 52 καθεῖλεν δυνάστας ἀπὸ θρόνων καὶ ὕψωσεν ταπεινούς, 53 πεινῶντας ἐνέπλησεν ἀγαθῶν καὶ πλουτοῦντας ἐξέπεστελεν κενούς. 54 ἀντελάβετο Ἰσραὴλ παιδὸς αὐτοῦ, μνησθῆναι ἐλέους, 55 καθὼς ἐλάλησεν πρὸς τοὺς πατέρας ἡμῶν τῷ Ἀβραάμ καὶ τῷ σπέρματι αὐτοῦ εἰς τὸν αἰῶνα</p>	<p>progenies et progenies timentibus eum 51 fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui 52 deposuit potentes de sede et exaltavit humiles 53 esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes 54 suscepit Israhel puerum suum memorari misericordiae 55 sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula</p>	<p>« Parce qu'il m'a été fait des choses grandes et que le Saint est son nom ! » (v. 121) « ces orgueilleux et ces riches que vous avez renvoyés vides » (v. 203) « vous avez recueilli Israël votre enfant, vous étant racordé votre miséricorde ! » (v. 108) « Et selon la parole que Vous avez donnée à nos pères, à Abraham et à sa sémence dans tous les siècles » (v. 312)</p>
--	--	---

Il le montre assez, pour fréquentes que soient ces reprises, elles témoignent d'une grande liberté de la part de Claudel. Le principal changement intéresse l'énonciation ; tandis que Marie s'adresse à Dieu à la troisième personne, Claudel le fait directement à la deuxième personne (sauf au vers 42 dont l'énonciataire est Marie elle-même), son « Magnificat » étant ainsi une sorte de dialogue avec Dieu où sont évoquées des repères biographiques peignant le passage du péché au salut.

Mais les libertés prises par Claudel ne s'arrêtent pas là. Le verset 50 du cantique de Marie est complètement absent du sien, et l'ordre des versets 92 et 108 de sa « Troisième ode » ne correspond point à celui des versets bibliques auxquels ils font référence. Rares sont ceux qui reprennent le texte sacré fidèlement (comme le verset d'ouverture) ; ou bien Claudel y intercale des expressions de sa propre invention (comme dans v. 42), ou bien il en supprime des parties (comme dans v. 121) ; il n'est pas peu fréquent qu'il divise un verset biblique en deux versets de son ode (c'est le cas de Lc 1:48 devenu 40 et 42) ou qu'il fonde en un seul vers des références à deux versets bibliques (« les orgueilleux et les riches » dans v. 203, les premiers étant cités dans Lc 1 :51 comme les « ὑπερηφάνους » ou les « superbos », les deuxièmes dans Lc 1 :53 comme les « πλουτοῦντας » ou les « divites »). Quand le texte n'est ni amputé ni entremêlé d'interpolations, il

peut subir des changements périphrastiques ; outre l'altération de la personne de l'énonciataire, c'est le cas de « la parole que Vous avez donné », paraphrase des formes « ἔλάλησεν » (du verbe « λαλέω ») et « locutus est » (du verbe « loquor »), tous les deux signifiant « dire ». L'examen de ce tableau le montre assez, le chant de Marie pourvoie Claudel d'une sorte d'ossature pour son propre chant – du reste, une structure qu'il manège avec beaucoup de souplesse tout en se permettant tout type de suppression, d'altération ou d'interpolation.

Reste une question capitale : pourquoi le poète recourt-il au cantique de reconnaissance de Marie pour entonner le sien ? Il y a de quoi penser que le souvenir du « Magnificat » entendu le Noël 1886 y compta pour quelque chose. Pourtant, signalons aussi la parenté profonde qui l'unit à la Vierge. D'abord, le « Magnificat » de Marie est souvent compris comme une prière extatique de louange divine²⁵² ; or, on l'a vu dans « Les Muses » combien la conception de la poésie chez Claudel prise la notion d'inspiration et, à l'ouverture de « L'Esprit et l'eau », qu'il place sa propre ode sous l'égide de l'enthousiasme suscité par le Saint-Esprit. En outre, leurs actions de grâce se font toutes les deux au voisinage de la naissance de leurs enfants, celle de Marie après l'annonce du Fils à venir, celle de Claudel face à sa fille nouvelle-née. L'accueil de leur descendance se fait dans un esprit commun de soumission à la volonté de Dieu, exprimé par le *fiat* et par l'*ecce ancilla domini* de Marie (renforcé aussi par la référence à la descente à Josué, d'après lequel, d'ailleurs, le fils de la Marie d'Hébron est nommé).

Pourtant, on ne saurait négliger un aspect fondamental dans cette relation à la source biblique : en reprenant le texte entonné par Marie, Claudel répète le geste de cette dernière, le chant qu'elle offre à Dieu s'inspirant lui aussi d'autres textes antérieurs (de l'*Ancien Testament*), surtout, par quelques thèmes (comme le secours des pauvres par Yaweh et la grâce qu'Il concéda à Israël), de celui proclamé par une autre femme comblée de Sa faveur sous la forme d'un fils doué d'une haute destinée, celui d'Anne (1 Sm 2 :1-10) lors de la naissance de son fils Samuel, le dernier des juges et celui qui oindrait les rois Saoul et David²⁵³. Par là, le poète ne se réclamerait-il pas d'une lignée de favorisés de Sa bienveillance, mettant en relation sa propre expérience avec les récits d'un Israël apparemment si lointain.²⁵⁴ N'est-ce pas là aussi le sens de son introduction dans la Terre

²⁵² HENRY H., op. cit.

²⁵³ Nota "c", in: S/A, *Biblia de Jerusalem*, op. cit., p. 1789.

²⁵⁴ S'écartant explicitement de Guyard, qui pense que l'ode se structure sur les deux cycles de l'année liturgique (Noël, par le Magnificat, et Pâques, par le Cantique de Moïse), le Père Rywalski, comme on l'a vu, propose le *Bréviaire* comme la vraie source de la structure du poème, et ce seraient les références à Laudes (cantique de Moïse) et à Vêpres (Magnificat) qui permettraient de rapprocher "dans un même office, les 'auteurs' de ces deux Cantiques:

promise de l'âge adulte comme la réalisation de Sa promesse faite à « Abraham et à sa sémence dans tous les siècles »²⁵⁵ ?

Finalement, le chant de Marie se rapporte également à la scène finale de l'ode, celle de la présentation de l'hostie, par la référence, commune à tous les deux, à la figure du Christ. Ainsi, si l'ode commence par un renvoi de nature scripturale à un moment antérieur à celui de Sa naissance (la Visitation), c'est par la liturgie (les Vêpres) qu'elle prend fin, par le rappel de la présence du corps du Christ ressuscité dans l'hostie pour le salut de tous les fidèles, en dépit de l'atmosphère crépusculaire du finale. Elle accompagne donc le cycle de la vie du Sauveur, d'avant Sa naissance à l'après Sa résurrection. C'est ainsi que toute la structure de l'ode repose sur l'idée d'un renouveau de la vie, non pas, comme c'est le cas dans la quatrième strophe, par les cycles de la nature, mais par une voie spirituelle et liturgique, indiquée par le sacrifice et la résurrection du Christ à chaque célébration de l'Eucharistie²⁵⁶; la mort et le renouveau de la nature dans la scène de la campagne hivernale à Noël, colorée d'éléments liturgiques, ne fait que conspirer dans ce sens, renvoyant au complexe mythique du Nouvel an décrit par Mircea Éliade, temps d'un renouveau et d'une épuration

Marie soeur de Moïse, et Marie mère de Jésus" (RYWALASKI Pascal P., note "19", in: idem, op. Cit., p. 286). Pour Jacques Houriez, la relation du poète avec les deux Maries marque une "première jonction du temps à l'Éternité" (HOURIEZ Jacques, op. Cti., p. 48) et un lyrisme "à la fois, personnel et impersonnel. Héritier de siècles d'imaginaire religieux, le poète confronte et identifie son expérience spirituelle à celle des prophètes qui l'ont précédé, et il l'exprime avec les mêmes mots" (Ibidem, p. 78). Jean-Claude Morisot croit que cette inscription des événements biographiques par rapport à des épisodes bibliques obéit à une structure de pensée herméneutique nettement chrétienne : « La Nouvelle Alliance interprète les motifs de l'ancienne, l'avenir interprète la promesse. Le cantique de reconnaissance, donc, exige que Claudel sache reconnaître dans sa propre vie le retour de l'Annonciation, de l'Exode [...] » (MORISOT Jean-Claude, « 'Magnificat' : une poésie de la paternité », in : VILANI Sergio, op. Cit., p. 179).

²⁵⁵ Comme nous l'avons remarqué au début de cette sous-partie, il est sûr que la référence principale de l'ode est, en premier lieu et plus visiblement, néotestamentaire (Saint-Luc), ce qui n'empêche pas que, au point de vue de la structure profonde du poème, au niveau du jeu intertextuel, ce soit le passage de l'Ancien Testament au Nouveau Testament qui en soit au cœur, ce qui n'est pas passé inaperçu non plus à Alexandre Maurocordato qui distingue aussi dans ce passage la charpente du poème. Toujours d'après lui, dans les derniers versets de l'ode on observerait une amalgame de ces allusions aux deux Testaments, soit par des renvois à l'Ancien Testament, soit par des références aux trois cantiques Évangéliques. Maurocordato repère également la dimension extratemporelle que suggèrent ces allusions vétéro et néotestamentaires pour évoquer la situation biographique du poète à Tientsin; c'est comme s'il rattachait les circonstances de sa vie à des modèles scripturaires. Il donne également comme exemple de ce procédé la citation de Luc dans la première strophe: "L'esprit de joie ne m'entre pas moins droit au corps/ Que lorsque parole fut adressée à Jean dans le désert sous le pontificat de Caïphe et d'Anne, Hérode/ Était Tétrarque de Galilée [...]" (MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 66-77). Au sujet de ceux-ci, il vaut de citer l'interprétation du Père Rywalski, qui y perçoit une structure en triptique, au centre un même sentiment de joie animant "pareillement les deux serviteurs de Dieu", le Baptiste et le poète, les circonstances des deux étant évoquées "dans les deux panneaux" (RYWALSKI Pascal P., op. cit., p. 26). Parfaite métaphore pictorique du lien extratemporel qui permet à Claudel de rattacher des épisodes de sa biographie à une circonstance biblique.

²⁵⁶ Nina Hellerstein repère également le caractère cyclique de la fin de l'ode, le faisant découler d'une idée d'introduction sous-jacente à l'entrée de Josué dans la Terre promise et qui renverrait au point de départ, ce qui rappelle le caractère cyclique du temps liturgique (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 45)

cosmique et morale, d'un renouvellement de la vie en somme, assuré par une liturgie qui réactualise le mythe²⁵⁷. Que Marie ait été celle qui, par son *fiat*, accepta de se faire le véhicule du nouvel Adam, vainqueur de la mort et véhicule d'un tel renouveau, voilà une raison assez éloquente pour que le poète élise les mots de celle-ci comme le modèle de son propre cantique de grâce à Dieu.

²⁵⁷ ÉLIADÉ Mircea, op. Cit., 1965, p. 69-72

CHAPITRE VI « LA MUSE QUI EST LA GRÂCE » : UN DIALOGUE DIFFICILE

Les trois premières *Odes* sont de longs monologues en versets où le poète interpelle des renonciataires (les neuf muses à la première ode ; Dieu aux deux odes suivantes ; Marie à la troisième) qui demeurent silencieux. « La Muse qui est la Grâce », la quatrième ode, diffère de l'ensemble du recueil par cette particularité que la forme dialogale prend le pas sur celle du monologue, l'énonciataire (la Muse) s'engageant activement dans une sorte de *disputatio*²⁵⁸ avec le poète dans une scène qui ne va pas sans rappeler « La Lune de Mai » de Musset²⁵⁹ ; chez Claudel, pourtant, celle qu'il prend pour la Muse n'est autre en vérité que la Grâce. Au cœur de la querelle, la relation conflictuelle du poète avec celle qui, à ses yeux, vient troubler ses rapports aux hommes, toute l'ode s'organisant autour de sa tentative (comme il est d'ailleurs également le cas dans le poème de Musset) de se dérober à ses avances.

Les différences envers les autres odes du recueil ne s'arrêtent pas là. La disposition même des strophes diverge de celle des poèmes précédents ; là où, dans « Les Muses » ou dans « Magnificat » par exemple, les strophes suivent les unes aux autres sans division apparente, dans cette quatrième ode, leur succession est réglée par une division tripartie redevable à la tradition pindarique, les appellations « Strophe », « Antistrophe » et « Épode » étant placées en tête des strophes d'après une logique que l'on verra ci-dessous.

Ses 274 versets sont divisés en huit strophes ; exception faite de la première, toutes les autres reçoivent des appellations dont ci-dessus, trois « Strophes » alternant à trois « Antistrophes » ; l'ode prend fin par un « Épode ». Leur longueur est assez variée ; si la cinquième strophe (« Antistrophe II ») présente 15 versets, le nombre des vers touche à 49 à la deuxième strophe (« Strophe I »). Les autres strophes se situent entre ces extrêmes : moins nombreuses, la septième et la huitième strophes (l'« Antistrophe III » et l'« Épode ») comptent respectivement 26 et 15 vers ; la « Strophe II » (la quatrième) et la « Strophe III » (la sixième) s'approchent en longueur de la « Strophe I » : elles ont 46 et 67 versets ; la troisième strophe (l'« Antistrophe I ») occupe une

²⁵⁸ Le mot est de Gérard Antoine (ANTOINE Gérard, op. cit., 76)

²⁵⁹ Ce parallèle n'est pas non plus passé inaperçu à Nina Hellerstein, qui souligne pour autant l'inversion des rôles entre la Muse et le poète : celle-là le pousse au silence, celui-ci s'astreint au travail poétique (HELLERSTEIN Nina, « Le Mythe de la Muse dans les *Cinq Grandes Odes* » in : MALICET Michel (éd.), *La Revue des lettres modernes* : Paul Claudel 14, mythes claudéliens, Paris : Minard, 1985, p. 132)

position intermédiaire, avec 33 versets. Signalons, pourtant, l'absence, d'un côté, de strophes aussi longues que celles des poèmes antérieures (qui peuvent atteindre presque une centaine de vers dans le « Magnificat » par exemple), de l'autre côté, des monostiches présents dans « L'Esprit et l'eau » ou le « Magnificat ». Le verset reste, comme il est aussi le cas dans les autres odes, sujet à d'importantes variations, de cinq syllabes (« Les mots que j'emploie », v. 26) à quatre lignes de longueur (v. 4) ; toujours est-il que, à l'instar de ce qui se passe aux strophes, la quatrième ode est dépourvue d'écarts aussi considérables dans l'étendue des versets que ceux des poèmes précédents, nul d'eux n'y étant, par exemple, monosyllabique (tel qu'il est le cas dans « L'Esprit et l'eau »). Ce sont sans doute ces caractéristiques qui assurent aux strophes l'impression de blocs compacts de versets, distantes en cela de la variété métrique de celles des « Muses » ou de « L'Esprit et l'eau », où les changements formels traduisent un mouvement nerveux et agité, et plus proches des relatives stabilité et homogénéité formelle de la « Troisième ode ».

LE PRÉAMBULE (v. 1-31)

A l'instar de « Magnificat », la première strophe de « La Muse qui est la Grâce » s'ouvre par un préambule évoquant l'événement qui déclenche le dialogue, les premiers frémissements de l'inspiration ou, comme le dit synthétiquement l'« Argument », l'« Invasion de l'ivresse poétique ». Ce thème, soulignons-le, est abordé non pas au point de vue théorique (par une réflexion sur ses origines ou sur sa fonction dans le processus créateur comme, par exemple, dans la strophe I), mais plutôt par l'expérience de ses effets sur le poète soudain envahi par la violence de l'enthousiasme. C'est cette nouvelle visitation de l'inspiration, après celle de l'ouverture de la deuxième ode, qu'exprime, dans « La Muse qui est la Grâce », l'adverbe « encore » repris en anaphore dans ses sept premiers versets (tout comme « Soudain », l'anaphore initiale de « L'Esprit et l'eau »). Toutefois, si la métaphore centrale de la strophe initiale de l'ode seconde est de nature aérienne (c'est un souffle), l'inspiration dans la quatrième ode se traduit par des images relatives à l'eau, surtout à la force de la mer lors de la « marée de syzygie » (v. 2) quand les courants sont plus forts et que la mer monte à son point maximal²⁶⁰ (« la mer qui atteint sa plénitude en silence », v. 6).

²⁶⁰ Didier Alexandre exploite la polysémie du terme « syzygie » : « La mention de syzygie, au début de *La Muse qui est la Grâce*, désigne une opposition ou une conjonction de la lune et du soleil, un type de marée supérieure à la moyenne, et donc une congruence de l'écriture lyrique et des rythmes cosmiques. Mais le terme de syzygie appartient aussi à la métrique grecque. Il désigne, en effet, la réunion de plusieurs pieds, généralement deux, en un seul. Enfin, le terme

Emporté par la marée ascendante de l'exaltation poétique, il perd la maîtrise de soi « [c]omme une barque qui ne tient plus qu'à sa corde, et qui danse furieusement, et qui tape, et qui saque, et qui fonce, et qui encense, et qui culbute, le nez à son piquet » (v. 3).

Une barque « qui danse furieusement » ; l'image suscite deux idées récurrentes dans cette strophe, l'extase et la musique. En fait, pas la musique *in toto* ; celle-ci est en réalité rejetée superbement (« Que me parlez-vous de la musique ? », v. 25) par le poète qui n'a pas « besoin de tout cet attirail qu'il lui faut » (v. 26) – le léger appareillage des mots lui sert assez comme instrument d'expression artistique plutôt que le lourd attirail d'une orchestre . Quoi qu'il en soit, il retient un aspect de l'art d'Euterpe : le « rythme seul » (v. 24), la « mesure » (citée à deux reprises, v. 18 et 21), celle que, dans « Les Muses », Terpsichore marque du bout de son doigt, dont Mnémosyne s'apparente, assise qu'elle est sur *le pouls même de l'Être*, et qu'Uranie tient sous son égide et qui est, pour le poète, ce qui fait du langage poésie²⁶¹. Ni « le cri de la trompette bouchée », ni « le coup sourd de la tonne orgiaque » (v. 22) n'ont pour lui aucune importance (« Que m'importe aucun d'eux ? », v. 23) ; c'est par la mesure seule, accélérée comme dans les chœurs dithyrambiques, que le poète parvient à un état extatique et qu'il est « livré au dieu », (v. 18). Cette formulation décèle une dimension religieuse du rythme, en en faisant un moyen de contact avec la divinité. Si cette mesure n'est certainement pas celle de la musique, elle ne peut être que celle que elle-même imprime aux mots, celle qui les organise rythmiquement en un poème.

L'émotion provoquée par le rythme poétique n'est pas seulement une voie d'accès à la transcendance : il y a un prix à payer ; il est à l'origine d'une rupture radicale, évoquée comme un « départ » sur les eaux (« Encore le départ, encore la communication établie, encore la porte qui s'ouvre ! », v. 7, qui rappelle les vers 46-49 de « L'Esprit et l'eau », spécialement le verset 48). Un départ, une rupture envers quoi ? D'abord, envers son existence sociale, envers le « personnage qu[il] fai[t] entre les hommes » (v. 8). C'est sur cela que repose le parallèle entre lui et la jeune châtelaine attendant dans la nuit l'arrivée furtive de son amant sous sa fenêtre (v. 9-11) ; la scène, porteuse de réminiscences des récits médiévaux d'amours interdits et de rendez-vous clandestins

est propre à la philosophie gnostique. Il désigne les déterminations successives et personnelles de l'essence divine, se déroulant deux par deux, chaque éon masculin ayant à ses côtés un éon féminin. Cette impertinence, qui déplace une notion de son contexte scientifique à un contexte poétique, puis philosophique et mystique, noue dans une même métaphore vive la fiction marine, l'écriture lyrique, et le projet eschatologique. Elle affirme la liaison référentielle avant de la sublimer, pour faire de l'ode une expérience du poétique – le pied – et une quête du divin.” (ALEXANDRE Didier, op. Cit., 2005, p. 538).

²⁶¹ CLAUDEL Paul apud ANTOINE Gérald, op. Cit., 1959, p. 40.

(sans doute un écho du début de l'acte II de *Tristan et Yseut* ?), joue sur une opposition entre les contraintes sociales et les urgences de la vie affective, et la fille éprise n'hésite pas à se dérober à celles-là au profit de l'amour ; voilà que la suit le poète : lui aussi va prendre ses distances envers les hommes pour obéir à une impulsion émotionnelle vivifiante. Dans le cas de celui-ci, cette violente affection, on l'a vu, n'est-elle pas bien un élan de transcendance, de contact avec *le dieu* ? A la place de l'amant dont la fille écoute le « bienheureux sifflement » par la fenêtre (v. 9-10), ce pour quoi il brise les liens avec ses semblables, n'est-ce pas bien le désir de cette réalité vaguement connue qu'est l'existence divine dont l'image il trouve dans la nuit qui apparaît par la fenêtre ouverte (v. 8) et qui lui procure une émotion aussi prenante que la salle de bal aux yeux de la débutante qui va faire son entrée dans le monde (v. 16-17) ?

Sa relation à la société ne va pas sans un paradoxe mis en évidence à la fin de cette première strophe. D'une part, son divorce d'avec autrui est, on l'a vu, radical ; d'autre part, les mots, c'est-à-dire cela même qui, tout en le conduisant à la transe (on l'a vu), provoque cet écartement, que sont-ils sinon un patrimoine partagé entre lui et les autres hommes, un lien commun à tous les deux ? D'ailleurs, c'est lui-même qui met en exergue la communauté de leur langage : « Ce sont vos phrases mêmes. Pas aucune de vos phrases que je ne sache reprendre ! » (v. 29), et l'absence de « rimes » et de « sortilège[s] » dans ses vers ne conspire pas peu à renforcer cette communion, le poète voulant absent de son poème tout l'apparat des conventions poétiques traditionnelles, ce qui rapprocherait ses vers de leur langage « de tous les jours » (v. 28). Il n'en demeure pas moins que leur mésintelligence est foncière ; ses mots, il le dit dans une formule elle aussi paradoxale, « ce sont les mots de tous les jours » - mais, ne tarde-t-il pas à l'ajouter, « ce ne sont point les mêmes » (v. 28), car, par le rythme ils sont infusés d'une nouvelle puissance, celle de la folie divine qu'est la poésie. Ne serait-ce pas elle qui rendrait méconnaissables à ses semblables les objets les plus usuels (v. 30) ?

« Ces fleurs sont vos fleurs et vous dites que vous ne les reconnaissez pas »

La difficulté à communiquer : le prix à payer pour le *miracle*, pour ainsi dire, de la poésie qui transfigure le langage commun tout un le pourvoyant d'une dimension divine qui l'éloigne de la compréhension immédiate des hommes. Si nous parlons ici de miracle, c'est parce que c'est à un miracle que Claudel compare ensuite sa poésie ; en l'occurrence, à l'épisode de la marche du Christ

sur les eaux où Ses pieds, les mêmes que ceux de tous les autres hommes, faits de la même chair qu'eux, deviennent en quelque sorte l'instrument même de la manifestation triomphale de sa divinité devant la perplexité des disciples (v. 31) :

« Et ces pieds sont vos pieds, mais voici que je marche sur la mer et que je foule les eaux de la mer en triomphe ! »

Serait-ce trop que de prendre cette expression éclatante de la divinité au risque de l'incompréhension du lecteur comme l'un des signes les plus propres de l'art poétique aux yeux de Claudel ? Le statut conflictuel de la poésie par rapport à la *cité des hommes* , et notamment de la poésie en tant qu'un discours divinement inspiré, étranger aux aspirations temporelles, rien qu'humaines, demeure l'un des sujets principaux de cette quatrième ode, et on aura l'occasion d'y revenir.

UN DIALOGUE MALAISÉ (v. 32-230)

La « Strophe I » et l'« Antistrophe I » : faire le monde ou le contempler (v. 32-118)

Après que les premiers signes de l'enthousiasme se déclarent dans le « Préambule », le poète les interprète après coup comme une intervention de la Muse qu'il interpelle dans la première partie (v. 32-63) de la « Strophe I » (« Ô Muse ! », v. 32). Cette première partie est écrite sur le mode de la prière : la « Muse » est adressée par cinq vocatifs, le premier l'évoquant littéralement (v. 32), les suivants sur le mode de l'expression métaphorique, l'associant à la liberté (« O vent sur le désert ! », v. 63), à l'extase (« ô sœur de la noire Pythie », v. 60), à une grandeur surhumaine (« O géante ! », v. 62) et finalement à une beauté éclatante et terrible qui ne va pas sans éveiller l'amour du poète (« ô ma bien-aimée pareille aux quadriges de Pharaon »²⁶², v. 63). Ces vocatifs sont souvent suivis de phrases injonctives, au nombre de onze, sept parmi celles-ci répétant le motif « laisse-moi » (v. 35, 36, 37, 47, 56, deux fois au verset 40). Par les compléments des deux premières occurrences de ce motif (« Laisse-moi avoir explication avec toi, / Laisse-moi te refouler dans cette strophe, avant que tu ne reviennes sur moi comme une vague avec un cri félin ! », v. 35-36), le poète exprime

²⁶² La source de cette image se trouverait dans le Cantique des Cantiques (d'après VACHON A., op. Cit., p. 296).

d'abord son désir de contrecarrer l'influence de son allocutaire dont les effets s'étaient manifestés en lui dans la première strophe. Les occurrences ultérieures de ce motif permettent de mieux cerner la raison de la résistance qu'il oppose à elle. Cette action de la « Muse » est perçue par lui comme une dépossession de lui-même par la privation qu'elle lui impose de son propre désir (« Laisse-moi faire ce que je veux un peu ! », v. 37). Et ce que le poète souhaite, c'est assumer « une place reconnue et approuvée » dans la *cité des hommes* , c'est de ne pas s'éloigner d'avec ses semblables (« Laisse-moi être nécessaire ! laisse-moi remplir fortement une place reconnue et approuvée », v. 40) ; le moyen de garder cette relation à autrui, le recours à une écriture laborieuse, le résultat plutôt de l'application intellectuelle, d'une élaboration consciente, que des débordements affectifs de l'inspiration, comparés à « la course cassée qui est à moitié aile et bond » d'un « quadrupède ailé » (v. 55) (« Du moins, laisse-moi faire de ce papier ce que je veux et le remplir d'un art studieux », v. 52). Ce qu'il réclame, en somme, c'est la possibilité de se consacrer à un art d'une approche facile, pas au-delà des « choses connues » de tous les hommes, à un art qui proclame le panégyrique de l'industrie humaine (v. 56) :

« Laisse-moi chanter les œuvres des hommes et que chacun retrouve dans mes vers ces choses qui lui sont connues »

Dans la deuxième partie de la strophe (v. 64-81), il ajoute des précisions sur cet « art studieux ». On pourrait penser que ce dithyrambe des triomphes des hommes constitue en réalité l'éloge d'un idéal laïque de divinisation de l'humanité ; pourtant, cela n'équivaudrait-il pas à la construction de l'un de ces idoles vivement décriés dans « Magnificat » ? Les versets ci-dessous suffisent à nous en dissuader (v. 64-70) :

« Comme l'antique poète parlait de la part des dieux privés de présence,
Et moi je dis qu'il n'est rien dans la nature qui soit fait sans dessein et propos à l'homme adressé,
Et comme la lumière pour l'œil et le son pour l'oreille, ainsi toute chose pour l'analyse de l'intelligence,
Continuée avec l'intelligence qui la
Refait de l'élément qu'elle récupère,
Que ce soit la pioche qui le dégage, ou le pan du prospecteur et l'amalgame de mercure,
Ou le savant, la plume à la main, ou le tricot des métiers, ou la charrue. »

Sa relation à la divinité est évidente dès la comparaison initiale de lui-même à « l'antique

poète » interprète de la volonté des « dieux privés de présence ». Pourtant, à la différence des aèdes du polythéisme chantant la prise de Troie ou le retour d'Ulysse, c'est du concept de Création que le poète se fait le chantre. On a là la même notion d'une collaboration entre le Créateur et le créateur qu'est l'homme doué de l'intelligence : chaque chose existante est le produit d'une Volonté transcendante, au même titre que l'intelligence humaine; émanant de la même Source qui a créé cette dernière, elle est bien loin donc d'être une réalité absolument inapprochable à l'intellect ; tant s'en faut, l'Intention (le « dessein et propos ») latente à Sa création est précisément celle de la donner à connaître à l'homme, ce qui assure la continuité (v. 67) entre la chose et l'entendement et qui rend possible l'assimilation de celle-là par celui-ci. L'homme, lui, ne demeure pas passif dans ce processus ; son intelligence consiste, à son tour, en un processus de création qui, à partir « de l'élément qu'elle récupère » de la chose ne le reflète point tout simplement, mais la « [r]efait » dans son esprit. L'acte créateur de Dieu le Père apparaît donc comme le garant de l'intelligibilité du monde ; sans cette provenance commune d'une même Volonté, comment l'entendement pourrait-il pénétrer une réalité qui serait tout à fait dépourvue de tout lien ontologique avec lui, demeurant par là parfaitement extérieure ? Pourtant, ce n'est pas la seule intelligibilité du monde qu'Il garantit, mais aussi et surtout sa disibilité (v. 71):

« Et je puis parler, continu avec toute chose muette,
Parole qui est à sa place intelligence et volonté »

Tout comme dans l'extrait antérieur (v. 67), c'est cette continuité ontologique (déjà exprimée d'ailleurs dans « L'Esprit et l'eau ») de l'être intelligent aux choses brutes qui permet à celui-là non seulement de les comprendre, mais de les *dire*, d'exprimer en langage humain le langage muet qu'elles recèlent (comme il le veut dans l'ode III).

C'est du fait de cette haute conception qu'il a de l'intelligence que le poète, reprenant un motif qu'il avait déjà introduit aux versets 53 et 54, se propose de chanter les exploits techniques qu'elle inspira au genre humain ; il commence sa louange par une évocation de la libération de l'homme par rapport au hasard (v. 73) :

« Je chanterai le grand poème de l'homme soustrait au hasard ! »

On peut comprendre cette libération dans un double sens : d'une part, parce que l'homme

habite un univers qui n'est pas le produit fortuit des mouvements de la matière aveugle, mais qui se présente à lui comme Création ; d'autre part, du fait que, doué d'intelligence, il est à même, par la technique, d'intervenir sur son environnement et de maîtriser les forces de la nature qui, sans elle, seraient étrangères à son contrôle. C'est pourquoi les grandiloquents versets suivants sont consacrés à l'éloge des merveilles technologiques de la modernité, les outils que l'homme a pu construire à partir de sa connaissance de la nature et qui lui servent à y interférer au gré de ses besoins, que ce soit le « canon qui ouvre les vieux Empires », « le canot démontable qui remonte l'Aruwhimi », « les batteries de hauts fourneaux qui digèrent le minéral » ou « la locomotive qu'on attelle à son convoi » (v. 74-48).

On l'a vu ci-dessus, aux yeux de Claudel, cette compréhension de la nature, préalable et nécessaire à la technique, n'est possible que du fait du fondement ontologique ultime de toute chose dans l'absolu qu'est la Volonté de Dieu ; ne serait-ce donc pas pour cela que, après avoir cité ces hauts faits du génie et de l'industrie modernes (cela même qui pourrait faire croire à l'autonomie de l'intelligence humaine, démiurge d'un monde à sa mesure), il parle de ce poème qu'il entend entonner comme étant consacré non pas à l'homme qui, à l'égal de Lucifer, se voudrait, par le pouvoir de son seul intellect, écarté et indépendant de son Origine transcendante, comme les versets ci-dessus pourraient donner à croire, mais à l'homme « réconcilié aux forces éternelles » (v. 80) ? Car cette maîtrise de l'homme sur les choses, bien loin de révéler sa souveraineté, porte un témoignage de son rapport au plan divin ; ce qui lui permet d'agir comme créateur envers le monde est le fait même que lui, à l'instar de ce monde qui s'offre à sa connaissance, est créature d'un seul Créateur. C'est pour cela que cette « Voie triomphale » (v. 54 et 81) que le poète entend construire avec les mots de son poème pour que « l'homme soustrait au hasard avance » (v. 81) est, certes, à un premier niveau, une célébration de son intelligence créatrice conquérant le monde, mais, surtout, de l'Intelligence plus parfaite qui en est la Source.

C'est avec violence que la « Muse qui est la Grâce » surgit dans l'ode dans la strophe suivante (l'« Antistrophe I ») ; impitoyable, ses premiers mots dans le poème sont les blessantes railleries qui tournent en dérision son interlocuteur exultant devant ce qu'elle appelle les « œuvres d'esclaves » (v. 82) créés par l'intelligence technique (v. 83-85) :

« O vraiment fils de la terre ! ô pataud aux larges pieds ! ô vraiment né pour la charrue,
arrachant chaque pied au sillon !

Celui-ci était fort bien fait pour être clerc d'étude, grossoyant la minute et l'expédition.

O sort d'une Immortelle attachée à ce lourd imbécile ! »

Les versets ci-dessus le montrent assez, et ceux qui les suivent ne font que l'approfondir, le début du discours de la Muse présente une opposition entre, d'une part, le penchant du poète pour la besogne minutieuse, réglée, comme les rudes travaux de la terre ou ceux de la bureaucratie, auxquels elle ne voue que du sarcasme ; d'autre part, des valeurs tout contraires, associées par la Muse à la figure de la femme, de l'« Immortelle attachée [au] lourd imbécile » dont elle plaint le sort (v. 86-90) :

« Ce n'est point avec le tour et le ciseau que l'on fait un homme vivant, mais avec une femme, ce n'est pas avec l'encre et la plume que l'on fait une parole vivante !

Quel compte donc fais-tu des femmes ? tout serait trop facile sans elles. Et moi, je suis une femme entre les femmes !

Je ne suis pas accessible à la raison, tu ne feras point, tu ne feras point de moi ce que tu veux, mais je chante et danse !

Et je ne veux pas que tu aimes une autre femme que moi, mais moi seule, car il n'en est pas de si belle que je suis,

Et jamais tu ne seras vieux pour moi, mais toujours plus à mes yeux jeune et beau, jusque tu sois un immortel avec moi ! »

Le tour et le ciseau ; l'encre et la plume ; autant d'instruments renvoyant à des activités extérieures et manuelles (l'artisanat ou l'écriture) qui, à l'égal des références à l'agriculture et à la bureaucratie dans le passage cité auparavant, servent à la Muse à tourner en ridicule la volonté proclamée par le poète dans la strophe antérieure de s'adonner à un *art studieux*. D'après la Muse, la femme, et elle-même en tant que femme (une « femme entre les femmes »), représentent le parfait contre-pied de cette tendance au travail routinier. Pour ce qui est d'elle-même, elle se dit absolument libre, sans restrictions (« tu ne feras point de moi ce que tu veux, mais je chante et danse ! »), dégagée du joug de la raison (v. 88) ; quant aux femmes en général, à la fois qu'elles constituent, dans ses termes, un élément perturbateur de l'ordre (« tout serait trop facile sans elles », v. 87), elles pourvoient le poète de la vivacité qu'il lui faut, à lui et à tout ce qu'il écrit (v. 86).

C'est donc à cesser de « raisonner » et à saisir l'instant fugace de l'inspiration figuré dans son corps de femme, que la Muse appelle le poète dans des termes pas moins narquois dont elle s'était jadis value (v. 91-92) :

« O sot, au lieu de raisonner, profite de cette heure d'or ! Souris ! Comprends, tête de

Pierre ! O face d'âne, apprends le grand rire divin !

Car je ne suis point pour toujours ici, mais je suis fragile sur ce sol de la terre avec mes deux pieds qui tâtent »

Une injonction d'autant plus pressante que ce qu'elle lui offre, c'est l'affranchissement envers le lourd fardeau qu'est sa *persona* sociale. En effet, les effets de l'inspiration sur l'homme sont semblables à ceux du vin, et l'inspiré, à l'égal d'un homme enivré, est en mesure de se dépouiller de ces rôles sociaux, que ce soit ceux créés par l'argent et par la propriété (« Celui qui a bu seulement plein son écuelle de vin nouveau, il ne connaît plus le créancier et le propriétaire », v. 95), que ce soit ceux du travail et de la famille (« Il n'est plus l'époux d'une terre maigre et le colon d'une femme querelleuse avec quatre filles à la maison », v. 96), que ce soit encore ceux des bienséances (« Mais le voici qui bondit tout nu comme un dieux sur le théâtre », v. 97). Au lieu de ceux-ci, une liesse divine, un enthousiasme dionysiaque qui le fait échapper aux contraintes imposées par la vie collective à l'instar de la folie qui s'empare des *Bacchantes* de la tragédie d'Euripide²⁶³, à laquelle il est fait référence dans le verset 98 (« Comme un dieu au côté de la thymélé, brandissant la peau d'un petit cochon plein de vin qui est la tête du roi Panthée »). Pourtant, l'enivrement qu'est l'inspiration, et surtout la sensation d'affranchissement que celle-ci suscite, ne saurait se réduire à une joie orgiaque et impudente ; bien plus qu'une simple rupture d'avec le mode de vie de ses semblables, d'avec leurs attentes et les rôles que lui impose leur organisation collective, c'est principalement sous l'aspect cognitif qu'a lieu une prise de distance envers eux dans le poète exalté (v. 100-101) :

« Telle est la vertu de cette boisson terrestre : l'ivrogne peu à peu, plein de gaieté, voit double,

Les choses à la fois comme elles sont et comme elles ne sont pas et les gens commencent à ne comprendre ce qu'il dit. »

De même qu'il s'était avéré dans notre analyse de la première strophe, la source de la mécontente profonde entre le poète et la société est précisément l'inspiration qui le fait comprendre le monde et l'exprimer en langage d'une forme absolument diverse de celle des autres hommes. Dans le cas de cette strophe, elle découle d'une vision double, d'une sorte de surplus dans

²⁶³ EURIPIDE, *Les Bacchantes*, texte établi et traduit par Henri Grégoire avec le concours de Jules Meunier, Paris: Les Belles Lettres, 1993.

l'appréhension des choses , « à la fois comme elles sont », telles qu'elles se montrent à tous, « et comme elles ne sont pas » - c'est-à-dire par rapport à la sensibilité du poète exalté par le vin de l'inspiration qui le pousse à distinguer en elles une dimension spirituelle que les hommes, en s'en servant à des fins utilitaires dans leur train quotidien, ne sauraient percevoir.

Plutôt qu'à l'amour des œuvres des hommes, c' est donc à se livrer à l'ivresse de cette contemplation dont les premiers frémissements il avait essayé de refouler dans la « Strophe I », que la Muse somme le poète (v. 104-107):

« Avance-toi et vois l'éternel matin, la terre et le ciel sous le soleil du matin, comme quelqu'un qui paraît devant le trône de Dieu !

Comme l'enfant Jupiter quand il se tint ébloui sur le seuil de la caverne de Dicté,
Le monde autour de toi, non plus comme un esclave soumis, mais comme l'héritier et comme le fils légitime !

Car ce n'est point toi qui es fait pour lui, mais c'est lui qui est fait pour toi !

Tout en exposant une contradiction foncière entre ces deux attitudes envers le monde (l'une, créatrice et extérieure ; l'autre, contemplative, intime), l'ode les ancre toutes les deux sur une vision cosmique commune. Dans son éloge de la technique, le poète avait naguère proclamé l'univers comme une vaste Création où toute chose est imbuë d'un *dessein et propos à l'homme adressé* (cela même qui, on s'en souviendra, permet la connaissance de la chose et son usage technique). Dans sa réplique, la Muse, certes, donne à la contemplation la préséance sur l'activité, mais elle ne le fait que par cette même notion d'une intentionnalité sous-jacente à tout le cosmos et dirigée à l'homme, ce qui permet à celui-ci de se complaire dans le regard souverain qu'il jette sur le monde, le regard d'un « fils légitime », d'un « héritier » de l'œuvre du Père²⁶⁴.

C'est parce que le monde lui est ainsi soumis qu'il est enjoint par la Muse à se rendre à une jubilation triomphante qui se traduit soit par le motif horatien de l'homme en extase qui « frappe du pied la terre » (v. 110, proche de « Nunc est bibendum, nunc est pede libero / pulsanda tellus », XXXVII, v. 1-2²⁶⁵) soit par le rire, un autre thème qui soulève un deuxième aspect de cette relation

²⁶⁴ Nina Hellerstein souligne aussi le fondement de ces deux attitudes sur le contact avec Dieu. (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1985, p. 134 et 138)

²⁶⁵ HORACE, « XXXVII », in: idem, *Horace, Odes and Epodes*, Paul Shorey and Gordon J. Laing, Chicago: Benj. H. Sanborn & Co, 1919 disponible à l'adresse : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0024>, consulté le 17 décembre 2012 à 11h30.

de l'être humain au cosmos (v. 112-116) :

« Ris, donc, je le veux, de te voir,
Ris, immortel ! de te voir parmi ces choses périssables !
Et raille, et regarde ce que tu prenais au sérieux ! car elles font semblant d'être là et elles passent,
Et elles font semblant de passer, et elles ne cessent pas d'être là !
Et toi, tu es avec Dieu pour toujours ! »

Cette joie dans la contemplation du monde ne découle pas seulement du sentiment de l'homme d'en être *l'héritier*, mais aussi, étant donné le statut de l'univers comme Création, de la perception que l'impermanence des êtres, manifeste sur le plan uniquement matériel, occulte en réalité leur réconfortante subsistance sur le plan transcendant. On peut supposer donc à ce discours de la Muse une certaine métaphysique. Si, d'une part, les choses « font semblant d'être là et elles passent », ce qui rappelle à l'homme l'instabilité angoissante de tout dans ce monde où sa propre existence n'est pas moins fugace que celle des êtres qui l'entourent, il n'est pas moins vrai qu'« elles font semblant de passer, et elles ne cessent pas d'être là », c'est-à-dire que le tout qu'est l'univers où elles s'insèrent et par rapport auquel elles sont n'est pas affecté par leur disparition particulière, disposée, d'ailleurs, par la Volonté qui les engendra. D'où un sentiment salutaire de distance envers le cycle apparent de génération et de destruction des êtres (« ce qu'[il] prenai[t] au sérieux ») – cycle lequel, dépourvu de tout fondement dans l'absolu, ne serait guère sujet de liesse. Pourtant, précisément parce qu'il est aussi l'expression de la Volonté du Créateur, c'est à le « railler », à en rire, que la Muse appelle le poète. Cet éloignement établit un contraste à la sensation d'une possession du monde explicitée dans le verset 105, tout en servant à la tempérer, à garder le poète de s'attacher trop à des soucis mondains. De même, cette prise de distance suscitée par l'observation s'oppose nettement à l'admiration qu'il proclama dans la strophe antérieure pour le travail humain, pour les œuvres créées par « la pioche et [par] la hache et [par] la truelle et [par] l'épée » (v. 117), en ce qu'elle substitue à la frénésie créatrice de la technique la connaissance silencieuse du monde par les « deux yeux de l'esprit qui voit et qui entend » (v. 118).

La « Strophe II » et l'« Antistrophe II » : l'attachement aux choses (v. 119-181)

La « Strophe II » et l'« Antistrophe II », à l'exemple de leurs deux antécédentes, forment à

elles seules un ensemble logique cohérent constitué des vues antagoniques des deux personnages sur un même point contentieux, l'attachement du poète au monde, combattu par les tentatives de la Muse de l'en dissuader. Toujours est-il que, au lieu de l'opposition entre l'activité créatrice et la contemplation, c'est par un antagonisme entre le devoir et la liberté.

Après les moqueries de la Muse dans l' « Antistrophe I », le poète reprend la parole dans la « Strophe II » (v. 119-166), et sa réponse n'implique pas un refus moins catégorique des vues de son contradicteur : « - Non, tu ne me feras pas reculer davantage » (v. 119). Ce qu'il refuse, c'est la tentation qu'elle lui signale (v. 120), celle d'une liberté bien au-delà de sa portée, comme il le tient dans les versets ci-dessous (v. 121-123) :

« Pourquoi me tenter ? Pourquoi me traîner là où je ne puis pas voler ? pourquoi
Montrer ce que je ne puis pas voir ?
Et parler de la liberté à ce fils de la terre ! »

Pourquoi cette résistance de la part du poète à l'appel de la Muse ? Parce que (et là c'est le premier argument qu'il lui oppose) un devoir l'engage foncièrement aux choses qui l'entourent (v. 124-125):

« J'ai un devoir qui n'est pas rempli ! un devoir envers toute chose, pas aucune
A quoi je ne sois obligé [...] »

Au fondement de ce premier argument, ne se trouverait-elle pas, encore une fois, la vision de l'univers comme Création, comme une totalité engendrée au sein de laquelle le poète occupe une place ? Et, de fait, s'il en est ainsi, ne se trouverait-il pas du coup engagé envers les autres parties qui, à l'égal de lui, composent cette grande unité ? D'où son refus de la vie purement contemplative et spirituelle que lui offre la Muse et son choix du monde extérieur qui lui paraît quand même loin d'être confortable.

L'argument central ainsi posé, les versets suivants (c'est-à-dire les trente derniers versets de la « Strophe II ») se développent en trois longues apostrophes du Créateur où le poète, en gros, le supplie la force de se garder à la hauteur de ce devoir. Les deux premières apostrophes le font tout en présentant un caractère réitératif saillant ; elles répètent une même question, d'inspiration scripturale : « Seigneur, combien de temps encore ? » (v. 137 et 145), renvoyant à la déchirante question qui ouvre le psaume XII dans la *Vulgate* : « usquequo Domine oblivisceris me ») ; dans le

néant creusé par cette *privation de Dieu*, les idoles viennent hanter le poète, soit Ishtar (la déesse babylonienne, associée de près à la sexualité²⁶⁶), soit Nout, la « Mère-des-Morts » égyptienne (v. 141), toutes les deux les forces antagonistes qui harcèlent la chair, l'aiguillon du désir et le spectre de la mort. Par là, on peut bien distinguer l'embarras où il se trouve : d'une part, il ne saurait accepter une existence consacrée entièrement à l'esprit (telle que lui offre la Muse) qu'à condition de manquer à la Volonté qui assigna sa place parmi les choses ; d'autre part, cette vie même au milieu des êtres périssables, encore que voulue par Lui, est constamment hantée par les appels de la chair, par la certitude de la mort : il sait qu'il n'est que trop aisé de se livrer tout entier aux créatures, de négliger le rapport fondamental au Créateur – en somme, que, dans l'acte même par lequel il observe strictement le dessein de l'Être absolu, il est sans cesse entouré par le néant où il se dit « presque englouti » (v. 138).

Ne pouvant trouver dans aucun de ces deux extrêmes, ciel ou terre, une solution à cette impasse, il se résout à l'assumer à part entière et il en vient à distinguer dans l'impasse même l'expression de la Volonté divine le concernant, comme il le réitère à deux reprises, une après chaque apostrophe de Dieu (v. 142-144 et v. 147-148) :

« Mais mon devoir n'est pas de m'en aller, ni d'être ailleurs, ni de lâcher aucune chose que je tiens,

Ni de vaincre, mais de résister

Et ni de vaincre, mais de résister, et de tenir à la place que j'occupe !

[...]

Vous ne m'avez pas commandé de vaincre mais de n'être pas vaincu. Vous n'avez pas mis une épée entre mes mains,

Vous n'avez pas mis un éclatant cri dans la bouche, comme Achille quand il parut tout nu sur le revers du fossé, »

Non, il n'est point sujet aux mêmes fureurs qu'Achille affligé du trépas de Patrocle, surgissant dans la mêlée qui oppose les Troyens aux Achéens « tout nu sur le revers du fossé » (v. 148), à la bouche un cri furieux qui, dans le récit qu'en fait Homère, met ses adversaires en fuite (tel

²⁶⁶ DAY John, "Does the Old Testament Refer to Sacred Prostitution and Did It Actually Exist in Ancient Israel?", in: Mc CARTHY Carmel, HEALEY John, *Biblical and Near Eastern Essays*, London: T & T Clark International, 2004, p. 17.

qu'il est narré dans *L'Illiade*, au livre « XVIII », v. 215-233²⁶⁷). Plutôt qu'une telle vertu héroïque, c'est la résistance qui est sa part, la résistance au péché latent dans la *privation de Dieu* qui le poursuit sans relâche, certes, mais aussi la résistance silencieuse et résignée aux autres hommes, à la difficile coexistence avec ses semblables, lesquels, des fragments du tout dont lui-même fait partie, il doit supporter comme une pierre supporte le poids des autres pierres en vue du bâtiment à soutenir (v. 153-155).

La troisième interpellation de Dieu (v. 159-166), par laquelle se clôt cette strophe, représente un retour à ses premiers versets, soit par une nouvelle référence à la Muse (absente des deux apostrophes ci-dessus), soit par un nouveau rejet de la tentation qu'elle lui figure ; et le poète de Lui demander éloquemment de le garder de l'ascendant de cette dernière : « Alors ne permettez point à celle-ci qu'elle vienne me tenter comme un jeune homme » (v. 159, sans doute suite au verset 90 du discours de la Muse dans l' « Antistrophe I »). Car il n'est que trop au courant de sa propre faiblesse (v. 162-166) :

« Mais si la pauvre bête même répond au nom par quoi on l'appelle,
Combien plus contagieux à mon esprit
Ne cueillera point le langage enfin réel et le soupir féminin et le baiser intelligible
Dont mon art est de faire une ombre misérable avec des lettres et des mots. »

En effet, il le sait bien, l'ivresse libératrice que lui avait promise la Muse dans l'« Antistrophe II » est un moyen prompt et violent de parvenir à ce « langage enfin réel » dont l'*art studieux* qu'il s'était naguère attribué ne fait qu'une « ombre misérable avec des lettres et des mots ». Pourtant, on l'a vu ci-dessus aussi, la rançon en est lourde – elle implique ce qu'il prend pour une rupture d'avec sa place dans l'œuvre concertée par le Créateur. Comment y tenir tête ? C'est bien pour le faire que le secours de Dieu paraît à ses yeux indispensable.

Devant l'acharnement du poète, la Muse répond, dans l' « Antistrophe II », par son sarcasme usuel, auquel elle ajoute l'intimidation (v. 167-168) :

« - O lourd compère ! non ! je ne te lâcherai point et ne te donnerai point de repos.
Et si tu ne veux apprendre de moi la joie, tu apprendras de moi la douleur. »

²⁶⁷ HOMER, *Homeri Opera* in five volumes, Oxford: Oxford University Press, 1920, consulté au site: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133> le 08 mars 2014 à 22h.

Qu'est-ce que cette « douleur » qu'elle le menace de lui infliger ? C'est la menace d'une blessure au pied du poète qui, claudicant, ne marcherait plus « du même pied » que les autres hommes. Et la Muse revient à la charge, refusant la défense du devoir que le poète avance dans l'ode antérieure (v. 181-182) :

« Que parles-tu de fondation ? la pierre seule n'est pas une fondation, la flamme est aussi une fondation,

La flamme dansante et boiteuse, la flamme biquante et claquante de sa double langue inégale ! »

Au devoir dont se réclame le poète dans la « Strophe II », la Muse contraste « la flamme », libre (elle aussi est « boiteuse », v. 182) et au-delà de toute limitation. C'est bien cette liberté qu'elle fait valoir aux yeux du poète dans l'espoir d'élever son « lourd compère » (v. 167) à une existence, à ses yeux, moins dépourvue de grandeur. A cet effet, elle désire qu'il apprenne la « mesure » (v. 173) qu'elle détermine ; comme on l'a vu à la première strophe, ce terme, « mesure », renvoie à l'idée d'un rythme dithyrambique et, de là, à celle de la transe et de la joie bacchique associées à l'inspiration. Le sens de cette référence à l'inspiration, pour indirecte qu'elle soit, n'est que trop évident : n'est-ce pas précisément par ses désordres que la Muse entend réaliser son œuvre libératrice ?

La « Strophe III » : le monde à la place du poète (v. 183-230)

L'irréductibilité du poète et la recrudescence de la Muse ; la tension du dialogue ne fait qu'augmenter dans les quatre strophes précédentes ; voilà que, à la sixième (« Strophe III »), on observe un changement de ton, le refus impérieux de la part du poète cédant le pas à une attitude de supplication : « à la place de son âme il lui offre l'univers entier qu'il va recréer par l'intelligence et la parole », comme l'explique l'« Argument ».

Ce changement est apparent dès les sept premiers versets présentant sept vocatifs afin d'interpeller la Muse (v. 183-189) :

« - O part ! ô réservée ! ô inspiratrice ! ô partie réservée de moi-même ! ô partie antérieure de moi-même !

O idée de moi-même qui était avant moi !
O partie de moi-même qui es étrangère à tout lieu et ma ressemblance éternelle qui
Touches à certaines nuits
Mon cœur (comme l'ami qui est une main dans ma main) »

Le contraste y est manifeste ; bien loin de la repousser, comme il le fait dans les strophes précédentes, c'est comme la « partie antérieure de [lui]-même », comme l'« idée de [lui]-même qui était avant [lui] » que maintenant il l'apostrophe. De l'opposition foncière où, dans les strophes antécédentes, il se veut à son égard, il en vient donc à distinguer en elle la dimension de son *moi* la plus intime, la plus dérobée à tout ce qui n'est pas lui-même (« O partie de moi-même qui es étrangère à tout lieu »). Une altération pareille de son point de vue ne saurait aller sans perplexités ; on a du mal à en saisir la raison : pourquoi cette assimilation soudaine de son oppositrice à son individualité la plus indisputable ? Soulignons tout de même qu'elle se fonde sur une notion déjà évoquée ailleurs dans les *Cinq Grandes Odes* (« Vous voyez cet homme que je fais et cet être que je prends en vous », v. 104 de « L'Esprit et l'eau », par exemple, ou bien le « Ah, je suis las de ce personnage que fais entre les hommes », v. 8 de cette quatrième ode), celle du clivage du moi en deux dimensions, l'une plus propre à lui-même que l'autre.

Cette nouvelle attitude du poète à l'égard de son opposante lui sert à préparer le terrain pour la proposition qu'il est en passe de lui présenter et dont la signification n'est pas elle non plus exempte de difficultés. Tout d'abord, on peut se demander sur l'objet de cette proposition ; dans l'« Argument », on l'a vu ci-dessus, il est expliqué que c'est « à la place de son âme » que le poète offre le monde ; or, les formulations dont il se vaut dans les versets correspondants à cette description ne donnent pas à penser à une substitution de son âme par le monde comme hostie présentée à la Muse, mais plutôt à l'offre de ces deux dons (le monde et l'âme du poète) simultanément (v. 206-208, v. 215-216 et v. 221-222) :

« Je ne suis pas tout entier si je ne suis pas entier avec ce monde qui m'entoure. C'est tout entier moi que tu demandes ! c'est le monde tout entier que tu me demandes !
Lorsque j'entends ton appel, pas un être, pas un homme,
Pas une voix qui ne soit nécessaire à mon unanimité

[...]

Et cependant quand tu m'appelles ce n'est pas avec moi seulement qu'il faut répondre, mais avec tous les êtres qui m'entourent,
Un poème tout entier comme un seul mot tel qu'une cité dans son enceinte pareille au rond de

la bouche. »

[...]

Tu le veux ! Il faut me donner enfin ! et pour cela il faut me retrouver
En tout, qui de toutes choses latent suis le signe et la parcelle et l'hostie »

Une telle offre conjointe ne serait que trop compréhensible : encore une fois, et c'est ce que signalent ces formulations, on retourne au même concept, déjà évoquée ailleurs, d'une continuité indissociable entre le poète et le monde, entre l'intelligence et la chose, tous les deux des parties du même plan universel qu'est la Création où rien « n'est une fin en soi » (v. 213), mais un « moyen » (v. 214). Le moyen de l'offrir à la Muse, l'exercice de ce *devoir poétique* dont il a déjà été question dans les poèmes précédents (surtout dans la deuxième et dans la troisième odes), assimilé maintenant à un sacrifice dont le monde est la victime : « Et moi, c'est le monde tout entier qu'il me faut conduire à sa fin avec une hécatombe de paroles ! » (v. 219).

Il n'est pas assez clair non plus ce qui le pousse à présenter cette proposition : désire-t-il se soustraire aux avances de la Muse tout en mettant le monde à sa place sur l'autel du sacrifice comme le bélier à la place d'Isaac ? Est-ce un marché qu'il lui propose ? On pourrait bien le croire à lire l'« Argument ». Il se peut aussi que cette proposition découle d'un malentendu, de sa difficulté à comprendre ce qu'exige cette *femme* qu'est la Muse, à ses yeux volontaire et insondable telle que toute autre femme : « Qui peut savoir ce que tu me demandes ? plus que jamais une femme » (v. 204) ; « Qu'exiges-tu de moi ? » (v. 223). Ce sont là des ambivalences que l'on ne saurait dirimer²⁶⁸ ; n'empêche que la Muse ne tarde pas à y réagir ; c'est sur sa réplique que l'on se penchera par la suite, dans la section suivante qui porte sur le moment final du dialogue.

LA PROMESSE D'UNE UNION MYSTIQUE (v. 231-274)

Le dernier moment du dialogue est constitué de la réponse de la Muse dans l'« Antistrophe III » et de celle du poète dans l'« Épode » ; ce qui fait sa différence envers ses parties précédentes, le thème de la grâce qui occupe, dans le discours de la Muse, la place de celui de la contemplation du monde et de la liberté des strophes antérieures. Cette dernière paire de strophes correspond en

²⁶⁸ Michel Plourde pense que Dieu « veut faire comprendre au poète qu'Il n'a pas besoin de sa parole, puisque c'est lui le Verbe. Ce qu'Il veut avant tout, c'est le poète lui-même, dans une adhésion amoureuse à l'unique Parole qui est Lui-même » (PLOURDE Michel, op. Cit., p. 125).

gros à la deuxième moitié de l' « Argument », d'après lequel c'est « en vain » que le poète lui présente le monde « à la place de son âme », « c'est à lui personnellement que la Muse qui est la Grâce ne cesse de s'adresser ! C'est à la joie divine qu'elle lui rappelle et son devoir de sanctification personnelle. ». Pourtant, la réaction du poète ne change point: « Mais le poète se bouche les oreilles et se retourne vers la terre », après quoi on assiste à une « [s]uprême évocation de l'amour charnel et humain ».

Ce changement thématique est annoncé par le premier vers de la réplique de la Muse qui se trouve dans l' « Antistrophe III » et qui ouvre cette première partie de la strophe (v. 231) :

« - Tu m'appelles la Muse et mon autre nom est la Grâce, la grâce qui est apportée au condamné et par qui sont foulées aux pieds la loi et la justice. »

Cette double identité de la Muse qui est aussi la Grâce, telle qu'elle est dévoilée dans ce verset initial, est lourde de significations dans le poème ; on le verra par la suite.

En ce qui concerne le rapport du poète à la grâce, deux aspects sont spécialement mis en relief par la Muse : la liberté qui en est l'effet ; l'amour qui en est le principe. Le premier aspect, celui de l'action libératrice de la grâce, est suggéré dès ce verset ; prise à son double sens juridique et théologique, la grâce est ce « par qui sont foulées aux pieds la loi et la justice », elle est ce qui rompt les fers du « condamné » - une image chargée d'une dimension spirituelle renvoyant à l'idée de l'homme déchu, prisonnier à la fois de la mort et du péché. Cette liberté qu'elle lui apporte, il est évident, est elle aussi théologiquement fondée ; elle est, la Muse ne tarde-t-elle pas à le préciser, seulement par rapport à la liberté absolue de Dieu dont elle n'est qu'un reflet, qu'une « image » sur le plan des créatures.

Pour ce qui est de l'amour, c'est elle-même qui le place à l'origine de la grâce : « Et si tu cherches la raison, il n'en est point que / Cet amour qu'il y a entre toi et moi » (v. 232-233). Que faut-il comprendre par ce terme d'« amour » ? Bien que, dans cette formulation, elle renforce son caractère mutuel, la Muse qui est la Grâce ne donne des éléments que pour la compréhension de l'amour non pas du poète pour elle, mais celui qu'elle nourrit pour lui. Tout d'abord, l'amour qui engendre cette grâce semble jouir de la liberté majeure de Dieu (dont ci-dessus) : absolu, rien ne peut le contraindre à la céder. C'est Lui qui l'adresse, et il le fait non pas à l'aveugle, mais cette « parole de grâce » est dirigée d'une forme absolument individuelle, à « [lui] seul » parmi « tous les êtres qui vivent » (v. 235), ce qui établit une relation personnelle entre le poète et Celui qui le

délivre. Une relation qui, pour personnelle qu'elle soit, échappe à la fois au modèle des relations humaines ; c'est hors du temps de sa vie charnelle, avant même qu'il n'en vienne à exister, que Dieu la lui adressa : « Ce n'est point toi qui m'as choisie, c'est moi qui t'ai choisi avant que tu ne sois né » (v. 234). D'où la gratuité de ce bienfait qu'est la grâce, un don d'emblée non susceptible de rétribution : « Ne cherche pas à me donner le change » (v. 239), l'avertit-elle. La liberté, le caractère personnel, la gratuité ; autant d'attributs de cet amour de Dieu pour l'homme qui le délivre du péché.

Ce n'est qu'au deuxième moment de la strophe (v. 238-257), à partir de la seconde phrase du verset 238, que la « Muse qui est la Grâce » rétorque directement à la proposition du poète ; pour abondante en incertitudes que soit la formulation de cette dernière (on l'a montré ci-dessus), la Muse, paraît-il, la prend dans un sens fort spécifique, comme si le poète lui offrait un marché qu'elle n'est pas longue à rejeter explicitement : « [...] N'essaye pas de me donner le monde à ta place, / Car c'est toi-même que je demande » (v. 238-239).

L'idée qui, dans cette vingtaine de versets, va de pair avec celle de la grâce, c'est bien la notion d'unité, décelable dès les apostrophes de la Muse aux versets 240-241 : « O libérateur des hommes ! ô réunisseur d'images et de cités ! / Libère-toi toi-même ! Réunisseur de tous les hommes, réunis-toi toi-même », ce qu'indique la répétition de *réunir* et est renforcée dans le verset immédiatement postérieur comprenant lui aussi une sommation de la Muse (« Sois un seul esprit ! sois une seule intention ! », v. 242). Ce n'est pas d'aventure que nous nous sommes servi du terme « mystique » pour caractériser ce processus d'unification ; la réunion de la diversité du *moi* empirique du poète *en un seul esprit* à laquelle la Muse l'appelle l'indique déjà assez ; c'est bien sur le plan de transcendance que l'entente ultime de la multiplicité apparente du monde par la grâce doit avoir lieu. C'est là un processus qui semble se reproduire à plusieurs échelles hiérarchiquement organisées : tout d'abord, on l'a vu, à l'intérieur du poète dont la multiplicité de désirs, d'états d'âme est enfin réunie en *une seule intention* et en *un seul esprit* ; puis dans les choses extérieures « appel[ées] » devant ce même esprit et réunies par la connaissance (« Ainsi le soleil de l'esprit, ainsi l'esprit pareil à un foudre crucifié / Appelle toutes choses à la connaissance et voici qu'elles lui sont présentes à la fois. », v. 250-251). L'être doué de cet esprit est, pourtant, bien loin de constituer une réalité ultime, et sa finalité même est de s'anéantir dans la grâce (« C'est ainsi que tu es né afin que tu puisses mourir en moi », v. 248). Finalement, l'esprit et le monde sont aussi tous

les deux réunis dans Dieu : quant au premier, il se dissout par sa petitesse dans l'immensité de sa Source éternelle, consubstantielle à lui (« Ainsi le soleil de l'esprit est comme une cigale dans le soleil de Dieu », v. 257) ; pour ce qui est du monde, il est de la même forme réuni à Lui « qui s'en vient juger la terre par le feu », s'éteignant dans « un seul nid dans la flamme » (v. 254-256), une image apocalyptique qui, si elle fait penser à la *Bible*, n'évoque pas moins le feu qui consume le monde aux moments finaux du *Götterdämmerung* de Wagner (v. 254-256):

« Voici les sceaux de Dieu rompus qui s'en vient juger la terre par le feu,
Voici que du ciel et de la terre détruits il ne se fait plus qu'un seul nid dans la flamme,
Et l'infatigable cri de la cigale remplit la fournaise assourdissante ! »

Ce à quoi l'invite la Muse qui est la Grâce, c'est à une réunion directe avec Dieu (telle qu'elle est ardemment désirée par lui dans « L'Esprit et l'eau » et qu'il avait entrevue par des catégories négatives dans l'ode III, on le rappelle). Le prix, certes, en est lourd, car il implique la destruction des ses repères intimes et externes. Dans l'« Épode » (la strophe suivante), il y présente sa réponse, un superbe refus aussi bien de la Muse (« - Va t'en ! », v. 258 et 259) que de cet appel à une épiphanie, à un contact tellement proche avec l'Être, effrayant en ce qu'il exige une totale remise de soi : « Vainement ! plus tu m'appelles avec cette présence de feu et plus je retire en bas vers le sol solide » (v. 262). Les dix derniers versets (v. 264-274) de cette dernière strophe donnent comme le motif de ce rejet, commençant par des maximes qui ne vont pas sans rappeler les *Proverbes* bibliques (v. 264-267) :

« Qui a mordu à la terre, il en conserve le goût entre les dents.
Qui a goûté le sang, il ne se nourrira plus d'eau brillante et de miel ardent !
Qui a aimé l'âme humaine, qui une fois a été compact avec l'autre âme vivante, il y reste pris pour toujours.
Quelque chose de lui-même désormais hors de lui vit au pain d'un autre corps. »

N'est-ce donc pas bien « l'amour charnel et humain » (comme le décrit l'« Argument ») qui commande cette aversion à un détachement aussi extrême ? D'autant plus que cet amour, bien loin d'être évoqué à distance, dans sa généralité, se rattache au souvenir tout à fait vif d'une femme en spécial, son « antique sœur des ténèbres qui remonte une autre fois vers [lui] » (v. 269) en provenance du « Ténare » (v. 273) et dont il entend le « cri dans la nuit profonde » (v. 268). La mémoire d'une telle passion, comme ces sombres images le suggèrent, est, aux yeux du poète, sujet

plutôt d'angoisse que de liesse ; n'empêche que, comme le texte l'insinue, l'amour, pour amer qu'il soit, constitue une expérience assez violente pour le faire écarter la jouissance spirituelle suprême (et les sacrifices qu'elle requiert!) procurée par une union mystique comme celle signalée par la Muse.

« LA MUSE QUI EST LA GRÂCE » : UNE TRAME D'AMBIVALENCES

L'examen ci-dessus de la quatrième ode a sans doute déjà suffi à le donner à entendre, « La Muse qui est la Grâce » est un poème spécialement criblé d'ambiguïtés, d'impasses. Ce sont elles qui vont faire d'ores et déjà l'objet de notre attention. Nous allons les cerner à partir d'une mise en relief de l'architecture de l'ode qui va nous pourvoir d'éléments pour examiner deux de ces ambivalences : celle de la figure féminine qu'est la Muse, évoquant à la fois Rose et Terpsichore, et celle de l'identité problématique de cette « Muse qui est la Grâce », une appellation qui, à elle seule, renvoie à une duplicité entre la poésie et la mystique, ce que l'on pourra mieux cerner par une brève analyse du concept de la grâce dans la théologie catholique qui occupera la dernière partie de cette analyse.

L'architecture de « La Muse qui est la Grâce »

On a eu l'occasion de le mentionner ci-dessus, trois moments nettement démarqués s'ajoutent dans la composition de « La Muse qui est la Grâce » où la structure en trois parties (« Strophe », « Antistrophe » et « Épode ») relève de la tradition pindarique ; pour Nina Hellerstein, cette affiliation pindarique est plus apparente que réelle : « la division ternaire strophe-antistrophe-épode est répétée à travers l'ode de Pindare, de sorte qu'elle coule de façon continue et égale, tandis qu'ici la forme dialoguée fait s'affronter deux personnages opposés et correspond à une scission fondamentale dans la pensée claudélienne »²⁶⁹ ; Jean Bertrand Barrère fait observer également la modification par rapport au schéma pindarique qui consiste à remettre au finale l'épode après trois couples de strophes et d'antistrophes²⁷⁰.

²⁶⁹ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 60.

²⁷⁰ BARRÈRE Jean-Bertrand, op. Cit., p. 114.

Cette forme dialoguée obéit à une logique qu'elle détaille ailleurs : « c'est le poète qui parle dans les Strophes, qui lance le mouvement positif, tandis que la Muse a la fonction de le nier ou de le refuser dans ses « Anti »-strophes, en proposant une autre vision du monde qui deviendra graduellement de plus en plus dominante, sans jamais perdre ce caractère négatif, absent et énigmatique »²⁷¹.

Le moment par lequel commence l'ode est constitué de la seule première strophe, pourvue d'une double fonction structurale, aussi bien au point de vue narratif que sous l'aspect thématique. La seule des huit strophes dépourvue d'un titre, on y trouve et le cadre narratif du dialogue, l'événement qui lui sert de déclencheur (le poète ressentant les effets de « l'[i]nvasion de l'ivresse poétique », d'après la formule de l'« Argument »), et ses coordonnées spatio-temporelles : la « nuit » (v. 5, 8, 12, 16) que le poète contemple par « la fenêtre qui s'ouvre » (v. 8). De même, c'est également à l'ouverture de l'ode qu'est introduit son thème capital, la violence de l'inspiration comme la source d'une rupture d'avec autrui, comme un élément perturbateur du lien social par la suppression du « personnage » qu'il fait parmi ses semblables (v. 8). Il a aussi une importante fonctionnel structurelle ; comme le souligne Nina Hellerstein, ce prologue relie l'ode aux poèmes antérieurs, ce que l'adverbe « encore » en anaphore met en vedette²⁷².

Ce n'est qu'à la strophe seconde qu'est amorcé le dialogue à proprement parler de la Muse et du poète. Le coup d'envoi de leur colloque est donné par l'élan de ce dernier de freiner les désordres de l'inspiration, de couper court à l'action de la Muse, d'« avoir explication » (v. 36) avec elle afin de la « refouler dans cette strophe » (v. 36) avant qu'elle ne l'assujettisse. C'est donc au début de cet entretien (v. 32) que s'ouvre le second moment de l'ode, et il s'étend jusqu'à la sixième strophe. C'est là une partie du texte (plus spécialement des strophes 2 à 5 ; la sixième strophe présente un caractère différent, comme l'on verra) imbue d'un caractère itératif éminent ; c'est toujours le même point litigieux qui oppose les deux participants de ce tournoi verbal : le poète proclame son attachement aux réalités immédiates du monde, aux créatures (choses ou hommes) qui l'entourent ; la Muse s'ingénie à l'en détourner par la vision terrible et fascinante des transports provoqués par l'enthousiasme qu'elle suscite. Ce qui varie à chaque paire de strophes, c'est la manière dont se traduit ce conflit primordial, soit par une opposition entre l'activité technique et la contemplation, soit par le contraste entre le sens du devoir envers Dieu et celui de la liberté

²⁷¹ Ibidem, p. 65.

²⁷² Ibidem, p. 61.

spirituelle. C'est sans doute en fonction de ce retour constant des mêmes thèses sous des dehors divers que les 150 versets (plus de la moitié du poème, donc) où se déroule cette partie centrale du dialogue sont résumés dans l'« Argument » par une formulation qui attire l'attention par sa concision : « Dialogue du poète avec la Muse qui devient peu à peu la Grâce. Il essaye de la refouler, il lui demande de le laisser à son devoir humain [...] ».

La sixième strophe fût-elle absente du poème, et l'on eût dit qu'il eût pu demeurer ainsi sans issue, pris indéfiniment dans la confrontation de deux thèses adverses sans que nulle résolution n'intervienne. C'est la possibilité d'un tel dénouement que cette sixième strophe signale par la proposition du poète (dont le sens reste, certes, fort équivoque, comme nous l'avons vu) ; c'est cette proposition qui constitue comme la plaque tournante de toute l'ode. Non pas, bien entendu, parce que la Muse y acquiescera – tant s'en faut, elle n'hésite point à rejeter ce qu'elle prend pour une tentative de son interlocuteur de lui donner le monde à la place de ce qu'elle lui exige, c'est-à-dire son âme tout court. N'empêche que ce soit précisément cette offre qui finit par soustraire le poème à la dynamique antérieure, celle d'un simple affrontement sans issue de deux différents points de vue, préparant ainsi la voie au dévoilement de la deuxième identité de la « Muse qui est la Grâce » qui va marquer le début du troisième moment de l'ode.

En réalité, ce n'est pas le dénouement du conflit que signale ce troisième temps du poème ; ni la proposition du poète est assez pour réduire la Muse au silence, ni la révélation de celle-ci comme la grâce parvient à fléchir les résistances qu'il lui oppose. A vrai dire, leur querelle prend fin sans vainqueurs²⁷³ ni vaincus. Comme le synthétise Nina Hellerstein, qui perçoit aussi cette irrésolution, la voie indirecte de connaissance de Dieu prônée par le poète²⁷⁴

« [...] se révèle à la fin insuffisante, contrainte de céder à l'appel direct de la divinité et à dépasser la réalité matérielle des choses pour aller directement vers leur Source. Le caractère angoissé du conflit, et le fait qu'il n'est pas vraiment résolu à la fin de l'Ode, révèlent sa profondeur : ainsi, l'entreprise épique et réaliste sera toujours une partie de la poétique de Claudel, mais sera toujours contrecarrée par son attirance vers le renoncement et une spiritualité plus mystique. »

Ce qui est propre à ce moment final, c'est que leur différend inconciliable est transposé à un autre plan, non plus seulement celui de la poésie et de l'inspiration, mais aussi celui de la spiritualité, de la mystique en particulier, engageant le poète, y compris personnellement. La relation

²⁷³ C'est aussi ce que pense GUYARD Marius-François, op. cit., p. 63.

²⁷⁴ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 228.

d'ambivalence entre ces deux pôles, celui de l'esthétique et celui de la religion, et le refus qui frappe, de la part du poète, l'un et l'autre, voilà ce que nous allons voir par la suite.

La Muse qui est la Grâce : une agglutination d'identités féminines

Comme le titre lui-même de l'ode laisse à croire, l'identité de la Muse est bien loin d'être simple ; par un réseau de références, elle emprunte des attributs à d'autres figures féminines qui peuplent les *Cinq Grandes Odes*.

Une question s'impose : la Muse, certes, mais laquelle des neuf muses ? Les ambiguïtés se déclarent dès que l'on essaie de porter une réponse à ce problème. Tout d'abord, s'agit-il d'une des muses en particulier ? La proposition relative du titre dépourvue de toute ponctuation peut se lire dans le sens restrictif, ce qui paraît confirmer cette hypothèse. Ou bien aurions-nous là une figure de la Muse en général renvoyant, sans distinction d'aucune d'entre elles spécifiquement, à l'ensemble de leur *novénaire* (pour reprendre une formulation de Claudel dans l'ode première), comme le veut Nina Hellerstein²⁷⁵ ? Quoi qu'il en soit, il est sûr qu'elle contient des caractéristiques propres à trois Muses spécialement. D'une part, c'est Uranie, la muse de l'astronomie, qui vient à l'esprit, associée par Claudel dans l'ode initiale, comme on l'a remarqué, à la notion de la « mesure », du rythme dithyrambique suscitateur de la jubilation orgiaque. Or, dans la quatrième ode, c'est bel et bien par les effets de cette « mesure sacrée » (v. 20), accélérée au point de la transe (v. 18), qu'il commence à subir l'ascendant de la Muse dans le préambule ; plus tard, c'est cette même « mesure », à laquelle « ne sert point de compter un et deux », qu'elle-même désire lui apprendre à tout prix, « serait-ce avec le hoquet de l'agonie » (v. 173).

D'autre part, la Muse renvoie également à celle de Terpsichore, les deux s'égalant par l'enthousiasme qu'elles provoquent dans le poète, signalé chez l'une et l'autre par les images de l'ivresse et du vin (v. 244 de l'ode I ; « Antistrophe I » de l'ode IV) ; d'après Nina Hellerstein, la puissance orgiaque d'Érato marque aussi la Muse de la Quatrième ode, par la violence du ton, l'intensité de l'appel et par l'angoisse qu'elle suscite dans le poète²⁷⁶. D'autres parallèles, pourtant, s'établissent entre elles. Le feu est un élément étroitement rattaché à la « Muse qui est la Grâce », ce sur quoi mettent l'accent la dernière et l'avant-dernière strophes ; il est aussi le cas de l'inspiratrice

²⁷⁵ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1985, p. 132.

²⁷⁶ Ibidem, p. 133.

de la danse dans la première des *Odes* dont la strophe d'ouverture souligne son action destructrice, dissolvante de la « raison grossière et basse (v. 15). Dans la séquence de ce travail, nous nous pencherons avec plus de détail sur le sens de ce symbole du feu dans les *Cinq Grandes Odes* où les extraits cités ci-dessus tiennent une place capitale.

Ajoutons à cela un autre parallèle, plus subtil, bien entendu, mais pas moins significatif. La quatrième ode se caractérise par une organisation sur le plan des voix assez distincte des pièces précédentes : là où elles, pour la plupart, consistent en des monologues du poète, dans la quatrième ode, la voix de la Muse dispute l'espace à la sienne, et, encore que le discours de ce dernier y occupe une place plus importante (200 de ses 274 versets), le fait même que leur altercation demeure irrésolue met en cause la primauté de son point de vue. Or, cette intrusion d'un discours étranger au sien n'est pourtant pas la première ; c'est bel et bien ce que fait Érato dans la treizième strophe des « Muses » (v. 240-241 et 250). Ne l'oublions pas, elle interpelle de nouveau le poète sans mot dire, du seul regard (v. 284-285) : « Érato ! tu me regardes, et je lis une résolution dans tes yeux ! / Je lis une réponse, je lis une question dans tes yeux ! Une réponse et une question dans tes yeux ! ». Comme la Muse de l'amour, la Muse qui est la Grâce est l'une des rares figures (de même que l'âme dans l'Ode III) à soustraire la parole au poète jusqu'à ce moment du recueil

Cette analogie est d'autant plus frappante, rappelons-le, qu'il se passe, dans « Les Muses », une fusion entre la figure de la muse de la poésie érotique et celle de Rose (dans la dernière strophe en particulier) ; ne serait-ce pas aussi bien le cas dans la quatrième ode, au verset 94, où la Muse l'ordonne : « Vois-moi devant toi pour ce court moment, ta bien aimée, avec ce visage qui détruit la mort ! » ? Le souvenir de Rose, bien qu'il soit apparemment présent dans l'ode, est toutefois bien loin d'être porteur d'une signification claire et univoque. Aux derniers versets de l'ode, il paraît que c'est bien Rose qui est rappelée dans cette *évocation de l'amour charnel et humain* sous les dehors de cette sorte d'épouse infernale qu'est la sœur *des ténèbres* revenue du Tartare le hanter ; là, elle n'est plus associée à la Muse, mais sa réapparition semble aller de pair avec le refus de la Grâce par quoi s'ouvre l'« Épode ». Nous aurons l'occasion de commenter davantage cette relation par la suite.

Finalement, comme il est annoncé dès le titre, la Muse « est la Grâce ». Dans quel sens ? Penchons-nous un moment sur l'étymologie et sur la signification du terme. Il dérive du latin

gratia, mot qui signifie « reconnaissance », « service rendu » et « agrément, beauté, grâce »²⁷⁷ ; on le voit souvent employé pour traduire χάρις, terme grec pourvu d'une riche polysémie où on repère trois grandes significations semblables à celles du latin : d'abord, celle rattachée à la reconnaissance, à une récompense ou à un salaire ; puis, celle d'une faveur, d'une bienveillance ; troisièmement, une signification esthétique, renvoyant à la notion de « grâce extérieure, charme de la beauté »²⁷⁸. C'est sans doute en relation avec cette acception esthétique que les Grecs les représentaient sous la forme humaine, le plus souvent comme trois jeunes vierges (Euphrosine, Thalie et Aglaé) légèrement habillées, leurs silhouettes sveltes enlacées dans une délicate attitude de danse ; ces filles de Dionysos et d'Aphrodite (d'autres voulaient ou bien Jupiter et Junon ou bien le Soleil et Egle pour leurs parents) présidaient à tout ce qui dans la vie est vertu et beauté, et des valeurs comme la reconnaissance et la sagesse, et des tâches nobles comme l'éloquence²⁷⁹. On le voit, soit par leur féminité, soit par leur jeunesse, soit encore par leur lien à des activités créatrices, elles présentent plus d'un point en commun avec les muses. N'est-ce pas sur cette similitude fondamentale que joue Claudel lorsqu'il confond en une seule figure la muse et la grâce ?

Pourtant, c'est dans l'acception théologique du terme en français que la grâce occupe une place centrale dans l'ode. Elle apparaît dans la pensée catholique dans son sens original d'une « faveur », d'un « secours gratuit » prodigué par Dieu en vue de la conversion. En effet, Il l'accorde librement, de Son plein gré ; elle dépend donc à part entière de Sa volonté, l'homme ne disposant de lui-même d'aucun mérite pour la recevoir, hormis ceux procurés par la charité du Christ lors de Son sacrifice et à nous imputés. D'origine absolument surnaturelle, elle dépasse notre expérience, elle est au-delà de notre intelligence et de notre volonté ; infusée lors du Baptême (grâce habituelle), c'est elle qui permet à l'homme une « participation à la vie de Dieu », qui le mène, d'une part, à « la justification par la foi » (le détachement de l'homme vis-à-vis du péché et l'accueil de la justice de Dieu), d'autre part, à la « sanctification par la charité » (c'est-à-dire la perfection de la vie chrétienne dont l'expression la plus achevée se trouve dans le geste du Christ se chargeant de sa croix) ; pas seulement la source de l'œuvre salvifique, la grâce (dite « actuelle ») accompagne l'homme tout au long du parcours de sa conversion. Pourtant, si la motion du Saint-Esprit est nécessaire à la justification et à la sanctification, le libre vouloir de l'homme n'y collabore pas

²⁷⁷ PICCOCHE Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, « Gré », op. cit., p. 264

²⁷⁸ BAILLY A., « χάρις », op. cit., p. 953.

²⁷⁹ COMMELIN P., « As Graças », op. cit., p. 76-77.

moins ; il appartient à lui d'assentir à l'impulsion de Dieu qui l'a préparé à l'accueil de la grâce et qui va coopérer à ses efforts, lui-même demeurant libre d'ailleurs, à la limite, de la repousser ; dans la belle formulation d'Augustin : « Il commence en faisant en sorte, par son opération, que nous voulions ; Il achève, en coopérant avec nos vouloirs déjà convertis. »²⁸⁰

Or, la Muse de Claudel ne correspond-elle point par point à cette évocation de la grâce ? N'insiste-t-elle point sur la liberté de Dieu de dispenser un tel don ? Ce n'est pas bel et bien « son devoir de sanctification personnelle » (d'après la formule de l' « Argument ») qu'elle vient lui rappeler ? Et l'ode n'offre-t-elle pas aussi une belle illustration de cette liberté de l'homme (*image*, selon la Muse, de celle de Dieu) de refuser le don salvifique de Dieu dans le discours du poète lui-même qui tourne le dos à la Grâce à la fin du dialogue ?

Pourtant, observons-le, maints aspects de la Grâce demeurent nébuleux ; surtout, la relation entre elle et l'inspiration impliquée par l'assimilation des figures allégoriques de la Muse et de la Grâce (relation qui se trouve au cœur même de l'ode) est bien loin d'aller de soi. Est-ce dire que tout le discours de la Muse d'avant le dévoilement de sa double identité doit s'appliquer non seulement à l'inspiration, mais aussi à la grâce ? Est-ce donc que et la contemplation du monde et la liberté spirituelle que la Muse avance contre les arguments dont se vaut le poète pour soutenir son attachement aux créatures doivent être lus soit comme un produit de l'enthousiasme poétique, soit comme un don de Dieu ? Doit-on en déceler donc l'action du Saint-Esprit (suggérée de même par la deuxième ode) ? On l'a vu, l'inspiré paye un prix élevé pour la faveur de la Muse, celui de la solitude et de l'incompréhension de ses semblables ; est-ce que c'est aussi le cas de celui qui embrasse la grâce ? Va-t-il lui aussi ne pas poursuivre sa route *du même pas des autres bonhommes* ? Est-ce dire donc qu'il y aurait une parenté entre le poète et le mystique, tous les deux étant voués à ne pas se faire comprendre d'autrui par le fait même de leur caractère visionnaire, d'un surplus de vision qui leur permet de voir des réalités inaccessibles au reste des hommes ? En tout cas, c'est sur une telle parenté que Claudel revient souvent dans ses écrits critiques dont l'un des exemples les plus célèbres est son article sur Arthur Rimbaud ; il y distingue dans le talent foudroyant et précoce de celui qu'il tient pour « un mystique à l'état sauvage »²⁸¹, pour un prophète imbu d'un « esprit de langue », un événement inexplicable autrement que par un dessein

²⁸⁰ S/D, *Catéchisme de l'Église Catholique*, , op. cit., p. 411-419

²⁸¹ CLAUDEL Paul, « Arthur Rimbaud », in : idem, op. cit., 1965, p. 514-521.

du Saint-Esprit qui accorde à un adolescent de la campagne française le même don d'expression verbale qu'il aurait jadis rendu à Jérémie ou à Jonas. Le cas de Rimbaud est à ses yeux indicatif d'une vérité spirituelle de l'art : l'intervention de cet « esprit de prophétie », synonyme (ce qui est fort significatif) d'Inspiration, serait ce « qui a suscité tant d'artistes, tant de poètes, tant d'initiateurs de toutes sortes, tant de pousseurs désespérés ». Il est important de le remarquer, Claudel, dans cet essai, fait ressortir la tension sous-jacente au rapport de l'inspiré et de la collectivité à l'égal de ce qu'il fait quant au poète dans l'ode ; d'après lui, les « éruptions désordonnées » des prophètes ainsi mus par cet « esprit de langue », portés souvent bien au-delà des « limites de la discipline et de l'orthodoxie », auraient sans cesse fait l'objet du « regard à la fois attentif et anxieux » de l'« autorité autorisante »²⁸².

Ce qui vaut d'être également mis en lumière, c'est la position du poète par rapport aux avances de la Muse et, ensuite, à ceux de la Muse « qui est la Grâce ». En fait, un aspect frappant de sa querelle avec celle qu'il croit ne lui insuffler que l'inspiration est le fait que et l'un et l'autre usent d'arguments inscrits dans une même vision du monde : celle de l'univers comme une Création, comme une œuvre dirigée à l'intelligence humaine, leur différend apparemment se réduisant à la manière dont il faut se porter quant à cette œuvre. C'est dire que l'action et la contemplation toutes les deux se situent pleinement dans une cosmovision catholique. Nous pouvons dès lors nous demander si l'irrésolution du conflit jusqu'à ce moment ne tient pas à l'impossibilité de dire laquelle des deux voies doit triompher comme forme de louer le Seigneur. Cet équilibre bascule dès que la Muse se révèle comme la Grâce, rappelant le poète à « son devoir de sanctification personnelle ». Il s'agit là donc d'une injonction qui, urgente et personnelle, n'est pas susceptible d'aucun compromis ; où bien le poète lui fait place dans sa vie ou il la renie tout court. Or, c'est bien par un reniement, ou du moins un ajournement, de ce « devoir » de perfection de la vie chrétienne, dans le sens du Catéchisme, que l'ode prend fin, et la référence à Rose sous la mention de la sœur *des ténèbres* venant du Ténare gagne tout son sens par rapport à un tel refus ; le péché rattaché au souvenir de cet amour adultère vient lui montrer ce qu'il a de réfractaire à l'amour de Dieu, lequel il sait, pourtant, être le seul chemin de son salut.

²⁸²

Idem, "Un dernier salut à Arthur Rimbaud", in : *ibidem*, p. 521-527.

CHAPITRE VII LE POÈTE DANS « LA MAISON FERMÉE »

Après l'« Argument » mis en tête de « La Maison Fermée », treize strophes partagent ses 288 versets ; à la suite de la régularité relative des deux odes antérieures, « La Maison fermée » se distingue par la variété dans l'étendue de ses strophes : les deux plus courtes (la troisième et la dixième strophes) contiennent huit versets ; la dernière s'étale par 82 versets, ce qui en fait la plus longue du recueil ; le restant des strophes demeure entre à peu près une et deux dizaines de versets. On peut dire de même des versets, aussi fort divers ; si le v. 147 est trisyllabique (« La Justice »), le v. 171 s'étend par six lignes, formé par une agglomération de phrases exclamatives évoquant des parages lointains d'Asie et d'Amérique ; c'est le plus étendu des *Odes*.

L'ALTERCATION DU PUBLIC ET DU POÈTE (v. 1-46)

Avant que le poète ne s'adonne à la réflexion sur l'Univers qui va être au cœur de cette ode, les quatre premières dizaines de versets de l'ode sont occupées par un dialogue entre, dans la strophe d'ouverture, une voix collective (dont l'identité demeure indéfinie : serait-ce ses lecteurs ? serait-ce les autres hommes en général ?), et, dans la strophe seconde, la « gardienne du poète » (v. 15 – en vérité, il s'agit de sa « femme », l'apprend-on dans l'« Argument »), ainsi que le poète lui-même (dans la strophe 3). Il reprend un thème fort de l'ode précédente, celui du divorce du poète d'avec ses semblables au vu du « caractère fermé de son art » (la formule provient encore une fois de l'« Argument ») ; pareil éloignement lui vaut leur remontrance, comme si, par là, il manquait à son devoir envers la communauté.

Il n'est pas malaisé à saisir la nature de ce devoir ; les premiers versets de la première strophe l'illustrent bien (v. 1-3) :

« Poète, tu nous trahis ! Porte-parole, où portes-tu cette parole que nous t'avons confiée ?
Voici que tu passes à l'ennemi ! Voici que tu es devenu comme la nature et ton langage
autour de nous aussi privé d'attention pour nous que le collines.
Nous demandions que tu achèves avec ton esprit ces choses ici qui ne sont pas complètes. »

Dans le discours de ses semblables, le devoir poétique se situe non pas par rapport à Dieu, mais plutôt à eux-mêmes, le poète se chargeant d'une fonction de médiateur entre eux et la nature : sans lui, sans le travail de son « esprit », celle-ci leur demeurerait tout à fait insondable et indifférente ; c'est lui qui, par le nom qu'il accorde aux choses, les rend susceptible d'être connues : n'est-ce pas lui qui « achè[v]e » les choses du monde qui, sans lui, « ne sont pas complètes » ?

Néanmoins, ils ne tardent point à l'ajouter, « [i]l n'arrive pas ce qu'il faudrait » (v. 4) ; au lieu du « déchaînement de la parfaite comédie », de l' « histoire » (v. 5) auxquels ils s'attendent (souvenons-nous que le poète avait pris ses distances envers l'art narratif dès la cinquième strophe des « Muses ») et qui pourrait jeter le pont entre eux et lui, ce qu'il leur offre, ce sont les « runes » (v. 7) d'un langage poétique ardu qui, à leurs yeux, bien loin de les éclairer, s'adjoint à « la quantité de ces choses que nous ne comprenons pas » (ibidem). D'où le fait qu'ils lui imputent une trahison : s'ils l'ont créé leur « Porte-parole » (v. 1), s'ils l'ont constitué leur avoué (v. 8), s'ils ont « payé [s]es trimestres au lycée » (v. 6), c'est bien pour qu'il adoucisse « le sort de l'homme » (v. 8), perdu au milieu des choses qui, sans son art, seraient impénétrables à son intelligence, et non pas pour que le chancre de la Création, « gros et marié[,] éloigné de son peuple autant que la terre le permet, sans aucun souci » (v. 9), cloîtré dans cette sorte de tour d'ivoire qu'est sa « grande maison carrée aux murs épais » (v. 10), s'adonne aux jeux de l'esprit que lui inspirent ses « Muses indivisibles » (v. 12)²⁸³.

Devant ces charges, c'est à la « gardienne du poète » de prendre sa défense. Elle ne tente

²⁸³ Le sens de ces admonestations et la voix qui les énonce a été sujette à mainte interprétation critique divergente. Louis Perche tient que c'est là la voix des habitants du «pays de Descartes et de l'alexandrins», des rationalistes qui ne comprennent pas et qui n'admettent pas «ce qui dépasse la mesure et saute par-dessus les filets tendus de la modération» (PERCHE Louis, *Claudiel et les Cinq Grandes Odes*, Périgueux: Pierre Fanlac, 1945, p. 40). Il y a, certes, dans ces versets, une incompréhension foncière entre le public et le poète, et il nous paraît aussi que cette mécontente a une dimension philosophique, mais il ne nous semble pas qu'une telle dissension se doive à la prédominance chez les lecteurs d'un courant philosophique et esthétique spécifique (le rationalisme et le classicisme), mais à un malentendu, à une difficulté à communiquer fondamentale entre poète et lecteur du fait même de la mission spirituelle du premier qui l'éloigne de tout compromis avec les attentes d'autrui (c'est ce que voit également Nina Hellerstein (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 81). Pierre Moreau, lui, croit que c'est là la voix de ses amis le censurant d'avoir quitté le théâtre pour la poésie (MOREAU Pierre, *L'Offrande lyrique de Paul Claudel: l'époque des "Odes" et du "Processionel"*, in: *Archives des lettres modernes*, III, no. 100, p. 8), mais la référence à l'incompréhensibilité des choses brutes sans le langage du poète permet d'assigner à leur discours une portée beaucoup plus philosophique, rattachée aux vues de Claudel sur la création poétique, que seulement une référence à une épisode de sa biographie d'artiste. Alexandre Maurocordato voit, comme nous, dans ces reproches une condamnation de l'hermétisme de Claudel; pourtant, il l'attribue à ses critiques (MAUROCORDATO Alexandre, *L'Ode de Paul Claudel, essai de phénoménologie littéraire: thèmes et structures des Cinq Grandes Odes*, in: *Archives des lettres modernes*, no. 12, Paris: Minard, 1978, p. 95). Cela est possible, mais, étant donnée la force qu'a le thème de l'écart du poète envers les autres hommes dans l'ode antérieure, ne serait-il pas plus à-propos d'attribuer ces reprimandes à l'ensemble du public et non pas spécialement à la critique?

pas de les désavouer ; plutôt, elle justifie sa réclusion. Celle-ci serait l'expression d'un approfondissement de sa vie spirituelle que traduit l'image d'une double « clôture » (v. 19). Tout d'abord, celle du mariage, équivalent de la « clôture pour le moine » (ibidem). Par le sacrement du mariage, le poète se voit comme séparé d'avec les autres dans une nouvelle unité composée de sa femme, devenue « une seule chair » (ibidem) avec lui, puis d'une troisième personne rattachée à eux par la chair (« le battement de notre triple cœur », v. 23), leur progéniture (« une vie qui souffre division », ibidem ; « la volonté nous a été remise comme un petit enfant », v. 36). C'est dans cette sorte de séquestration monastique qu'est le mariage que le poète s'aliène de sa liberté au profit de la nécessité réciproque du couple (« Celle-là seule est nécessaire à qui tu es nécessaire », v. 31). Une existence qui ne va pas sans un certain malaise ; c'est du moins ce que suggère le verset « La poutre de notre maison n'est pas de cèdre, les boiseries de notre chambre ne sont pas de cyprès » (v. 20), reprise approximée du *Canticum canticorum* (« tigna domorum nostrarum cedrina laquearia nostra cypressina » 1 :16), encore que, soulignons-le, à la négative (« La poutre [...] *n'est pas* [c'est nous qui soulignons] de cèdre ») ; s'agit-il par là de peindre la réalité quotidienne du mariage dans sa modicité à l'inverse de l'exultation exprimée par les nouveaux-mariés au printemps de la vie conjugale²⁸⁴ dans cet épithalame que serait le *Canticum canticorum*²⁸⁵ ?

Secondement, c'est par l'image de la « clôture » que l'intériorité du poète est évoquée. Le sens d'un développement spirituel y est flagrant ; la fermeture exprime le fait que sa vie intérieure devient plus dense aux dépens de son intérêt de jadis au monde externe ; cette densité fait contraste à un passé où le vide régnait à son âme : « Ton intérêt n'est plus au dehors, mais en toi-même où il

²⁸⁴ SCATOLIN Adriano, « Introdução », in: [SALOMÃO], *Cântico dos cânticos*, edição bilíngüe traduzida do grego por Antonio Medina Rodrigues, São Paulo: Hedra, 2011, p. 37-38.

²⁸⁵ Signalons les différentes interprétations de cette allusion biblique. Nina Hellerstein met aussi en relief le caractère ascétique du mariage claudélien, établissant un parallèle entre les boiseries de la chambre et les beautés corporelles du conjoint dans le texte biblique, tous les deux absents de la chambre du ménage dans le poème de Claudel (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 82). Guyard soulève l'assimilation qu'il y aurait, dans la Bible, entre la maison des époux et le Temple de Jérusalem construits avec le cèdre et le cyprès; la femme du poète, elle, en soulignant l'absence de ces matériaux dans leur maison, met au premier plan leur humilité, mais, parce que leur demeure est « bénite entre ces murs épais », ne manque point du coup de l'assimiler au Temple de Jérusalem, une association d'autant plus probable que le verset « Et le réduit où nous recevons le Seigneur croit plus silencieusement que le temple de Salomon qui fut construit sans aucun bruit de la hache et du marteau », un renvoi évident à I Rois, VI, 7 (GUYARD Marius-François, op. Cit., p. 66). En tout cas, dans toutes ces interprétations, les exégètes font ressortir les idées de modestie, voire d'austérité, associées à la notion de mariage chez Claudel. Pour Jacques Houriez, qui perçoit également les allusions bibliques dans ces versets sur la chambre conjugale, la signification de cette simplicité que le poète lui prête est fortement spirituelle: « l'image biblique suggère que la clôture conjugale est plus libératrice que la plus totale ouverture. Elle n'est pas seulement expansion à travers l'indéfini et l'infinie richesse d'un monde illimité. Elle reçoit le Seigneur en elle et, avec lui, avec le sacré tout entier, la lumière de l'Évangile » (HOURIEZ Jacques, op. Cit., p. 64). Une telle lecture évoque le problème de la dialectique entre la liberté-l'ouverture et le devoir/la fermeture telle que la conçoit la deuxième ode.

n'était aucun objet » (v. 23), ce qui renvoie au portrait du poète dans ses jeunes jours dans l'ode III. Cela explique sa distance envers autrui. Il est engagé sur une voie spirituelle toute intérieure ; plutôt que de « dire » quoi que ce soit au milieu des hommes, il doit encore, fût-ce au prix de la solitude, « demander » (« Et qu'aurait-il à donner qui a à demander encore ? », v. 32). Quel serait l'objet de cette demande ? N'est-ce pas là le sens du devoir poétique d'interroger ce que chaque chose « *veut dire* » (comme il est exprimé dans « Les Muses »), c'est-à-dire ce qu'elle dévoile du Créateur ?

C'est à quoi prête à penser la réplique du poète à ses accusateurs (à la troisième strophe) ; en effet, il s'avoue mû par un seul « désir » (v. 41), celui (v. 42) :

« De connaître Dieu dans sa fixité et d'acquérir la vérité par l'attention et chaque chose qui est toutes les autres en la recréant avec son nom dans ma pensée. »

Or, on l'a vu ailleurs, « connaître Dieu dans sa fixité » et « acquérir [...] chaque chose qui est toutes les autres en la recréant avec son nom dans [l]a pensée » sont des tâches tout à fait complémentaires, le poète saisissant l'unité sous-jacente à la diversité des choses (*chaque chose qui est toutes les autres*) et la ramenant à la source absolue de leur être (*Dieu dans sa fixité*).

Quant à ses semblables, qui situent le devoir poétique en premier lieu par rapport à eux, le poète coupe court à leurs prétentions. C'est de la compagnie de Dieu qu'il se réclame en premier lieu (« Je sais que je suis ici avec Dieu », une phrase qui du reste reprend la conclusion principale de « L'Esprit et l'eau »), et non pas de celle de ses semblables (« Je n'ai pas à faire de vous », v. 45) ; en vérité, ce sont eux qui dépendent de lui (« à vous de trouver votre compte avec moi », *ibidem*) – comme eux-mêmes l'ont affirmé à la strophe initiale, cette dépendance ne se fonde-t-elle point sur le fait que c'est son langage qui leur donne à connaître une nature autrement indifférente ? Son engagement prioritaire à Dieu lui permet de se délivrer du joug d'autrui, le délivrant de leurs attentes, avides qu'ils sont d'*histoire*, de *comédie* ; il avoue qu'il n'a « aucun souci de vous faire rire ou pleurer » (v. 39), qu'il n'est sensible à « aucune louange ou blâme » (*ibidem*), et que, finalement, il n'est pas « un poète » (v. 38) – du moins non pas un poète comme ils le veulent, docile à leurs attentes, professant un langage qui leur soit d'une approche aisée²⁸⁶.

²⁸⁶ Alexandre Maurocordato pense que ce refus du statut de poète signifie tout d'abord : « Je ne fais point de littérature » (MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 95). Louis Perche y voit également un rejet du littéraire : « Il se veut détaché du livresque et du conventionnel, foulant aux pieds l'écriture et la parole inspirée si elles doivent le distraire de celui qu'une fois encore il nomme et pour affirmer une adhésion plus intime, il est là *avec Dieu* » (PERCHE Louis, op. Cit., p. 61). Nous ne pensons pourtant pas que cette réjection du littéraire puisse aboutir à la

LE POÈTE DANS LA CRÉATION (v. 46-137)

Évoqué par sa femme, proclamé éloquemment par le poète, ce devoir à la fois épistémique et spirituel de la connaissance du cosmos est mis en avant en détail dans les cinq strophes suivantes qui se composent de 91 versets (un peu plus d'un tiers de l'ode). Dans cet ensemble, les trois strophes centrales (5 à 7) présentent une longue prière à Dieu ; la strophe initiale (4) célèbre la joie qui découle de cette connaissance et la dernière strophe (8) exprime sa bénédiction de Dieu Qui l'a mis en état de réaliser cette mission qui est la sienne.

Le statut spirituel de sa tâche poétique ne la rend pas étrangère seulement aux attentes de ses semblables ; d'après la quatrième strophe, aucune joie rien que temporelle ne saurait soutenir la comparaison à cette jubilation totale de la créature, ni « la joie de l'enfant qui se réveille au premier jour des vacances » (v. 47), ni « le gémissement de l'amant qui obtient le corps bestial entre ses bras de la bien-aimée » (v. 48), pas même les fanfares de la « gloire humaine », indiqué par le « juste laurier » ceignant « les tempes des conquérants et des Césars » (v. 52).

C'est en partant de cette exaltation procurée par l'acte de la connaissance que le poète va construire le restant de cet ensemble. Au verset d'ouverture de la cinquième strophe, il commence une longue prière à Dieu pour qu'Il lui donne « un désir à la mesure de [Sa] miséricorde » (v. 58) de manière à ce qu'il puisse donner à « ceux qui peuvent le recevoir [...] cela qui à moi-même est donné » (v. 59), c'est-à-dire précisément la *joie*. Une formulation dont on peut relever deux aspects : en premier lieu, sa dimension apostolique, en ce qu'elle implique la diffusion par lui parmi les hommes d'une joie de nature spirituelle ; deuxièmement, l'objet de cette supplication, un *désir à la mesure de [Sa] miséricorde*. Et pourtant s'agit-il d'un désir de quoi précisément ?

La suite de cette cinquième strophe y jette quelque lumière. Rappelons tout de même au passage qu'il avait déjà été fait mention d'un *désir* à la troisième strophe, celui de connaître Dieu par ses œuvres. N'est-ce point ce même désir que reprend la strophe cinq ? Car, nouveau saint

réjection de la parole inspirée au profit de Dieu; or, c'est précisément elle, nous l'avons vu, qui permet au poète de se rapprocher de Lui. Loin s'en faut, il nous semble tout au contraire que Claudel suggère dans ce passage l'existence d'une différence entre la *littérature* et la *poésie* (la première un métier terrestre, tourné vers les penchants d'autrui, servant à ses intérêts; la deuxième, une activité, on l'a vu, à la fois épistémique et spirituelle qui s'en passe de tout compromis). D'autant plus que l'on sait qu'une telle distinction n'est pas étrangère à d'autres poètes et critiques de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, comme Verlaine et Croce (encore qu'elle doive avoir des significations différentes chez ces deux autres).

Pierre à qui l'ange « montra dans un linge tous les fruits et les animaux de la création, afin qu'il en fît librement usage » (v. 61), au poète aussi « toutes les figures de la nature [lui] ont été données » (v. 62) pour qu'il « les ressemble dans [s]on esprit » (v. 630), exerçant sur elles sa connaissance. D'autant plus que cette connaissance se déploie à deux niveaux, tous les deux aboutissant à Dieu : premièrement sur le plan que l'on pourrait appeler *horizontal*, d'une créature à l'autre (« me servant de chacune pour comprendre toutes les autres », *ibidem*), ce qui n'est possible que du fait de leur appartenance à la totalité engendrée par Lui ; d'autre part, au niveau *vertical*, en ce qu'elles, « image de [Sa] perfection » (v. 67), révèlent par analogie des aspects de leur Source Éternelle.

C'est pour cela que ce n'est point, à la différence de Pascal, *le silence éternel de ces espaces infinis* qui effraierait le poète ; si loin que son regard atteigne, il sait bien que « [t]out l'espace est rempli des bases de [Sa] géométrie » (v. 70), que tout est Sa manifestation ; le spectacle même des astres dans le ciel, terrifiants et majestueux, ne lui procure la moindre appréhension : « Je ne vous crains point, ô grandes créatures célestes ! » (v. 76). Ce qu'il distingue en eux, c'est plutôt une expression de la même Volonté bienveillante et créatrice dont il lui faut faire l'éloge, Celle qui a « posé chaque astre miliaire en son point, pareil aux lampes d'or qui gardent [Sa] sépulture à Jérusalem » (v. 71). Et le poète de conclure (v. 73):

« Maintenant je puis dire, mieux que le vieux Lucrèce : Vous n'êtes plus, ô terreurs de la nuit ! »

Si, dans la cinquième strophe, le poète se penche spécialement sur l'acte lui-même de la connaissance du monde, la strophe suivante met en exergue le rapport à ses « frères » (v. 91) de cette tâche qui est la sienne. Sa mission est placée sous le signe de la miséricorde, mot qui mérite que l'on s'y attarde pendant un moment. Vertu dont la faveur chez les chrétiens est un héritage hébraïque²⁸⁷, l'étymologie contribue à en éclaircir la signification ; son nom se rattache à la composition *misericors* (*me miseret*, « j'ai pitié » ; *cors*, « cœur ») voulant dire « pitié »²⁸⁸. C'est, dans la théologie chrétienne, sur la miséricorde, attribut essentiel de Dieu, que se fonde Son œuvre salvifique au regard des hommes ; elle sert de modèle à la miséricorde qui doit régner entre eux, celle-ci devant se manifester plutôt sous la forme d'une action qu'exclusivement sous celle de la

²⁸⁷ BAUER J.B., « Misericórdia », In : BAUER Johannes B., MARBÖCK Johannes, WOSCHITZ Karl, *Dicionário bíblico-teológico*, traduzido por Fredericus Antonius Stein, São Paulo: Loyola, p. 265-266.

²⁸⁸ PICOCHÉ Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, « Misère », in : *op. cit.*, p. 346.

compassion, d'un sentiment rien qu'intime²⁸⁹. Cette action prend la forme des œuvres de miséricorde « par lesquelles nous venons en aide à notre prochain dans ses nécessités corporelles et spirituelles », que ce soit « instruire, conseiller consoler, conformer [...] pardonner et supporter avec patience », que ce soit « nourrir les affamés, loger les sans-logis, vêtir les déguenillés, visiter les malades et les prisonniers, ensevelir les morts »²⁹⁰

Claudiel reprend dans ses lignes générales ces éléments de la théologie chrétienne de la miséricorde dans sa réflexion poétique en y assimilant son activité de poète. Égaré « parmi ce peuple barbare dont [il] n'enten[d] point la langue » (v. 83), dans cette Chine qu'il ressent un peu à l'image du Pont Euxin qui accueille Ovide en exil (Claudiel paraphrase le « quia non intelligor ullis » des *Tristia* du poète latin²⁹¹), il prie Dieu avec ferveur de lui permette de réaliser la miséricorde avec les moyens qui lui sont propres et dans ce milieu, d'après le tableau qu'il en fait, peu propice. Si d'autres le font par ce que le *Catéchisme* nomme la « miséricorde corporelle » (le « pauvre à nourrir », le « malade à panser », v. 92), chez le poète, lui, elle se fait voir sous la forme de la « miséricorde spirituelle »²⁹², du don de sa parole poétique. Cette « miséricorde spirituelle » est, à ses yeux, un bienfait en quelque sorte au-dessus des deux autres en ce que la parole « est reçue plus complètement que le pain et l'eau » (v. 93) – tandis que ces deux derniers sont de nature matérielle, la parole est une réalité spirituelle directement assimilable par l'esprit, une « âme soluble dans l'âme » (ibidem). Par là, comme le remarque Nichols Aidon, le poète répond à ses accusateurs au début du poème²⁹³.

C'est de même à la doctrine catholique de la miséricorde qu'il s'était rapporté pour caractériser sa propre miséricorde en relation non pas aux hommes, mais à Dieu Dont la miséricorde il se réclame comme modèle; c'est ce qui est exprimé, rappelons-le, au début de la cinquième strophe (*donnez-moi un désir à la hauteur de votre miséricorde*)

La teneur de la prière lancée dans la strophe 6 est réitérée à la strophe suivante (strophe 7) ; le poète se veut le « semeur » (v. 99-100) de Dieu par la parole qui, une fois parvenue dans l'esprit, est à l'instar de la semence lancée sur un terrain propice et qui engendre une plante (v. 101-103). En

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ S/A, *Catéchisme de l'Église Catholique*, op. cit., p. 496.

²⁹¹ NASO P. Ovidius, *Tristia*, Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1939, consulté au site: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0492> le 08 mars 2014 à 22h.

²⁹² S/A, *Catéchisme de L'Église Catholique*, op. Cit..

²⁹³ AIDON Nichols, op. Cit., p. 41.

l'occurrence, la plante à engendrer par cette semence serait bien l'ouverture des hommes à la réalité divine par le malaise qu'elle doit provoquer en eux (v. 106-108). C'est dans le cadre de cette méditation qu'il remémore sa propre rencontre avec Dieu (dans les termes de l'« Argument ») pendant les « sombres après-midi d'hiver à Notre-Dame » (v. 110) où, contre les vents et les marées de « la science » et de « la raison » (v. 112), mû par « la foi seule » (v. 113), il perçoit dans la totalité du cosmos comme une manifestation de Sa volonté : « Je n'a point bougé et les limites de votre tombeau sont devenues celles de l'Univers » (v. 116).

Cet ensemble se clôt, on l'a vu, par la huitième strophe où le poète exprime sa reconnaissance à Dieu qui lui donne les moyens d'accomplir ce devoir. Cela parce qu'Il l'a fait capable de « mesurer » (v. 129), c'est-à-dire d'appréhender la « mesure » qui existe déjà au sein de l'univers (n'oublions point que celui-ci est déjà tout ordonnée par *les bases de [Sa] géométrie*). Cette capacité de mesurer se fonde, à son tour, sur le fait que le poète lui-même est « fini » (pourrait-on dire aussi *fermé* ?) à l'image de la « perfection » divine (v. 128) et de l'univers, lui aussi « inépuisable et fini » (c'est ce qu'en dit l'« Argument »). C'est par cette triple fermeture reliant l'homme, Dieu et l'univers que ce dernier est cognoscible par le premier, ce qui met l'homme en état de rendre à ses semblables le témoignage jubilatoire de la gloire de leur Créateur.

Il est ainsi que ces cinq strophes, malgré la quantité importante de digressions et de reprises, permettent de distinguer, dans un ensemble conceptuellement cohérent, six aspects du devoir poétique, auquel le poète est souvent revenu ailleurs dans les *Odes* : d'abord ce qui fait la *capacité* du poète à le réaliser, c'est-à-dire sa constitution ontologique finie, congénère à celle de l'univers lui-même et celle du Créateur ; la joie qui est l'*effet sur le poète* de cette tâche ; sa *motivation* à l'entreprendre, la miséricorde ; la *structure* de cet acte, à la fois sur les axes horizontal (d'une créature à l'autre) et vertical (de celles-ci au Créateur) ; le *moyen* d'y procéder, la parole ; finalement, Sa reconnaissance envers Dieu qui est l'*effet sur autrui* qu'il en attend.

L'ALLÉGORIE DES VERTUS (v. 138-205)

La troisième ode évoque l'Espérance, l'une des trois vertus théologiques. Maintenant, dans cette cinquième ode, c'est le tour des quatre vertus cardinales, une notion qui mérite notre attention

pendant un moment. Leur nom découle du latin *cardo*, « pivot » ou « point principal »²⁹⁴ ; il indique leur importance dans la théologie morale catholique qui leur assigne « un rôle charnière ; toutes les autres [vertus] se regroupent autour d'elles ». Elles ont pour fondement les vertus théologales ; si celles-ci ont trait surtout au rapport de l'homme à Dieu²⁹⁵, les vertus cardinales, elles, sans être tout à fait étrangères à la grâce (elles sont de même des dons de l'Esprit), concernent plus directement l'âme dans son harmonie interne (*ad intra*) et dans son rapport à autrui (*ad extra*)²⁹⁶. Les premières comptent d'abord la *force*, définie comme « la vertu morale qui assure dans les difficultés la fermeté et la constance dans la poursuite du bien » - elle permet de passer outre les tentations, de se donner au sacrifice, comme dans le cas des martyres, et comprend deux espèces : la force de soutenir (celle de résister à la tentation et à la peur) et la force d'attaquer le mal ; puis la *tempérance* « qui modère l'attrait des plaisirs et procure l'équilibre dans l'usage des biens créés », ce qui permet la maîtrise des désirs par la volonté ; finalement la *prudence* « qui dispose la raison pratique à discerner en toute circonstance notre véritable bien et à choisir les justes moyens de l'accomplir », véritable *auriga virtutum* en ce qu'elle, située dans l'intellect, conduit le pas aux autres vertus. Forte de ces perfections, l'âme se laisse guider, dans ses rapports à autrui (à Dieu et aux hommes), par la *justice* « qui consiste dans la constante et ferme volonté de donner à Dieu et au prochain ce qui leur est dû »²⁹⁷, la vertu majeure d'après Saint Thomas et au point de vue du sujet (son siège est l'appétit rationnel ou la volonté) et sur le plan de l'objet (le rapport à l'autre)²⁹⁸. C'est aussi par cette « volonté de donner à Dieu [...] son dû » que se fonde le sentiment religieux, rattaché donc de près à la justice.

C'est à des éléments de cette théologie morale que l'allégorie des vertus fait directement référence. Certains de ces renvois se situent dans la première des quatre strophes, celle qui s'ouvre par une apostrophe des « cieux » (v. 138) de permettre au poète de « reconnaître en [lui] comme en [eux] le Nord et le Couchant, le Midi et l'Est » (ibidem), les quatre vertus cardinales jouant dans

²⁹⁴ PICCOCHE Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, « Charnière », op. cit., p. 92.

²⁹⁵ S/A, *Catéchisme de L'Église Catholique*, op. cit., p. 382-383.

²⁹⁶ RICKABY, J., « Cardinal Virtues », In: *The Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company, 1903, consulté au site <http://www.newadvent.org/cathen/03343a.htm> le 30/01/2013 à 00:45.

²⁹⁷ S/A, *Catéchisme de L'Église Catholique*, op. Cit., 382-383 ; KACZYNSKI E., « Virtudes cardeais », in : BORRIELLO L., CARUANA E., DEL GENIO M.R., SUFFI N., *Dicionário de mística*, traduzido por Benôni Lemos, José Maria de Almeida, Silvia Cabral Reis, Ubenai Lacerda Fleuri, São Paulo: Paullus, 2003, p. 1059-1064.

²⁹⁸ AQUINAS Thomas d' (Saint), « Secunda pars », « Quaestio 58, « Articulus 4 », in: idem, *Summa Theologiae*, op. cit. Consulté au site: www.corpusthomicum.org/sth3057.html le 30/01/2013 à 10 :45.

l'âme le même rôle pivotale d'orientation que les points cardinaux jouent dans l'espace. Celles-là sont représentées sous le signe de l'immobilité, comme les « Quatre Assises, les Quatre grandes Extérieures » (v. 142), ce qui fait contraste à la danse frénétique des « Muses intérieures, [d]es Neuf sœurs indivisibles » (v. 141) chantées jadis, dans sa jeunesse, associées aux excès de la création poétique et de l'amour. Arrivé à la « maturité de [s]on âge » (v. 142) célébrée à la fin de « Magnificat » comme la conquête de la Terre promise, ce sont maintenant les « grandes Muses carrées » (v. 144) qu'il chante, celles qui, solides, immuables, ferment son âme (pour reprendre la formule de l'« Argument »), qui gardent ses « portes » (v. 140), une image qui repose sur un autre rapprochement entre l'entrée dans la vie adulte et une évolution spirituelle, exprimée encore une fois par une clôture.

Les trois strophes suivantes de l'ensemble détaillent l'analogie entre ces quatre statues et chacune des vertus cardinales, nommées d'après l'ordre suivant : la Prudence (strophe 10), la Force, la Tempérance (les deux à la onzième strophe) et la Justice (strophe 12). Leur apparition obéit à une organisation textuelle à peu près régulière débutant par la situation de chaque vertu par rapport à un point cardinal et se poursuivant par sa description physique parsemée d'éléments allégoriques. Il est ainsi que la Prudence, en accord avec sa position d'*auriga virtutum* dans la théologie, « est au nord de [s]on âme comme la proue intelligente qui conduit tout le bateau » (v. 150) et qu'elle « regarde tout droit en avant et non point de côté ou en arrière » (v. 151). La Force est à son antipode (« La Force est au midi », v. 158), « assise sur le roc inébranlable » (v. 161), la foudre à la main droite, la main gauche étranglant un serpent, le kalmar et le crocodile écrasés sous son pied (v. 164-165), résistant aux puissances hostiles (v. 166-171). Puis, vient la Tempérance ; située à l'Orient, regardant « les portes du Soleil » (v. 173), sa fonction est essentiellement passive : suivant encore une fois de près la sainte doctrine, Claudel nous en dit que son rôle est celui de présenter une résistance à la réalisation du désir ; elle serait la « médiatrice », la « barrière interposée » au bien et au désir (v. 177), un filtre modérant celui-ci en vue de celui-là. Finalement, à l'Occident, la Justice ; c'est elle qui « acquitte [s]es comptes », qui « règle pour [lui] ce qui est dû » (v. 193), une formulation fort proche de celle du *Catéchisme* citée ci-dessus. Ce qui plus est, c'est par rapport à la Justice que Claudel place sa théorie de la poésie comme sacralisation du monde. Il en fait ressortir ce que cette théorie a d'apparemment contradictoire : d'une part, le fait que toute chose, comme partie de la Création, « est bénie en elle-même » (v. 201) ; d'autre part, la place fondamentale du poète dans la nature, « vaine » sans lui qui, par son intellect, « lui confère son sens » (v. 196) et qui

la fait éternelle « en la notion qu[‘il] en [a] » (v. 197) – « c’est moi qui la consacre et qui la sacrifie » (ibidem), conclut-il. La nature : à la fois sacrée en elle-même et nécessitant son action sacralisatrice. Que veut dire cette apparente contradiction ? Que le rôle du poète est d’ajouter les siennes aux bénédictions qui existent déjà au sein des choses ? Remarquons que cette accumulation de bénédictions apparaît dans cet extrait au sujet de la création de l’homme (il est l’« héritier des cinq jours qui l’ont précédé », il « reçoit sur sa tête leurs bénédictions accumulées », v. 202). Mais alors pourquoi la nature serait-elle « vaine » ? Serait-ce parce que, comme il est dit dans « La Muse qui est la Grâce », elle est porteuse du dessin divin de la donner à connaître à l’homme, demeurant vaine sans son intellect ? Emmanuel Godo formule le problème de la sorte : « [a]vant que poète parle, les choses sont déjà saintes, déjà consacrées. Le poète se contente de les reconnaître à son tour dans leur sainteté, dans leur sacralité »²⁹⁹, mais il ne fait pas que les reconnaître saintes, il les traduit en tant que telles aux autres. Quoi qu’il en soit, l’accomplissement de la mission poétique se situe à la lumière de la Justice, notamment de la Justice par rapport à Dieu – par là, le poète Lui rendre la louange qui Lui est due.

L’ÉGLISE : L’UNIFICATRICE DU COSMOS (v. 206-288)

Une vision glorieuse de l’Église comme un unificateur de tout le cosmos occupe la dernière strophe de l’ode, commencée par une salutation de l’« aurore de ce siècle qui commence » (v. 206) qui assume la forme d’un chant célébrant un renouveau, une nouvelle fondation du monde, pareil au « Chant séculaire » d’Horace lors de la renaissance de Rome sous l’égide d’Auguste (v. 206-207) :

« Salut, aurore de ce siècle qui commence !

Que d’autres te maudissent, mais moi je te consacre sans frayeur ce chant pareil à celui qu’Horace confia à des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles quand Auguste fonda Rome pour la seconde fois. »

A l’instar de la reconstitution de la société romaine après les déchirements de la République finissante, ce renouveau chanté par Claudel représente aussi une restauration à la suite d’une période de déchéance (celle-ci étant suggérée par l’image des « saintes églises » tombées « la face contre terre », v. 208). Pourtant, au lieu du pouvoir rien que temporel du souverain païen, c’est

²⁹⁹ GODO Emmanuel, *Paul Claudel, la vie au risque de la joie*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2005, p. 204.

l'autorité spirituelle de l'Église qui offre les assises de cette nouvelle restauration, une autorité plus parfaite que celle de l'Empire en ce qu'elle ne connaît point de bornes, s'étendant sur tout le cosmos (« Je vois devant moi l'Église catholique qui est de tout l'univers ! », v. 214)³⁰⁰. N'est-ce pas précisément par cet empire de l'Église sur l'univers que l'homme est en état (comme le montre le deuxième moment de cette strophe, v. 215-226) de se voir comme le maître du cosmos, comme son conquérant (v. 217), et de maîtriser, aussi facilement que si c'étaient des poissons et des brebis, les corps célestes les plus distants (v. 215 et 224-226) :

« O capture ! ô pêche miraculeuse ! ô million d'étoiles prises aux mailles de notre filet !
[...]
Et nous considérons Vos étoiles au ciel
Paisiblement comme des brebis pleines et comme des ouailles passantes,
Aussi nombreuses que la postérité d'Abraham. »

« Paisiblement » : cet adverbe est lourd de significations en ce qu'il évoque de nouveau la nouvelle attitude du poète: non plus la terreur de distinguer dans l'univers « un désert farouche et inconnu » (« Argument »), mais la calme assurance que procure la perception de la présence de Dieu même dans les distances les plus intangibles (« Ainsi le ciel n'a plus pour nous de terreur, sachant que si loin qu'il s'étend/ Votre mesure n'est pas absente, Votre bonté n'est pas absente. », v. 221-222). C'est ainsi que, à l'égal des « monstres des vieilles cartes [qui] s'évanouissent » sous l'action unificatrice des conquérants que furent Colomb et Magellan (v. 220-221), il est aussi ainsi que, à un niveau supérieur, le ciel et tout le cosmos se voient dépouillés de leur aspect menaçant et inconnu sous l'influence de l'Église.

L'un de ces « monstres des vieilles cartes » qui disparaissent est la mort (dont la défaite, on le rappelle, avait déjà été chantée dans l'ode III) ; c'est sur cela que se penche le troisième moment de cette strophe (v. 227-250). Car elle aussi a sa place au sein du cosmos que le poète essaye d'embrasser dans sa totalité ; c'est pour cela qu'il se dirige aux défunts (v. 230-233) :

« Tout est à moi, catholique, et je ne suis privé d'aucun de vous. La mort au lieu de vous

³⁰⁰ Cette célébration du nouveau siècle comme une époque de renouveau catholique, ainsi que la référence ultérieure à la statue de la Vierge renversée à Bourgogne, serait une réponse aux mesures censées anti-catholiques en France durant les premières années du XXe siècle (MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 103). Pierre Moreau met aussi en rapport ces versets avec ce qu'il appelle la "déchristianisation" de la France à l'époque (MOREAU Pierre, op. Cit., 32).

obscurcir

Vous dégage comme une planète qui commence son éternelle orbite,
Parcourant des aires égales en des temps égaux,
Selon l'ellipse dont le soleil que nous voyons reporte un seul des foyers. »

La mort, une libération, car un dénuement total (« l'extase de la parfaite pauvreté », v. 237), un dépouillement des conditions de la matière en faveur de la seule substance spirituelle de l'âme (v. 238-239):

« Heureuses âmes, nous ne voyons plus de vous que cette quantité
De la gloire divine que vous reflétez, suspendues dans l'extase de la parfaite pauvreté,
comparable à la raréfaction de l'espace astronomique ! »

Par la dépossession extrême procurée par la mort, il est donc possible de réaliser le vœu suprême du poète dans l'ode seconde de se soumettre totalement à Son Être et, par la, d'y communier. C'est précisément parce qu'il perçoit dans la mort cette possibilité de la plus grande proximité de Lui qu'elle n'est pas non plus un sujet de terreur, mais l'occasion d'une rédemption : « Votre gloire est notre salut » (v. 239), dit-il aux âmes des trépassés.

La mort d'autrui comme une voie pour le salut des vivants ; n'est-ce pas bien là le sens de la mort du Christ ? C'est elle qui est évoquée à la dernière scène de l'ode (v. 252-288), par la participation des défunts à l'Eucharistie. Le sens d'une communion y est présent à deux niveaux, tout d'abord par une communion entre les vivants et les défunts (v. 258-259) :

« Je me retournerai vers les Morts, je n'omettrai le plus vieux devoir humain,
Reliant ma parole soufflante à ces bouches éteintes. »

Par sa « parole », censée *dire* chaque élément de la Création (nous l'avons vu surtout dans « Magnificat »), le poète se met au service des morts, il se fait en quelque sorte leur *porte-parole*, les *disant* eux aussi au même titre que les choses et que les êtres vivants. Le poète communique par sa voix les suppliques des défunts aux vivants que ceux-ci prient pour eux, pour que tout ce qui obvie à leur contact avec Dieu soit anéanti³⁰¹. Devoir de charité (comme le veut Jacques

³⁰¹ Leurs suppliques font certes penser à la "Ballade des pendus" de Villon, mais Guyard met en lumière les échos plus lointains du livre de *Job* sur cette prière des défunts, surtout des versets utilisés dans la liturgie (pour plus de détails voir GUYARD Marc-François, op. Cit., p. 69). Houriez le fait de même (HOURIEZ Jacques, op. Cit., p. 68).

Houriez³⁰²), c'est là un moyen de se garder en contact avec eux, de ne pas « cesser de faire du bien aux morts » (v. 261), ce que même l'impiété des païens leur interdisait³⁰³, et, finalement, de les intégrer à son œuvre poétique de sacralisation du monde.

Une autre voie par laquelle s'établit cette communication avec les défunts, c'est par tout un ensemble de « bonnes œuvres » que leur consacrent ceux qui sont restés en vie (des messes, des mortifications et des prières) et qui (en accord avec la structure liturgique de la messe catholique) vont remplir le ciboire que leur offre l'« ange de Dieu » (v. 269-270) :

« Avec un ciboire tout rempli et débordant de nos bonnes œuvres consacrées par Dieu,
De nos suffrages et de nos mortifications, et de chapelets récités et de messes offertes »

Par ces œuvres (que ce soit la prière ou la parole poétique), toute limite nette et précise entre le monde des morts et celui des vivants s'estompe ; il est ainsi que la menace de l'anéantissement physique perd beaucoup de ce qu'elle a de redoutable et d'inconnu.

Le deuxième sens d'une communion se rattache au rituel de l'Eucharistie, avec sa signification d'une réactualisation du sacrifice du Christ, suivie de Sa résurrection et de Sa présence réelle dans l'azyme, fondement de l'espoir chrétien du salut de l'âme. Lorsque les morts participent à la communion, c'est à cet espoir d'une renaissance, d'un retour à la vie, qu'ils prennent part aussi. Le verset final de l'ode (et du recueil) renvoie explicitement à la théologie de la résurrection, évoquant la pratique catholique de la communion sous une espèce eucharistique (le pain) et remettant celle sous l'autre espèce (le vin) à l'avènement du Royaume de Dieu, à la fin des Temps (v. 287-288):

« Mais déjà l'Ange aux paupières baissées se dirige vers le peuple défunt avec le vase d'or
qu'il a pris sur l'autel,
Tout rempli des prémices de la moisson terrestre,
La custode seulement et non point la coupe, car nous ne goûterons point de ce fruit de la
vigne avant que nous le buvions nouveau dans le Royaume de Dieu. »

³⁰² Ibidem, p. 67.

³⁰³ Guyard rapproche les versets "Serons-nous plus impies que les païens/ Qui ne croyaient pas qu'ils pussent cesser de faire du bien aux morts et ceux-ci de même à eux?" d'une citation de Saint-Augustin empruntée par l'Église pour ses pompes du 2 novembre: "Et si haec faciunt qui carnis resurrectionem non credunt, quanto magis debent facere qui credunt (GUYARD Marius-François, op. Cit., p. 69).

Si, par leurs bonnes œuvres, les vivants franchissent la barrière apparemment inexpugnable qui les séparent des morts, maintenant, par l'Eucharistie, ce sont ceux-ci qui passent du monde de la mort à celui de la vie, par l'espoir de leur propre résurrection (image de celle du Christ). Dans les deux cas, on le voit, c'est l'Église qui occupe une place de premier rang, soit par l'exhortation aux œuvres, soit par la distribution de la communion ; en accord avec son rôle unificateur du cosmos annoncé au début de la strophe, c'est elle qui jette le pont entre ces deux pôles (la vie et la mort) tenus pour inconciliables.

LA COMPOSITION DE « LA MAISON FERMÉE »

Nous avons proposé ci-dessous une division des strophes de la cinquième ode en quatre moments nommés de la sorte : « L'Altercation du public et du poète » (strophes 1 à 3), « Le Poète dans la Création » (strophes 4 à 8), « L'Allégorie des vertus » (strophes 9 à 12) et « L'Église : l'unificatrice du cosmos » (strophe 13). Maintenant, nous allons mettre en exergue la logique les reliant ; par là, nous évoquerons un thème repris constamment au fil de ces ensembles du fait d'une riche signification, celui de la fermeture.

Commençons par un bref rappel de la suite de ces quatre moments, ce qui nous permettra de procéder d'ores et déjà à quelques observations concernant l'architecture de l'ode. Le premier mouvement du texte, on l'a vu, comprend la discussion entre, d'une part, le public, de l'autre, le poète et son épouse ; le sujet de leur querelle, comme l'exprime l'« Argument », « le caractère fermé de son art et son insouciance des hommes qui l'entourent ». En effet, rappelons-le, ceux-ci réclament de lui un art d'un abord plus facile, imbu d'une dimension dramatique et épique, qui leur rende le monde compréhensible ; au contraire, ce qu'il leur offre, ce sont les *runes* d'un langage poétique qu'ils ont du mal à saisir. C'est là une mésentente découlant d'un paradoxe. Car ce *caractère fermé de son art*, la difficulté de son langage, découle bel et bien de sa tentative même de connaître le monde, d'en dégager le *sens* par la parole (comme il le dit dans la strophe 12) et de le communiquer à autrui, dans une sorte d'apostolat. Que les moyens dont il se sert pour ce faire (le langage poétique) soient précisément ce qui le dérobe à la compréhension des autres hommes, c'est là un aspect tragique de la mission du poète, voué à l'incommunicabilité dans sa tentative même de partager avec autrui les vérités fondamentales qu'il décèle. Nous aurons l'occasion de retourner à ce thème de l'altérité dans le chapitre suivant, en exposant les variations qu'il connaît tout au long du

recueil.

Le deuxième et le troisième moments créent à eux seuls un mouvement cohérent au sein de l'ode. Ils illustrent le principe annoncé dans l'« Argument » selon lequel « [p]our être capable de contenir, il faut que le poète lui-même soit fermé, à l'imitation de l'Univers que Dieu a créé inépuisable et fini ». L'univers et le poète ; chacun de ces deux moments porte spécialement sur l'un ou l'autre des deux pôles de cette distinction. Le deuxième groupe de strophes, tout en présentant aussi une importante réflexion sur la place du poète de la Création, chante la perfection de la « Maison fermée » qu'il contemple, « où tout est tourné vers l'intérieur et chaque chose vers les autres suivant l'ordre de Dieu » (« Argument ») ; dans le troisième ensemble, celui de l'allégorie des vertus (qui constitue, pour Alexandre Maurocordato, « une ode dans la grande Ode »³⁰⁴), c'est la constitution intérieure du poète qui est mise en avant par une évocation de son « âme fermée et gardée par les Quatre Vertus Cardinales » (« Argument »). C'est sur cette idée d'une homologie entre l'homme et l'univers (sur laquelle nous reviendrons plus tard)³⁰⁵ que se fonde l'unité de ces deux ensembles de strophes, apparemment fort disparates.

Le quatrième moment (c'est-à-dire l'exaltation du rôle unificateur du cosmos par l'Église catholique à la dernière strophe) présente un caractère cyclique prononcé qui se déploie à trois niveaux. Tout d'abord, il y a un retour simple à des motifs et à des thèmes exprimés dans le deuxième moment de l'ode : c'est le cas des références à des phénomènes astronomiques, à des étoiles et à des astres dans les versets 69 à 79 de la cinquième strophe et qui sont repris du verset 225 à 228 dans la strophe 13 ; pour ce qui est des thèmes, celui, fondamental dans les *Odes*, du caractère achevé de l'œuvre divine, évoqué dans la strophe 8 (v. 227-228), retourne également dans la strophe ultime, surtout dans les versets 217-219. On observe aussi une reprise d'une autre nature des thèmes majeurs de la l'ode, celui du lien du service prêté par le poète aux autres hommes avec son art, transfiguré maintenant sur un plan supérieur: si dans la deuxième strophe il accomplit sa mission poétique mû par la miséricorde envers tous les hommes, sa parole devient, à la conclusion de l'ode, le véhicule par lequel il se propose de servir même les âmes des morts, ce qu'il fait en effet à la fin de la strophe ; il s'y fait le porte-parole de leur supplication que les vivants prient pour eux (v. 276-285). Ainsi, voilà que même ceux qui ont été emportés par le cycle d'engendrement et

³⁰⁴ “Comment définir cette nouvelle phase où la construction se poursuit en hauteur autrement que par l'image d'une ode dans la grande Ode, avec son ouverture qui distribue les thèmes, et les strophes consacrées à chacune des vertus?” (MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 99).

³⁰⁵ Pour Nina Hellerstein, les Quatre Vertus et le Crucifié sont des signes de la mort du moi charnel et individuel du poète en faveur de son assimilation totale à l'ordre du Cosmos (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 85).

de destruction régnant dans le monde physique ne sont point oubliés par la miséricorde du poète.

Le troisième niveau où l'on observe le caractère cyclique de ce dernier moment de l'ode est à la fois plus général (il ne s'agit pas d'un retour à aucune strophe en particulier) et moins directement perceptible (il est opéré par une subtile suggestion symbolique). C'est dans la scène finale qu'il transparait, plus exactement par la communion des morts. Sa situation dans le livre est hautement significative : à la fin du recueil, le thème de la finitude est évoqué à deux niveaux, et par les âmes des défunts et par le sacrifice du Christ. Pourtant, par ce symbolisme eucharistique, pourvu aussi d'une dimension résurrectionnelle, cette conclusion de l'ode (et du recueil) est aussi porteuse d'un sens affirmatif, de l'espoir d'un retour à la vie (dorénavant éternelle), d'un recommencement sur un plan supérieur en somme³⁰⁶ – une signification du reste renforcée par la promesse de la communion sous les deux espèces à être accomplie à la fin des temps³⁰⁷.

Le motif principal de l'ode, celui de la fermeture, gagne des acceptions diverses au fur de ces quatre moments. C'est à ce motif que le public au début de l'ode fait appel pour reprocher au poète sa distance envers eux et envers le monde (v. 10) :

³⁰⁶ Curieusement, Jacques Houriez juge que cette référence eucharistique teint le poème d'un ton pas tellement positif; pour lui, l'ode "se termine donc sur un mouvement sombre et dramatique. Les derniers mots appellent, certes, la promesse faite par Jésus à des disciples, au soir de la Cène, qu'ils boiraient avec lui le vin nouveau dans le Royaume du Père. Mais cette parole annonce aussi, dans les Évangiles, son martyre et sa mort avant sa résurrection" (HOURIEZ Jacques, op. Cit., p. 69). Peut-être cette différence de jugement est insoluble et tient au paradoxe qui est au coeur même du christianisme lui-même qui voit dans le crime majeur (le sacrifice du seul innocent) la source de la délivrance parfaite du criminel (le salut du genre humain).

³⁰⁷ Une structure semblable à la nôtre, en trois moments (nous pouvons considérer le deuxième et le troisième moments de notre division comme constituant un seul mouvement, comme nous l'avons déjà expliqué), a été décelée par quelques critiques. Jacques Houriez lit dans l'ode un triple éloge: de la maison, de l'âme fermée et du tabernacle fermé du monde où les morts sont voisins de vivants, ce qui va au confluent de notre lecture (HOURIEZ Jacques, op. Cit., p. 62).

Alexandre Maurocordato propose une division de l'ode en trois moments. Pourtant, d'après lui, le premier moment s'étend du verset 1 au 137, toute la théorie de la connaissance poétique étant une réponse aux reproches de ceux qu'il prend pour des critiques dans la strophe initiale (nous avons rattaché cette théorie non pas au premier mouvement, mais au suivant, celui des vertus); le deuxième moment de l'ode (138-205) serait constitué de l'allégorie des Vertus qui serait comme les murs dont la solidité assurerait celle de la maison fermée du poète; finalement, le troisième et dernier moment de l'ode se composerait de la dernière strophe du poème, consacrée au thème du ciel, la toiture qui reposerait sur les murs des vertus et qui serait le couronnement de la maison; par la salutation du nouveau siècle, elle apporterait aussi une réponse à ceux qui accusent le poète de s'éloigner de son époque dans sa tour d'ivoire (MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 92-103).

Nina Hellerstein diffère des autres exégètes; elle distingue dans l'ode une structure sacrificielle dont le moi individuel du poète est la victime, traduisant "une volonté d'intégrer l'expérience dans le système tout-puissant du rapport". Les étapes qu'elle décèle de l'ode (ouverture, maison fermée matrimoniale et cellulaire, images de la géométrie cosmique, perte du visage et du moi, descente au tombeau, Quatre Vertus, Église cosmique et nocturne, salut aux Morts) "ajoutent chacune une nouvelle image de la même expérience, tout en esquissant une courbe subtile où subsiste quelque chose de la lutte originelle du poète [contre l'empire de son propre moi]" (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990. p. 92).

« Tu vis seul comme un baron dans ta grande maison carrée aux murs épais. »

Le motif de la maison reprend ici bien évidemment le titre du poème ; toutefois, tandis que celui-ci évoque la totalité de l'univers, avec tous les êtres qui y figurent, la maison où est cloîtré le poète est le signe d'un éloignement, d'une prise de distance envers ces mêmes êtres, à la seule exception des *Muses indivisibles* qui lui tiennent compagnie.

Dans ce même premier ensemble de strophes, la figure de la clôture en vient d'un sens négatif à une acception positive dans le discours de la *gardienne du poète* dans la deuxième strophe : ce que les autres prennent pour de l'indifférence n'est en réalité que le signe d'un mûrissement spirituel, exprimé également par la figure de la fermeture, que ce soit celle de la maison protectrice qui « protège de l'air extérieur et du froid » (v. 21), soit celle du sacrement du mariage, l'équivalent, renforce-t-elle, de la *clôture pour un moine*, soit encore par une sorte d'introversio, de *fermeture en soi*, qu'elle décèle en lui : « Ton intérêt n'est plus au dehors, mais en toi-même où n'était aucun objet » (v. 22), « Et que tu n'as pas à chercher ton devoir au dehors, mais que tu portes avec toi ta nécessité », (v. 29).

La clôture atteint une dimension encore plus considérable dans le deuxième moment de l'ode ; c'est à l'aide de cette image que Claudel conçoit l'univers. Celui-ci est pour lui un « monde inépuisable et fermé » (v. 60), c'est-à-dire parfait à l'instar de son Créateur (« O Dieu, rien n'existe que par une image de votre perfection ! », v. 67). Cette perfection du monde doit être comprise et dans le sens étymologique du terme (renvoyant à l'état de ce qui est « fait complètement, achevé ») et dans le sens premier de l'usage moderne, comme quelque chose « qui a atteint sa plénitude »³⁰⁸. En effet, Claudel insiste à quelques reprises que le cosmos est fini (v. 126 et 217), que Son œuvre est complète ; l'homme ne saurait que se conformer à cet achèvement déterminé par Dieu Lui-même, et son « imagination ne peut ajouter/ Un seul chiffre à ce Nombre en extase devant Votre Unité ! » (v. 218-219). La figure de la fermeture du cosmos implique donc non seulement la reconnaissance de la part du poète de la grandeur de la Création, mais surtout une certaine poésie ; selon celle-ci, l'artiste, plutôt que le démiurge d'un micro-cosmos créé de toutes pièces, parallèle à la nature et plus parfait qu'elle, se propose comme le scrutateur d'une Création dont la

³⁰⁸ Consulté sur la toile au site du *Centre national de ressources textuelles et lexicales*: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/parfait> et <http://www.cnrtl.fr/definition/parfait> le 19/3/2013 à 15:00.

perfection, même dans ses efforts les plus prométhéens, toutes les ressources de son imagination ne sauraient égaler.

C'est aussi par la figure de la fermeture qu'il exprime sa capacité d'accomplir cette mission qui est la sienne de scruter le réel. Dans ce sens, cette image, nous l'avons fait remarquer ci-dessus, est imbuë d'une double portée : dans le deuxième ensemble de strophes, elle apparaît comme une sorte de condition ontologique du poète pour la réalisation de sa tâche spirituelle. À cette dimension ontologique, et aussi intellectuelle, le troisième moment du texte vient ajouter une acception morale par l'allégorie de l'« âme fermée et gardée par les Quatre Vertus Cardinales » (« Argument ») – une manière de dire que cette fermeture ontologique n'a pas seulement des effets sur le plan de l'intelligence, mais qu'elle intéresse toute la personne du poète, y compris sa vie morale, ses appétits et ses affections, tout comme ses rapports à l'autre.

Finalement, le dernier moment de l'ode reprend le motif de la fermeture, maintenant au sujet de l'Église (v. 213-214) :

« Pour la clôture de Solesmes et de Ligugé voici une autre clôture !
Je vois devant moi l'Église catholique qui est de tout l'univers ! »

Insérée dans la salutation du « siècle qui commence » (v. 206) au début de la dernière strophe, cette conception de l'Église *fermée* traduit l'espoir de son renouveau à l'aube du XXe siècle après le règne des *idoles* dénoncé dans « Magnificat ». Sa clôture a une valeur à la fois théologique et morale ; elle est fermée à Lucifer, elle est résistance au mal ; elle est « [u]n temple nouveau dont la rage de Satan n'éteindra point les lampes ni sapera les voûtes adamantines » (v. 212). Elle offre en fait une autre image de la Forteresse chantée dans l'allégorie des vertus ; elle aussi tient bon contre les avances du Malin³⁰⁹.

L'existence dans la famille ; la vie intérieure, dans sa dimension intellectuelle et morale ; la constitution du cosmos ; l'Église résistant aux tentations du monde ; autant de réalités qui, dans leur diversité même, trouvent dans la fermeture une expression en commun. C'est dire que cette figure

³⁰⁹ Il est intéressant de citer à ce propos l'interprétation théologique de Michio Kurimura. Pour lui, l'éloge de l'Église qui est au centre de ce moment final du texte comprend en fait l'union entre les trois Églises: l'Église triomphante, celle de la communion des saints représentés dans le poème par les étoiles du ciel (les *heureuses âmes*), qui vient au secours de l'Église militante composée de ceux qui subissent l'épreuve; en même temps, l'Église militante vient en aide de l'Église souffrante composée des âmes dans le Purgatoire, et c'est ce qui arrive à la fin du poème par les bonnes œuvres que le poète leur rend par la prière et par sa parole (KURIMURA Michio, *La Communion des saints dans l'œuvre de Paul Claudel*, Tokyo: France-Tosho, 1968, p. 100-102).

traduit dans ces différentes réalités une sorte d'*homologie*. Claudel, dans ce sens, prend le contre-pied de la pensée mythique qui identifie dans la maison un symbole du cosmos, mais d'une sorte de « nid » étouffant traduisant une situation existentielle (une maison, un troupeau, des enfants) qu'il faudrait abandonner pour un progrès spirituel, pour une marche vers le centre, vers le *Deus absconsus* ; c'est parce que le toit de sa maison ne cache pas l'immensité, parce qu'il s'identifie lui-même à la splendeur de la voûte céleste et parce que sa maison est homologue au cosmos et, en dernière analyse, à Dieu Lui-même, que le poète est à même de l'habiter sans avoir le sentiment de Le trahir, mais, il s'en faut, de L'y rencontrer.

L'existence d'une telle homologie entre des couches de la réalité tellement disparates ne veut point dire qu'elles sont d'une même nature. Certaines de ces réalités sont en quelque sorte *fermées en elles-mêmes*, dès leur engendrement (le cosmos ou l'homme dont il est dit qu'ils ont été créés fermés) ; d'autres l'on doit contraindre à l'être, comme le mariage (dont la stabilité vient se substituer aux désordres de l'époque de Rose évoqués dans les premières odes), ou bien comme les vertus cardinales (la fermeture de l'âme) que le poète doit cultiver en lui-même (c'est ce qu'indique le fait que leur allégorie commence par une prière du poète suppliant les « cieux » de le faire identifier en lui-même « le Nord et le Couchant, le Midi et l'Est », v. 138, c'est-à-dire ses vertus).

Homologues, ces réalités peuvent communiquer ; celles qui sont sur un plan inférieur présentent des correspondances avec celles qui sont au-dessus ; au sommet de cette structure, l'ordre fermé de tout le Cosmos, image à son tour de la perfection divine et modèle des choses qui lui sont subordonnées. L'allégorie des vertus cardinales implique cette notion ; par la culture de sa propre vie morale, l'homme se fait lui aussi fermé, à l'égal de l'univers dont il fait partie³¹⁰. Le même rapport ascendant peut s'établir entre les réalités temporelles et spirituelles, celles-là servant d'image à celles-ci. Il est ainsi que les indices de la grandeur terrestre fonctionnent comme des images des vérités de l'esprit qui la dépassent de beaucoup : si Colomb et Magellan rassemblèrent les deux extrémités de la terre, le poète se propose comme « le rassembleur de la terre de Dieu » (v. 53) ; ainsi le « gémissément de l'amant qui obtient le corps bestial entre ses bras de la bien-aimée après le long combat » (v. 48), comble de la délectation charnelle, ne compte pour rien « auprès de cette énergie divine de l'esprit qui ouvre les yeux » (v. 49) en vue d'accomplir son devoir poétique.

³¹⁰ Bostjan Marko Turk fait observer aussi ce lien entre théologie morale et théologie de la création: "l'étude des vertus est une dérivation obligatoire de la métaphysique de la création: étant posées avant le mystère de l'Incarnation, les vertus parlent expressément du rythme que doit adopter la forme intelligente de l'univers, l'homme, afin d'opérer le retour salutaire à sa source. Les vertus ont donc une structure intégrante." (TURK Bostjan Marko, op. Cit., p. 279).

C'est par cette homologie entre des réalités fermées à des échelles différentes (du petit vers le grand) que se rattachent aussi, dans cette dernière ode, deux personnes de la Trinité, le Père et le Fils (v. 114) :

« Je suis descendu dans votre sépulcre avec vous.

Et maintenant où sont ces Puissants qui nous écrasaient ? Il n'y a plus que quelques masques obscènes à mes pieds.

Je n'ai point bougé et les limites de votre tombeau sont devenues celles de l'Univers.

Comme un homme qui avec son cierge qu'il penche allume toute une procession,

Voici qu'avec cette mèche de quatre sous, j'ai allumé autour de moi toutes les étoiles qui font à votre présence une garde inextinguible. »

Par leur fermeture commune (tous les deux ont des « limites »), le « tombeau » du Christ et les immenses solitudes de l'univers se voient tout d'un coup assimilés l'un à l'autre aux yeux du poète. Cette assimilation suggère aussi la réunion des deux personnes trinitaires : si la mention de l'ordre du cosmos renvoie évidemment à Dieu Père Dont la Volonté ainsi le disposa (il suffit de rappeler la dixième strophe des « Muses »), le *sépulcre* évoque le sacrifice salvifique *pro multis* de ce même Dieu (le Christ), ainsi que Sa Résurrection, renvoyant au rachat de l'œuvre. Le cycle de la création, de la mort et de la renaissance, évoqué déjà dans la troisième ode, reste sous-jacent à l'image de la fermeture, de même qu'il est évoqué, on l'a vu, par la mention de la cérémonie eucharistique au finale du recueil.

CHAPITRE VIII LE PLAN GÉNÉRAL DE *CINQ GRANDES ODES*

Y aurait-il une composition dans les *Odes* ? Leur disposition dans le livre obéirait-elle à une quelconque logique ou suivrait-elle seulement l'ordre de leur rédaction, le recueil étant par là une sorte d'*album de poèmes* rassemblés au fur et à mesure de leur écriture ? Autrement dit, les *Cinq Grandes Odes* constitueraient-elles un livre composé ? On pourrait de prime abord croire que non ; c'est ce à quoi prêtent à penser les dates apposées à la fin de chaque ode qui se suivent chronologiquement de 1900 (« Les Muses ») jusqu'en 1908 (« La Maison fermée ») ; l'impression qu'elles font est d'une simple séquence de poèmes déterminée par leur historique de composition. S'ajoute à cela leur caractère itératif fort marqué. Certains thèmes sont repris constamment au fil du recueil, le cas le plus évident étant celui de la conception théocentrique de la poésie avancée dans toutes les odes, depuis la dixième strophe des « Muses » jusqu'à « La Maison fermée » ; il en va ainsi de l'inspiration (odes I, II et IV) et du statut du monde comme Création (idée présente aussi dans toutes les odes). Par ces répétitions (que Maurocordato appelle les « liens statiques » entre les odes le retour des thèmes comme : l'astronomie, la nuit, l'intelligence, la parole, la volonté, le monasticisme, entre autres ; il ne manque pas à signaler l'impression d'immobilité qu'ils leur confèrent³¹¹), il n'est pas interdit de se demander si les *Odes* ne consisteraient pas en un ensemble de variations sur quelques thèmes-clé, repris inlassablement sous différentes formulations tout au long du recueil sans que nul principe de construction en soit décelable.

Soulignons-le encore, la conception de la poésie comme un produit de l'inspiration, l'un des ces thèmes majeurs des *Odes*, ne pourrait-elle point s'opposer d'emblée à tout ce qui pourrait renvoyer à une écriture savamment agencée, à cet *art studieux* évoqué dans la quatrième ode ? Cet art ne serait qu'une « traduction imparfaite » (comme le veut Hellerstein³¹²), que *l'ombre misérable* (Ode IV) formée par la tentative de *dire* le monde ; la vraie poésie, elle, ne saurait naître que sous l'impulsion du souffle divin de l'inspiration ; c'est pour cela que, dans la cinquième strophe de l'ode première, le poète insiste sur l'absence de tout *plan* dans son ode. S'il en est ainsi de l'ode, pourquoi en serait-il autrement du recueil ? Violente, soudaine, irréfrenable, l'inspiration

311

MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., 1978, p. 129.

312

HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 68.

ne serait-elle pas difficilement conciliable au travail conscient et raisonné exigé par la tentation de construire le recueil autour d'un principe ordinateur ? N'est-ce pas à cette opposition entre composition et inspiration que le poète fait référence dans la quatrième ode, lorsqu'il essaye en pure perte de refouler la Muse dans la cage de la strophe ?

Et pourtant, cette tentative même ne trahirait-elle pas un autre aspect, tout opposé, de son art poétique, une volonté de maîtrise sur les forces créatrices ? Elle transparaît dans sa réflexion sur la poésie, fort plus nuancée que ce que la célébration de la puissance chaotique de l'inspiration dans l'ode I ne pourrait donner à penser. Tout en réservant à l'enthousiasme la place que l'on sait, sa pensée accorde également une importance non négligeable à la construction des grands ensembles. Or, cela ne reviendrait-il pas à inclure dans sa poétique l'activité rationnelle nécessaire à dresser un grand monument poétique comme une épopée ? C'est, du moins, ce qu'indique la fin de « Réflexions et propositions sur le vers français » ; Claudel avance qu'« un long poème est tout autre chose qu'une collection de poèmes courts », des scènes devenues célèbres comme la chute de Palinure (évoquée dans « Les Muses ») dans l'*Énéide* gagnant tout leur sens dans le fait qu'elles complètent l'« immense paysage » composé par l'ensemble de l'épopée. N'est-ce pas suggérer la nécessité d'un dessein d'ensemble à la construction d'un grand poème ?

Les *Odes* ne participeraient-elles point de cette volonté de maîtrise des vastes structures ? L'étendue imposante de chacune d'elles et le caractère copieux de leur matière poétique en sont de suggestifs indices. Certes (comme la cinquième strophe de l'ode initiale et la strophe d'ouverture de « La Maison fermée » l'avancent), il ne faudrait pas chercher dans le recueil une *histoire*, un fil narratif reliant les odes les unes aux autres ; il serait aussi vain d'y supposer tout type de liaison logique nette et précise entre elles. Toujours est-il que, malgré les répétitions et les digressions qui les parsèment, il est quand même possible de repérer un axe principal auquel chacune contribue et qui évolue au long du recueil, tout en en faisant l'unité. Claudel lui-même l'affirme à plusieurs reprises dans sa correspondance. Dans une lettre datée du Noël 1906 à André Gide, il se dit « las d'ailleurs du côté fictif et conventionnel du drame » ; sa préférence du moment est « l'ode, qui est la poésie à l'état pur et un, où l'on n'a dans l'esprit que des mouvements et des *proportions* » [c'est moi qui souligne] ; or, le terme *proportion* ne laisse-t-il pas à entendre l'existence d'une totalité dans l'œuvre d'art par rapport à laquelle la dimension des parties se définit, établissant du coup ces *proportions* que le poète évoque comme l'un des principes d'organisation poétique ? La présence du sens d'une totalité dans le recueil ressort encore plus éloquemment d'une autre lettre à Gide de plus

de deux ans après (le 28 janvier 1909) ; comme nous l'avons fait remarquer au début de cette étude, une formulation pourrait prêter à penser à un manque d'unité dans le livre entre « Les Muses » et ce qu'il appelle encore ses « *Quatre Odes* » (suivies du « *Processionnal* »), cités comme des œuvres différentes, mais il ne tarde pas à avancer que « [a]ucune d'elles [les odes] dans [s]on intention ne peut être détachée » et à insister sur sa parution « en bloc, sans que l'effet en soit amoindri par aucune publication antérieure ».

C'est aussi la notion des *Odes* comme un ensemble cohérent que Claudel met en avant lorsqu'il les aborde sous l'aspect thématique ; dans une autre lettre à Gide (8 novembre 1908), il les présente comme « de grands monologues lyriques où [il] repren[d] poétiquement certains thèmes de [s]on livre de philosophie, par exemple: de l'inépuisable dans la fermeture, le cercle qui est le type de toute forme, fini et cependant infini, œuf, semence, bouche ouverte, zéro », et encore plus évidemment lorsqu'il assigne comme ce que « peindront [s]es *Odes* » la « joie d'un homme que le silence éternel des espaces infinis n'effraie plus, mais qui s'y promène avec une confiance familière, sachant que Dieu qui n'a fait que des choses parfaites n'a que faire des choses finies et que, connaissant le nombre de ses passereaux, il n'ignore pas celui de ses étoiles. »³¹³ Or, n'est-ce pas là distinguer une unité thématique dans le recueil ? En effet, cette même année (11 janvier 1908), il évoque à Jacques Rivière ses quatre *Odes* comme un ensemble doté d'une certaine unité de sujet: « Je compose en ce moment la dernière des quatre *Grandes Odes* ou psaumes ou monologues où je reprends et développe en les mêlant à ma théorie de la Parole et aux incidents de ma vie passée et présente la doctrine de mes deux traités ». Plus tard, il décèle même un principe de composition dans les *Odes* ; dans une missive de Pâques 1910 au même Rivière il identifie « la nouveauté de ces poèmes » dans le fait que « ce sont de véritables symphonies, se développant non pas en suite continue à la manière littéraire, mais orchestralement, par thèmes entrelacés et décomposés »³¹⁴. Si, du coup, Claudel exclue tout type de principe narratif ou logique de composition, il n'en demeure pas moins qu'il y en attribue un d'un type spécial, musical.

Certes, on ne saurait refuser que la Parole poétique est l'un des thèmes majeurs du recueil, de même que la joie et que la vision de l'infini dans le fini; de même on constate en effet quelque chose comme un agencement orchestral de ces grands thèmes par les reprises signalées par Gerald

313

CLAUDEL Paul, GIDE Andre, *Correspondance*: 1899-1926, Paris : Gallimard, 1949, p. 69 et 65.

314

RIVIÈRE Jacques, CLAUDEL Paul, *Correspondance*: 1907-1914, Paris: Plon, 1926, p. 125 et 226.

Antoine. Et pourtant, nous croyons que, parallèlement à cette structure relevant de la symphonie (comme le veut Claudel), les *Odes* s'organisent aussi « en suite », pour emprunter son expression, enchaînant dans une même séquence « Les Muses » (d'abord séparée des autres poèmes) et les autres pièces jusqu'à « La Maison fermée ».

Une telle ligne directrice des odes peut ne pas être aisément reconnaissable. Nous croyons que, mieux que sur l'évolution d'un thème en spécial, elle repose sur quelque chose de plus subtil, qui reste sous-jacent à l'évolution de leurs thèmes ; leur organisation repose sur les variations que connaît la *relation du poète avec Dieu*. En effet, les pièces du recueil recourent à des épisodes biographiques, à des vues théologiques, à des motifs bibliques afin de représenter les moments de crise et d'entente par lesquels passe le rapport du poète à cet Autre en Qui il trouve son fondement ontologique. De ce point de vue, la théorie de la parole évoquée par Claudel comme thème central ne serait qu'un des moyens par lesquels cette relation se réalise – un moyen certes privilégié en ce qu'il est caractéristique de la fonction du poète, mais fondamentalement un parmi d'autres (comme le mariage, la paternité, l'amour humain, le péché).

En fait, il ne serait pas adéquat de concevoir cette *relation du poète à Dieu* comme un sujet. Ce n'est pas là quelque chose *dont le poète parle*, mais plutôt qui transparaît au fur et à mesure *qu'il parle de ce dont il parle* (des Muses, des revers de sa vie passionnelle, de sa doctrine poétique, de sa vie familiale). Plutôt que d'un sujet central³¹⁵, il serait sans doute plus précis de parler d'une *dynamique centrale*, de distance et de rapprochement envers Dieu, qui ne va pas sans rappeler, dans le *Vieux Testament*, les tours et les détours du Peuple Élu vis-à-vis de Celui avec Qui ils nouèrent l'antique Alliance ; au veau d'or et à l'adoration des Baals répond le sacrifice d'Isaac et le dévouement des Macchabées. On a eu l'occasion maintes fois au cours de l'analyse de chaque ode de surprendre cette inscription des épisodes biographiques au texte scriptural ; ce que nous voudrions souligner, pourtant, c'est que, plutôt que sur le seul plan de quelques motifs (surtout dans « Magnificat ») où une telle fusion entre le texte et la vie du poète se produit, nous croyons que ce phénomène constitue le principe de composition même ; c'est l'histoire de l'Alliance personnelle du poète avec Dieu, évoquée épisodiquement et sans ordre chronologique, dont l'acte inaugural est

³¹⁵ Dominique Millet-Gérard isole aussi comme sujet central des odes la parole poétique (MILLET-GÉRARD Dominique, « Lecture scolastique de *Cinq Grandes Odes*: l'ordination de la parole poétique », in: VILANI Sergio, op. Cit., p. 68); on ne saurait certes en nier l'importance et sans doute Millet-Gérard n'a pas tort (la parole poétique se rattache à plus d'un des autres thèmes importants de l'ode: la connaissance du monde, la connaissance de Dieu, le péché, l'inspiration), mais nous nous intéressons ici au principe de composition qui assure le mouvement, la progression des odes.

raconté au prélude de la troisième ode et qui est exposée par la suite à tous les revers (ode I, II et IV), mais qui conduit à cette entrée à la Terre promise de l'âge adulte (ode III et V) ; c'est bien ce *récit qu'il fait de soi-même* qui évolue au fil de ces poèmes et qui, par là, en assure une certaine cohérence, sans pourtant couper court à la liberté de mouvement que la poétique de l'inspiration de Claudel (avec l'accent qu'elle met sur des valeurs comme l'emportement et l'impétuosité) exige à son art et qui explique les brusques transitions thématiques et les digressions parfois déroutantes qui parsèment le recueil.

Maurocordato et Hellerstein croient que cette évolution est mue par une tension primordiale. Pour Maurocordato, elle est l'expression d'un conflit entre l'amour que porte le poète à l'univers l'environnant, aux réalités sensibles, à la « tâche à remplir, cet enclos à cultiver », à sa « vocation de poète », et, d'autre part, son sentiment de « privation », que « tout est vain », d'où sa soif d'absolu ; chaque ode ferait état de cette ambivalence continue, chacune (à part la dernière) étant organisée par une courbe d'enthousiasme du poète cassée par une constatation pénible³¹⁶.

Nina Hellerstein, elle, partant d'un référentiel redevable à la psychologie profonde, distingue aussi un dynamisme central dans les odes et le comprend comme une dissension entre l'attachement du poète pour son moi et la nécessité qui s'impose à lui de le sacrifier, ce moi qui lui est si cher, en faveur d'une sorte de moi impersonnel qui lui pourvoit d'une connaissance de Dieu et de la création par la structure analogique de l'univers, lui assurant du même coup le bonheur à l'au-delà ; chaque ode, pourvue d'une évidente dimension dramatique, mettrait en scène la mort sacrificielle de ce moi personnel³¹⁷. Nous nous demandons s'il est juste de faire reposer la véritable source de cette tension sur une opposition entre personnalité et impersonnalité, entre le moi et le système universel ; plutôt, il nous semble qu'elle réside dans le conflit entre *deux personnes*, le poète certes, et cet Autre Qui, à l'égal de ce qu'Il avait fait à Moïse au Sinaï, enjoint le poète à Notre-Dame et Dont l'action est imbue d'une dimension personnelle et volitive (*Vous êtes là et je suis là*, Lui dit le poète dans la deuxième ode et, dans la troisième : *et voilà que vous êtes quelqu'un tout à coup* ; dans cette même ode, faut-il le rappeler, la conversion est rappelée comme lutte jacobienne ; va dans ce même sens le discours final de la Grâce qui souligne la liberté du Donateur des dons ; on pourrait en rappeler d'autres exemples). Plutôt que d'un anéantissement de ce moi personnel (du reste plus approprié à l'ascétisme oriental qu'au solide catholicisme dont se réclament les odes?), il s'agit là d'une

³¹⁶ Ibidem, p. 138-141.

³¹⁷ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 104-108.

soumission de ce moi à un autre Moi, expression de la Volonté qui le transcende (dont l'exemple majeur reste Josué) ; pourtant, cette obéissance n'en supprime point la liberté, et c'est la possibilité constante, ou mieux dit la tentation, de secouer le joug (pour doux que le Christ le dise) qui explique les revers du long « combat spirituel »³¹⁸ dans l'évocation duquel consistent les *Odes* et dont nous suivrons par la suite les évolutions menant du bas-relief des Muses aux statues des Vertus³¹⁹ (parcours qui résumerait en quelque sorte le recueil) et finalement, dans l'ode dernière, à cet « ecstasy of freedom that is at last conquered » dont parle Nichols Aidon³²⁰.

LA DISTANCE ET LE RAPPROCHEMENT DE DIEU

Ce n'est pas sous le signe d'une parfaite entente que cette relation à Dieu est évoquée au stade initial du recueil. Tout au long de la première ode, et jusqu'à l'avant-dernière strophe de « L'Esprit et l'eau », une ambiguïté est manifeste : d'une part, le poète se rapproche de Dieu – Il lui apparaît comme l'origine des réalités sur quoi il se penche (« Les Muses ») ou la présence fondamentale qu'il découvre au-delà d'elles et par elles (« L'Esprit et l'eau ») ; d'autre part, Son éloignement ne cesse de le hanter (notamment aux deux dernières strophes de l'ode initiale, ainsi qu'à l'avant-dernière strophe de la suivante), et la solitude, le désarroi de ces moments font contraste à la jubilation de ceux où le rapprochement est plus sensible.

Soulignons-le tout d'abord, Dieu est présent dans les *Odes* dès le poème initial, implicitement par les mentions de Palinure et de Dante dans la strophe 5, mais surtout par la figure Polymnie. Le rapport de la muse du chant (et plus spécialement des hymnes comme chant adressé à un dieu) à une sphère plus élevée que la seule jouissance poétique se fait jour dès son invocation où le poète la nomme, comme la Vierge par l'Ange, *pleine de grâce*. Ce qui plus est, la fonction de Polymnie est explicitement rattachée au sacré ; au milieu des débordements païens, de l'extase et de la fascination que les neuf sœurs exercent sur lui, le poète, par l'invocation de Polymnie, n'oublie pas que leur action n'a que Dieu comme visée ultime ; par elle il peut « *dire ce que chaque chose veut dire* », en remontant au moment de son engendrement par le Créateur. C'est ainsi que la réflexion sur Dieu occupe d'emblée une place fondamentale dans l'ode première, malgré l'imagerie gréco-romaine ; la jubilation procurée par les Muses, l'expression d'une *participation* (et pas

³¹⁸ TILLETTE Xavier, «Les Cinq Grandes Odes: une poésie théologique», in: VILANI Sergio, op. Cit., p. 36.

³¹⁹ Nous devons à Pierre Moreau l'observation de ce contraste (MOREAU Pierre, op. Cit., p. 36).

³²⁰ AIDON Nichols, op. Cit., p. 19.

seulement une connaissance distante) au moment de la Création.

Cependant, il faut l'avouer, encore que proéminente du point de vue notionnel de l'ode, cette théologie du Créateur n'y dispose pas de la même importance au niveau textuel. Outre les brèves allusions chrétiennes dans la strophe 5, ce sont seulement les deux strophes dédiées à Polymnie qui traitent de ce thème avec détail ; ce qui plus est, il y a une approche théorique, doctrinale en quelque sorte, de cette théologie de la Création ; l'allocutaire y est placé sur le plan de la généralité (*ô poète!*; est-ce Virgile ? Est-ce Claudel ? Est-ce tout poète ?). La voix qui parle dans ces strophes ne paraît point aussi personnellement concernée par la présence de Dieu qu'elle le sera dans les odes suivantes.

Effectivement, c'est dans « L'Esprit et l'eau » que le poète Le découvre. Certes, il faut se garder de prêter au terme « découverte » toute acception biographique : dans le cadre de cette deuxième ode, cette découverte n'est pas une conversion ; le séjour du poète en Chine, suggérée dans la troisième strophe comme le décor de l'énonciation du poème, est de beaucoup postérieur à l'épisode de Notre-Dame (évoqué à son tour avec détail que dans l'ode suivante, « Magnificat »). La « découverte » dont il est question dans cette ode seconde, c'est plutôt une démarche intérieure qui ne s'astreint point à un cadre spatio-temporel précisément délimité ni à un épisode quelconque, ce que distingue également M. G. Kelly : « si le principe de la dimension physique de la vie est pour lui incontournable, s'il désigne dans son énoncé un monde extérieur, Claudel n'"habite" pas ce monde-là, selon le sens conventionnel du terme » ; plutôt, dans cette seconde ode, « le sujet claudélien est même remarquablement soustrait à la 'situation' qu'il élit », car il ne « reconnaît la conjoncture [que] pour la mieux transcender [par] une opération alliant imagination et rationalité »³²¹. En effet, guidée par l'intuition, la pensée se hisse à des sommets métaphysiques à partir des réalités matérielles les plus immédiates, leur opposant tout d'abord la liberté et la fécondité de l'esprit et partant à son tour de l'esprit pour en concevoir la Source et l'Aboutissement, l'Être suprême, à la lumière duquel les choses brutes deviennent les signes mêmes de Sa présence, d'après une dialectique thomiste entre temps et éternité, entre multiplicité des étants et unité de l'Être, synthétisée par Bostjan Marko Turk³²² :

³²¹ KELLY M.G., "Entre création et espace pur. Situations du sujet poétique dans les *Cinq Grandes Odes*", in: *Les Lettres Romanes*, Tome LVIII, no. 3-4, Louvain: Université Catholique de Louvain, 2004, p. 218.

³²² TURK Bostjan Marko, *Paul Claudel et l'actualité de l'être: l'inspiration thomiste dans l'oeuvre claudélienne*, coll: "Croire et savoir", no. 57, dirigée par Yves Floucat, Paris: Téqui, 2011, p. 243.

« L'unité de l'être créateur suspend par conséquent la limite entre ce qui est dans le temps et ce qui l'excède. Les choses qui passent agrémentent la durée infinie en la constituant par le fait de leur anéantissement. La perpétuité se restitue par les moments qui la composent antérieurement, et la nécessité de l'être affecte en première instance la nécessité d'un simultanément où le temps de l'être, le temps reçu, doit être rendu (restitué) afin que soit assurée l'unité ontologique et temporelle. »

Ou, comme le veut Claudel dans l'ode II (v. 206-207):

« Et comme toutes choses de vous
Ont reçu l'être, dans le temps elles restituent l'éternel. »

La constatation de cette *présence* dans ses œuvres par laquelle elles se soustraient au Néant ; c'est à partir de ce moment du recueil que s'instaure à plein la question qui en est la charnière, celle de cet Autre, de cette grande Personne qui est au fondement même de tout ce qui est, qui s'intéresse personnellement au poète et Dont la seule existence l'enjoint tout entier à une nouvelle vie, à une consécration complète.

C'est par une telle exigence que cette relation à Lui est bien loin d'être aisée. La consécration se fait, entre autres, par la parole poétique, quoique celle-ci s'avère plus tard elle-aussi limitée, comme le montrera l'ode IV. La théorie de la mission poétique avait été énoncée dans l'ode initiale, nous l'avons vu, au point de vue de sa relation à la cosmogonie catholique sur le plan de la généralité (c'est-à-dire se référant à toute poésie). Maintenant, dans la deuxième ode, elle est reprise comme un devoir que le poète lui-même veut dévorant, une nécessité intime qui le consume à part entière : il prie Dieu de se convertir totalement dans cette *voix* avec laquelle il entend chanter Son œuvre. Ardu même s'il pouvait réussir entièrement, ce désir d'un rapprochement total à Lui par l'accomplissement de sa tâche poétique se heurte aux limites propres à la créature humaine.

En effet, les limitations ontologiques de l'étant sont à l'origine de toute séparation envers Lui. Elles peuvent être de nature intellectuelle ; c'est le cas, on le rappelle, dans la première crise de la deuxième ode (à la fin de la strophe six), au cul-de-sac donne lieu une théologie négative qui éloigne à l'extrême Dieu de la cognoscibilité humaine, ensuite par le péché, l'un des grands thèmes du livre. S'associe à lui le souvenir de Rose, lui le véritable point d'union des deux premières odes (qui accompagnent leur aventure de la rencontre jusqu'à la rupture). La présence de cette donnée biographique (ainsi que le séjour en Chine, l'aventure manquée au Ligugé, la promenade à

Fontainebleau³²³) est le lieu d'une certaine ambivalence dans les *Odes*. D'une part, il y a le fait que des indications sur les circonstances de la vie du poète sont présentées d'une manière relativement explicite dans le texte ; Claudel n'est pas un T. S. Eliot, avec ses masques de Prufrock (dans le poème éponyme) ou de Tirésias (dans *The Waste Land*) qui permettent une sorte d'objectivisation des intellections et des sentiments du poète par le recours à l'artifice littéraire de la création d'une *persona* dramatique ; loin de lui également l'art d'un Paul Valéry qui, dans « Fragments du Narcisse », peint sa maîtresse Christine Pozzi endormie par la description des couleurs du soleil couchant. Chez Claudel, le texte renvoie régulièrement à des circonstances biographiques, encore qu'elles subissent, bien entendu, une transfiguration par des procédés littéraires qui leur soustraient tout caractère documentaire et dont le jeu Marie (la fille de Claudel)-Marie (la mère de Samuel)-Marie (la mère du Sauveur) ou bien l'identification Rose-Érato sont des exemples frappants. En tout cas, les odes ne deviennent compréhensibles que moyennant la connaissance de ces événements. Rien d'étonnant à cela ; si la poétique elle-même de Claudel a la prétention d'embrasser la totalité de l'univers, de bien-dire des œuvres *des bons* et *des méchants*, pourquoi fuirait-elle ou voilerait-elle les données de la conjoncture du moi vécu ?

Et pourtant, pour le lecteur peu averti de cette conjoncture que nous avons déjà été, beaucoup du caractère cryptique des odes à une première lecture tient au caractère allusif et elliptique de la plupart de ces renvois biographiques : qui était cette *amie sur le navire* (ode I), cette *femme* (ode II) interdite qu'il avait connue ? Et quelle relation avec le malaise qui attaque le poète à la fin de la première ode ? Claudel ne fait pas un récit ordonné de ces circonstances extérieures ; il en évoque des fragments, y jette des lueurs éclatantes, mais brèves, à partir du récit intérieur, spirituel, de sa relation avec Dieu. Cela parce que les aventures du moi vécu font l'objet de l'activité connaissante d'un autre moi, d'un moi inspiré, qui *bondit tout nu comme un dieu sur le théâtre* (comme le dit la Muse), et qui, trop enivré pour rappeler la suite horizontale des événements, fait allusion à eux comme en passant, pour parvenir directement au sens vertical, théologique et moral, qu'ils recèlent

Quel sens donc à cet amour adultère de Rose ? Par l'attrait charnel qu'elle exerce sur lui, l'ode II met en vedette la susceptibilité du corps, assiégé non plus par la temporalité, par la certitude de sa nature éphémère (comme dans la sixième strophe de cette ode), mais en tant que *chair*, siège d'un désir auquel le poète ne saurait se dérober tout en sachant qu'il l'éloigne du Dieu que son

³²³ Comme le remarque Guyard, les odes recouvrent sept années de la biographie de Claudel (GUYARD Marius-François, op. Cit., p. 30).

intuition lui donne à voir.

La poésie dispose d'un statut ambigu à l'égard des deux limitations humaines que nous venons d'exposer (intellectuelle et charnelle). Pour ce qui est de l'erreur notionnelle, elle peut conspirer à en venir à bout, d'où son caractère religieux manifeste ; cela transparait surtout par la figure de Polymnie, mais aussi par celle d'Uranie, la muse de l'astronomie, auxquelles se rattache la notion double de « mesure » : d'abord, celle conférée par cette muse (ainsi que par Polymnie) au chant du poète ; puis la « mesure » dont Se sert Dieu dans son activité créatrice sur les eaux au commencement du monde (à la strophe dernière de la deuxième ode); le même mot est par là porteur et d'une signification esthétique et d'une portée cosmogonique, suggérant ainsi l'existence du lien fondamental entre la poésie et la Création (abordé à la dixième strophe de l'ode initiale) – c'est comme si la « mesure » du chant du poète s'inscrivait dans celle dont Dieu organisa Son œuvre, la reflétant et conférant à sa parole un caractère authentiquement poétique.

Et pourtant cette même voie d'un rapprochement qu'est la poésie peut conduire à l'extrême séparation. C'est ce que suggère la mise en parallèle de la figure de Rose à celle d'Érato dans les dernières strophes des « Muses » lorsque la muse de la poésie lyrique, jusque-là *garrottée* par l'étreinte de ses sœurs, prend la clé des champs et vient harceler le poète. Par là, Claudel ne jette-t-il pas quelque soupçon sur la poésie, mue par l'enthousiasme qui, sans la *cage* des facultés intellectives qui le contrôlent, peut aisément tourner aux pires dérèglements de la passion, contraires à la loi de Dieu ?

L'idée maîtresse derrière ce premier moment du recueil semble être celle d'une *exacerbation des contrastes* dans les attitudes du poète envers Celui en qui il reconnaît sa propre raison d'être. Il se heurte aux urgences de sa chair au moment même où se déclare son élan impérieux de la plus haute transcendance ; il fait l'amère découverte de ses limitations, de sa condition inéluctable de pécheur, lors même de la révélation d'une manière de faire la connaissance de Dieu. Ces contrastes trouveront une résolution – instable, certes – dans la dernière strophe de la deuxième ode et dans le « Magnificat » tout entier, avec le rapprochement du poète à l'égard de Lui. La détente dans leurs relations se fait par deux moyens qui appartiennent au répertoire de pratiques religieuses catholiques, la pénitence et l'action de grâce.

La première correspond, on a eu l'occasion de le montrer ci-dessus, à la conclusion de « L'Esprit et l'eau » ; elle comprend tout le cycle de la pénitence, du pardon et de la réconciliation avec Dieu. C'est, pourtant, dans « Magnificat » que ce rapprochement est encore plus sensible,

notamment en ce que ce poème consiste, sous le modèle du chant de Marie dans Luc, en un cantique d'action de grâces. Les faveurs accordées par Dieu reviennent à une seule et même idée, celle de Lui reconnaître Sa place comme le fondement de tout ce qui est (en somme, la révélation à laquelle il parvient à l'ode II) et d'assumer son propre rôle comme moyen vers l'harmonie de la Création. C'est par cet apparent rapetissement de l'individu sur le plan terrestre que, sur le plan spirituel, il y a progrès, soit par la reconnaissance de la vérité de son statut ontologique, de sa dépendance de l'Être absolu, soit encore par le triomphe sur la mort, par le rapprochement de la Source de Vie éternelle auquel l'obéissance à Sa Loi ouvre la voie.

C'est là la suprême *humilité* découlant d'une intuition de la véritable condition de l'homme. Elle va de pair avec autre humilité, morale celle-ci. Dans l'ode II, le poète se découvre limité, soumis au péché. Une telle révélation fait écho dans le « Magnificat » ; dans cette ode où il y a, comme le veut Jean-Claude Morisot, une véritable narrativisation du motif de l'humilité³²⁴, le poète s'avoue tout à fait distant de la consécration totale à Dieu qu'est la sainteté. Si, dans « L'Esprit et l'eau », il s'impatiente encore devant la longueur de l'action divine à se faire sentir en lui (*Clarifiez-moi donc !*, s'écrie-t-il), dans la troisième ode c'est à lui de demander à Dieu la patience, car il sait qu'il n'est pas un de Ses *saints*, qu'il est *soumis à la vanité, ne le voulant pas*. Cette dernière formule en témoigne assez clairement : loin du poète d'admettre ses restrictions afin de se complaire dans sa faiblesse ; le dur apprentissage de l'humilité va précisément dans le sens contraire ; la conscience de ses propres fautes n'a du sens que si elle se fait en vue d'un approfondissement de son sentiment créatural ; « [i]l a fallu cette épreuve pour que la roche en lui fût dynamitée et que les vannes du cœur s'ouvrissent », comme le formule Maurocordato³²⁵. D'une manière générale, on ne saurait tomber en désaccord avec Pierre Moreau lorsqu'il tient l'humilité pour la grande découverte de Claudel dans les *Odes*³²⁶ ; elle permet d'intégrer le péché à l'itinéraire d'ascension spirituelle du poète.

La séquence du péché, de la souffrance et de l'éloignement envers Dieu qui, surmontés, aboutissent à un perfectionnement spirituel³²⁷ évoque l'idée de la souffrance rédemptrice dont le parangon se trouve, on l'a vu dans « L'Esprit et l'eau », dans le sacrifice du Christ auquel le poète

³²⁴ MORISOT Jean-Claude, op. Cit., p. 180.

³²⁵ MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., p. 56. Sylvie Gazagne fait valoir également l'importance de « l'aventure pécheresse » dans la relation du poète à Dieu (GAZAGNE Sylvie, op. Cit., p. 127)

³²⁶ MOREAU Pierre, op. Cit., p. 31.

³²⁷ Comme le formule Didier Alexandre : "Le biographique, lieu de l'humiliation, n'abaisse donc le sujet que pour mieux l'élever vers Dieu" (ALEXANDRE Didier, op. Cit., p. 432).

s'assimile à deux reprises dans la deuxième ode, la Pâque de l'Agneau qui sent l'abandon du Père à l'heure extrême représentant, certes, le modèle inatteignable par excellence³²⁸. Voilà que, dans l'ode suivante, le poète s'associe d'encore plus près à la notion du sacrifice rédempteur. Dans le préambule de son « Magnificat », c'est comme une hostie *plus agréable qu'un jeune taureau* qu'il se souvient de lui-même se dirigeant vers Notre-Dame où il embrassera la foi ; compte tenu de la violente mise en question de tout ce qu'il est et de la place centrale elle-même qu'il accordait à son propre *moi* dont il se dit désormais délivré (chanté dans les trois strophes médiales de l'ode), il n'est point malaisé à saisir en quoi consiste ce sacrifice, apparemment si sévère, mais à la longue somme toute libérateur.

Ce rapprochement envers Dieu va de paire, dans « Magnificat », avec la découverte de nouvelles formes d'entreprendre Sa connaissance. En effet, le poète part de l'intuition centrale de la deuxième ode (*Vous êtes ici avec moi*, v. 33, faisant écho à *Vous êtes là et je suis là* dans l'ode antérieure), mais maintenant cet Autre qui lui tient compagnie Se donne à voir par d'autres manières que celle, indirecte, de Ses œuvres. Il va de Lui-même à la rencontre du poète et assume *figure et dimension* ; par sa fille, en qui il reconnaît le signe dont Il Se fait voir (« et vous placer vous-même en cette image réelle entre mes bras ! », v. 209) ; va dans ce même sens l'évocation du symbole eucharistique auquel la nouvelle-née est comparée et qui retourne au moment spécialement important (nous avons eu l'occasion de le montrer) qui est la fin de l'ode, revêtu d'une signification rattachée au cycle de la mort et de la résurrection.

Cependant, il faut le souligner, ce n'est point là la seule manière dont Dieu se fait présent à l'homme dans l'ode. A ce que l'on pourrait nommer la *voie positive* (les œuvres, les images dont Il se fait voir) de Sa connaissance, il s'en ajoute une autre, toute empreinte d'une forte *négativité*. Au lieu de la manifestation de Dieu par la fête des choses, par *le monde et son mouvement multiplié* (comme le poète le tient dans la dernière strophe des « Muses »), il parvient à Sa vision dans la cessation de toutes Ses œuvres, dans la nudité d'un paysage glacial où toute vie s'amincit, mais où, dans cette cessation temporaire de la multiplicité de la vie sous la blancheur unie de la neige, il arrive à Sa connaissance la plus directe, la plus indépendante de Ses créatures (« Voici Dieu seul ! », v. 161), par le *silence* que son âme en contemplation lui conseille d'embrasser (strophe 5). Toute activité extérieure arrêtée, l'âme, dans un élan mystique, tente, de saisir Sa présence *immédiate* dans

³²⁸ Jacques Houriez signale également le lien entre le thème de l'humilité et la figure du Christ dans les odes (HOURIEZ Jacques, op. cit., p. 72).

l'absence même de ses créatures, sans leur médiation..

Au demeurant, la *voie positive* et la *voie négative*³²⁹ se complètent mutuellement comme des moyens de Le connaître, car elles correspondent toutes les deux à deux aspects différents de l'existence divine, comme l'exprime son âme dans le discours qu'elle lui tient à la fin de la strophe : « *Qui participe aux volontés de Dieu* [à Ses volontés créatrice et salvifique, pourrait-on le croire ?], *il faut qu'il participe aussi à son silence !* ». Dès lors, que veut dire au juste ce *silence* de Dieu ? Pourquoi l'évoque-t-elle devant précisément ce paysage hivernal, de mort, de dépouillement ? C'est dire que, si par Sa *parole* (le *Fiat*), Dieu donne l'existence, par Son *silence* il la retire ? Assimiler ce thème du *silence de Dieu* à celui de *la mort des êtres* n'est que trop plausible, compte tenu et de la conclusion du discours de son âme (qui répète le cycle de la création et de la destruction : « *Qui donne la vie, il faut qu'il accepte la mort !* », v. 140) et de l'objectif général de la strophe, celui de chanter le triomphe du poète sur la disparition physique, auquel il ne parvient que par la mise en conformité de son âme à Son silence. En tout cas, que ce soit par le *bruit* que le poète veut transformer en *parole* poétique pour bénir Ses œuvres (comme il le tient dans la première strophe), que ce soit par le *silence* dont il observe l'affaiblissement de la vie, avec la mort, dans cette *campagne dépouillée* où il se tient, de ces œuvres mêmes qu'il s'était donné le dessein de chanter, il ne fait que procéder à la louange de Dieu et, ce faisant, le voilà délivré de la hantise de son propre anéantissement.

UNE NOUVELLE DISTANCE, UN NOUVEAU RAPPROCHEMENT

Les trois premières odes, nous l'avons montré, sont enchaînées par une dynamique d'éloignement et de rapprochement envers Dieu fondée sur le modèle d'une *chute* suivie d'une *évolution spirituelle*. Voilà qu'une dynamique pareille s'établit entre les deux dernières odes du recueil, bien que, on le verra, elle soit sujette à des contrastes encore plus marquées que ceux de la partie antérieure. Le premier pôle de ce mouvement est, bien entendu, représenté vivement dans « La Muse qui est la Grâce » dont les ambiguïtés sont nombreuses et qui représenterait, pour Nina Hellerstein, « la crise [...] la plus profonde, la plus étendue et la plus passionnée de toutes, comme

³²⁹ Bostjan Marko Turk situe cette théologie négative par rapport à l'élément apophatique présent dans la pensée thomiste (TURK Bostjan Marko, op. Cit., p. 281).

si elle résumait les crises individuelles des autres Odes »³³⁰. Cette crise est d'autant plus importante qu'elle vient juste après la pleine proximité du poète avec Dieu dans « Magnificat ». Louis Perche perçoit aussi cette cassure par rapport à l'ode antérieure et l'exprime de la sorte³³¹ :

« Après l'épanouissement du 'Magnificat' on pourrait s'attendre à une entrée dans une plénitude qui soit comme un séjour au sommet d'une montagne atteint et qui autorise au poète une vision calme, pleine et grandiose. Et cela d'autant plus que l'exultation de la Troisième Ode ouvrait toutes grandes les portes de la lumière, sans ombre ni faux-jour, même pas, en deçà, le regret bien aimable de ces années de recherches parmi l'amertume de l'adolescence. « Au contraire, la Quatrième Ode est un dialogue, parfois assez vif, entre qui il appelle 'Muse' sans préciser mieux d'abord et qui bientôt nous montre son visage tout différent de celui de l'inspiratrice de l'art »

En effet, la quatrième ode se fait remarquer par son aspect déroutant, tout d'abord en ce qu'elle vient bouleverser les notions établies dans les odes antérieures. Nous l'avons vu dans tous les poèmes, l'*intérêt aux créatures* est une attitude centrale au poète sous l'aspect et esthétique et spirituel. Or, cet intérêt *terrestre* du poète, ainsi que la notion elle-même du devoir poétique, apparemment si bien assis dans les odes antérieures, sont mis en lumière à ce moment du recueil en ce qu'ils ont de problématique et d'ambigu.

Tout d'abord, parce que l'idée elle-même de la poésie s'éclate en deux perspectives représentées par les participants à la querelle qui fait le sujet de l'ode, l'un le tenant d'une poésie de la τέχνη, du faire (ce qu'il appelle un *art studieux*) et tendant à la communication avec autrui, au maintien d'un lien social et apostolique entre le poète et le lecteur, l'autre, par les images d'ivresse, d'impudence qui parsèment son discours, renforce la composante dionysiaque de la poésie, conçue comme une μανία, comme un enthousiasme décollant, plutôt que de l'*action sur le monde*, de la *contemplation des choses* et étranger à ce qui est convention et compromis avec les hommes ; en ce qui concerne sa dimension sociale, il s'agit là d'un débordement de l'âme à peine susceptible d'être dit, que le langage n'exprime pas pleinement, mais qu'il ne saurait ne pas s'évertuer à le faire (c'est le *baiser intelligible* de la Muse dont l'art du poète *est de faire une ombre misérable avec des lettres et des mots*). Le fait que leur discussion, notamment en ce qui touche à la poésie, demeure irrésolue n'est-il point significatif du fait que c'est sur ces deux positions antithétiques que se fonde la poésie, sorte de synthèse indissociable de *faire* et de *voir*, de *travail* et d'*inspiration*, d'*intuition* et de

³³⁰ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 60.

³³¹ PERCHE Louis, op. Cit., p. 53.

composition? La pensée de Claudel semble se complaire dans ces apories, dans ces affirmations simultanées des opposés, comme il arrive dans les traits d'une théologie négative et d'une théologie positive au premier moment du recueil. Car, et c'est plus spécialement le cas dans l'ode IV, ces divergences apparentes, on l'a montré, cachent une entente capitale, et aussi bien les arguments de la Muse que ceux du poète se réclament, comme fondement, de la même théologie de la Création. Pourtant, faisons-le remarquer, ce qui est changé par l'intervention de la Muse, c'est l'accent que Claudel met sur la poésie tout au long du recueil comme un devoir ; son inspiratrice oppose à cette éthique quelque peu draconienne le sens de la liberté, de l'extase, associé à l'influence dangereuse d'Érato dans l'ode d'ouverture.

D'ailleurs, la valeur attribuée à l'enthousiasme connaît d'importantes variations dans le passage des « Muses » à « La Muse qui est la Grâce ». Dans le premier cas, si la danse de Terpsichore est l'*animation de la parole* en vue de la louange divine à chanter, la folie inspirée par le désir amoureux (celle d'Érato) est source de dévoiement. Or, dans l'ode IV, le poète, ressentant la proximité de la Muse et trop au fait des désordres de l'enthousiasme qu'il sent s'emparer de lui, s'avise d'essayer de la *refouler dans cette strophe* (comme il n'avait pas pu le faire avec Érato), mais il s'avère, surtout après la révélation de l'identité de la Muse, que, bien loin de le mener vers le péché, ce qu'elle vient l'apporter, c'est la grâce pour l'en affranchir. Il ne va pas sans ironie que celle qu'il prend pour un élément perturbateur du devoir qu'il accomplit pour louer Dieu et qu'il essaie d'écarter vient précisément lui signaler une autre voie, plus directe, d'accéder à Lui. Cela ne contribuerait-il aussi à nuancer l'importance que le poète semble accorder, surtout dans « L'Esprit et l'eau », au devoir poétique comme Sa manière propre d'œuvrer pour Dieu ?

Pourtant, ce n'est pas au niveau de la conception de la poésie que se trouve la fracture la plus profonde entre cette ode et les antérieures. Elle met en question surtout la thèse de la connaissance du Créateur par les créatures. Certes, le poète ne saurait la nier. Toujours est-il qu'elle s'avère elle aussi susceptible de dérives. C'est ce qui arrive après que la Muse se révèle la Grâce et le somme de se défaire de tous ses repères externes, de « renoncer à son identité individuelle »³³², d'embrasser la faveur divine dirigée à lui spécialement et de s'immoler au feu de la sainteté, dans une *voie négative* de la connaissance de Dieu par l'absence des choses qui répète l'expérience de la scène hibernale dans l'ode III, mais qui la porte à outrance : il s'agit maintenant de contempler l'apocalypse, la destruction définitive de la Création. Il est significatif que le poète se *tourne*

³³² C'est l'expression de Nina Hellerstein (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1985, p. 139).

désespérément vers la terre, que, pour s'évader à cet appel à la fois fascinant et terrible, il cherche à oublier la présence divine précisément dans les réalités éphémères où, dans la seconde moitié de « L'Esprit et l'eau », il avait identifié l'expression même de l'éternité. Or, maintenant, ce monde transitoire n'est plus une voie vers l'Être ; plutôt, c'est par lui que le sujet s'Y dérobe.

Cette plongée dans les réalités passagères se fait, on le rappelle, sous l'invocation de Rose en qui il vient « réclamer son identité distincte »³³³ et qui revient des enfers ; se rattache à elle encore une fois le thème du péché. Rose, comme nous l'avons souligné, surgit à un autre moment d'éloignement de Dieu, à la fin des odes I et II. Un examen de la manière dont sont évoqués ces souvenirs de Rose révèle toute la différence entre ces deux occasions de divorce d'avec Lui. Dans la seconde ode, on l'a montré, l'adultère est comme un désir de Dieu *dévoiyé*. Or, la rupture dans l'ode IV est incomparablement plus grave. La Grâce l'appelle ; l'union désirée dans « L'Esprit et l'eau » est à la portée de la main, et pourtant le poète lui tourne le dos, s'engouffre dans les réalités immanentes. Le péché n'y est plus une sorte de pis-aller, le substitut d'un élan d'une transcendance intangible, mais une fuite acharnée à Son appel.

Ce qui fait aussi l'impression d'une séparation plus importante entre lui et Dieu dans ce passage par rapport à la deuxième ode, c'est qu'elle n'est pas suivie de la *pénitence* et de la *réconciliation* comme c'est le cas dans cette dernière. L'ode finit précisément au moment où la distance à Son égard touche à son point maximal. Certes, le péché charnel n'est pas consumé, comme dans les odes I e II. Pourtant, on ne saurait ne pas le remarquer, est absente toute attitude de contrition de la part du poète ; dans « L'Esprit et l'eau », la pénitence témoignait encore de l'existence d'un lien avec Lui par le *désir d'absolu* ; or, dans « La Muse qui est la Grâce », ce n'est pas seulement parce que le péché n'est maintenant qu'un souvenir que le poète ne cherche pas une réconciliation ; le divorce est de beaucoup plus sérieux : comment chercherait-il le pardon de Celui Qu'il veut fuir ? Et pourtant, tous les ponts ne sont pas brûlés, et on ne saurait mettre trop en avant que c'est *désespérément* que le poète tente de s'évader à elle – une manière de dire que, pour peu qu'il tente de s'en aveugler dans les ténèbres, il demeure tout à fait conscient qu'il est assez de tourner le visage pour contempler Dieu.

La signification de ce refus de la Grâce par lequel prend fin le poème se situe aux antipodes de celle du refus de la Muse par lequel il commence. Par ce refus, on l'a vu, le poète repousse la liberté que la Muse vient le signifier au nom du devoir poétique qui est son moyen à lui, il le croit,

³³³ Ibidem.

de se garder dans Son voisinage ; or, en récusant la Grâce, c'est précisément Sa manifestation la plus éclatante qu'il refuse du coup, et c'est la découverte de cette limitation irréductible dans sa consécration à Dieu qui est au cœur de la crise de la quatrième ode.

De même que le moment d'entente représenté par « Magnificat » fait suite à la rupture évoquée dans « L'Esprit et l'eau », il est ainsi aussi que « La Maison fermée » se situe dans la séquence de « La Muse qui est la Grâce ». Il faut le faire remarquer, le contraste entre séparation et rapprochement est fort marqué dans les dernières *Odes*. Si, dans la quatrième ode, on l'a montré, la prise de distance de la part du poète envers Dieu est radicale, aussi bien par sa recherche délibérée du péché que par l'absence de toute pénitence, le poème final marque une nouvelle communion, plus foncière, avec Lui³³⁴. Cette nouvelle alliance s'accompagne de ce qu'a nommé Sylvie Gazagne « l'apaisement et le retour à l'orthodoxie catholique » et qui ne manque pas non plus de percevoir, sous cet aspect, le parallèle de cette cinquième ode avec « Magnificat »³³⁵. Ce rapprochement avec Dieu se fait accompagner d'un ton d'apaisement que Houriez fait observer ; pour lui, en assistant à l'Eucharistie parmi les fidèles, Claudel embrasse à plein cœur l'humilité : « il accepte d'être un simple laïque. L'arrivée de l'Ange en témoigne. Claudel s'efface devant lui. Pour la première fois, il renonce à être l'officiant de la messe du monde »³³⁶.

Au surplus, le moment final du recueil mène à un niveau supérieur certains des thèmes par lequel s'exprime, dans les poèmes antérieurs, l'alliance du poète avec Dieu. Il en est ainsi tout d'abord du rapport à autrui, thème qui connaît une trajectoire complexe dans les *Odes*. L'autre y est conçu et sous l'aspect temporel, comme un membre de la société humaine, et au point de vue spirituel, dans sa condition de créature de Dieu, chacune de ses dimensions prenant le pas sur l'autre à des moments différents du texte et la relation du poète à ses semblables connaissant d'importantes variations, soit l'éloignement, soit sa pleine acceptation catholique dans l'ode finale. C'est sous l'aspect spirituel que ce thème fait son entrée dans le recueil, à la conclusion de l'ode seconde, lors de l'invitation lancée par le poète à son frère d'accueillir la Parole de Sagesse divine. Il gagne en complexité dans la quatrième ode : l'autre continue d'être l'objet du souci spirituel du poète qui

³³⁴ En effet, comme l'a remarqué Nina Hellerstein, cette dernière ode marque une sorte de conclusion du livre, apportant « une résolution aux grands dilemmes qui ont parcouru les Odes, mais en y imposant un ordre didactique et orthodoxe qui laisse subsister quelques questions sur son mérite esthétique ». Cette résolution serait, d'après elle, l'approfondissement de la dépersonnalisation du poète en faveur de son identification totale à l'ordre du cosmos qu'il entend connaître et par lequel il loue Dieu (HELLERSTEIN Nina, op. cit., 1990, p. 77).

³³⁵ GAZAGNE Sylvie, op. Cit., p. 252. Gérard Antoine (ANTOINE Gérard, op. Cit., p. 24) et Jacques Houriez (HOURIEZ Jacques, op. Cit., p. 71) soulignent aussi la parenté entre ces deux odes.

³³⁶ HOURIEZ Jacques, op. Cit., p. 68.

l'indique comme le destinataire de son devoir à la fois religieux et poétique à fin de le *réconcilier aux causes éternelles* ; en même temps, il est envisagé comme cette société humaine auprès de laquelle Dieu l'assigna d'habiter et où il souhaite une *place reconnue et assurée*. Ce double statut de l'altérité est fondamental à la construction du poème ; le refus de la part du poète de la puissance anarchique qu'est la Muse en vue de l'accomplissement de ce devoir chrétien envers autrui devient à la fin un refus de l'action de Dieu Lui-même, l'autre, d'abord un maillon important dans son lien à Lui, devenant du coup l'une des attaches qui le tiennent enchaîné au monde, à son identité d'écrivain voué à un *art studieux* que la Grâce lui demande d'immoler. Or, c'est bien cette attache qu'il enfin repousse éloquemment dans « La Maison fermée » ; il ne veut point d'un *public à amuser*, il ne veut point d'un système littéraire où il ne reconnaît point de place pour la haute mission spirituelle qu'il s'est donné ; pourtant, il ne tarde pas à affirmer avec encore plus de véhémence la dimension pieuse de son rapport aux autres hommes, les présentant comme l'objet de la *miséricorde*³³⁷ qui est la sienne et qu'il étend aux défunts. Par là on en vient d'une attitude d'éloignement envers autrui au début de l'ode à la communion la plus parfaite avec tous, ceux qui sont et ceux qui ont été, embrassés dans leur mortalité .

La notion de la connaissance du monde par la poésie, qui va de pair, nous l'avons montré, avec le thème de l'altérité, est elle aussi renforcée dans l'ode finale. Certes, le poète y revient dans chaque ode, surtout à partir de « L'Esprit et l'eau »,.. Pourtant, les reprises de ce sujet ont lieu

³³⁷ Il est difficile d'être d'accord avec Sylvie Gazagne lorsqu'elle, tenant (avec raison) la modalité du sacré religieux comme dominante dans les odes (ce dont porterait témoignage la fréquence des renvois vétérotestamentaires et l'importance que le poète confère à la Loi et au caractère sacré du monde visible), souligne l'importance moindre qu'aurait pour Claudel la sanctification christique: "On connaît le zèle apostolique de Claudel: pour lui, la pratique quotidienne de la religion consistait en la fréquentation des sacrements, l'observance de la Loi, les respect des rites et l'effort pour convaincre autrui d'adhérer aux dogmes et au culte catholiques L'imitation de Jésus-Christ et la mise en oeuvre au quotidien de l'amour chrétien sont étrangement absentes de ce programme", en cela opposé à Yves Bonnefoy, l'athée qui, lui, retient du christianisme "une morale pratique, une modalité d'être, une réponse à l'événement quotidien que constitue le visage du prochain dans la souffrance", et Gazagne de conclure: "L'enseignement de Christ est avant tout une morale en acte qui repose sur une conduite exemplaire: celle de Jésus auprès des pauvres et des humiliés, attentif à soulager la souffrance. Entre les deux poètes, le fervent et l'athée, l'écart est maximal mais par forcément pour les raisons que l'on croit." (GAZAGNE Sylvie, op. cit., p. 286-287). Lourde charge, mais il y aurait lieu de se demander se le problème n'est pas mal posé; si Claudel lui-même admet que Dieu ne lui a pas donné de *pauvre à nourrir*, il ne tarde pas à placer sa parole poétique sous le signe de la miséricorde ; n'est-ce pas y placer toute sa vie? D'autant plus qu'elle lui apparaît comme une forme plus parfaite, car plus spirituelle, de charité: ne donne-t-elle pas à connaître le monde et eux-mêmes à ses semblables? Au surplus, il n'est point malaisé à saisir les traits d'imitation christique dans le recueil: et l'image du Crucifié dans la deuxième ode à laquelle le poète s'identifie avec tant d'empressement ? Et la profession d'un apostolat parmi les morts et les vivants par laquelle prennent fin la troisième et la cinquième odes? Et la découverte de l'humilité comme expérience centrale des odes (y compris celle de savoir ses propres limites quant à la sanctification, de se questionner sur sa réelle ouverture à l'action de Dieu) ? Le recueil ne porte-t-il pas sur l'éducation religieuse de l'âme elle-même du poète?

sporadiquement. Or, c'est dans « La Maison fermée » qu'il fait l'objet d'une exposition longue (il occupe une suite importante de strophes) et systématique ; de fait, nous avons montré que sa mission poétique y est peinte et dans ses motivations morales et dans les effets qu'elle vise en autrui, et dans ses conditions de réalisation dans l'homme et dans les aspects du réel auxquels elle permet d'accéder, touchant même, à la fin de l'ode, au triomphe sur la mort par la communication des vivants et des défunts.

Finalement, le rapprochement envers Dieu s'exprime également sur le plan de la vie intérieure du poète. Celle-ci connaît un approfondissement considérable, notamment par le mariage (comme son épouse l'avance dans l'« Argument ») et par la formation d'une famille, une référence à la paternité qu'il tient, dans « Magnificat », on le rappelle, pour un attribut divin qui le rend à l'*imagine* du Père. L'allégorie des vertus ne vient que renforcer cette notion d'un développement de son âme dans le sens d'une plus forte spiritualité, principalement par l'invocation de la Justice par rapport à laquelle il situe sa mission poétique. Les silhouettes solides, impassibles des vertus gardant son âme contrastent à l'évidence avec les figures gracieuses des Muses païennes dans l'ode initiale³³⁸, susceptibles de dérives pouvant entraîner des conséquences désastreuses (comme c'est le cas d'Érato et, dans une certaine mesure, de l'ensemble des Muses dont la poésie qu'elles inspirent peut se heurter également à des limites en tant que connaissance de Dieu, comme on l'a montré ci-dessus).

Finalement, la conclusion de l'ode V jette une lumière sur les raisons de la fuite de Dieu par laquelle se clôt « La Muse qui est la Grâce ». C'est ce que suggèrent les prières des défunts aux vivants dans la scène finale de la dernière ode. N'est-ce point la *résistance détestée* qui les tient écartés de Dieu après leur trépas la même dont le poète fait preuve lorsqu'il fuit l'appel de la Grâce ? Une note d'espérance teint pourtant leurs suppliques ; ce sont les défunts eux-mêmes qui implorent leurs frères de prier pour que *cesse* leur propre *résistance*, de manière à ce qu'ils soient purgés de tout ce qui en eux les tient à l'écart de Lui. Raison au poète d'espérer aussi, de croire à la possibilité d'un passage de l'éloignement rénitent au rapprochement définitif, de la séparation à une réunion totale avec Dieu, encore qu'une telle sanctification lui paraisse spécialement ardue au cours de son existence mortelle. N'est-ce précisément pas par une image frappante de cette Espérance au bonheur dans l'au-delà que le livre se clôt, par ce vin de la Gloire dont selon le poète nous buvrons dans le

³³⁸ Cette relation entre les Muses et les Vertus n'échappe point non plus à Gérard Antoine (ANTOINE Gérard, op. Cit., 1959, p. 45).

Royaume des Cieux ? L'espérance à laquelle aboutit le *mouvement ascendant*, d'approximation envers Dieu, est la réponse au *mouvement descendant*, de prise de distance envers Lui par l'amour de la créature, que l'ode antérieure avait marqué.

PARTIE II

CINQ GRANDES ODES : LA TRAME DE SYMBOLES

CHAPITRE I

SYMBOLE ET SYMBOLISMES CHEZ PAUL CLAUDEL: QUELQUES LIGNES DE FORCE

UNE DÉFINITION DU SYMBOLE ?

Il est d'usage de commencer toute tentative de présentation d'une définition du vocable « symbole » par l'aveu d'une impossibilité. Le sens du vocable est, le plus souvent, flou (ce qui paradoxalement ne conspire pas peu à son prestige³³⁹) ; il appartient aux champs lexicaux de disciplines aussi variées que les mathématiques, l'anthropologie, la critique de l'art, la psychanalyse et les religions comparées. Le fait que, comme le souligne Henri Peyre, « [d]ans chacune des langues de l'Europe, le mot est déjà lourd d'une histoire qu'il ne peut jeter par-dessus bord »³⁴⁰ n'est pas pour peu dans la confusion qui l'entoure. Nulle surprise donc si Paul Valéry le tenait pour l'un de ces « mots-perroquets » auxquels il portait sa dérision, ces vocables qui, ne disant rien d'eux-mêmes, répètent ce que dit celui qui s'en sert³⁴¹.

Et pourtant le terme existe ; il se rattache à lui une large tradition remontant à l'Antiquité. Avant de le proscrire comme un grand mot vide, il importe d'accompagner quelques lignes de force sémantiques qui se répandent à partir de lui et de voir comment la pensée de Claudel s'y intègre ou s'en disjoint. À cet effet, il nous faudra procéder à des remarques sur l'histoire du vocable, nous pencher sur sa polysémie, le différencier des termes apparentés ; il ne sera pas inutile de suivre rapidement l'évolution sémantique du terme dans la pensée esthétique depuis l'Antiquité ; il faudrait aussi se demander sur l'existence d'une théorie du symbole chez Claudel et en quoi consiste-t-elle.

À cet effet, il n'est pas inutile de commencer par l'étymologie, tout en sachant avec Henri Peyre que « l'accrétion des significations ou des associations dont se charge un mot à travers les siècles et en passant d'une langue à l'autre transfigure avec sans-gêne la pauvre valeur originelle des termes concrets devenus abstraits » ; ne nous laissons pas décourager pourtant par son avis que

³³⁹ PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « SUP », 1974, p. 13.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ VALÉRY Paul apud MICHAUD Guy, op. cit., p. 81

l'étymologie « renseigne fort peu dans le cas de 'symbole' »³⁴² ; l'examen de sa formation n'est pas inintéressant. En grec, συμβαλλειν (sybállein) est un verbe voulant dire « lancer ensemble », « joindre » , ses significations dérivées, encore une fois en grec, étant « comparer, échanger, se rencontrer, expliquer ». La forme nominale, συμβολον (sýmbolon), mérite spécialement notre attention ; elle fait référence à un objet brisé en deux permettant la reconnaissance mutuelle entre les possesseurs des deux fragments (les parties d'un contrat, par exemple³⁴³).

Quelques caractéristiques valent d'être mises en vedette dans ce brève remarque étymologique. D'abord, l'idée d'une dualité : le symbole se forme par la réunion de deux éléments, de deux réalités, que nous appellerons le symbolisant et le symbolisé ; de là découle la notion d'unification en vue d'une totalité. Les parties ne se fondent pas, mais elles sont ajustées de manière à former un tout où elles ne perdent pas leur caractère individuel : chacun des fragments qui le composent demeure reconnaissable en lui-même³⁴⁴. Malgré l'objection de Peyre, voilà que des traces de ces idées réapparaissent dans les usages métaphoriques postérieurs.

Le mot fait son entrée dans la langue française par le latin, notamment par l'adjectif *symbolicus*. Au XIXe siècle, le *Dictionnaire de la langue française* de Littré répertorie sept acceptions de « symbole » : d'abord la signification rattachée à l'origine grecque, d'objet donnant lieu à la reconnaissance mutuelle entre des partenaires, en l'occurrence parmi les initiés aux mystères de Mitra, de Cybèle et de Cérès ; puis est cité le sens d'une « figure ou image employée comme signe d'une chose », ce qui assimile la notion du symbole à celle d'emblème ; suivent cinq sens spécifiques : la figure des souverains, des divinités ou des régions qui apparaissent sur les médailles ; dans le cadre de la religion catholique, il peut s'agir soit du formulaire présentant les vérités fondamentales de la foi, soit les signes extérieurs des sacrements ; en rhétorique, c'est le trope par lequel on remplace la chose par le signe qui d'habitude le désigne, comme l'armée par l'épée, ce qui en fait (pensons-nous) une espèce de métonymie ; bref, en chimie, ce sont les lettres initiales correspondant à un corps élémentaire³⁴⁵.

Modernement, le *Trésor de la langue française* compile plus de significations spécifiques du terme, notamment dans des champs qui ont connu un développement important au XXe siècle (la

³⁴² PEYRE Henri, op. cit., p. 14.

³⁴³ GIRARD Marc, « O símbolo e as noções afins », in: idem, *Os símbolos na Bíblia*, traduzido do francês por Benôni Lemos, São Paulo : Paulus, 1997 p. 26; JAMEUX Dominique, " Symbole", in: *Encyclopaedia universalis* , 1985, p. 495

³⁴⁴ GIRARD Marc, ibidem.

³⁴⁵ LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française* , volume 3, Paris: Hachette, 1882, p. 2112

psychanalyse, la linguistique, l'informatique et la sémiotique, par exemple). Il l'assimile (section II.A.2) à l'emblème, comme le fait également le Littré. Soulignons en plus que le *Trésor* présente en plus un sens spécialement important dans le cadre de cette étude ; d'après la section II.A.I, c'est là un « objet sensible, fait ou élément naturel évoquant, dans un groupe humain donné, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir », cette signification ayant une importance spécifique en littérature où le « symbole poétique » est l'« élément textuel dont la signification concrète est liée par une correspondance analogique à une signification abstraite qu'il évoque ou représente », ce par quoi il devient alors un synonyme de « figure, image, métaphore »³⁴⁶. Finalement, dans le *Petit Robert*, le symbole est défini comme un « [é]lément ou énoncé descriptif ou narratif qui est susceptible d'une double interprétation, sur le plan réaliste et sur le plan des idées »³⁴⁷. Les deux dernières significations ne sont pas dénuées d'intérêt pour nous ; on peut y percevoir aisément l'idée d'union de dualités sous-jacent au *symbolon* originel grec, en l'occurrence entre « le plan réaliste » et « le plan des idées » ou entre une « signification concrète » et « une signification abstraite ».

UNE DÉFINITION DU SYMBOLE

Même si des éléments d'une réponse sont suggérés et par l'examen de l'étymon du terme et par l'étude de sa signification moderne dictionnarisée, aucun des deux ne pourrait porter une solution à la question : « à quoi sert-il ce que l'on nomme un symbole ? ». Il n'est guère peu commun de le voir attribuer trois fonctions: enjoindre, réunir (et exclure) et montrer. Cette dernière (que l'on nommera fonction ostensive³⁴⁸) est celle qui nous intéresse le plus dans une étude sur le symbolisme poétique, son rôle de rendre perceptible des réalités qui ne le sont pas.

Le fait que le symbole est « espressione sensibile di un oggetto o di un'idea non visibile » en fait aussi un moyen récurrent dans le discours religieux qui y fait appel « tutte le volte che l'individuo (o il gruppo) intende assurgere alla sfera misteriosa del divino »³⁴⁹. Cela fait en sorte

³⁴⁶ *Trésor de la langue française informatisé*, disponible à <http://www.cnrtl.fr/definition/symbole>, site consulté le 27 octobre de 2012 à 11 heures.

³⁴⁷ *Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée du *Petit Robert* par Paul Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert, 2008, p. 2482.

³⁴⁸ JAMEUX Dominique, "Symbole", in: *Encyclopaedia universalis*, 1985, p. 495

³⁴⁹ MAN. G., « Simbolo », in : *Enciclopedia italiana de scienze lettere ed arti*, Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1949, p. 795-797.

que, comme le veut Mircea Éliade, « le symbolisme joue un rôle considérable dans la vie religieuse de l'humanité; grâce aux symboles, le Monde devient 'transparent', susceptible de 'montrer' la transcendance »³⁵⁰.

Le symbole religieux peut recouvrir une gamme assez variée d'usages allant du symbole réaliste (qui virtuellement s'identifie à la chose à laquelle il se réfère, comme dans les danses ritualistiques de type animalesque où le danseur extatique s'identifie à l'animal dont la peau ou le masque il porte) au symbole conventionnel ou rationaliste, de valeur théologico-philosophique, produit intellectuel qui, par une relation arbitraire, se sert d'une figure concrète pour illustrer une notion abstraite concernant un aspect de la Révélation (comme dans le cas du symbole de la Trinité ou du croissant des ottomans).

À l'égal de ce qui en est en religion, cette fonction ostensive est aussi caractéristique de la poésie. On ne saurait trancher dans ce chapitre sur la question de la source des symboles dont se servent les poètes : sont-ils le produit de leur propre fantaisie ? Sont-ils puisés à un réservoir traditionnel d'images consacrées à l'expression de la divinité à travers les cultures les plus hétéroclites ? Y a-t-il une sorte de symbolisme éternel traversant des traditions religieuses, comme pourrait l'indiquer l'image de la corde dont la signification a trait à la communication avec la divinité chez les poètes et les mystiques grecs, islamiques, chinois et hindous³⁵¹ ? Ce serait là une vue qui, du reste, contredirait l'enracinement culturel absolu du symbole souligné par le *Trésor* et par le *Robert* (respectivement dans les sections II.A.1. et II.1). Quoi qu'il en soit, cette fonction ostensive, si présente dans les usages poétique et religieux du symbole, mérite d'être retenue ; elle présente des convergences avec la pensée elle-même de Claudel sur le langage symbolique.

LE SYMBOLE POÉTIQUE ET RELIGIEUX : UN PARCOURS

Le symbole ostensif a connu un développement important au Moyen-Âge, période d'une prodigieuse floraison du symbolisme poético-religieux qu'a étudiée Johan Huizinga³⁵². Outre un moyen privilégié d'expression religieuse, le symbolisme exprime alors une cosmovision et constitue une voie épistémique d'exploration du monde et de l'arrière-monde que la sensibilité médiévale sent

³⁵⁰ ELIADE Mircea, op. Cit., 1965, p. 112.

³⁵¹ A.K.C. "Symbolism", in: SHIPLEY Joseph T., *Dictionary of World Literary Terms*, London: George Allen & Unwin Ltd, 1955, p. 404-406

³⁵² Les remarques sur le symbolisme médiéval dans ce chapitre viennent de HUIZINGA Johan, « Symbolism in its Decline », in : idem, *The Waning of the Middle Ages, A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Harmondsworth : Penguin Books, p. 202-215.

être latente à la réalité apparente.

Cet essor du symbolisme, que Huizinga définit comme la perception d'une liaison mystérieuse entre deux idées, s'enracine sur l'émotion religieuse dominante chez les médiévaux, sur leur imagination ardente et sur leurs élans mystiques parfois teints d'une violente sentimentalité ; le mystère leur paraît saisissable pourvu que moulé sur des formes visibles : « The need of adoring the ineffable in visible shapes was continually creating new figures »³⁵³, comme le formule Huzinga. Il est ainsi que la sensibilité médiévale a engendré toute une gamme de représentations visuelles censées traduire pour les sens ce qu'elle sentait être les mystères de la transcendance.

Cette riche activité créatrice de symboles au Moyen-Âge ne se bornait pas à la création de signes, d'images ; les êtres naturels étaient eux-mêmes tenus pour des indices d'une réalité supérieure. Les mots de l'Apôtre rétentissent dans la période : *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* ; l'âge des cathédrales a fait sienne la vue selon laquelle « all things would be absurd, if their meaning were exhausted in their function and their place in the phenomenal world, if by their essence they did not reach into a world beyond this »³⁵⁴. Une telle conception rattache directement la totalité du visible à l'invisible, et rien du monde concret n'est trop humble pour le signifier : « The walnut signifies Christ ; the sweet kernel is His divine nature, the green and pulpy outer peel is His humanity, the wooden shell between is the cross »³⁵⁵

Va de paire avec le symbolisme médiéval une vision hiérarchique de l'univers. Dieu, créateur de tout, est aussi le centre d'un système de correlations entre les choses ; chacune non seulement émane de Dieu, mais sa signification renvoie à Lui.

Ce théocentrisme fonde le symbolisme médiéval sur le réalisme. Le symbole rattachant deux êtres par un attribut commun, la position réaliste, d'*universalia ante rem*, consiste à tenir cet attribut pour une essence, pour une réalité, et non pas pour un nom découpant le réel d'une manière plus ou moins (selon la radicalité des différentes positions nominalistes) arbitraire. Pour en donner un exemple³⁵⁶ :

« The vision of white and red roses blooming among thorns at once calls up a symbolic assimilation in the medieval mind ; for exemple, that of virgins and martyrs, shining with glory, in the midst of their persecutions. The assimilation is produced because the attributes are the same :

³⁵³ Ibidem, p. 202.

³⁵⁴ Ibidem, p. 203.

³⁵⁵ Ibidem, p. 207.

³⁵⁶ Ibidem, p. 205.

the beauty, the tenderness, the purity, the colours of the roses, are also those of the virgins, their red colour that of the blood of the martyrs. [...] [T]he redness and whiteness are something more than names for a physical difference based on quantity, if they are conceived as essences, as realities. The mind of the savage, of the child, and of the poet never sees them otherwise.

« Now, beauty, tenderness, whiteness, being realities, are also entities ; consequently, all that is beautiful, tender or white must have a common essence, the same reason of existence, the same significance before God. »

La dernière phrase le montre bien ; la source ontologique non seulement des étants individués, mais aussi de cette essence commune qu'elles partagent, se trouverait en Dieu ; voilà que le symbolisme réaliste du Moyen-Âge repose sur un sentiment religieux profond et sur une métaphysique d'inspiration platonicienne. Il ne pourrait dès lors que constituer un instrument intellectuel puissant dans l'imaginaire médiéval ; pour Huizinga, la pensée scientifique moderne et la transition vers la Renaissance n'eurent lieu qu'aux dépens de la pensée symbolique de la période antérieure, lorsque les points de vue génétique et causal (jusqu'alors fort embryonnaires) prennent le pas sur l'attrait de l'analogie.

Ce n'est pourtant point pour cela que la Renaissance n'aurait pas connu l'expression symbolique ; tant s'en faut. Tout ce qui est art, qui est poésie au XVI^e siècle en regorge, ce qui constitue l'un des nombreux héritages culturels qu'a laissée l'époque du *Roman de la Rose* au siècle des humanistes et de la Pléiade. La symbolique de la Renaissance, elle, repose pourtant moins sur le sentiment religieux que sur l'intérêt caractéristique de la période pour la mythologie païenne et le néoplatonisme. Un exemple frappant en est le système d'emblèmes parsemant les dizains de la *Délie* (1544) du lyonnais Maurice Scève ; Narcisse et Actéon y côtoient des symboles caractéristiques du Moyen-Âge comme la licorne ou le basilic³⁵⁷. .

Des emplois encore tâtonnants du mot avant le XIX^e siècle Henri Peyre offre une synthèse où il met en relief quelques traits essentiels³⁵⁸ :

« c'est un signe qui exige donc un déchiffrement, une interprétation par celui qui y est exposé, en est frappé et veut le comprendre ou en savourer le mystère. Ce signe représente ou évoque, d'une manière concrète, ce qui est infus en lui, la chose signifiée et plus ou moins dissimulée : les deux sens, concret et ultérieur et peut-être profond, sont, dans le symbole, fondus en un seul. Ce sens caché derrière l'apparence n'est pas nécessairement un : le symbole n'est pas une devinette dans laquelle l'ingéniosité d'un homme (artiste, prêtre, législateur, prophète) ou la

³⁵⁷ Nous avons pu nous pencher sur certains de ces symboles dans notre travail sur le miroir dans *Délie* (LEMOS, Rodrigo de, op. cit..)

³⁵⁸ PEYRE Henri, op. cit., p. 17.

sollicitude d'un dieu s'est plu à enclorre un certain sens, qui serait trop claire, trop plat, bien peu inspirant s'il était tout simplement énoncé, un précepte de morale ou un théorème mathématique. Il y a donc, dans le symbole, polyvalence : une multiplicité de sens, certains adressés à la foule et d'autres aux initiés. »

Un phénomène se produit à fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle ; sous l'influence du Romantisme en ascension, une riche réflexion sur le symbole prend l'essor chez des poètes et des esthéticiens en Allemagne, en Angleterre, puis en France.

Les romantiques d'Allemagne mènent loin la pensée sur le symbole. L'œuvre de August A. Schlegel est à cet égard exemplaire ; il signale dans ses cours *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811) une distinction désormais classique entre l'allégorie et le symbole³⁵⁹, termes que le Moyen Âge n'opposait forcément pas³⁶⁰:

« The ancient mythology is in general *symbolical*, although not *allegorical*, for the two are certainly distinct. Allegory is the personification of an idea, a poetic story invented solely with such view; but that is symbolic which, created by the imagination with other purposes, or possessing an independent reality of its own, is at the same time easily susceptible of an emblematical explanation, and even of itself suggests it.”

La distinction de Schlegel repose sur l'intentionnalité du procédé : tandis que l'allégorie tient de l'artifice, d'une anthropomorphisation ou d'une mise en récit enrobant une idée, le symbole signifie pour ainsi dire malgré-lui, sans que celui qui s'en sert le fasse exprès ; loin s'en faut, au lieu de plaquer sur la chose une signification intellectuelle, le poète ou l'homme religieux qui se vaut du symbolisme laisserait pour ainsi dire parler les choses d'elles-mêmes.

Le symbole dispose aussi d'une place de choix dans la théorie esthétique de J. W. Goethe. À la fin de son *Faust*, il jette une formule lapidaire qui attribue au symbole une dimension métaphysique capitale, au prime abord non distante de celle que l'on a vue être caractéristique du Moyen-Âge : « Tout éphémère n'est qu'un symbole »³⁶¹. Dans son *Wilhelm Meister* (1795-1796) et dans ses *Maximes sur l'art* (1833), le savant de Weimar exploite lui aussi une distinction entre le symbole et l'allégorie. L'expression allégorique correspondrait à un dualisme qui établit un divorce radical entre le monde physique et le monde moral ; l'allégorie reproduirait cette division, en ce

³⁵⁹ SCHLEGEL, August Wilhem, “Lecture VIII”, in: idem, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, for Kindle Paperwhite, disponible sur le site amazon.com, location 1352 of 8512

³⁶⁰ PEREZ Claude-Pierre, *Le Visible et l'invisible : pour une achéologie de la poétique claudélienne*, Besançon : Université de Franche-Comté, p. 189.

³⁶¹ Ibidem, p. 137.

qu'elle constituerait une sorte d'enveloppe concrète donnant à voir un sens éclairci d'avance et en large partie doté d'une identité indépendante de son expression visible – pour illustrer la conception de Goethe, souvenons-nous de la célèbre toile de *La Calomnie d'Appelle* de Botticelli où chacune des figures (l'homme à terre, les deux femmes sussurrant) représente univoquement un aspect du vice (le calomnié, le soupçon, l'ignorance) que le génie de l'artiste s'est donné d'illustrer. Rien de tel pour le symbole qui, lui, fait en sorte que l'idée « reste toujours infiniment efficace dans l'image et hors d'atteinte ; même exprimée en toutes les langues, elle reste encore inexprimable »³⁶².

Les Anglais se servent souvent du terme « allegory » ; Keats, dans une lettre de février-mai 1819, juge « a man's life of any worth » comme « a continual allegory », et que « very few eyes can see the Mystery of his life – a life like the scriptures, figurative »³⁶³. Si l'allégorie chez Keats est encore narrative (il la compare aux Écritures), comme elle peut l'être chez Schlegel, il n'en reste pas moins qu'elle tient aussi à ses yeux de l'expression symbolique en ce que le poète ne semble conférer au grand homme dont la vie est une *allégorie continue* nulle intention que ce soit ainsi ; sa mystérieuse grandeur ne saurait être qu'involontaire. P. Shelley, dans sa célèbre *A Defence of Poetry* (1821), attribue un aspect allégorique, ou potentiellement allégorique, à ces « agencies of the invisible world » que sont les religions et qui, sous l'ascendant de l'imagination analogique des poètes, sont menées à une « certain propinquity with the beautiful and the true »³⁶⁴.

Le symbole est une clé importante dans l'œuvre de S.T. Coleridge. Sa poésie offre de belles formulations de sa dimension ostensive et religieuse ; ainsi, dans un poème de Noël (« A Desultory Poem, Written on the Christmas Eve of 1794 », le poète s'écrie au Christ (v. 9-12)³⁶⁵ :

« Despised Galilaeen ! For the Great
Invisible (by symbols only seen)
With a peculiar and surpassing lithe
Shines from the visage of the oppressed good man”

Et, dans « The Destiny of Nations: A Vision », il n'est pas difficile à lire dans la pensée de

³⁶² GOETHE Wolfgang von, « Maximes sur l'art » apud ibidem, p. 33.

³⁶³ KEATS John, “Letter XCII – To George and Georgiana Keats”, in: idem, *Letters to His Family and Friends*, for Kindle Paperwhite, disponible sur amazon.com, location 3659.

³⁶⁴ SHELLEY Percy Bysshe, “A Defence of Poetry”, in: idem, *The Complete Works*, Delphi Classics, coll. “Delphi Poets Series”, for Kindle Paperwhite, disponible au site amazon.com, 2012, location 82033.

³⁶⁵ COLERIDGE Samuel, T. “A Desultory Poem, Written on the Christmas Eve of 1794 », in : idem, *Complete Works*, Delphi Classics, coll. “Delphi Poets Series”, for kindle Paperwhite, disponible au site amazon.com, 2012, location 9126.

Coleridge sur le symbole l'influence platonicienne, suggérée par l'allusion au mythe de la caverne (v. 18-23)³⁶⁶ :

« For all that meets the bodily sense I deem
Symbolical, one mighty alphabet
For infant minds; and we in this low world
Placed with our backs to bright Reality,
That we may learn with unwounded ken
The substance from its shadow.”

C'est, pourtant, dans la critique de Coleridge que les pensées sur le symbole font légion ; par exemple, dans la « Lecture VIII » de son *Course of Lectures* (1818), sur la figure de Dom Quichotte, il avance lui aussi une différenciation entre le symbole et l'allégorie³⁶⁷ :

« The Symbolical cannot, perhaps, be better defined in distinction from the Allegorical, than that it is always itself a part of that, of the whole of which it is the representative – “Here comes a sail” – (that is, a ship) is a symbolical expression. “Behold our lion!” when we speak of some gallant soldier, is allegorical. Or most important to our present subject is this point, that the latter (the allegory) cannot be other than spoken consciously; - whereas in the former (the symbol) it is very possible that the general truth represented may be working unconsciously in the writer's mind during the construction of the symbol.”

Sans attribuer à l'allégorie une acception narrative ou anthropomorphique comme Schlegel, Coleridge part du fondement du symbole et de l'allégorie sur la psychologie du sujet créateur à l'égal de ce que fait Schlegel, identifiant dans l'intentionnalité la racine de la différence entre l'un et l'autre ; il complète cette distinction par (à l'instar de Goethe) l'observation, dans la cas de l'allégorie et du symbole, d'une différence dans la relation entre le symbolisant et le symbolisé (pour Goethe c'est la dépendance mutuelle de ces deux sphères, plus importante dans le symbole ; pour Coleridge c'est l'évocation totale ou non du symbolisé par le symbolisant). La conception de Coleridge renforce la tendance déjà présente dans les théories allemandes de percevoir dans l'allégorie un procédé intentionnel, voire superficiel, disjoignant l'expression sensible du contenu intellectuel, tandis que le symbole se situerait plus près de la source intuitive de la création, dépassant tout soin de didactisme et offrant une synthèse de la réalité exprimée et du moyen d'expression.

³⁶⁶ Ibidem, location 9609.

³⁶⁷ Ibidem, location p. 69706

La France n'a pas été imperméable à cette vague romantique et à l'intérêt qu'elle porte à l'expression symbolique en art. L'imagination diffuente d'Alphonse de Lamartine, sa forme vague dans les *Méditations* traduisent une sensibilité platonicienne qui cherche dans les signes visibles des traits du pays de l'au-delà ; les symbolistes de la fin du siècle ne resteront pas insensibles à ses intuitions. Vigny se servira de symboles dans sa poésie philosophique, et la réflexion poétique sur le symbole connaît un développement important chez Sainte-Beuve dont la poésie mentionne la notion explicitement³⁶⁸. C'est pourtant chez Hugo que, dans le romantisme français, les formulations sur le symbole seront les plus frappantes ; son œuvre en abonde, et on ne saurait qu'en mentionner certaines spécialement éloquentes : c'est la « parabole » qu'il entend « sous chaque objet sourdre » ; c'est « le monde visible » qui se dévoile à lui comme « la manifestation symbolique du monde matériel »³⁶⁹. Autant de formulations qui valurent l'hommage de Charles Baudelaire qui écrit à propos de l'auteur de *La Légende des siècles*³⁷⁰ :

« tout est hiéroglyphe [...] Or qu'est-ce qu'un poète (je prends ce mot dans son acception la plus large) si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie. »

Pensant à Hugo, Baudelaire ne pense-t-il pas aussi à lui-même ? N'est-ce pas lui qui définit la nature comme une « forêt de symboles » ? Il est sûr que la pensée sur la symbolique connaît dans l'œuvre du poète de « Correspondances » un développement considérable dans ses écrits sur l'art et dans sa poésie. Son influence sur Mallarmé est des plus importantes ; la question que lègue à Claudel le maître de la Rue de Rome ne trempe-t-elle pas dans les lumières du romantisme de la première moitié du siècle : « Qu'est-ce que cela *veut dire* ? ».

C'est à cette longue histoire, brièvement esquissée ici, que sont redevables les constellations de poètes français réunis sous l'appellation de symbolistes et dans l'ambiance intellectuelle desquels la jeunesse de Claudel se déroula. D'après eux, point de séparation nette entre le sensible et l'intellectuel en ce qui touche le symbole: son efficacité dépend précisément de sa capacité de résonner à la fois sur l'esprit et sur les sens et de provoquer des prolongements infinis sur la

³⁶⁸ Ibidem, p. 24-25.

³⁶⁹ Apud PEREZ Claude-Pierre, op. cit., p. 134.

³⁷⁰ BAUDELAIRE Charles apud ibidem, p. 138.

sensibilité³⁷¹. D'où le caractère plurivoque et dynamique, jamais épuisable, de son pouvoir de suggestion qui permet des déchiffrements illimités.³⁷² Pourtant, les symbolistes avancent davantage sur la voie spéculative et retournent à l'idéalisme platonique de leurs prédécesseurs romantiques. Il fallait que le symbole fût une manifestation de l'idée (terme qui revient souvent dans leurs écrits doctrinaires³⁷³), sa représentation tangible ; c'est à cela que se réfère Jean Moréas quand il déclare que « la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible »³⁷⁴. Cette matérialisation des entités idéales, bien entendu, ne suppose pas la création d'analogies de type emblématique, où le liant entre le concret et l'abstrait serait univoque (c'est le cas du lion concrétisant le courage), mais la construction de rapports complexes entre ces deux niveaux, le spirituel et le sensible, sous la forme de synthèses exprimant « des vérités valables à la fois sur différents plans » et unissant « dans leur complexité tous les aspects de la vie », ce qui permettrait au poète de percer à jour la Vérité et de restituer dans le monde la Beauté³⁷⁵.

LE SYMBOLE CHEZ CLAUDEL

Si une étude systématique sur le symbole présente les obstacles et suscite les difficultés que l'on a déjà évoqués, il n'en va pas autrement dans l'œuvre de Claudel. Esprit ennemi des distinctions professorales, il ne s'avère guère soucieux de différencier le symbole des procédés analogiques similaires (l'allégorie, la figure, la parabole³⁷⁶) que d'autres ont tâché de distinguer³⁷⁷, et dans ses écrits on ne saurait percevoir un usage systématique de ces termes. Claudel au surplus ne s'est jamais exprimé méthodiquement sur le symbole, terme que, d'ailleurs, il n'appréciait guère (ce serait un « mot de professeur »³⁷⁸) ; il faut scruter dans l'ensemble de ses écrits à la recherche de ses intuitions à ce sujet. Une partie de la critique claudélienne s'est ingénié dans cette tâche ; les résultats de ces enquêtes indiquent la confluence de la pensée de Claudel avec les lignes de force qui caractérisent la réflexion sur la pensée symbolique en art et en religion que nous avons décelées

³⁷¹ LEMAITRE Henri, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris: Colin, 1993, p. 44.

³⁷² GROS Bernard, "Le symbolisme", in: GROS Bernard (dir.), *La Littérature*, s.l.: Centre d'étude et de production de la littérature – CEPL, coll. "Le Dictionnaire du savoir moderne", p. 497-498.

³⁷³ LEMAITRE Henri, op. cit., p. 44-45.

³⁷⁴ Apud MORÉAS Jean, op. cit., p. 25.

³⁷⁵ MICHAUD Guy, op. cit., 1947, p. 415.

³⁷⁶ PEREZ Claude-Pierre, op. cit., p. 187.

³⁷⁷ Voir à ce sujet GIRARD Marc, op. cit., p. 30-35.

³⁷⁸ Apud PEREZ Claude-Pierre, op. cit., p. 187.

ci-dessus.

La démarche analogique est au cœur même de la pensée de Claudel sur la connaissance et sur la poésie. Dans *Mémoires improvisées*, il se livre à des considérations sur l'analogie et sur son rôle épistémique et poétique³⁷⁹ :

« La formule de l'analogie, c'est : A est à B ce que C est à D. Le rapport de A avec B a une analogie, une ressemblance, avec le rapport de C à D. Cela va très loin, parce qu'il n'y a plus de rapport rationnel. Cela échappe à la raison. C'est une espèce d'intuition. Par exemple, prenons Claude Bernard découvrant la fonction glycogénique du foie. Comment l'a-t-il découverte ? Il passait dans un couloir de l'École de Médecine, et il voit des débris anatomiques sur lesquels il y avait des mouches. L'idée de mouche éveille en lui l'idée de sucre. Alors, il se dit : Il y a du sucre dans ces débris anatomiques, il doit y avoir du sucre, et alors vous voyez la formule analogique de saint Bonaventure qui s'applique immédiatement : le sucre est aux mouches ce que ces débris anatomiques sont à ces mêmes mouches qui s'appliquent dessus. Vous voyez le rapport. Rationnellement, il n'y a aucune raison : les mouches peuvent être attirés par autre chose, ce n'est pas forcément du sucre, mais l'idée de sucre intervient à un point de vue, je dirai poétique. Il y a une espèce de parenté qui s'établit et qui n'a rien à voir avec la raison. C'est la formule analogique, que je trouve très riche, et toute la poésie est basée là-dessus. »

La « formule analogique », un instrument d'exploration du réel et par la science et par la poésie. N'est-ce pas là une idée caractéristique d'un certain symbolisme de sa génération ? C'est sur cette idée d'une fraternité et d'une communion de buts entre l'artiste et le savant que se fonde par exemple *Le Traité du Narcisse* (1892) d'André Gide. Nulle surprise donc si Claudel s'est consacré dans la partie finale de son œuvre à lire dans les paraboles et dans les symboles bibliques ; une telle lecture ne doit-elle donner les clefs du plus haut savoir ? D'autant plus que Claudel « met sur un même plan Bible et création, texte et réalité matérielle, histoire de Job et rythme des saisons. Tout est verbal, tout est réel, ou plutôt tout est figure adressée à l'homme, afin qu'il établisse les rapports nécessaires au sens spirituel³⁸⁰ ». Nulle différence ontologique donc entre texte et nature, entre verbe et chose (elle-même issu du Verbe) ; tout est lisible.

Le parallèle entre l'activité du poète et la découverte de Claude Bernard relatée par Claudel met en vedette la fonction épistémique de l'analogie, et par extension du symbole, chez Claudel. En réalité, selon Claude-Pierre Perez, l'analogie dispute chez Claudel la place d'honneur à la science ; pour lui, celle-ci fournirait *une* connaissance, mais non pas *la* connaissance ; on pourrait donc voir

³⁷⁹ CLAUDEL Paul apud BORDEUR Léo A, *Le Corps-sphère clef de la symbolique claudélienne*, Montréal : Cosmos, p. 40.

³⁸⁰ ALEXANDRE Didier, op. cit., 2005, p. 559.

dans la « croisade qu'il mène contre le positivisme »³⁸¹ une tentative de rétablir les droits de cité de l'analogie contre la méthode scientifique moderne de plus en plus prestigieuse. En effet, Huizinga signale que le changement épistémologique correspondant au passage du Moyen-Âge à la Renaissance et de là à la Modernité se tient au détriment de la symbolique médiévale, et Perez fait bien valoir que la filière qui mène de Baudelaire à Lautréamont, à Rimbaud et à Mallarmé, même si elle en fait constamment l'usage, se caractérise par une *crise de l'analogie* ; si ces poètes n'abandonnent pas le symbolisme (tant s'en faut!), ils expriment dans leurs écrits des doutes, des soupçons plus ou moins explicites à l'égard de la réalité des analogies qu'ils décèlent. Loin d'avoir été miraculeusement épargné à ce courant, Claudel aurait essayé de renouer avec l'orthodoxie romaine dans une tentative d'apporter une légitimation religieuse et métaphysique à la pensée symbolique, alors menacée d'esthétisme, de se voir réduite à guère plus qu'un jeu de littérateurs³⁸² ; comme les médiévaux, la sensibilité claudélienne tend à un robuste réalisme, elle abhorre les vues nominalistes qui contraindraient le symbole à une formalité conventionnelle dépourvue de réalité³⁸³.

Le symbole ne peut tenir cette fonction qu'en vertu de l'un de ces aspects fondamentaux, sa fonction ostensive. Certes, l'analogie peut s'établir *horizontalement*, entre des éléments du monde physique et temporel qui, par des propriétés en commun, se renvoient les uns aux autres et peuvent contribuer à leur connaissance mutuelle ; c'est la seconde logique illustrée par la scène relatée par *Art poétique*³⁸⁴ :

« Jadis au Japon, comme je montais de Nikkô à Chuzenji, je vis, quoique grandement distants, juxtaposés par l'alignement de mon œil, la verdure d'un érable combler l'accord proposé par un pin. Les présentes pages commentent ce texte forestier, l'énonciation arborescente, par Juin, d'un nouvel Art poétique de l'Univers, d'une nouvelle Logique »

Pourtant, c'est dans le lien *vertical* que la véritable utilité spirituelle de l'analogie se révèle par sa fonction ostensive qui établit un rapport entre le visible et l'invisible, entre le monde et le sur-monde ; comme le veut Ernest Friche³⁸⁵ :

« Recréant une durée à 'sens unique', le poète établit une sorte de 'correspondance'

³⁸¹ PEREZ Claude-Pierre, op. cit., p. 11.

³⁸² PEREZ Claude-Pierre, op. cit., p. 144.

³⁸³ MILLET-GÉRARD Dominique, *Claudel, la beauté et l'arrière-beauté*, Sedes, p. 98.

³⁸⁴ CLAUDEL Paul, op. cit., 1957, p. 143.

³⁸⁵ FRICHE Ernest, *Études claudéliennes*, Porrentruy : Portes de France, 1943, p. 139.

synchronique entre les mouvements, les attitudes de l'univers ou tout au moins de l'ambiance cosmique immédiate, et les faits d'ordre spirituel dont la nature est le cadre. »

Commun au symbolisme médiéval et aux théories de Coleridge, chez Claudel cette opération a lieu, comme l'a fait remarquer Fernand Vial, par la fusion d'un contenu moral et métaphysique à un élément du monde physique, comme la mer, le matin, le soir, l'arbre³⁸⁶. La formulation la plus saisissante à cet égard vient de Claudel lui-même ; dans un texte peu cité, il explique : « Nous allons des choses visibles aux choses invisibles, non pas toujours comme de l'effet à la cause, mais comme du signe au signifié et non pas tant par les chemins de la logique que par ceux de l'analogie »³⁸⁷. C'est là une reprise des termes de la scène d'*Art poétique* au Japon ; pourtant, l'analogie, dans la « Préface » au livre de Poucet ne met plus en rapport seuls les objets entre eux, mais eux et leur source ontologique, au-delà du temps. De nouveau, voilà reposée, dans ce texte qui n'est pas de la première jeunesse de l'auteur, la question mallarméenne sur la signification des êtres.

Il n'est pas non plus difficile à le percevoir, le symbolisme claudélien ne peut agir comme élément de connaissance que parce que, à l'exemple de ce qui est du symbolisme au Moyen-Âge, il repose sur une cosmovision religieuse. Cette relation se trouve au cœur même de sa poétique. Ernest Friche en résume magistralement l'intuition centrale où le rapport au symbole et à Dieu n'est pas difficile à percevoir à jour³⁸⁸ :

« tout le rôle et l'effort du poète consiste à capter par son poème cette image spéciale de Dieu que lui renvoient deux miroirs superposés : son individualité et l'univers. Reflet de Dieu au troisième degré tel sera le poème ; parce qu'il sera d'abord reflet du poète, reflet lui-même de l'univers dont la totalité est une image de Dieu : voilà pourquoi nous parlons d'une échelle de reflets, ou pour parler scientifiquement, d'une triple analogie de proportionnalité : le poème est au poète comme le poète au monde, comme le monde à Dieu »

N'entend-on pas dans cette synthèse de Friche les échos du *speculum* de la phrase de l'Apôtre, si importante pour le symbolisme médiéval ? Et ces « reflets » de première, de deuxième et de troisième ordre, que rappellent-ils sinon l'influence platonicienne que nous avons pu signaler

³⁸⁶ VIAL Fernand, « Symbols and Symbolism in Paul Claudel », in : *Yale French Studies*, no. 9, Yale University Press, 1952, p. 95-97.

³⁸⁷

CLAUDEL Paul, « Préface », in : POUCKET Victor, *Plaidoyer pour le corps*, Paris : Plon, 1937, p. 11.

³⁸⁸

FRICHE Ernest, *Études Claudéliennes*, Porrentruy : Édition des Portes de France, 1943, p. 176.

comme composante de la pensée sur le symbole au Moyen-Âge et à la période romantique ? C'est sur un tel fondement religieux et métaphysique, chrétien et platonicien, que devient possible la « contemplation attentive et sereine » qui rend au poète la clé du « symbolisme caché des êtres »³⁸⁹.

Cette lecture silencieuse, contemplative, du monde, n'est complète que si elle se double d'un mouvement actif. Car, pour refléter, le miroir ne se limite point à recevoir l'image de l'objet ; il lui faut aussi la renvoyer. Et il ne peut le faire que s'il se penche sur la totalité de cet objet³⁹⁰ :

« *Pour se traduire comme reflet, il faut se traduire le plus total possible, dans l'unité d'un spectacle ou d'une intuition intérieure, car un reflet doit être total sous peine de n'être plus rien. Plus l'univers est considéré dans sa totalité, plus il reflète son Auteur ; cela est proportionnellement vrai du poète par rapport au monde, du poème par rapport au poète, de l'expression poétique par rapport à l'intuition lyrique.* »

D'où la préférence de Claudel pour les opérations synthétiques de l'intelligence où l'intuition s'actualise de forme globale, aux dépens de l'analyse méthodique qui risque de donner dans le morcellement de l'objet ; « au totalisme objectif doit répondre le totalisme subjectif »³⁹¹. C'est par une telle opération de la pensée que la tendance à l'intériorisation du monde peut aboutir à son mouvement contraire et complémentaire, du poète vers le dehors, par lequel il réalise son but : celui de « *donner de Dieu une image délectable* »³⁹². Le poème, symbole du créateur et du Créateur.

Cette conception, on le voit, ne fige pas le symbole claudélien dans un sens unique, dans une seule relation. Cela peut se faire mieux sentir dans les écrits exégétiques de Claudel, en spécial dans le contraste d'un texte comme « Développement de l'Église » (le troisième des essais d'*Art poétique*) avec le Huysmans de *La Cathédrale*, l'une des sources (à côté, entre autres, de Saint-Paul, de la patristique, de Saint-Bonaventure, de Saint-Thomas et de Mallarmé³⁹³) de l'intérêt de Claudel à la symbolique ; Didier Alexandre, que nous allons suivre dans ces paragraphes, a fait le point des confluences et des divergences des deux grands écrivains catholiques à cet égard. Certes, dans le roman d'Huysmans et dans l'essai de Claudel, on partage une supposition en commun, « la production terrestre des formes et le sens symbolique fondé sur un interprétant ». Cependant, « là où Huysmans retrouve une représentation mimétique ou une traduction, Claudel raconte comment

³⁸⁹ Ibidem, p. 179.

³⁹⁰ Ibidem, p. 180

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Ibidem, p. 182.

³⁹³ MILLET-GÉRARD Dominique, op. cit., p. 97.

l'esprit humain répond à l'appel divin à travers des formes architecturales [;] à où Huysmans insiste sur la fixité du sens, Claudel introduit la variabilité des formes : la rencontre du spirituel et du matériel s'ouvre au changement historique »³⁹⁴. C'est dire que Claudel renforce l'aspect dynamique, mouvant du symbole. Ce qui plus est, le symbolisme chez Huysmans reste redevable à une tradition rhétorique, de *docere* et de *movere*, d'enseigner et de plaire, tout en reprenant l'observation de Saint Augustin : « Une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en des termes techniques ». Pour Huysmans aussi, le symbole est « la représentation d'un principe chrétien sous une forme sensible ». La formulation le laisse clairement voir, la signification chrétienne, et plus spécialement catholique, est donnée d'avance, la « forme sensible » du symbole ne la revêtant logiquement qu'à *posteriori* ; la lecture du symbole est en fait une traduction fondée sur l'érudition textuelle de l'herméneute des textes bibliques et patristiques ; le roman de Huysmans « expose bien une méthode – celle des exégètes du Moyen Âge – pour le décryptage des signes, qui se fonde sur des analogies établies entre la forme d'un objet concret, les sensations qu'il éveille et l'être auquel [il était rattaché], et sur un commentaire des passages de la *Bible* qui mentionnent l'objet concret ». Par là, la lecture de Huysmans donne dans l'allégorie, et elle s'attache surtout à la mise en lumière d'une signification morale sous-jacente aux objets, comme le fait le protagoniste de *La Cathédrale*, Durtal, lorsqu'il propose une allégorie morale des couleurs. Ainsi conçu, le symbole échappe au temps historique ; l'antériorité logique de son sens à son expression l'exige bien.

Cette conception de la lecture symbolique comme une traduction fait contraste à la position de Claudel qui préfère des procédés allusifs et métonymiques ; il est ainsi que, dans « Développement de l'Église » la fumée de l'encensoir, par exemple, n'est pas simplement symbole de l'Esprit, mais plutôt elle est comprise dans l'effet qu'elle aurait eu sur l'évolution de l'architecture religieuse, celui de faire en sorte que les combles de l'édifice religieux se dilatent ; c'est dire que le symbole chez lui est marqué d'un puissant dynamisme, qu'il a une puissance *productrice* : il provoque des phénomènes. Claudel nous fait comprendre que cette dilatation ne peut avoir lieu que parce que la fumée est l'Esprit, mais il se garde bien de exprimer explicitement cette relation ; comme le tient Didier Alexandre , l'exégète « dissocie le sens référentiel du sens spirituel, pour ne retenir qu'une métonymie du second, elle-même mystérieuse ». Bien évidemment, cette posture élimine le didactisme latent à la conception de Huysmans au profit d'un procédé elliptique ; au lieu

³⁹⁴ ALEXANDRE Didier, op. cit., p. 44.

d'énoncer clairement la signification du signe sensible à partir du lien intertextuel, Claudel la laisse inexprimée et compte sur l'érudition *du lecteur* pour combler le hiatus qu'il y a entre le symbole et l'effet qu'il est censé produire. Une telle conception est teinte d'un vitalisme et d'un spiritualisme flagrants, la matière (en l'occurrence, celle qui forme le bâtiment religieux dans ses diverses métamorphoses) étant perçue comme docile aux souffles de l'esprit, comme obéissante à la volonté et à l'idée ; comme le montre une observation de *Note sur l'Art Chrétien* citée par Alexandre : « Ce n'est pas le cierge (= cause matérielle et efficiente) qui fait la flamme (= effet), c'est la flamme (cause finale et efficiente) qui fait le cierge (effet matériel). Ce n'est pas l'église (cause matérielle) qui fait la prière (effet), c'est la prière (cause finale et efficiente) sous elle qui fait l'église (effet matériel) et qui, passant du monde de l'esprit à celui de la matière, demande son aliment à des territoires de plus en plus larges et de plus en plus profonds ». ³⁹⁵

Si l'idée de lecture symbolique comme traduction suppose l'univocité du lien entre l'objet symbolisant et la réalité symbolisée, les vues de Claudel vont dans un tout autre sens. Elles semblent renouer encore une fois avec la symbolique médiévale étudiée par Huizinga qui met en avant la polysémie du symbole chez les médiévaux, susceptible de quatre niveaux de lecture hiérarchiquement organisés du plus strict au plus spirituel, du littéral à l'anagogique en passant par le typique et le moral. Si Claudel n'exprime nulle part une observance méthodique aux principes de l'herméneutique médiévale, il n'en demeure pas moins qu'il fait sienne une conception multivalente du symbole. Comme le remarque Claude-Pierre Perez, cette conception polysémique du symbole n'est que trop conséquente avec le dynamisme qu'il y accorde ³⁹⁶:

“Comment le créé qui, conformément à l'enseignement d'*Art poétique*, est la proie du mouvement, de la *kinésis* aristotélicienne, c'est-à-dire non pas seulement du déplacement local, mais du changement, comment ce créé pourrait-il être pourvu d'un sens qui échapperait au changement ? Claudel n'a cessé au contraire de lier sens et mouvement. Les choses se meuvent, dit-il, elles se meuvent dans une certaine direction, c'est-à-dire dans un certain *sens*. [...] Les mots (et les objets, et même les idéogrammes) sont au contraire des échangeurs de signification, une sorte d'aiguillage susceptible d'envoyer le train du sens dans plusieurs direction différentes. »

Et Perez de citer des formulations issues de divers moments de l'œuvre claudélienne où le poète met l'accent sur la polysémie symbolique : il est ainsi qu'un signe « peut l'être de plusieurs choses », que « toutes choses dans la nature [...] ont un caractère ambivalent » et finalement la question :

³⁹⁵ Ibidem, p. 36-44.

³⁹⁶ PEREZ Claude-Pierre. op. Cit., p. 193.

« Comment les choses auraient-elles un sens si leur sens n'était de passer ? »³⁹⁷.

Bien entendu, certaines des dernières observations sur l'expression symbolique se penchent surtout sur l'œuvre exégétique de Claudel, d'autres sur ses écrits de doctrine. Ne sont-elle pas valables aussi pour sa poésie ? La suite de ce travail va s'attacher à y répondre.

PROLÉGOMÈNES À L'ÉTUDE DES SYMBOLES DANS *CINQ GRANDES ODES*

Avant d'en venir à l'étude de l'expression symbolique dans *Cinq Grandes Odes*, il nous faut prêter quelques éclaircissements sur la méthode dont nous nous sommes servis pour procéder à une telle étude.

Tout d'abord, nous ne nous sommes pas penchés sur tout passage symbolique dans les *Odes*. Une telle analyse pécherait par l'excès de longueur ; elle manquerait également d'unité au niveau conceptuel. Il est ainsi que nous avons exclu du commentaire auquel nous nous livrons d'ores et déjà les symboles de nature religieuse dont la signification est déterminée en avance par la théologie (comme l'Eucharistie dans les odes III et V); nous avons en revanche inclus le baptême du fait de l'importance qu'il a au point de vue du symbolisme de l'eau. Nous avons de même écarté les symboles qui apparaissent rarement dans les *Odes*, comme la végétation et le froid dans « Magnificat ». Quand même, dans le cas de ces deux types de symboles, il faut faire remarquer que leurs valeurs sémantiques ont déjà été signalées dans le commentaire de chaque ode.

En nous inspirant librement de la démarche de Marc Girard³⁹⁸, nous nous sommes astreints aux symboles :

– dont le symbolisant corresponde à des éléments concrets et universels, renvoyant à des réalités naturelles fondamentales (l'eau, l'air, le feu, entre autres) ; cette option se conforme à l'opinion d'une partie de la critique qui a aussi souligné l'importance que tiennent de tels éléments dans l'expression symbolique chez Claudel ; nous pensons par exemple à Fernand Vial et à Peter Kopecky, pour qui « sa [de Claudel] symbolique repose sur les éléments naturels »³⁹⁹ ;

– qui renvoient à des symbolisés d'une plus grande complexité et d'une nature souvent plus immédiatement perceptible que les symbolisants ; encore sur le plan du symbolisé, ces symboles ne

³⁹⁷ Apud ibidem.

³⁹⁸ GIRARD Marc, op. cit.,

³⁹⁹ VIAL Fernand, op. Cit., p. 96; KOPECKY Peter, "Sur la polysémie et les contrastes dans les écrits de Paul Claudel", in: *Ianua. Revista Philologica Romnica*, vol. 6, 2006, p. 131-140.

doivent pas être univoques, il doivent présenter une gamme variée de significations, celles-ci étant rattachées aux symbolisants par un lien intuitif, souvent non explicité directement.

Comme notre but ultime dans ce travail est celui de rattacher l'expression symbolique à la dynamique d'éloignement et de rapprochement structurant le recueil, nous avons aussi privilégié les symboles dont les symbolisés se répètent dans toutes les *Odes* (ou du moins dans leur plus grande partie). De même, nous avons repéré tous les termes relatifs à ces notions, que ce soit des noms, des adjectifs et des verbes ; c'est pour cela que nous préférons souvent parler, au lieu du *symbole* de l'eau, du *symbolisme* de l'eau afin de comprendre tous les phénomènes où l'élément aquatique est engagé à dire les réalités spirituelles que le poète est en train de peindre (que ce soit par la mention directe de l'eau, que ce soit par le nom d'un fleuve ou d'un lac, que ce soit encore par des verbes comme *couler*). Une fois isolé le champs lexical de l'eau, par exemple, nous nous sommes aussi adonnés à distinguer les mentions où l'élément en question n'a qu'une valeur dénotative (étant cité par exemple pour seulement offrir le décor d'une scène) et celles où une signification symbolique est observable ; nous allons signaler chacun de ces cas au début de chaque chapitre.

CHAPITRE II LES SYMBOLES TELLURIQUES

"in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitae tuae"

Genesis 3:17

La lecture de *Cinq Grandes Odes* le suggère, et un examen attentif le confirme, la terre est l'une des images capitales du texte. Soit comme un substantif, soit sous une forme adjectivale, elle y est évoquée à 76 reprises ; la plupart fait référence à la terre en tant qu'un élément (à côté de l'eau, du feu, de l'air). Finalement, surtout à la conclusion de la troisième ode, le mot apparaît comme un synonyme de « territoire », de « pays », doué d'une évidente dimension religieuse – c'est la « Terre promise » à laquelle le poète compare son âge mûr ; le même sens d'un territoire, cette fois-ci privé, un bien en somme, est soulevé à la fin de l'ode V, dans la prière des défunts (« *Nous t'avons laissé notre terre* », disent-ils).

La distribution de ces termes dans le recueil n'est pas moins variée que leur signification. L'élément tellurique est relativement peu présente dans « Les Muses » ; il n'y est cité que 7 fois. Ce nombre monte à seize dans « L'Esprit et l'eau » et descend à treize dans « Magnificat » ; dans « La Muse qui est la Grâce », il en vient à 24 reprises, ce qui va de pair avec le rôle central de la terre dans la structure symbolique du poème ; la « Maison fermée » présente seize occurrences du terme.

Pas toutes ces occurrences ne sont porteuses d'une charge symbolique. Il est fréquent que la terre forme une paire avec d'autres entités cosmiques (la mer, le ciel, le feu) dans une métonymie ou bien de la totalité de la Création, ou bien du monde sensible : « la terre avec ses feux », lors de l'évocation d'Euterpe, dans « Les Muses » ; « Comme l'homme jeune pensant dans son jardin au mois d'août qui voit par intervalles tout le ciel et la terre d'un seul coup », dans « L'Esprit et l'eau » ; « j'ai salué le Ciel et la Terre », dans « La Maison fermée » ; « Avance-toi et vois l'éternel matin, la terre et la mer sous le soleil du matin » (« La Muse qui est la Grâce »). Le même sens de la totalité de l'univers créé représenté par la terre est soulevé par la figure du conquérant ; ce sont des *réunisseurs de la terre* que les Colomb et Magellan qui ont *rejoint les deux parts de la terre* et auxquels le poète se compare, lui même se voulant (dans un parallèle avec Josué et avec la Terre promise) *le rassembleur de la Terre de Dieu*. Finalement, la terre apparaît dans le reproche adressé au poète de s'être *éloigné de son peuple autant que la terre le permet* dans une expression

hyperbolique.

Ces usages non symboliques de l'élément tellurique sont, signalons-le, somme toute minoritaires. Dans la plupart des images chthoniennes du recueil, la terre est pleinement intégrée dans la dynamique centrale du recueil.

LA TERRE CRÉATURE

Dans les pages précédentes, nous avons eu l'occasion de signaler la place centrale que tient dans la réflexion poétique et religieuse de Claudel le récit biblique de la Création et la théologie y afférant. C'est au sein de cette méditation sur Dieu Père que les symboles chthoniens gagnent toute leur signification.

Car la terre semble être pour Claudel, signalons-le, le symbole par excellence du statut des choses visibles, comme les créatures d'un Créateur. Cette condition ontologique du monde visible peut se traduire par une référence à la terre en elle-même, comme un élément en opposition à l'eau dont, d'après le récit du livre de la *Genèse*, elle prend ses origines (« L'Esprit et l'eau », v. 9-11) :

« Et qui de nouveau avez séparé de ces eaux humides que je dis
L'aride, comme un enfant divisé de l'abondant corps maternel »

Par cette référence au récit biblique de la Création, le caractère élémental et primitif de la terre est mis en relief ; d'après la cosmogonie biblique, avant son apparition, il n'y avait que les eaux, que le souffle de Dieu qui planait sur elles et que la lumière et les ténèbres engendrées par Sa parole créatrice ; la terre est bien le deuxième élément à venir au monde après le jour et la nuit (Gn 1, 1-10). La nature précoce de son surgissement, de même que son apparence (celle d'une masse informe à l'égal de celle des eaux, formellement moins différenciée que les créatures engendrées par la suite : les végétaux, les astres et les animaux) suffit à suggérer sa nature archaïque, proche des origines du cosmos.

Claudiel semble partir de cette intuition du fait du voisinage de la terre aux commencements absolus. Dans sa prière à Dieu dans « Magnificat », il y confère des attributs de l'enfance; la terre en aurait la pureté, l'« innocence » (v. 290):

« Vous voyez cette terre qui est votre créature innocente. Délivrez-la du joug de l'infidèle et

de l'impur et de l'Amorrhéen ! car c'est pour Vous et non pas pour lui qu'elle est faite. »

Le mot « terre » est ici pris au double sens, celui de la terre élémentale, mais aussi celui du territoire de la Cananée la Terre Promise à la descendance d'Abraham. Référence tellurique plus complexe que celle de « L'Esprit et l'eau », la dimension théologique de cette notion est de beaucoup plus développée : outre une référence aux origines (la terre est *créature*), ce passage dévoile aussi la finalité de l'existence chthonienne: Dieu (*c'est pour Vous et non pas pour lui qu'elle est faite*), de même qu'une certaine moralité (l'innocence de la terre, découlant de sa proximité de Dieu, et l'indignité de l'idolâtre, *de l'infidèle et de l'impur et de l'Amorrhéen*).

L'ENSEMBLE DES CRÉATURES

Ce n'est pas seulement la terre comme un élément, comme une masse unie et primordiale, dénuée de toute caractérisation autre que l'ancienneté de ses origines, qui a une dimension symbolique dans les *Odes* ; il n'est pas rare qu'elle y apparaisse aussi comme une surface variée et peuplée, comme un espace où vivent des êtres végétaux et animaux. Créature par excellence, elle est souvent évoquée lorsque Claudel désire peindre la variété des créatures engendrées par Lui.

L'évocation de Virgile dans « Les Muses » est sans doute le moment du recueil où le sens de cette variété inépuisable de la Création est de plus près associé aux images telluriques, notamment par l'œuvre virgilienne qui en fait l'objet (les *Géorgiques*). Que ce soit les travaux routiniers des laboureurs ou les réalités terrestres de l'élevage et de l'agriculture qui fassent la matière du poème que Claudel élit comme emblématique de sa poétique à la fois esthétique et religieuse, une indication qu'il ne lui faut point s'astreindre aux seules existences sublimes, mais que même les choses les plus humbles dévoilent les dessins du Créateur à celui attentif à *cela que chaque chose* veut dire.

C'est pour cela que, dans l'ode suivante, après la méditation théologique sur la présence de Dieu dans ses œuvres qui fait l'objet de la septième strophe, la terre, jusque là l'emblème de tout ce qui est dans ce monde mortalité, impermanence, devient le signe même de la présence de l'Être dans ce monde (v. 191-194):

« La terre, le ciel bleu, le fleuve avec ses bateaux et trois arbres soigneusement sur la rive,
La feuille et l'insecte sur la feuille, cette pierre que je soupèse dans ma main.

Le village avec tous ces gens à deux yeux à la fois qui parlent, tissent, marchandent, font du feu, portent des fardeaux, complet comme un orchestre qui joue.

Tout cela est l'éternité et la liberté de ne pas être lui est retirée.

Je les vois avec les yeux du corps, je les produis dans mon cœur ! »

Placé en tête de l'énumération, le mot « terre » est dans une position qui est bien loin d'être fortuite : c'est la première occurrence de ce terme dans la deuxième ode après la plaque tournante qu'est la septième strophe et sa première occurrence avec sa nouvelle signification, désormais positive. Elle semble détenir, au point de vue hiérarchique, une position supérieure aux êtres qui la suivent ; c'est comme si tant les animaux et les plantes que les autres éléments cosmiques cités dans l'extrait (de nature aqueuse ou ouranienne, peu importe) avaient leur statut de créatures synthétisé par la mention de la créature par excellence qu'est la terre, terre à la fois réelle et symbolique.

Au demeurant, quel lien y aurait-il entre la terre et les créatures ? Celui du passage ci-dessus semble se réduire à la pure contiguïté : la terre occupe le même temps et le même espace des autres êtres évoqués par la scène. Or, la relation est toute autre dans l'extrait consacré à Virgile. Comme le thème de l'agriculture lui-même le laisse voir, la terre, si proche des origines, fonctionne elle-même comme une matrice qui donne origine à d'autres êtres ; entre elle et eux, la relation est de causalité. L'invocation de Virgile le montre assez ; la terre y reçoit les épithètes *large et féconde* ; de même, la fécondité est associée de près à la terre quand il y est dit que le poète formule [1] *la fertilité* de Cybèle (la déesse romaine tellurique) et que c'est à la terre de *remplir un poème insatiable par la production des céréales et de tous les fruits*. Le lien entre la poésie et l'agriculture apparaît clairement dans cette dernière formule, les êtres engendrés par la terre étant ceux sur lesquels se penche le poète pour la réalisation de son devoir. Elle peut également lui servir de terme de comparaison de sa propre *production*, poétique celle-ci ; il en est ainsi lorsqu'il compare sa *labourage* artistique au *labourage* sur une *terre forte et difficile* (v. 229-231) :

« Et moi, je produis dans le labourage, les saisons durement travaillent ma terre forte et difficile.

Foncier, compact,

Je suis assigné aux moissons, je suis soumis à l'agriculture. »

L'association de la terre à la fertilité est certes bien loin de se borner là. N'est-ce pas elle qui se trouve à la fin de « Magnificat », quand la pluie se met à tomber sur « la terreensemencée », signe d'un renouveau de la vie dans cette scène qui baigne à la lumière du crépuscule – du reste, un

renouveau de la vie suggéré de même (maintenant sur le plan surnaturel) par l'adoration de l'Eucharistie (signe de la résurrection christique) dans les Vêpres à la conclusion de l'ode ?

En outre, Claudel se vante de la notion de la fécondité chthonienne dès qu'il s'agit de mettre l'accent sur l'effet prodigieux auquel il s'attend que sa poésie soulève en autrui, celui d'ouvrir dans leur cœur une *place* pour Dieu (« La Maison fermée », v. 107). Il en est ainsi quand, dans cette dernière ode, il se prie dans ces termes de l'inspirer à produire sa parole poétique (et religieuse) de *la meilleur substance de [s]on cœur* à l'égal d'une *moisson* abondante (v. 94) :

« Faites que je la produise de la meilleure substance de mon cœur comme une moisson qui va poussant de toutes parts où il y a de la terre, (des épis jusqu'au milieu de la route) »

Et Claudel de développer, dans les comparaisons des versets suivants, cet aspect symbolique de la terre en relation à sa propre poésie : c'est ainsi qu'il veut sa parole « sans aucun son comme un semeur de silence, comme un semeur de ténèbres, comme un semeur d'églises/ Comme un semeur de la mesure de Dieu » (v. 99-100) et qu'elle soit « Comme une petite graine dont on ne sait ce que c'est/ Et qui jetée dans une bonne terre en recueille toutes les énergies et produit une plante spécifiée/ Complète avec ses racines et tout » (v. 101-103). La parole n'est point seulement ce qui rend témoignage de la présence divine même dans les êtres les plus *terrestres*, les moins sublimes ; elle est aussi elle-même une terre qui doit pousser l'amour de Dieu dans ses semblables, à l'égal des grains qui tombent sur la bonne terre dans la parabole du semeur (Mc 4, 1-9 ; Lc 8, 4-8), sans doute la source évangélique de ce symbole.

LA TERRE : LA CRÉATURE HUMAINE ET L'HUMILITÉ

Symbole rattaché au statut du monde comme Création, symbole renvoyant aussi à l'ensemble des créatures qui le peuplent, mais également symbole lié à l'une d'entre elles en spécial ; les *Odes* établissent une relation proche entre la terre et cette créature parmi les créatures qu'est l'homme. Claudel semble là travailler sur un lien fort ancien, décelable dans l'étymologie même du terme « homme » ; issu de la racine indo-européenne **ghyom*, la même qui a donné le grec *khthon* et le latin *humus* (tous les deux renvoyant à « terre »), *homo*, *hominis* désigne la créature engendrée de l'élément tellurique, différent en cela des dieux, eux de nature céleste. Cette relation n'est apparemment pas limitée à l'indo-européen. N'est-ce pas cette idée, dans la *Bible*, qu'évoque la

scène de l'engendrement de l'homme par Dieu « de limo terrae » (Gn 2, 9) ? N'est-ce pas sa nature terrestre que Dieu met à nu contre Adam pris dans sa faute : « in sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram de qua sumptus es quia pulvis es et in pulverem reverteris » (Gn, 3, 19) ?

En effet, c'est bel et bien dans la terre que Claudel distingue, du moins en partie, la constitution naturelle de l'humain. Il est ainsi que, dans la deuxième strophe de l'ode seconde, il se dirige à Dieu qui (v. 12-13)

« dans le temps de la douleur comme au jour de la création saisissez dans votre main toute-puissante
L'argile humaine et l'esprit de tous côtés vous gicle entre les doigts. »

Si nous disons « en partie », c'est que, effectivement, plutôt que tout simplement dans la « terre », Claudel, dans cet extrait, identifie dans l' « argile » la condition essentielle de l'homme. Par là il laisse sous-entendue la présence d'un deuxième élément : l'eau nécessaire à mouler cette argile dans la forme humaine. C'est en effet à un élément liquide mélangé à la terre que renvoie le verbe « gicler » au treizième verset ; néanmoins, au lieu de l'eau, c'est « l'esprit » (c'est à dire le souffle, l'air) qui en est exprimé. Nous aurons l'occasion de commenter davantage la portée symbolique de cet acte. Soulignons tout de même que Claudel y laisse entrevoir une certaine métaphysique de l'homme, un être dimorphe, composé de deux, voire de trois natures (la terre, l'eau et l'air).

Dans « Magnificat », Claudel met en exergue encore plus éloquemment la composante chthonienne de la constitution humaine. C'est lors de la célébration de la naissance de sa fille, la paternité étant, dans sa réalité charnelle, le signe même de sa condition d'homme (v. 205) :

« En ce jour de ses générations où l'homme se souvient qu'il est terre, et voici que je suis devenu avec vous un principe et un commencement. »

Nous l'avons observé dans l'analyse de celle-ci, Dieu cède certes au poète l'apanage qui est le plus proprement le Sien (celui de la création). Toujours est-il qu'Il le fait non pas par quelque don immatériel et sublime, mais par cette réalité mortelle, *terrestre* même qu'est « le sang et la chair » (v. 229) par lesquels la vie s'est transmise de « la touffe profonde de tous [s]es ancêtres » (v. 227) à lui et de lui à son enfant, le poète, par cet acte, rejoignant « l'ignorance et [les] générations de la nature » (v. 217). Le mot *ignorance* gagne dans ce contexte tout sons sens ; ces *générations*, dans la

procréation, sont mues par une force aveugle, naturelle, une impulsion pour ainsi dire presque animale, *ignorante* du but auquel elle tend comme l'est une plante qui pousse, une bête qui copule, et pourtant c'est par ce fonctionnement qui n'a rien d'éthéré, que le dessin de Dieu se réalise : « *crescite et multiplicamini* » (Gn 1, 22), la similitude des créatures à Lui étant, par leur capacité créatrice manifeste *dans* et *par* la chair, maximale.

La terre n'est point seulement le symbole de la constitution ontologique de l'homme ; elle l'est aussi de l'attitude qu'il se doit de tenir vis-à-vis de la Création et du Créateur ; elle touche par là au domaine de la morale par l'expérience de l'*humilité*, l'*humilitas* latine dont l'étymon est le même de *humus*. Au lieu d'aspirer à une délivrance totale par la vie de l'esprit, n'en vient-il pas après cette découverte de sa vraie condition, dans cette même deuxième ode, à se peindre en serviteur de Dieu ? L'humilité est bien donc ce qui lui permet d'assumer la vérité de sa condition de créature chthonienne et d'exercer la justice envers Dieu, de Lui rendre son dû (c'est-à-dire la reconnaissance de Son statut d'Origine). L'acceptation de sa propre nature tellurique qu'est l'humilité est bien représentée par le geste du poète lors de son acte de pénitence dans la deuxième ode, ritualistique et imbue d'une évidente dimension symbolique, celui de se tenir « la face contre terre » (v. 289). De même, c'est comme un *humilié* (c'est-à-dire « qui reste à terre ») qu'il se présente dans la quatrième strophe de « Magnificat » lorsqu'il chante l'œuvre salvifique de Dieu qui l'avait délivré de la mort spirituelle du péché et du refus de Sa grâce infinie (v. 108-119).

LE POIDS DE LA TERRE

La terre soutient et nourrit; elle est une image de l'homme et de la conduite qui doit être la sienne quant au monde et quant à Dieu; néanmoins, elle est aussi ce qui pèse, ce qui encombre dans sa gênante matérialité, ce qui impose des travaux. C'est son monde que celui de la contrainte, de la limitation, de l'absence de liberté et de l'effort pour venir à bout de ces obstacles.

C'est bien là la fonction de la terre dans la strophe finale des « Muses ». Les violentes émotions qui enlèvent le poète lors de la rencontre de Rose y sont évoqués par l'image de « la mèche allumée d'une mine sous la terre » (v. 273-274) :

« Et moi, comme la mèche allumée d'une mine sous la terre, ce feu secret qui me ronge,
Ne finira-t-il point par flamber dans le vent ? qui contiendra la grande flamme humaine ? »

La *grande flamme humaine* de l'amour, de la passion dévorante, gisant sous le poids de la terre, aspirant à rejaillir en plein jour, n'est-ce pas bien l'image de cette relation adultère, d'autant plus passionnée qu'elle doit brûler pour ainsi dire souterrainement, sous le lourd fardeau de l'interdit social ? Dans ce sens, il est significatif que, dans « La Muse qui est la Grâce », le mariage soit dépeint par une image tellurique qui met en vedette ce qu'il peut avoir d'ardu, de déplaisant. C'est la Muse qui le fait ; elle oppose l'ivresse libératrice qu'elle signale au poète à un quotidien matrimonial souvent terne, peu glorieux (en cela fort divers des délices de ses amours avec Rose), par une hypallage qui assimile l'union matrimoniale à un labeur pénible sur une terre ingrate (« Il n'est plus l'époux d'une terre maigre et le colon d'une femme querelleuse avec quatre filles à la maison », v. 96).

Ne nous trompons pourtant point ; bien loin de Claudel toute dénonciation de l'oppression supposée de l'individu, de ses désirs et de ses émotions, par la « société », par ce devoir souvent malaisé qu'est le mariage. Tant s'en faut. Rappelons que la terre comme un symbole des créatures, et spécialement de la société humaine, apparaît à nouveau dans l'ode IV. On a vu que l'une des questions centrales dans cette ode est l'appartenance du poète à la cité des hommes dont il se réclame et à laquelle la Muse l'invite à se soustraire. Or, le « fils de la Terre » (v. 123), comme lui-même se définit, a un devoir qui n'est point celui de « vaincre » comme il en est du « fils de la Mer » (v. 151) qu'est Achille sévissant contre les Troyens ; la part qui lui échoit est celle de la résistance. Et cette résistance est précisément la résistance au poids de la terre, à la pression qu'exercent les « autres pierres qui sont appuyées » (v. 156) sur lui :

« Mais vous m'avez placé dans la terre, afin que j'endure la gêne et l'étroitesse et l'obscurité,
Et la violence de ces autres pierres qui sont appuyées sur moi. »

Que sont ces *autres pierres* sinon les autres créatures, en spécial ses semblables, les hommes « irrespirables » et étouffants (v. 192), pareils en cela à la terre ? Le poète ne serait-il pas en quelque sorte *enterré* sous eux ? N'est-il point vrai que, de même que sa passion-flamme pour Rose étouffée comme la *mèche d'une mine allumée sous la terre*, il en est ainsi de l'ivresse à laquelle l'appelle la Muse et qu'il réprime sous le poids de ces *autres pierres* que sont l'autre avec ses attentes, ses interdits ? Pourtant, s'il le fait, ce n'est que par la Volonté de Dieu, par la terre qui est Votre volonté ! » (v. 157) ; c'est Lui qui lui assigne la force non pas d'attaquer le Mal (comme Achille), mais celui d'y opposer une résistance tenace, silencieuse. C'est là une application pratique de la

découverte (à ce point-là encore toute théorique) de la morale chthonienne de l'humilité. Il est ainsi que la restriction par la société soit de la liberté (signalée dans la « Muse qui est la Grâce »), soit de l'assouvissement du désir (éveillé par Rose-Érato) ne fait pas l'objet d'une révolte. Sa prière dans la quatrième ode sollicite précisément la force de s'y résigner, lui une créature de la terre qui trouve dans la terre et dans la pression qu'elle exerce sur lui le milieu qui lui est propre par Son dessein. Ce discours est bien loin de s'astreindre au poète ; il est aussi réitéré par la Muse dont la parole renvoie à cette même signification de la terre comme contrainte et comme limite (« ô vraiment fils de la terre ! », v. 83 ; « chiches jours terrestres », v. 103) - non pas certes pour convenir avec le poète de l'immersion dans la terre dont il se réclame, mais pour la tourner en dérision, lui signalant une liberté qu'elle peint comme supérieure à ce farouche attachement tellurique.

Cette signification symbolique de la terre est d'autant plus prégnante que, dès que tout ce qui est gêne et restriction disparaît, il y a un éloignement de la terre. Encore une fois, les odes I et IV sont significatives de ce mouvement. C'est sur un bateau qu'a lieu la rencontre de Rose à la fin de la première ode, lui et elle étant « décollés de la terre » (v. 268), rendus à un moment de passion au-delà des interdits sociaux.

Ce mouvement est beaucoup plus marqué dans « La Muse qui est la Grâce ». Dans l'avant-dernière strophe, la révélation de la deuxième identité de la Muse, et la libération spirituelle suprême qu'elle, en tant que la Grâce, vient lui apporter, est accompagnée par des images de destruction de la terre (v. 254, par exemple ; on aura l'occasion d'y revenir). À d'autres moments de l'ode, l'éloignement plus ou moins important des personnages par rapport à la terre se traduit par leur relation au sol. La Muse, cet être aérée, libre, ne le touche presque pas (v. 92-93) :

« Car je ne suis point pour toujours ici, mais je suis fragile sur ce sol de la terre avec mes deux pieds qui tâtent,

Comme un homme au fond de l'eau qui le repousse, comme un oiseau qui cherche à se poser, les deux ailes à demi reployées, comme la flamme sur la mèche ! »

Si le poète trouve dans la terre son élément, le détachement auquel la Muse le somme est exprimé par l'image de la blessure à son pied, celle qui le fait boiter et qui obvie à son adaptation à la terre : « le pied que tu poses à terre est blessé » (v. 179), le constate-t-elle. Là, de nouveau, par une telle distance envers la terre, c'est une distance envers la communauté des hommes qui est manifestée. Cette blessure le sépare d'avec ses semblables ; elle l'empêche de suivre sa route « du

pas des autres bonhommes » (v. 169), du même « pied plan » qu'eux (v. 177). Et, par cet « avancement mutilé » (v. 173), par cette marche claudicante, elle veut le forcer à apprendre la « mesure » (v. 170) inspirée par elle, c'est-à-dire celle de la poésie. Par là, on le voit, le symbole de la terre entretient une relation complexe au thème de la poésie extatique ; si la poésie est proche de la terre par l'attention aux créatures (symbolisées par des images chthoniennes) qu'elle requiert, et si elle est souvent évoquée sous l'image d'une terre fertile qui fait pousser l'amour de Dieu, maintenant la terre et la poésie sont aux antipodes, le poète devant se détacher du monde tellurique de la société humaine pour se livrer à l'extase de la contemplation de l'univers auquel l'invite la Muse.

PÉCHÉ ET MORT

Il y a aussi dans les *Odes* une autre terre, une terre souterraine, une terre qui engouffre l'homme dans ses entrailles; elle apparaît chaque fois que Claudel évoque la perte de la créature humaine. C'est cette terre infernale (en effet, qu'est-il l'enfer sinon, en accord avec l'étymon latin *infernus*, ce qui est « en bas »? ⁴⁰⁰) qui se rattache de près au thème du péché.

Cette acception surgit dès la troisième ode. Dans son remerciement à Dieu pour Son œuvre salvifique de le dérober à la mort (à la mort spirituelle certes, celle procurée par le péché), le poète, rappelons-le, se compare à Joseph et à Jérémie (v. 118-119), eux aussi ayant été sauvés par Lui d'une *terre souterraine* (une « citerne », une « basse-fosse »), dans le poème de Claudel un symbole de la mort de l'âme dont Dieu eût délivré le poète.

Cette valeur symbolique de la terre (encore suggérée dans l'ode III) se manifeste à part entière à la conclusion du poème suivant, dans le refus farouche qu'il oppose à la sommation de la Muse qui est la Grâce. Sa résistance acharnée se fait par le souvenir de cette « autre âme humaine » qu'il aima et avec laquelle il fut « compact », du « pain d'un autre corps » dont il se nourrit (v. 266-267) – de Rose, en somme. Dans sa fuite à l'appel de la Grâce, on l'a vu, il s'abîme dans le souvenir du péché charnel (évoqué par ce *pain d'un autre corps*, par ce « sang » dont le goût il garde à la bouche et qui le fait ne plus sentir la saveur sublime de l'« eau brillante » et du « miel ardent », v. 265). Or cette évasion dans le péché se présente précisément comme une évasion dans la terre (« Je me retourne désespérément vers la terre », v. 258 ; « je retire en bas vers le sol solide », v. 262). Comme l'adverbe « en bas » le suggère, il y a une dimension infernale dans cette fuite ; à son

⁴⁰⁰ Consulté dans le site : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/enfer> à 18h45 le 8 mars 2014 à 18h30.

mouvement de *retire[r] en bas*, répond celui de Rose, l' « antique sœur », qui « remonte » de l'enfer (du « Ténare ») à sa rencontre (v. 269-273), dans une scène lugubre dont le décor n'est pas sans renvoyer à la géographie infernale de l'Antiquité (« une autre fois de l'autre côté de ce bas canal qui n'éclaire pas même / Le rais d'un astre de plomb et la corne lugubre d'Hécate ! », v. 273-174).

Si la terre comme entité qui engloutit peut être rattachée à la mort de l'âme qu'est l'empire du péché, elle peut l'être également à l'anéantissement physique des choses et des hommes – en un mot, à toute réalité immédiate et visible, à la fois périssable, fragile. Cette signification de la terre n'apparaît qu'une fois dans les *Odes* ; c'est dans la troisième strophe de la deuxième ode, dans l'évocation de ce Péquin où le poète se trouve, si profondément empreint de l'élément tellurique qu'elle est « l'élément qu'on respire » qui « souill[e] immensément de sa substance l'air et l'eau », v. 22). C'est là une terre libre, dispersée, balayée par le vent, dont le caractère instable, variable, traduit bel et bien l'instabilité du monde et de ses grandeurs. La terre comme symbolisant de ces réalités transitoires ne va pas sans être indirectement liée au thème du péché ; la faute par excellence ne correspondrait-elle point précisément à sacrifier Dieu en faveur de ces réalités contingentes, à les prendre pour une fin lorsqu'elles ne sont que des moyens de la manifestation du véritable Être ? Pourtant, il nous faut l'avouer, cette relation entre les choses visibles et la mort est certes limitée ; on le rappelle, comme il est dit plus tard dans cette même ode, du fait du caractère cyclique de l'engendrement et de la dissolution des choses et de leur caractère de manifestation de l'Éternel où elles se fondent (v. 183-185), les étants Le révèlent. Indice significatif de ce retournement, à la fin du recueil (comme nous l'avons fait remarquer lors du commentaire de « La Maison fermée »), même les signes du pouvoir temporel (le laurier, les noms de César, de Colomb, de Magellan) ne sont plus conçus sous l'aspect exclusif de la transitorietà et reçoivent une dimension spirituelle, comme les symboles de l'œuvre du poète de *réunisseur de la terre de Dieu*.

COHÉRENCE ET AMBIVALENCE DU SYMBOLE TELLURIQUE

Comme l'exposition ci-dessus l'a fait ressortir, la latitude de la signification du symbole tellurique est considérable dans les *Odes*. Certes, ces acceptions fort variées peuvent être tenues pour des développements d'une notion de base, celle du statut créatural des choses.

C'est sur cette idée que se fonde l'ambivalence fondamentale du symbole de la terre dans le recueil. Car, d'une part, la terre conspire fortement au rapprochement de l'homme de Dieu. Tout

d'abord, par l'humilité, ensuite parce qu'elle recèle un langage, celui du Créateur, chaque chose étant l'une de Ses paroles, et il est au poète de les déchiffrer pour savoir ce qu'elles révèlent de Lui (on se souviendra qu'il s'écrie : *Parle donc, ô terre inanimée entre mes doigts!* dans « La Maison fermée »)⁴⁰¹. Cette fonction de donner à connaître la réalité invisible qui sert de fondement au monde concret est tellement intrinsèque à la terre que, même lorsqu'elle est déserte, qu'elle est dépourvue de toute vitalité, que tout y est mort, que toute créature en disparaît (« Magnificat »), elle continue quand même à parler de Dieu, à révéler quelque chose de Lui : Son silence, ou la disparition des êtres (c'est-à-dire de chacune de Ses paroles, engendrés par Son *Fiat*) dans le recueillement général de la nature sous la neige (comparée à la mort).

Et pourtant c'est bien cette assimilation de la terre à la créature qui est au fondement de l'association du monde chthonien à la perte spirituelle : toute créature peut être aussi considéré dans son seul aspect immanent, dans une réalité en elle-même, mortelle, scindée du plan spirituel (symbolisée par la terre dispersée par le vent) ; le poète, lui, lui-même une créature, peut aussi se considérer de la sorte, prenant ses désirs, son élan de liberté pour une réalité autonome envers cet Autre qui est son seul Être, oubliant l'*humilité* qui doit être la sienne, le fait que c'est la *terre* sa constitution. Par là, le pécheur est condamné à retourner à une *terre*, non plus à la terre féconde des êtres qui sont chacun une parole de Dieu, mais au monde infernal, sombre et sinistre, dont seule la miséricorde de Dieu peut le délivrer. C'est en quelque sorte comme si, dans le péché, les créatures choisissaient de se borner à leur propre caractère tellurique, comme si elles s'y abîmaient. Situation la plus caractéristique de cette préférence, lorsque, à la fin de « La Muse qui est la Grâce », le poète se tourne *désespérément vers la terre*, ne cherche-t-il pas à fuir, comme le tient Nina Hellerstein, « l'absorption de sa personne individuelle dans la divinité » par l'affirmation de son caractère de créature unique, ce qu'il fait par le « caractère charnel et individuel de ses rapports avec l'épouse »⁴⁰² ?

⁴⁰¹ Alice Egli-Hegglin fait le point admirablement sur cet aspect de la poésie claudélienne : « Toutes choses, dans l'univers claudélien, veulent parler. Mais leur langage est virtuel, c'est pourquoi elles cherchent l'esprit de l'homme pour s'y exprimer pleinement. [...] Il faut délivrer en elles ce mot essentiel qui les constitue. Ce mot constitutif, c'est la gloire et l'explication de Dieu » (EGLI-HEGGLIN Alice, op. Cit., p. 32).

⁴⁰² HELLERSTEIN Nina, op. Cti., 1990, p. 76.

CHAPITRE III

LE SYMBOLISME DES EAUX

« *Homme libre, toujours tu chériras la mer* »

Charles Baudelaire

Le symbolisme des eaux recouvre dans les *Odes* une ampleur sémantique considérable ; il n'en demeure pas moins que les espèces sous lesquelles il apparaît sont remarquablement réduites. Claudel évoque l'eau aussi bien en tant qu'élément, de façon indéterminée, que sous des formes plus précises. Celles-ci ne sont point fort variées. En effet, ce ne sont pas les eaux coulantes, les fleuves ou les ruisseaux, qui captivent spécialement la sensibilité du poète ; elles apparaissent certes dans le recueil, mais il se tourne volontiers plutôt ou bien vers de menues quantités d'eau (la goutte), ou bien vers les vastes ensembles (l'océan, la mer).

C'est l'eau comme élément simple, sans précisions, qui reçoit le plus de mentions dans les *Odes* ; dans le tout, elle surgit à 57 reprises. La mer (et l'océan) vient ensuite, avec 28 citations ; la goutte, elle, est citée sept fois, à l'égal de l'adjectif « liquide ». Les fleuves ne méritent que trois citations ; la notion de vague (« vague », « onde », « flot ») est elle aussi fort peu présente, surgissant au fil des odes à quatre moments ; trois mentions ont la pluie (ou la tempête) comme objet. Dans le tout, la fréquence de l'eau monte à 108 occurrences. Celles-ci ne sont pas uniformément distribuées dans le recueil. « L'Esprit et l'eau » en regroupe la plupart (65) ; dans « Les Muses », l'élément aquatique ne surgit qu'à quatre moments.

Parfois, l'eau n'est plus qu'un élément de la scène que le poète entend peindre : c'est comme cela qu'il cite le « fleuve » parmi les éléments qui, dans « L'Esprit et l'eau », composent le tableau de la Création qui se dévoile à ses yeux après la découverte de la Présence divine dans Ses œuvres, à côté de la « terre », du « ciel bleu », de la « feuille » et de « l'insecte sur la feuille » (v. 191-192) ; à la fin de cette même ode, la disparition de la mer, ainsi que celle du vent, ne font plus que d'indiquer la solitude fondamentale dans laquelle se trouve le poète lors de sa rencontre réconciliatrice avec Dieu (v. 308). Comme d'habitude, nous nous en passerons d'analyser ces exemples et nous nous tiendrons à ceux où la dimension symbolique est plus saillante.

L'EAU ET LA LIBERTÉ

Dans les deux premières odes, et dans la deuxième spécialement, Claudel insiste sur le rapport entre l'eau et la liberté. Ce lien symbolique peut paraître au prime abord assez banal - en effet, l'eau n'est-elle pas cette matière plastique et fugitive, offrant par là l'image par excellence de l'absence d'obstacle, de la non réduction à une forme figée ? Pourtant, Claudel réalise ce symbole d'une diversité de manières qui confèrent à l'eau comme expression de la liberté une puissance d'expression tout à fait considérable. Imbue de cette signification, l'eau (et notamment la mer) peut surgir dans le recueil comme un *espace de libération*. Tout d'abord, il peut s'agir de la libération du désir. C'est ce qui reste sous-entendu à la strophe qui clôt « Les Muses ». Dans notre analyse de l'élément tellurique, nous avons montré que le poète renforce sa distance envers la terre lors de sa rencontre avec Rose, comme pour mettre en avant la réduction des contraintes obviant à sa passion. Or, c'est dans l'eau qu'éclate la violence de leur amour ; les amants voguent sur la mer, embarqués sur une « noire miette mouvante », « noyés », tous les deux s'échappant à la terre dans une fuite « toujours plus avant, jusqu'au cœur de la mer luisante » (v. 262-270). Que traduit-elle cette course obstinée *jusqu'au cœur de la mer* sinon la quête d'un refuge où les amoureux adultères sont à l'abri des restrictions que la terre (ou la vie sociale) leur impose et où ils peuvent donner libre cours à leur élan ? Toujours est-il que, comme le fait voir Placide Gaboury, cette *liberté* est aussi *instabilité*, car « l'amour qui s'est allumé entre les deux êtres en question est aussi instable que le lieu où il commence. Le navire est un vaisseau ballotté sur la mer ; autant la mer est souple et instable, autant le navire »⁴⁰³

Cette liberté à laquelle l'eau peut servir d'espace de réalisation est parfois d'une nature plus générale que la libération du désir qui apparaît dans « Les Muses ». Cette liberté à laquelle invite l'eau peut intéresser l'existence *in totum* du poète, et point seulement sa vie passionnelle, comme il apparaît dans ces versets de « L'Esprit et l'eau » (v. 45-49) :

« Possédons la mer éternelle et salée, la grande rose grise ! Je lève un bras vers le paradis !
je m'avance vers la mer aux entrailles de raisin !

Je me suis embarqué pour toujours ! Je suis comme le vieux marin qui ne connaît plus la terre que par ses feux, les systèmes d'étoiles vertes ou rouges enseignés par la carte et le portulan.

Un moment sur le quai parmi les balles et les tonneaux, les papiers chez le consul, une

403

GABOURY Placide, *Le Symbole de l'eau dans les "Cinq Grandes Odes" de Paul Claudel*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Montréal pour l'obtention du grade de Maître ès arts, Montréal, 1953, p. 33.

poignée de main au stevedore ;

Et puis de nouveau l'amarre larguée, un coup de timbre aux machines, le break-water que l'on double, et sous mes pieds

De nouveau la dilatation de la houle ! »

Comme dans « Les Muses », on a là encore une fois une prise de distance envers la terre (*Je suis comme le vieux marin qui ne connaît plus la terre que...*) ; pourtant, souvenons-nous-en, dans cette troisième strophe de « L'Esprit et l'eau », la terre ne signifie plus seulement la contrainte sociale à l'épanouissement de la passion, mais plutôt le caractère limité et mortel de l'existence humaine. Dans ce contexte, l'éloignement de la terre qu'implique le départ ci-dessus, c'est une libération des limitations d'une existence rien que temporelle. De même, lorsque, dans cette strophe, le poète à Pékin se voit entouré de l'élément chthonien, la mer lui apparaît comme un souvenir de la liberté : « Loin de la mer libre et pure, au plus terre de la terre je vis jaune » (v. 21).

Cette dernière citation l'indique assez, souvent *l'eau ou la mer sont elles-mêmes identifiées à la liberté* (la mer, observons-le, n'est plus seulement un espace de liberté dans le verset ci-dessus ; elle est elle-même *libre*). Les formules dans ce sens sont en profusion dans le recueil. L'« Argument » de « L'Esprit et l'eau » énonce explicitement cette équation : « l'eau qui est l'infini et la libération ». C'est là une formule frappante en ce qu'elle met en relief précisément la liberté de l'absence des limites existentiels ; *infini* et *libération* vont de conserve. Les versets de cette ode vont développer ce rapport.

La première manifestation du rapport d'identité entre l'eau et la liberté concerne la mer. Voilà pourquoi le poète, dans la troisième strophe, avait opposé la terre comme impermanence à la mer comme liberté. Dans la strophe postérieure, en contemplant les eaux océaniques qui lui font la plus vive impression, il s'écrie, extasié (v. 32-42) :

« Mais elle est la vie même sans laquelle tout est mort, ah ! je veux la vie même sans laquelle tout est mort !

La vie même et tout le reste me tue qui est mortel !

Ah, je n'en ai pas assez ! Je regarde la mer ! Tout cela me remplit qui a fin.

Mais ici et où que je tourne le visage et de cet autre côté

Il y en a plus et encore et là aussi et toujours et de même et davantage ! Toujours, cher cœur

!

Pas à craindre que mes yeux l'épuisent !

Ah, j'en ai assez de vos eaux buvables.

Je ne veux pas de vos eaux arrangées, moissonnées par le soleil, passées au filtre et à l'alambic, distribuées par l'engin des monts.

Corruptibles, coulantes.

Vos sources ne sont point des sources. L'élément même ! »

La mer, dans sa grandeur imposante, dans son mouvement indomptable, dans sa richesse inextinguible, est identifiée à *la vie même*, à un principe de vitalité intarissable *sans [lequel] tout est mort* ; sous la forme de la puissance libre et sauvage qu'est la mer, l'eau signale une liberté fondamentale, celle d'une vie inépuisable, illimitée, dégagée de la hantise de la finitude, des limitations de l'existence sous le signe de la mortalité. En effet, la mer est cette présence qui demeure malgré les morts apparentes qu'elle subit à sa surface (v. 197-198) :

« Est-ce qu'on dit que la mer a péri parce que l'autre vague déjà, et la troisième, et la décumane, succède

À celle-ci qui se résout triomphalement dans l'écume ?

Dans la cinquième strophe, transcendant le point de vue de l'existence éphémère et le symbolisme de la terre qui marquent la troisième strophe par l'ample perspective de la majesté océanique, il est au poète de déclarer sa participation à cette liberté existentielle qu'est la libération de la mort : « Je partage la liberté de la mer omniprésente ! » (v. 54).

Le long extrait ci-dessus le montre assez, la mer est aussi liberté en ce qu'elle est indifférente à l'influence de ces mortels parmi les choses mortelles que sont les créatures humaines. Lorsque les eaux sont civilisées, domptées par l'homme, qu'elles deviennent *buvables, arrangées, moissonnées, passées au filtre et à l'alambic*, elles sont du coup dépouillées de la liberté primordiale qui les caractérise à l'état d'eaux océaniques, et elles en viennent à être *corruptibles*, assujetties à la mort. Par là, Claudel suggère encore une fois la différence foncière de la mer envers la terre qui, elle, fléchit passivement à l'action humaine, par l'agriculture, comme l'explicitent les versets ci-dessous (v. 33-34) :

« Est-ce que l'on bêche la mer ? est-ce que vous la fumez comme un carré de pois ?

Est-ce que vous lui choisissez sa rotation de la luzerne ou du blé ou des choux ou des betteraves jaunes ou pourpres ? »

L'EAU CRÉATRICE

L'association de l'eau à la vie, que l'on a déjà fait voir, intéresse également une catégorie de

signification autre que celle de la liberté de l'élément hydrique dans les *Odes*. Comme certains des passages ci-dessus ont sans doute suffi à l'indiquer, l'eau est porteuse d'un sens qui la rattache à la création, et notamment à l'engendrement de la vie.

La mer est souvent pourvue d'une telle charge symbolique ; anthropomorphisée, elle est, comme le veut Maurocordato⁴⁰⁴:

« d'une féminité mystérieuse. Car elle a ce ventre qui se gonfle sous l'aspiration du ciel, ces entrailles glauques qui conçoivent la vie, cette double vessie du Nil, une dentelle blanche pour la parer et un ondoisement de bras dans toute les directions. On la sent génitrice, ses claques chaudes et liquides résonnent au flanc du rivage inlassablement. »

La *mer* comme femme et comme *mère* (le poète lui-même joue sur cette homophonie), cela reste tout à fait évident dans le verset 43 de l'Ode II ; les *sources* des hommes (les fontaines, les puits), construites par eux, ne sont point des *sources*, la véritable origine ; cette source se trouve dans la mer, le point de départ de toute vie. Elle est la « matière-première » (ibidem) ; sans elle la vie reste incréée.

S'il est permis de penser que ce symbolisme maritime repose sur une base empirique (comme sa nécessité impérieuse aux processus vitaux, ou bien la présence des formes archaïques du vivant aux profondeurs océaniques), il n'en va pas de même dans les cas où l'eau en tant qu'élément (et pas comme mer) apparaît chargée d'une fonction créatrice. Au contraire, c'est le souvenir scriptural qui reste sous-jacent à ces occurrences.

Effectivement, cette signification symbolique de l'eau se construit par une série d'allusions aux premiers versets du livre de la *Genèse*. Il en est ainsi de l'ouverture de la deuxième strophe de la deuxième ode (v. 8-11)

« Mon Dieu, qui au commencement avez séparé les eaux supérieures des eaux inférieures,
Et qui de nouveau avez séparé de ces eaux humides que je dis.
L'aride, comme un enfant divisé de l'abondant corps maternel,
La terre bien chauffante, tendre-feuillante et nourrie du lait de la pluie »

On voit bien que l'eau élémentale, à l'instar de la mer, participe à un symbolisme maternel ; il

404

en est ainsi non seulement parce qu'elle enfante ; elle nourrit cette terre à laquelle elle donne la vie, qui, pour devenir fertile, doit boire « le lait de la pluie » (v. 11). L'inspiration fondamentale à ces versets est biblique, soit, comme on a eu l'occasion de l'indiquer dans le commentaire de ce poème, par l'évocation de la division des eaux par Dieu en eaux supérieures et en eaux inférieures (Gn 1:7), soit par le renvoi au récit de l'engendrement de la terre à partir de l'eau sur les ordres du Créateur (Gn 1 : 9-10). Ces deux scènes sont évoquées de nouveau ultérieurement, la première fois par « Mon Dieu, qui avez séparé les eaux supérieures des eaux inférieures » (v. 112), la deuxième dans « L'eau qui a fait la terre la délie, l'esprit qui a fait la porte ouvre la serrure. » (v. 77).

Les eaux participent aussi à la signification de la Création par un deuxième ensemble d'allusions bibliques qui concernent une autre scène du livre de la *Genèse*, celle du souffle sur les eaux (Gn 1:2). La référence est explicite à la fin de la deuxième ode, lorsque le poète s'écrie : « Ah, je le sens, l'esprit ne cesse point d'être porté sur les eaux ! » (v. 330) , et un peu moins au début de l'ode, lorsqu'un « souffle sous le brouillard » fait voir « la mer » (v. 17-18), ou bien un peu après, quand le poète tient que « l'eau continue l'esprit, et le supporte, et alimente » (v. 172). Dans l'extrait qui va du verset 331-332, l'allusion est sensiblement plus travaillée ; ce n'est pas le souffle, mais la « proportion ineffable et le juste nombre » qui planent « sur les eaux infiniment divisibles » ; la formulation implique que c'est la superposition de ces entités mathématiques, de nature purement intellectuelles, qui a engendré tout ce qui est.

Cette allusion scripturale se rapporte aussi au symbolisme aérien. L'esprit et l'eau conspirent tous les deux à la Création, chacun à sa manière. C'est ce qu'explicitent les versets ci-dessous, que nous avons eu l'occasion de commenter ci-dessus (v. 77-79):

« L'eau qui a fait la terre la délie, l'esprit qui a fait la porte ouvre la serrure.
Et qu'est-ce que l'eau inerte à côté de l'esprit, sa puissance
Après de son activité, la matière au prix de l'ouvrier ? »

Comme le veut l'« Argument », c'est là une « union bienheureuse » entre « l'élément plastique » (l'eau) et « la volonté qui s'impose à elle » (l'esprit, expression de la Volonté divine) ; pourtant, dans l'« Argument » l'eau n'est point mise en rapport avec la Création, mais plutôt avec la « voix », évoquant par là un autre thème fondamental du recueil, celui du devoir poétique .

L'EAU ET LE DEVOIR POÉTIQUE

L'eau fait plus que d'exprimer la notion de l'engendrement des êtres. Elle dit aussi divers aspects du devoir poétique, surtout la connaissance des créatures et, par leur intermédiaire, celle de Dieu.

L'eau peut symboliser l'instrument avec lequel cette mission s'accomplit : la voix ou la parole poétique. Cette identification est explicitée dans la dernière strophe de « L'Esprit et l'eau », plus spécialement dans une formule utilisant *qui est* pour relier les deux termes de cette identité (l'eau et la voix): « le verbe intelligible et la parole exprimée et la voix qui est l'esprit et l'eau ! » (v. 321) ; dans le verset suivant, la voix est où le poète trouve *la libération de l'eau et de l'esprit* : « L'invasion de la voix raisonnable, en qui est la libération de l'eau et de l'esprit » (v. 323). Ce rapport symbolique repose sur une caractéristique intrinsèque à l'eau ; « parfaitement pure », elle est un miroir qui peut refléter toute créature (« toutes choses se reflètent en elle », v. 261) ; en cela, elle est à l'égal de la parole du poète (de sa « voix ») dont la tâche est aussi de représenter tout ce qui est (v. 210) :

« Et je fais l'eau avec ma voix, telle l'eau qui est l'eau pure, et parce qu'elle nourrit toutes choses, toutes choses se peignent en elle »

L'eau comme miroir universel peut encore peindre la vie intérieure du poète ; dans l'extrait ci-dessous, elle est son intelligence, sa sensibilité, ce qui « voit par notre œil », qui « entend par notre oreille » et dont il fait usage pour connaître le monde qui l'entourne (v. 235-236) :

« L'eau qui est claire voit par notre œil et sonore entend par notre oreille et goûte
Par la bouche vermeille abreuvée de la sextuple source »

L'eau s'insère de manière complexe dans le processus d'intellection du monde. Dans ce passage, elle en est la partie connaissante ; ailleurs, son rôle est tout à fait le contraire : elle est cela même qui est connu, ce que l'esprit « dégage » des êtres et qui les « illumine et clarifie » (« Argument »). C'est l'eau qui connaît, et c'est l'eau qui est connue ; la connaissance advient de la jonction de ces deux eaux, l'une celle du sujet, l'autre inhérente à l'objet. N'est-ce pas dire que l'esprit du poète et que la forme de la chose sur laquelle il exerce sa connaissance partagent quelque chose, et que c'est précisément dans la rencontre de cette chose partagée entre les deux que la

connaissance peut s'opérer ? L'eau offre une image achevée de ce mariage parce qu'elle aussi présente cette tendance à s'unir avec ce qui lui est égal (v. 55-57):

« L'eau
Toujours s'en vient retrouver l'eau,
Composant une goutte unique. »

L'idée des eaux qui s'unissent comme symbole de la connaissance est encore renforcée dans les versets ci-dessous où le parallèle entre les deux est mis en explicité (v. 73-75 et 110-111) :

« L'eau
Odore l'eau, et moi je suis plus qu'elle-même liquide !
Comme elle dissout la terre et la pierre cimentée j'ai partout des intelligences ! »

[...]

« L'eau
Appréhende l'eau, l'esprit odore l'essence. »

Si le symbole des eaux qui reflètent ou qui s'unissent renvoie à une dimension précise de la vie intérieure du poète, de nature cognitive, la transparence de l'eau en suggère un autre aspect, affectif et éthique. Elle est symbole de la relation qu'il désire entretenir entre lui-même et Dieu. De même que l'eau transparente se laisse pénétrer par la lumière, il est ainsi que le poète se veut tout à fait obéissant à la volonté de Dieu, et c'est dans cet esprit d'une parfaite soumission qu'il entend prendre à cœur sa tâche. Dans la prière qu'il lance à Dieu de lui permettre d'être à la hauteur de cette aspiration, il convoque les images de la « goutte translucide » et de la « rosée [qui] rutille dans le soleil » pour véhiculer ce symbolisme de l'eau comme l'âme fléchie à Sa Volonté (v. 226-230) :

« Qu'est-ce que l'eau que le besoin d'être liquide
Et parfaitement clair dans le soleil de Dieu comme une goutte translucide ?
Que me parlez-vous de ce bleu de l'air que vous liquéfiez ? O que l'âme humaine est un plus précieux élixir !
Si la rosée rutille dans le soleil
Combien plus l'escarboucle humaine et l'âme substantielle dans le rayon intelligible ! »

Or, nous le savons, le but de cette connaissance du monde n'est autre que la connaissance de Dieu. Encore une fois, le symbolisme aquatique est convoqué à exprimer cette connaissance

majeure ; comme le veut Michio Kurimura, l'eau est le symbole de la « vertu mystique » de l'esprit : « le poète s'élève vers le Dieu absolu et éternel , grâce à cet élément fluide qui relie la créature au Créateur »⁴⁰⁵ . Cela parce que, de même que *l'eau appréhende l'eau*, il est ainsi que *l'esprit odore l'essence*⁴⁰⁶, que l'intellection des choses conduit à Sa reconnaissance comme leur Source et leur Être ; en effet, « liquide » est le « lien » qui unit le poète à Lui par Ses créatures et qui les relie entre elles et à leur Créateur (v. 173-174) :

« Et entre
Toutes vos créatures jusqu'à vous il y a comme un lien liquide. »

La connaissance des choses, la connaissance de Dieu ; si, dans « L'Esprit et l'eau », l'élément liquide évoque plutôt l'une ou l'autre de ces deux connaissances (du Créateur ou bien des créatures), sa signification dans la dernière strophe de « Magnificat » renvoie à la connaissance et des réalités spirituelles et des choses visibles toutes les deux du même coup. Rappelons certaines caractéristiques de ce passage du texte que nous avons déjà commenté. L'entrée de Josué dans la Terre promise est l'image de l'arrivée du poète à l'âge mûr. Or, il est permis de prendre Canaan, qui de terre des peuples idolâtres (l'« Amorrhéen » décrié dans le verset 290) devient pays du Peuple de Dieu, comme l'image de l'ensemble des créatures pour ainsi dire profanes que le poète va bénir par sa parole poétique, les saluant « chacune par son nom avec la parole qui l'a fait » (v. 288), les délivrant par là de la « louange » qu'elles doivent à la Source de leur être et leur imposant « l'autorité de l'Évangile » (v. 290). C'est là qu'entre l'eau symbolique. En accord avec la portée religieuse que Claudel distingue dans cet exercice du devoir poétique, cette évangélisation des créatures est tout d'abord mise en parallèle avec le baptême de l'« âme païenne » (v. 291), ce qui la place du même coup sous le signe de l'eau purificatrice. Ensuite, c'est à une « bénédiction » que la parole poétique est comparée, et plus spécialement à une « bénédiction de l'eau » (v. 297-298), que la Création accueille à part entière de même que la terre travaillée par les soins de l'agriculteur

⁴⁰⁵ KURIMURA Michio, op. Cit., p. 83.

⁴⁰⁶ “La relation étroite entre l'eau et l'esprit y apparaît dans toute son évidence; l'analogie qui rapproche les deux termes est fondée sur les deux verbes 'appréhende' et 'odore'. L'eau est aussi empressée à se réunir à l'eau que l'esprit l'ait [sic] pour capter l'esprit, L'eau matérielle saisit la matière; l'esprit subtil respire l'essence des choses qui échappe à l'empire de la matière. L'esprit est attiré par l'esprit, le créé par le Créateur, comme l'eau tend vers elle-même par sa densité physique, et avec la même inclination essentielle. C'est à cause de son affinité avec l'esprit incréé que l'esprit de l'homme L'appelle comme son complément de nature semblable” (GABOURY Placide, *Le Symbole des l'eau dans les “Cinq Grandes Odes” de Paul Claudel*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Montréal pour l'obtention du grade de Maître ès arts, Montréal, 1953, p. 55).

reçoit les eaux copieuses de la tempête « dans un roulement de tonnerre sur les champs désaltérés » (v. 291), dans ce que Maurcordato appelle un « rite de fertilisation spirituelle »⁴⁰⁷. Ces références au baptême, et notamment à la bénédiction, sont lourdes de conséquences sur le plan de la symbolique des eaux ; la parole poétique qui ramène les êtres à leur Source s'étend sur les choses comme une eau aspergée dans les bénédictions collectives (du peuple et du clergé) du rite latin avant la Messe solennelle du dimanche, exerçant de la sorte son pouvoir sacralisateur sur le vaste contingent des créatures qui demandent à être restaurées dans leur union primitive avec leur véritable Être.

L'EAU PURIFICATRICE

À l'égard des corps et des objets du monde matériel, l'eau lave, débarrasse des souillures. Dans la pratique catholique, elle agit de manière analogue en ce qui touche à l'esprit ; par elle, reste marqué le passage du profane au sacré, du péché à la réconciliation ; c'est là la naissance *d'eau et d'Esprit* de Jean. Les *Odes* recourent à ce symbolisme des eaux, y compris au parallèle entre l'ablution du corps et celle de l'âme (« L'eau ne lave plus seulement le corps, mais l'âme », v. 199, « La Maison fermée ») ; elles le font par des références principalement à deux des sept sacrements de l'Église latine, le baptême et la pénitence.

Les eaux baptismales ont un rôle fort complexe dans cette interpellation de Dieu présente dans les versets 221-224 de « L'Esprit et l'eau » :

« Dieu qui avez baptisé avec votre esprit le chaos
Et qui la veille de Pâques exorcisez par la bouche de votre prêtre la font païenne avec la lettre psi,
Vous ensemencez avec l'eau baptismale notre eau humaine
Agile, glorieuse, impassible, impérissable ! »

Le passage du profane au sacré qu'accomplissent ces eaux baptismales a une triple portée. Tout d'abord, la Création elle-même est comprise comme un baptême ; le « chaos » est baptisé, il reçoit l'empreinte de Dieu, il devient cosmos, pourvu de l'ordre qu'Il lui assigne. Après, la font païenne est « exorcis[ée] » par le prêtre lors de la cérémonie du baptême des fonts et « l'eau

407

baptismale » féconde l'«eau humaine » et l' « ensemenc[e] », lui infuse la vie. Ces trois niveaux de la sacralisation par l'eau font penser à la dernière strophe de « Magnificat », au baptême et à la bénédiction de la terre par l'eau de la parole du poète, elle aussi douée d'une dimension purificatrice.

La même fonction baptismale de l'eau apparaît dans l'une des relativement peu fréquentes mentions directes du Fils dans les *Odes* (v. 116-188, « L'Esprit et l'eau ») :

« Mon Dieu, je vois le parfait homme sur la croix, parfait sur le parfait Arbre.

Votre Fils et le nôtre, en votre présence et dans la nôtre cloué par les pieds et les mains de quatre clous.

Le cœur rompu en deux et les grandes Eaux ont pénétré jusqu'à son cœur ! »

Comme le fait ressortir Marc Girard, dans l'Évangile selon Luc (Lc 12:50), le Sacrifice de l'Agneau est compris par Lui-même comme un baptême (c'est-à-dire étymologiquement comme une immersion) dans les eaux, après le premier baptême (celui par Jean dans le Jourdain) ; de même qu'après le baptême du Jourdain le Christ renaît pour Sa mission rédemptrice, il est ainsi qu'après Sa mort ignominieuse commence la phase post-pascale de toute l'histoire humaine (jusqu'à Sa seconde venue)⁴⁰⁸. Reste évident à ces deux baptêmes le sens d'une purification ; le Christ, l'Immaculé, se substitue au péché de l'homme pour le porter sur Lui-même et ainsi pourvoir au salut du genre humain. Chez Claudel, les eaux de ce second baptême, eaux envahissantes qui pénètrent jusqu'au plus profond de la parfaite Victime à son moment final, ne pourraient-elles pas avoir pour fonction précisément de laver la souillure des hommes qu'Il porta avec Lui sur la croix et à laquelle le poète lui-même ne se savait que trop attaché après l'aventure avec Rose ?

Le symbolisme aquatique est encore plus prononcé en ce qui concerne la pénitence après le péché charnel. Dans « L'Esprit et l'eau », il surgit dès l' « Argument », par la mention de l'eau des « larmes qui sortent d'un cœur pénitent », explicitement associée au thème de la purification ; elles sont, selon Claudel, l' « eau qui purifie quand elle jaillit à l'appel de Dieu ». Dans le corps du poème, la présence de l'eau se fait encore une fois sentir ; le théâtre de sa pénitence est « la fissure de la montagne./ Là où jaillissent les sources d'eaux bouillantes » (v. 270-271) ; intérieurement, il ressent « la douleur intérieure » qui en lui « ouvre tout comme un œil liquide » (v. 295) ; cette extrême détresse s'exprime par les « grandes larmes qui sortent » (v. 290) et par le « grand jet d'eau claire » (v. 291) qui jaillit de lui, sa propre âme purifiée.

⁴⁰⁸

GIRARD Marc, *Os Símbolos na Bíblia*, traduzido por Benône de Lemos, São Paulo : Paulus p. 227-228.

LA MARÉE MONTANTE DE L'ENTHOUSIASME

Le feu et l'air, on va le montrer, symbolisent entre autres, dans « Les Muses », dans « L'Esprit et l'eau » et dans « La Muse qui est la Grâce », l'ascendant que prend sur le poète l'inspiration. Voilà que, dans la strophe d'ouverture de la quatrième ode, il appartient à l'eau cette fonction symbolique, plus spécifiquement à la mer qui, en ascension lors de la « marée de syzygie », emporte le poète « comme une une barque » (v. 2) dans son mouvement.

Tout d'abord, comme le suggère l'image de la barque agitée au gré des ondes, la marée montante suggère l'inspiration comme un état venu du dehors, qui s'impose à lui ; c'est une force qui le « lève et remue de [s]on ber comme une galère allégée » (v. 2). On peut déceler son caractère impétueux des effets qu'elle produit sur cette barque « qui ne tient plus qu'à sa corde, et qui danse furieusement, et qui tape, et qui saque, et qui fonce, et qui encense, et qui culbute, le nez à son piquet » (v. 3). Quant au poète, il n'y peut guère ; il se laisse d'abord entraîner par cette puissance étrangère à lui, mais qui le meut, jusqu'à ce qu'il interpelle la Muse dans la strophe I, essayant de lui opposer quelque résistance.

Si cette conception de l'inspiration met en vedette sa violence et la disponibilité inerme du poète à celle-ci, il n'en est pas moins vrai qu'elle lui signale aussi la liberté (dont l'eau est également un symbole, comme l'on a vu ci-dessus). C'est ce qu'indique le poète lui-même (v. 7-8) :

« Encore le départ, encore la communication établie, encore la porte qui s'ouvre !
Ah, je suis las de ce personnage que je fais entre les hommes »

Ces versets, on l'a signalé dans l'analyse de cette ode, ne vont pas sans rappeler le verset 48 de l'ode seconde ; là comme ici, l'eau est l'espace d'un départ, celui-ci étant compris comme une libération ; dans « La Muse qui est la Grâce », cette libération se fait non pas, comme c'est le cas dans « L'Esprit et l'eau », à l'égard des limitations de l'existence matérielle ; plutôt, sous l'impact de l'inspiration, c'est du poids de l'altérité, de son « personnage [...] entre les hommes » que le poète se sent allégé. Une telle délivrance ne va pas sans quelque chose de paradoxal ; elle se fait sous l'impulsion d'un pouvoir auquel le poète ne peut qu'obéir, d'une altérité (celle de la Muse) aussi impérieuse (sinon plus?) que celle de ses semblables.

L'EAU DÉSIRANTE ET L'EAU DÉSIRÉE

C'est autour de l'eau comme symbole du désir que va se nouer une impasse centrale dans la deuxième ode, et par là dans le recueil en entier. Elle repose sur le rôle fort ambigu de l'eau dans cette ode, à la fois sujet et objet du désir.

Le fondement de cette association repose, de nouveau, sur la scène biblique de l'union primordiale de l'eau sous le souffle, le poète assumant de l'élément aquatique soutient le souffle, ce soutien de l'eau au souffle étant assimilé au désir (v. 263-265) :

« Comme ces eaux qui portèrent Dieu au commencement,
Ainsi ces eaux hypostatiques en nous
Ne cessent de le désirer, il n'est désir que de lui seul »

Le terme « hypostatiques » doit être pris dans sa polysémie. Claudel semble viser, certes, son sens métaphysique, celui de « substance » (d'où son acception théologique renvoyant aux personnes de la Trinité) ; pourtant il évoque en même temps sa signification étymologique, celle de quelque chose qui se met sous l'autre, comme un support⁴⁰⁹. C'est comme si ces eaux, qui sont notre nature la plus intime, notre substance même, notre âme, n'aspiraient en dernière analyse qu'à retourner à l'union bienheureuse primordiale⁴¹⁰.

Cette rencontre ardemment voulue par l'eau l'est aussi par l'esprit ; dans ce cas, les rôles s'inversent, et c'est l'eau qui est l'objet du désir (v. 244) :

« Et l'esprit est désirant, mais l'eau est la chose désirée »

Le symbole de l'eau désirée est criblé de complexités. Nous les avons déjà mises en lumière dans le commentaire de l'ode seconde ; nous les reprendrons ici et nous y apporterons de nouvelles

⁴⁰⁹ Consulté au site: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/hypostase>, consulté le 2 août 2013 à 22h00

⁴¹⁰ André Vachon repère également la polysémie du terme, mais il le met en relation avec sa signification théologique et avec une sorte de "géographie de l'espace intérieur" chez Claudel: "Au sens strict, le mot désigne exclusivement le mode d'union qui caractérise l'Incarnation du Verbe divin dans la nature humaine. En l'applicant à un autre objet, Claudel lui laisse une partie de sa signification propre; mais on ne peut douter que le mot ait été retenu aussi pour d'autres raisons: sa sonorité quelque peu insolite et l'image que suggère son étymologie. Les eaux 'hypostatiques' occupent nécessairement un lieu situé 'sous' les couches superficielles de la psyché. [...] Par ce qu'il y a en lui de plus profond, l'homme est donc uni à Dieu, aussi réellement que la nature humaine est unie au Verbe dans la personne du Christ." (VACHON André, op. Cit., p. 281).

précisions. L'eau n'est pas désirée de l'esprit seul ; l'eau elle-même – c'est-à-dire l'âme, *cette eau essentielle en nous*, ce qui dans l'homme aspire à l'union avec Dieu – désire l'eau. Ce sont là les « eaux désirantes » (v. 244) pour lesquelles le poète supplie la miséricorde divine et qui, dans son intérieur, « meurent de soif » (v. 243). Par là, ce qu'implique cette formulation, on l'a vu, c'est que ces eaux essaient de s'assouvir non pas en Dieu, le seul objet à même de ressasser leur désir, mais dans une autre âme, ce en quoi elle échoue ; qu'est une âme humaine à son tour sinon une « source de soif » (v. 281-284) ?

« Combien plus à résoudre l'âme désirante ne vaut point l'autre âme humaine ?
Et moi aussi, je l'ai donc trouvée à la fin, la mort qu'il me fallait ! J'ai connu cette femme.
J'ai connu l'amour de la femme.
J'ai possédé l'interdiction. J'ai connu cette source de soif !
J'ai voulu l'âme, la savoir, cette eau qui ne connaît point la mort ! J'ai tenu entre mes bras
l'astre humain ! »

Frappante évocation de l'amour adultère (*l'interdiction*) ; ce désir de Dieu perverti, dévoyé de sa finalité ultime, symbolisé par l'image circulaire de l'eau assoiffée (l'âme qui ne cherche plus Dieu, mais une *autre âme humaine*), aboutit au péché, à la rupture d'avec Sa volonté, par l'amour d'une créature⁴¹¹ :

« À travers le corps d'Ysé [Rose], c'est la source éblouissante que Paul Claudel cherchait pour étancher sa soif. L'âme voudrait s'abreuver aux eaux d'une autre âme. Elle aspire à devancer l'union hypostatique. Mais elle est une substance simple et indivisible. Nous ne saurions la partager. Nous ne saurions abandonner à une créature, ni exiger d'elle la 'partie réservée' de nous-même. »

Or, une telle tentative est d'emblée condamnée à l'échec ; comme le souligne Nina Hellerstein : « le frêle être humain ne pourra jamais constituer la force submergeante et unificatrice que représente la divinité »⁴¹².

Du reste, l'eau comme symbole du désir qui éloigne de Dieu ressurgit brièvement dans « Magnificat ». Ce sont les « eaux qui descendent des monts en tumulte » (v. 8) auxquelles le poète

⁴¹¹ MAUROCORDATO Alexandre, op. Cit., p. 40.

⁴¹² HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 40. Curieusement, Sylvie Gazagne croit que, dans l'amour de Rose, il y a une tentative du poète de réaliser, par l'amour, un contact non-médié avec la divinité (GAZAGNE Sylvie, op. Cit., p. 64) ; il nous semble douteux d'attribuer une portée mystique à la figure de Rose ; plutôt, ce que nous y voyons, c'est une réflexion thomiste sur tout désir humain, aspirant à son seul Bien transcendant, mais constamment harcelé par les tentations du monde ; cette *autre âme humaine* qu'est Rose, créature entre autres, signale au poète le risque de L'oublier et d'oublier la vraie nature de tout désir dans les délices d'un amour humain..

compare son « jeune cœur comblé de désirs » d'avant sa conversion (v. 10) ; pourtant là, au lieu d'un épisode spécifique, c'est à l'inquiétude et à l'ivresse constante de la jeunesse que le poète renvoie.

LES EAUX DE LA MORT

Dans « Magnificat », l'eau est porteuse d'une signification symbolique exclusive à cette ode dans l'évocation de la mer lors de la quatrième strophe, une référence à la traversée de la Mer Rouge. On le rappelle, dans cette strophe, le poète rend grâce à Dieu de l'avoir sauvé de la mort spirituelle ; à cet effet, il fait allusion à l'épisode de l'évasion des Hébreux devant les Égyptiens, notamment à l'obstacle que représente à leur fuite la Mer Rouge. Le parallèle de l'intervention divine auprès des Juifs avec l'action de Dieu auprès de lui à l'égard de la mort est frappant ; la mer est une eau mortifère, dévoratrice, du fait de sa grande masse et de sa violence auprès desquelles l'homme perçoit clairement sa petitesse, sa fragilité ; c'est elle qui « a englouti le Persécuteur, et le cheval avec l'homme armé comme un lingot de plomb est descendu dans la profondeur ! » (v. 115). Nouvelle Marie, « sœur de Moïse », le poète se met à Lui chanter son action de grâce, le « Magnificat » que l'on est en train de lire (v. 104).

DEUS ABSCONDITUS

Finalement, dans « L'Esprit et l'eau », on a une mention courte, mais fort révélatrice pour la symbolique l'eau. L'eau peut, comme on l'a déjà montré ci-dessus, être cela même qui porte vers l'union avec Dieu, le désir de Le rejoindre. En même temps, c'est l'eau qui traduit la barrière ontologique qui L'écarte du poète, une barrière qui ne va pas sans lui poser la tentation du mépris de ses circonstances réelles au profit d'un spiritualisme négateur, comme le souligne Ernest Friche : « De là à se mépriser soi-même en tant que néant, et à n'aspirer qu'à cette union bienheureuse avec l'Être, qui est presque une identification avec Lui, sans pour autant friser le panthéisme négateur de la dualité, il n'y a qu'un pas que la poésie de Claudel n'ignore pas »⁴¹³. Or c'est bien cette difficulté de Le connaître qui est exprimée par le symbolisme aquatique, comme « la résistance de l'eau salée » (v. 121) qui s'oppose à celui qui veut y plonger, qui obvie à l'*union bienheureuse*, à l'*identification* évoquées par Friche. Comme nous l'avons montré, le poète ne s'y égare pas, et le

⁴¹³ FRICHE Ernest, *Études claudéliennes*, Porrentruy: Portes de France, 1943, p. 194.

constat de cette *résistance* de Dieu est à l'origine de la poétique de Claudel d'engagement envers la Création.

COHÉSION ET AMBIGUITÉ DU SYMBOLISME DE L'EAU

Si le symbolisme de l'eau dans les *Odes*, sur le plan de l'image symbolisant, est assez restreint (il est dominé par l'eau élémentale et par la mer, d'autres phénomènes comme la pluie, les eaux coulantes et la goutte n'y étant que peut citées), sa signification symbolisée est beaucoup plus large, ce qui fait que, comme le veut Nina Hellerstein, son « évolution est plus difficile à suivre » ; surtout dans la Deuxième ode, elle « passe par plusieurs étapes qui semblent se contredire »⁴¹⁴. Différemment des autres symboles, il est malaisé d'en isoler le principe de cohésion (comme l'on a fait de la terre comme le statut créatural, comme on le fera des autres éléments). Claudel exploite plusieurs aspects de l'eau pour construire ce symbolisme : tantôt c'est le caractère copieux de la mer qui lui évoque une abondance de vie et la libération envers la finitude ; tantôt c'est à la lumière de sa nécessité à l'engendrement et au maintien de la vie qu'elle apparaît comme étant impliquée dans le processus de la création. Sa capacité à refléter, l'espace qu'elle recouvre lorsqu'elle est aspergée symbolisent l'étendue de la connaissance de soi, du monde et de Dieu en quoi doit consister l'exercice de son devoir poétique ; sa capacité à laver fait penser à la purification ; le caractère imposant des eaux en grandes masses et la fragilité de l'homme face à elles sont l'image même de ces deux forces qui échappent au contrôle humain, l'inspiration et la mort. Enfin, la résistance qu'elle oppose aux corps qui veulent la percer, c'est la résistance de la pure forme qu'est Dieu à la créature matérielle et périssable qu'est l'être humain aspirant à Sa connaissance⁴¹⁵. L'eau dans le recueil partage ainsi des significations avec le symbolisme aquatique dans les religions ; l'immersion et l'émersion, l'engloutissement des formes dans l'élément liquide et leur apparition sur sa surface, évoquent pour l'homme religieux la notion de la naissance et de la mort des êtres, suivi

⁴¹⁴ HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 283. Pourtant, Hellerstein pense qu'il y a un noyau dur de signification (les "attributs concrets de fluidité, de transparence et de liquidité") sous-jacent à l'eau dans "L'Esprit et l'eau"; peut-être en est-il ainsi dans cette ode, mais nous ne croyons pas que les eaux de la Mer Rouge dans la troisième ode ou que l'eau de l'inspiration dans l'ode suivante renvoient à ces caractéristiques; plutôt, elles font une vive impression sur le poète de par leur caractère massif, qui submerge (dans la mort ou dans l'enthousiasme).

⁴¹⁵ Ce n'est donc pas par coïncidence que le Père Rywalski mentionne brièvement ces mêmes significations de la mer chez Claudel; elle est "la vie, la liberté, l'éternité, l'origine de tout, Dieu enfin!" (RYWALSKI, Pascal P., op. Cit., p. 58).

de leur renaissance ou de leur purification⁴¹⁶.

La participation de l'eau à la dynamique du recueil est aussi importante que celle des autres symboles ; comme le Père Rywalski le fait valoir, le symbolisme de l'eau dans les Odes réunit des « choses aussi contradictoires que le péché (eaux adultères) que Dieu (eaux supérieures »⁴¹⁷. L'eau-miroir est cela même qui permet au poète de refléter dans son intelligence et par sa parole l'ensemble de la Création, elle même issue de l'eau ; l'eau translucide exprime son engagement moral et affectif à cette tâche par laquelle se réalise l'union avec Dieu désirée par les *eaux hypostatiques* de son âme. Lorsqu'il reste en-deçà de cette totale consécration ardemment désirée, c'est encore une fois l'eau qui le purifie, qui le prépare à retourner à Dieu. Ces significations symboliques de l'eau entrent, évidemment, dans la dynamique du rapprochement envers Dieu ; plus encore, c'est le symbolisme de l'eau hypostatique qui semble exprimer ce désir d'alliance avec Lui bien plus éloquemment que tout autre symbole dans le recueil.

C'est aussi dans le symbolisme de l'eau hypostatique que la fracture dans cette relation est le plus vivement ressentie. On a vu que la terre dit de la jouissance peccamineuse ; aucun de ces symboles, pourtant, ne le fait aussi profondément que l'eau ; c'est le symbolisme aquatique (notamment par l'image de l'eau assoiffée) qui met à nu le caractère fondamental du péché, qui l'expose dans la réalité théologique du désir d'absolu dévoyé. L'eau tumultueuse des désirs pluriels et l'eau de la mort spirituelle sont strictement rattachées à cette déviation fondamentale.

Du reste, signalons la place ambiguë de l'eau comme résistance de Dieu à l'égard de la dynamique du recueil. Comme nous l'avons souligné dans l'analyse de cette ode, elle pourrait mener le sujet à s'éloigner de Lui, vu Son impénétrabilité par l'entendement ; toujours est-il que c'est après cette perception qu'il va faire la découverte centrale de cette deuxième ode (voire de tout le recueil ?).

⁴¹⁶ ELIADE Mirceau, op. Cit., 1965, p. 112-113.

⁴¹⁷ RYWALSKI Pascal P., op. Cit., p. 76.

CHAPITRE IV

LE SYMBOLISME AÉRIEN

*« And, whistling, called the wind that hardly curled
The silent sea. »*
William Wordsworth

Le symbolisme de l'air dans *Cinq grandes odes* est remarquablement complexe. Cette complexité tient au fait qu'il regroupe une gamme fort variée de termes et d'images dans leur majorité concernant des modalités de l'air en mouvement (le « souffle », le « vent », entre autres). Le mot « air » lui-même n'est relativement que peu cité ; il ne compte que onze mentions dans le recueil dont deux pouvant s'expliquer par la polysémie (« air » signifiant « apparence » dans « Magnificat », v. 112, et dans « La Muse qui est la Grâce », v. 62) et une partie des autres étant dénuée de toute portée symbolique. En effet, c'est bien l'air réel auquel renvoie le poète dans ces mentions issues de « Magnificat » (« L'air pendant les longues heures de paix et nuit déchantant comme un vin tranquille », v. 188 ; « Et l'on voit çà et là du fond du gouffre dans l'air humide paresseusement s'élever de grandes vapeurs blanches », v. 266) et de « La Maison fermée » (« Mais goûte l'ombre, mon mari, de la demeure bénite entre ces murs épais qui nous protègent de l'air extérieur et du froid. », v. 21). Les quatre autres mentions du terme, elles oui douées d'une dimension symbolique, feront l'objet de notre analyse ci-dessus.

Les expressions qui font référence à l'air en mouvement sont, en revanche, fort plus répandues ; tout de même, soulignons-le, il y a une considérable variation dans leur fréquence. « Haleine » et « Exhalation » (ou bien le verbe « exhaler ») n'y sont cités que deux fois. Le « vent » y apparaît à neuf reprises ; toujours est-il qu'il n'y en a que deux où l'on ne puisse repérer une dimension symbolique : d'abord, dans « L'Esprit et l'eau », pour illustrer l'idée de l'unité constitutive de la Création, Claudel évoque le « mouvement des Séraphins » qui répercute dans le monde visible par « le vent qui se lève à son tour sur la terre » (v. 172) ; dans cette même ode, Claudel se demande : « Où est le vent maintenant ? où est la mer ?/ où la route qui m'a mené jusqu'ici ! » (ibidem, v. 308- 309), le vent (de même que la mer) contribuant à un procédé métonymique pour peindre le dépouillement de toute référence extérieure au poète lors de sa réconciliation avec Dieu.

L'idée de souffle est, elle, beaucoup plus présente, qu'elle soit rappelée par un nom

(« souffle »), par l'adjectif (« soufflant) ou par le verbe y afférent (« souffler »). On dénombre 17 renvois à cette notion dans le recueil ; de nouveau, parfois ce souffle n'est imbu d'aucune portée symbolique, comme, par exemple, lorsque Claudel évoque « l'antique sculpteur » qui « souffle sur ses caractères pareils à des clous entrecroisés pour ôter la poussière et se recule avec contentement. » (« La Muse qui est la Grâce », v. 57). Il reste aussi sous-jacent au verbe « respirer » (avec son dérivé : « respiratrice ») sur lequel on va se pencher par la suite.

Au demeurant, c'est bien cette notion du souffle qui contribue à la complexité du symbolisme aérien des *Odes*. Elle est évoquée également par l'étymologie de deux mots capitaux dans la poétique de Claudel : l'inspiration et l'esprit⁴¹⁸. La première notion n'est mentionnée que dans deux occasions (« Les Muses », v. 109 ; « La Muse qui est la Grâce », v. 183) ; pourtant, elle est fondamentale, on l'a montré lors de l'analyse de l'ode initiale, surtout dans la notion d'une séparation des muses en deux catégories, les *inspirées* et les *respiratrices*.

Le terme « esprit », lui, est beaucoup plus fréquent dans les *Odes*. Il y apparaît 73 fois, une proportion considérable de ces mentions se situant dans l'ode seconde. L'analyse de ce terme pose d'importantes difficultés. Dans certains de ces passages, la notion étymologique rattachée de « souffle » est assez évidente (on les considérera plus tard). À d'autres moments, semble prendre le dessus la signification psychologique et métaphysique du mot, comme le « principe de la pensée et de l'activité réfléchie de l'homme »⁴¹⁹. Cela est évident dans des formules telles que : « l'impérissable esprit envisage les choses passantes » (« L'Esprit et l'eau », v. 184) ; « c'est par l'esprit seul que je regarde et que j'écoute » (« Magnificat », v. 145) ; « ces deux yeux de l'esprit qui voit et qui entend » (« La Muse qui est la Grâce », v. 118) et « l'esprit qui pense n'a pas de témoins » (« La Maison fermée », v. 43), toutes mettant en avant l'esprit comme l'origine d'un acte privé, de nature intellectuelle ou sensorielle (écouter, regarder, penser, envisager). D'autres formulations confèrent à l'esprit des attributs spatiaux, comme une intériorité ou un centre (« Les Muses » : « le centre de son esprit », v. 14, « le sens intérieur de l'esprit », v. 44 ; « La Maison fermée » : « Pour que je les ressemble dans mon esprit », v. 63). Souvent, le terme est mis au pluriel pour évoquer l'altérité (« Magnificat » : « juste et vivant parmi les autres esprits réels », v. 76) ou, dans une acception religieuse, les entités surnaturelles (en l'occurrence, les anges, ou les « Neuf ordres des

418

Voir dans les sites <http://www.cnrtl.fr/etymologie/inspiration> et <http://www.cnrtl.fr/etymologie/esprit> consultés le 08 mars 2014 à 18h.

419

Voir la 2e section, I, <http://www.cnrtl.fr/definition/esprit>, consultée le 08 mars 2014 à 18h.

Esprits », « L'Esprit et l'eau », v. 172). Dans nul de ces passages, Claudel semble évoquer l'étymologie de « souffle » et nous n'accorderons pas notre attention à ces usages du terme. À l'avenant, la voie étymologique pourrait nous mener à inclure dans cette analyse également le terme « âme », assez présent dans le recueil et découlant de l'*anima* latin (lui aussi rattaché à l'air voulant dire « souffle vital ») ; cependant, il ne nous semble point que Claudel explore le symbolisme aérien à l'origine du mot, celui-ci étant évoqué dans une acception tantôt religieuse (« Mon âme magnifie le Seigneur », vers d'ouverture de « Magnificat »), tantôt intellectuelle (la parole, par exemple, est définie, dans « La Maison fermée », comme « l'âme soluble dans l'âme », v. 93, une formule frappante pour dire la communauté intellectuelle que le langage établit entre les hommes).

Ces mots relatifs à l'air sont distribués régulièrement au long des *Odes*, la plupart de celles-ci comptant environ 15 mentions. La seconde ode représente une exception à cette tendance; elle seule regroupe 49 occurrences des termes ci-dessus. Penchons-nous maintenant sur ce large éventail de formulations (sur celles où le symbolisme aérien est flagrant) afin d'en dégager les significations principales.

LE SOUFFLE CRÉATEUR

Sans être exactement fréquent, l'élément aérien occupe une place importante dans le récit biblique de la Création. Au tout début du texte, on le rappelle, il est (Gn 1:1) dit que l'esprit de Dieu (*ruah* en hébreu, le « souffle » de Dieu⁴²⁰ était sur les eaux avant même la création de la lumière (le premier acte du Créateur). Plus tard, lors de anthropogonie relatée dans le deuxième chapitre de la *Genèse*, c'est par un terme relatif à l'air (en latin, *spiraculum*, « haleine », Gn 2:8) que l'auteur exprime le don de la vie que Dieu fait à l'homme. Cette participation de l'air au récit de la Création semble être un souvenir présent dans les *Odes* qui reviennent souvent sur le lien entre l'air (représenté sous la forme d'une souffle ou de l'esprit) et l'engendrement des êtres.

Cette relation est manifeste surtout dans « L'Esprit et l'eau ». On l'a signalé dans l'analyse de la seconde ode, le verset 330 (« Ah, je le sens, l'esprit ne cesse point d'être porté sur les eaux ! »). C'est le cas du passage ci-dessous qui vaut d'être cité encore une fois dans sa totalité (v. 221-224 ; nous en avons déjà fait dans l'analyse de « L'Esprit et l'eau »):

« Dieu qui avez soufflé sur le chaos, séparant le sec de l'humide,

⁴²⁰ Nota « d » in : S/A *Biblia de Jerusalem*, op. Cit., p. 33.

Sur la Mer Rouge, et elle s'est divisée devant Moïse et Aaron,
Sur la terre mouillée, et voici l'homme,
Vous commandez de même à mes eaux, vous avez mis dans mes narines le même esprit de création et de figure. »

Pour l'instant, laissons de côté la mention du souffle sur la Mer Rouge ; elle appartient à une autre catégorie de l'air symbolique. Le souffle de Dieu *sur le chaos*, lui, reprend bien évidemment et la narration biblique de la naissance de la terre à partir des eaux (Gn 1:10, encore que, dans la *Bible*, ce ne soit pas par Son souffle que cette création s'opère, mais par Sa parole), et celle de l'anthropogénie déjà mentionnée ci-dessus, la référence à celle-ci étant tellement précise que, dans le dernier verset de l'extrait, l'ode fait allusion même au geste de Dieu dans l'Écriture de céder la vie à l'homme par l'infusion en lui d'un *spiraculum* (terme proche d'*esprit*, terme que cite le poème). Pourtant, si Saint-Jérôme, dans la Vulgate, se sert de l'expression *spiraculum vitae* (Gn 2:7, « haleine de vie »), Claudel parle d'un *esprit de création et de figure*, une formulation qui ne va pas sans ambiguïtés. D'une part, cet esprit peut être *de création* parce que c'est lui qui a engendré le poète, créature à l'égal de tout ce qui l'environne ; d'autre part, cet esprit est *de création* parce que, infusé dans le poète, il le rend capable d'agir lui-même comme créateur, celui-là devenant en quelque sorte semblable à Lui. Le souffle le crée, mais le souffle de même lui rend possible de créer à son tour.

C'est à la lumière de ce rapport entre l'esprit (le souffle) et la puissance créatrice que l'on peut lire ces versets où Claudel peint l'action de l'esprit créateur dans les termes d'un enivrement et d'une hilarité incontrôlable, renvoyant ainsi à la notion d'enthousiasme si souvent rattachée dans le recueil à celle de création (« L'Esprit et l'eau », v. 63-67) :

« Pas la mer, mais je suis esprit ! et comme l'eau
De l'eau, l'esprit reconnaît l'esprit,
L'esprit, le souffle secret.
L'esprit créateur qui fait rire, l'esprit de vie et la grande haleine pneumatique, le dégagement de l'esprit
Qui chatouille et qui enivre et qui fait rire! »

Le thème de l'action du souffle créateur dans l'homme ressort avec encore plus d'éloquence dans l'ode seconde (v. 76-79) où, sur le chemin intellectuel qui le mène à la vision de Dieu et à la découverte de Sa présence dans Ses créatures, le poète, se voulant délivré du monde de l'éphémérité symbolisé par la terre (dans la deuxième strophe), chante de la sorte la puissance créatrice de

l'esprit, supérieure à celle de l'eau :

« L'eau qui a fait la terre la délie, l'esprit qui a fait la porte ouvre la serrure.
Et qu'est-ce que l'eau inerte à côté de l'esprit, sa puissance
Après de son activité, la matière au prix de l'ouvrier ? »

Dans l'acte de la création, l'eau est la figure maternelle, la puissance, inerte et passive, cause matérielle, tandis que l'esprit est actif, masculin, l'élément *producteur*, l'*activité*, l'*ouvrier*, sans lequel la création ne saurait être, la cause efficace⁴²¹, une nouvelle référence à la scène biblique primordiale où le souffle va sur l'eau, ce qui suggère l'immobilité de l'élément liquide et le mouvement de l'air.

LE SOUFFLE DE L'INTERVENTION DE DIEU

L'une des scènes les plus emblématiques de l'action divine auprès du genre humain dans la *Bible* est sans doute celle de la traversée de la Mer Rouge sous l'égide de Moïse et d'Aaron (Ex 14 : 21-25). Elle est évoquée à deux reprises dans les *Odes*, la première dans « L'Esprit et l'eau », dans la prière du poète, la deuxième fois dans « Magnificat » où son triomphe sur la mort est mis en parallèle avec cet exploit des hébreux guidés par leur Dieu. Le symbolisme de l'air a une fonction fondamentale dans ce récit biblique ; c'est sous la force d'un vent impétueux (*vento vehementi*, Ex 14 :21) que la mer recule pour le passage du Peuple Élu pourchassé des Égyptiens

Nous avons montré que le souffle dans les versets de la deuxième ode cités ci-dessus participe au thème de la Création ; par l'allusion à l'épisode de l'*Exode* (« sur la Mer Rouge », v. 222), il ne le fait pas moins à celui de l'intervention divine. La condensation dans le même ensemble de versets de trois épisodes bibliques si divers (deux rattachés à la création - de la terre et de l'homme - et issus du livre de la *Genèse*, le tiers renvoyant à la manifestation salvifique de l'Esprit dans l'*Exode*) a des conséquences pour l'étude du symbolisme aérien. Dans le verset 221, « Dieu » est le sujet du verbe « avez soufflé » et du gérondif « séparant le sec de l'humide », ce qui renvoie, nous l'avons vu, à la Création ; toutefois, dans le verset suivant, la formule « sur la Mer Rouge » semble

⁴²¹ Marie-Joséphine Whitaker perçoit dans un verset resté en état de brouillon cette alternance actif/passif et masculin/féminin par rapport aussi au désir: "L'Esprit est le désir, l'eau est la désirée" (WHITAKER Marie-Joséphine, "L'Eau agile: une réflexion sur la deuxième grande ode, 'L'Esprit et l'eau'", in: VILANI Sergio, *Paul Claudel: les odes, poésie, rhétorique, théologie*, Ontario: Albion Press, 1994, p 159). D'un point de vue thomiste, Bostjan Marko Turk signale l'analogie de l'eau à la matière-première, comprise, à un point de vue thomiste, à l'imperfection mais aussi à la potentialité (TURK Bostjan Marko, op. Cit., p. 255).

être le complément de lieu de cette action, et la formulation qui suit la virgule (« et elle s'est divisée devant Moïse et Aaron ») paraît être le résultat du souffle divin, la conjonction « et » ayant un sens consécutif. C'est dire que le souffle qui a créé la terre aux origines est le même qui intervient au cours de l'histoire pour veiller sur les hommes ? Que le souffle qui crée est le même qui les sauve ?

Quoi qu'il en soit, il est certain que ce n'est pas là la seule occurrence de la manifestation divine sous la forme d'un souffle. Les autres sont certes beaucoup plus brèves et moins riches en signification. Elles proviennent également de l'ode seconde. Le souffle de la manifestation divine est fort présent dans le cycle de la pénitence et de la réconciliation par lequel le poème prend fin. Après « le cours d'une année » de pénitence, c'est l'« esprit de Dieu » qui a « ravi [le poète] tout d'un coup par dessus le mur » et qui l'a transporté dans un « pays inconnu » (v. 304-307) ; ne pourrait-on pas y voir un signe du pardon de Dieu ? Et, par la suite, le poète (ce sont les termes de l'« Argument ») « écoute dans un profond silence l'Esprit de Dieu qui souffle », ce souffle dans le silence étant la marque même de Sa présence restituée auprès du pécheur qu'il se découvre être. Le souffle salvifique qui sauve les Hébreux du persécuteur est le même qui sauve le pécheur de son éloignement envers Lui.

LE SOUFFLE DE L'ENTHOUSIASME

Le souffle et l'enthousiasme ; c'est là un rapport qui apparaît surtout au début du recueil, spécialement à la première et à la deuxième odes.

Nous avons déjà mis en lumière ci-dessus le rapport de Terpsichore à l'élément pyrique ; il n'en demeure pas moins qu'elle se rapporte aussi directement au souffle, ce qui est évoqué dès le cinquième verset de l'ode initiale (v. 4-6) :

« Mais cette grosse flûte toute entrouvée de bouches à tes doigts indique assez
Que tu n'as plus besoin de la joindre au souffle qui t'emplit
Et qui vient de te mettre, ô vierge, debout ! »

Ce qui plus est, c'est par le rapport symbolique entre respiratrices et inspirées que tout l'ensemble des Muses est organisé. De même, la notion de l'inspiration comme l'aspiration d'un souffle se prolonge à la figure du poète qui, « pareil à un instrument où l'on souffle », ouvre « son âme » à l'égal du « petit oiseau [...] prêt à chanter » qui « s'emplit d'air jusqu'à l'intérieur de ses os » (v. 110-114). Cette sorte d'air intérieur qu'est l'inspiration trouve alors son expression externe dans le chant

(celui de l'oiseau, terme de comparaison à l'art du poète).

Dans tous ces exemples, nous avons affaire à une conception de l'inspiration empreinte de paganisme sur le plan des images. Ce n'est que dans « L'Esprit et l'eau » que les symboles de l'enthousiasme poétique s'inscrivent dans l'imaginaire biblique. Dans « La Muse qui est la Grâce », on l'a montré, le feu symbolise cette ambivalence entre le poétique et le spirituel. Dans la deuxième ode, ce rôle échoit à l'air. Le cri du poète dans la strophe d'ouverture en est un exemple frappant (v. 4-5) :

« Soudain l'Esprit de nouveau, soudain le souffle de nouveau.

Soudain le coup sourd au cœur, soudain le mot donné, soudain le souffle de l'Esprit, le rapt sec, soudain la possession de l'Esprit ! »

L'ambiguïté de ces deux versets est flagrante ; d'une part, tout un vocabulaire qui renvoie à la *possession de l'Esprit*, à la maîtrise des forces surnaturelles sur le poète, ce que renforce la mention du *vent de Zeus* avant le *premier feu de foudre* dans le dernier verset de cette strophe. En même temps, cette possession, soudaine, qui se traduit dans le poète par une émotion violente (*le coup sourd au cœur, le rapt sec*), trouve aussi sa manifestation extérieure – et cela est important – dans une sorte de don de langue, le *mot* qui, plutôt que cherché, est *donné*. Tout comme dans le cas de la *Muse qui est la Grâce*, l'action de l'Esprit et l'inspiration poétique se mêlent inextricablement, et le symbolisme aérien joue un rôle fondamental dans cette identification, la notion de l'air étant présente et dans *inspiration* et dans *esprit* (celui-ci étant, d'ailleurs, permuté avec sa signification étymologique, « souffle », dans le quatrième verset).

Comme nous l'avons fait remarquer dans notre commentaire de « L'Esprit et l'eau », cette expression, « soudain le souffle de nouveau » (v. 313), retourne à la fin de l'ode pour marquer la réconciliation avec Dieu après la pénitence. Dans l'« Argument », ce souffle qui scelle la réconciliation apparaît seulement comme manifestation divine, mais, dans le corps du poème, on peut percevoir qu'il se rapporte aussi à la poésie : rien que six versets après avoir senti ce retour de l'Esprit auprès de lui, le poète affirme de nouveau son dessein de se donner totalement à son devoir poétique (v. 320).

LA PAROLE POÉTIQUE

Le thème de la parole, qui jouit dans les *Odes* de l'importance que l'on sait, est tout travaillé

par le symbolisme aérien, une relation qui apparaît au fil des cinq poèmes (hormis « L'Esprit et l'eau »), et plus spécialement dans les trois derniers. Ce symbolisme peut se manifester soit (encore une fois) sous l'image d'un souffle (supposé par le terme « inspiration », formé à partir du latin *spiritus*, « souffle », et du suffixe *in-*, « dans »⁴²²), soit sous la forme de l'esprit (souvent réductible étymologiquement au premier, on l'a montré).

Ce rapport transparaît dès l'invocation de Terpsichore à l'ouverture des « Muses » :

« Secrète voyelle ! animation de la parole qui naît ! modulation à qui tout l'esprit consonne ! ».

« [V]oyelle », « animation », « modulation » ; autant de termes qui méritent un examen plus précis. Tout d'abord, voyons comment expliquent le mot « voyelle » deux dictionnaires de la langue française, le *Trésor de la langue française* et le *Petit Robert*. Le premier en donne la définition suivante :

« Son musical du langage dû aux vibrations du larynx répercutées librement dans les cavités supérieures du chenal expiratoire et modifié par le volume et la forme de la cavité buccale, la position de la langue et des lèvres, le degré d'ouverture de la bouche. »⁴²³

La définition du *Petit Robert* suit ci-dessous :

« 1. Son émis par la voix sans bruit d'air, phénomène caractérisé par une résonance de la cavité buccale plus ou moins ouverte (*voyelle orale*), parfois en communication avec la cavité nasale (*voyelle nasale*). »⁴²⁴

Penchons-nous un moment sur la signification du terme opposé à « voyelle », la « consonne », définie de la sorte par le *Trésor de la langue française*⁴²⁵:

« Dans le langage humain, articulation phonique caractérisée, par opposition aux voyelles, par le fait de ne pouvoir être le seul constituant ou le seul type de constituant d'un mot. »

⁴²² Ibidem, "Soupirer", in: op. cit., p. 505.

⁴²³ Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/voyelle> consulté le 15 juin 2012 à 18 heures trente-neuf minutes.

⁴²⁴ *Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée du *Petit Robert* par Paul Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert, 2008, p. 2744.

⁴²⁵ Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/consonne> consulté le 15 juin 2012 à 18 heures quarante-neuf minutes.

Et ainsi par le *Petit Robert* :

« 1. Phonét. Son produit par un retraissement (*consonnes fricatives, constrictives*) ou un arrêt (*consonnes occlusives*) du passage de l'air, généralement expiratoire. »⁴²⁶

Si la voyelle consiste donc en un son dû à une « vibration » (comme le veut le *Trésor*) ou à une « résonance » (dans les termes du *Petit Robert*) de l'appareil phonatoire, la consonne, elle, lui fait contraste en ce que celle-ci dépend de la voyelle, ne pouvant constituer à elle seule un mot (selon le *Trésor*), car qu'est-elle sinon un obstacle plus ou moins complet à l'expiration de l'air lors de la prononciation d'un « a » ou d'un « e » ? D'où la caractérisation de Terpsichore comme « secrète voyelle » ; n'est-elle point cette activité essentielle, cette expiration d'un souffle dont elle avait fait jadis sonner sa flûte (v. 4) et qui maintenant met en mouvement tout l'esprit – ce dernier, simple consonne qui *consonne* à sa modulation.

L'idée d'un souffle fondamental est reprise dans ce même verset, Claudel évoquant la muse comme l'« animation de la parole qui naît ». Ce terme, « animation », apparentée d'« âme », se rattache de près à la racine indo-européenne **ane-*, présente aussi bien en grec dans le mot *άνεμος* (« le vent ») qu'en latin dans « anima », voulant dire exactement « souffle vital »⁴²⁷ - dans le verset de Claudel, un souffle qui, à l'égal de celui qui constitue une voyelle, « anime » la parole naissante et la transforme en parole poétique

La strophe de Terpsichore le suggère, l'air peut ne pas être que l'élément constitutif de la parole (par la notion de voyelle) ; par le mouvement de l'inspiration, il peut en être à l'origine. Ces deux idées vont ressurgir plus tard dans le recueil de manière plus explicite. C'est la constitution de la parole comme un souffle qui revient, par exemple, à la dernière strophe de « L'Esprit et l'eau » où le poète manifeste sa volonté de se réduire à n'être plus que sa « voix » (le terme équivaut ici à *parole* en ce que tous les deux servent à l'accomplissement de sa mission poétique), celle-ci étant significativement définie par l'élément aérien et hydrique à la fois, comme « l'esprit et l'eau » (v. 321).

Il en va de même à la fin de « La Maison fermée » ; dans l'hommage aux défunts à la fin de cette ode, le poète leur prête sa capacité de parler pour qu'ils communiquent aux vivants leur prière ; la formule dont il se vaut pour évoquer cet acte de miséricorde de sa part est frappante : il dit

⁴²⁶ *Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op cit., p. 517.

⁴²⁷ PICOCHÉ Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, « Âme », in: idem, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, 2009, p. 15.

vouloir relier leur « bouches éteintes » à sa propre « parole *soufflante* [c'est nous qui soulignons] » (v. 259).

L'idée de l'élément aérien comme source de la parole, elle, ne se limite pas à l'inspiration (comme dans « Les Muses ») ; souvent c'est l'esprit (et dans le sens psychologique et dans le sens étymologique, d'un souffle) qui est indiqué comme étant aux origines de la parole (ce qui renvoie aussi à la catégorie de l'esprit créateur déjà examinée ci-dessus). Cette idée est reprise de temps en temps dans les trois dernières odes. Dans « Magnificat », le lien de création entre l'esprit et la parole est affirmé clairement (v. 241-242) : « La chair crée la chair, et l'homme l'enfant qui n'est pas pour lui, et l'esprit/ La parole adressée à d'autres esprits » ; « La Muse qui est la Grâce » met en avant ce qu'a de violent dans cet enfantement (v. 228-229) : « ainsi l'esprit avec un spasme mortel/ Jette la parole hors de lui » ; finalement, cette relation de causalité est réitérée dans « La Maison fermée », plus spécialement dans le verset 12, dans la bouche du public qui accuse le poète de négliger son devoir envers autrui en faveur du culte de la « parole pure née de l'esprit ».

L'ÉPANOUISSEMENT DE LA PASSION

L'air peut contribuer encore pour que le poète dise l'état d'enthousiasme amoureux qui s'empare de lui, surtout dans la strophe de conclusion des « Muses » (v. 274-279) :

« Et moi, comme la mèche allumée d'une mine sous la terre, ce feu secret qui me ronge.
Ne finira-t-il point par flamber dans le vent ? qui contiendra la grande flamme humaine ?
Toi-même, amie, tes grands cheveux blonds dans le vent de la mer.
Tu n'as pas su les tenir bien serrés sur ta tête ; ils s'effondrent ! les lourds anneaux
Roulent sur tes épaules, la grande chose joyeuse
S'enlève, tout part dans le clair de la lune ! »

Nous avons déjà pu examiner la fonction symbolique du feu dans cet extrait ; l'air, évoqué sous la forme d'un « vent », y joue un rôle adjoint. En effet, si les urgences refoulées de sa vie passionnelle (*ce feu secret qui [l]e ronge*, comme il le veut) sont comparées à une *mèche allumée*, mais étouffée sous le poids de la terre (symbole des contraintes qui obvient à l'épanouissement de son amour, on l'a vu), que fait-il le poète sinon aspirer à la libération de cette flamme dans l'air et sa libre diffusion de par le monde sous l'impulsion du vent ?

Au demeurant, cette œuvre libératrice du vent ne s'en tient pas à collaborer avec celle du feu. Érato (Rose) est définie quelques versets plus tard comme la « Muse dans le vent de la mer » (v.

282). Car les cheveux qu'elle tente de *tenir bien serrés sur la tête*, n'opposent point de résistance à l'action du vent du large ; ils doublent le mouvement de dispersion dans l'air de la flamme quelques versets avant. L'air est, par là, dans ce passage, porteur d'une signification rattachée à la libération, il est ce qui conspire à la suppression de toute restriction (symbolisée par la terre, mais aussi par la coiffure de la Muse soigneusement arrangée) à la pleine éclosion de l'enthousiasme amoureux. Contrairement au souffle de l'enthousiasme poético-religieux ci-dessus, le vent dans l'invocation d'Érato semble être dénué de toute portée surnaturelle ; il renvoie directement au monde du désir humain, potentiellement peccamineux.

LE VENT ET LES TROUBLES INTÉRIEURS

Les évolutions de l'air dans l'espace peuvent également offrir l'image du monde subjectif du poète (et pas spécifiquement de sa passion pour Rose). Ces mouvements de l'air dans l'espace sont, dans ce sens, appréhendés et par le son qu'ils éveillent dans les arbres et par leur direction libre et imprévisible. Cette signification symbolique du vent est le plus spécialement soulevée dans « Magnificat ».

C'est elle qui transparaît dès la première strophe, lorsque le poète remémore sa jeunesse et les troubles intérieurs de son *jeune cœur comblé de désirs* (v. 8-10) :

« Il est un moins nombreux ramage en Damas quand au récit des eaux qui descendent des monts en tumulte
S'unit le soupir du désert et l'agitation au soir des hauts platanes dans l'air ventilé,
Que de paroles dans ce jeune cœur comblé de désirs ! »

Les *paroles* qui le peuplent sont plus nombreuses que les rumeurs qui assaillent Damas le soir, c'est-à-dire le concert formé par le *tumulte* des *eaux qui descendent des monts*, par le *soupir du désert* et, finalement, par le bruit que font *les hauts platanes dans l'air ventilé*. Le vent est, par cette comparaison, assimilé à un force perturbatrice de la quiétude intérieure, en l'occurrence à la multiplicité de *désirs* qui harcèlent le cœur juvénile et de *paroles* qui lui font le siège - autant de puissances qui s'évanouiront lorsque l'événement capital se sera produit (la conversion) et que la Parole aura pris le dessus sur les confuses paroles du monde.

Dans la quatrième Strophe, le vent est cela même qui s'interpose au poète et à sa vie intérieure la plus intime (v. 166-167) :

« Mais maintenant les vents alternatifs se sont tus et les feuilles elles-mêmes autour de moi descendent en masses épaisses. »

À ce moment de l'ode, on le rappelle, le paysage hivernal est signe de Sa présence par Son *silence*. C'est ce propos que lui tient, dans un dialogue intérieur, sa propre âme dont la voix il ne peut entendre que parce que *les vents alternatifs se sont tus*, que toute agitation extérieure est apaisée et qu'un suprême recueillement est enfin possible. Encore une fois, le vent est cette puissance qui distrait, qui détourne de la connaissance de Dieu. N'est-ce pas là un beau symbole de la cupidité de l'âme et de sa tendance à se perdre dans l'agitation des apparences aux dépens du recueillement qui pourrait lui ouvrir la voie des réalités spirituelles éternelles, et pourtant impalpables ?

LE VENT ET L'IMPERMANENCE

Dans notre analyse de l'élément tellurique, nous avons repéré une signification de la terre qui en fait le symbole par excellence du statut fragile et transitoire de la créature. Dans la seconde strophe de « L'Esprit et l'eau », notamment à la conclusion de l'évocation de Pékin, le vent contribue à ce sens impermanence, de mortalité des choses créées (v. 24-27) :

« Et comme aux jours de grain le long des côtes on voit les phares et les aiguilles de rocher tout enveloppés de brume et d'écume pulvérisée,

C'est ainsi que dans le vieux vent de la Terre, la Cité carrée dresse ses retranchements et ses portes,

Étage ses Portes colossales dans le vent jaune, trois fois trois portes comme des éléphants.

Dans le vent de cendre et de poussière, dans le grand vent gris de la poudre qui fut Sodome, et les empires d'Égypte et des Perses, et Paris, et Tadmor, et Babylone. »

La *Cité carrée* (référence à la Cité interdite ?), imposante par la quantité de ses portes, par ses proportions, est (comme le sont *les phares et les aiguilles de rocher* par la *brume* et par l'*écume pulvérisée les jours de grain*) enserrée par le vent – le vent qui est tantôt *jaune*, tantôt *gris de la poudre* que deviennent les puissances idolâtres bibliques et modernes déchues, à l'égal du Pékin dépeint au début de la strophe.

De même que la terre dans ces versets renvoie à la mortalité créaturale, il en est ainsi aussi du vent qui, par son mouvement continu, présente l'image même du devenir insaisissable du monde,

de l'impermanence de tout ce qui est – et le fait que ce soit précisément la *cencre et la poussière* des grandes cités, des grands empires païens, ne fait qu'ajouter à cette impression, eux qui, au sommet de leur gloire temporelle, étaient censées perdurer et triompher sur le temps. Et pourtant eux aussi, n'ayant pas noué des liens avec le véritable Être, s'évanouirent dans le sable des temps ; ils retournent à la poussière dont ils sont issus (pour emprunter l'expression à la *Bible*) et voguent anonymement au gré du vent qui les disperse comme il le fait d'un amas de sable.

LE VENT ET LES FORCES HOSTILES

Dans les deux dernières catégories ci-dessus le symbolisme aérien se rapporte à des aspects sombres, angoissants de la condition humaine ; toujours est-il qu'il sont tous nettement précisés (tantôt c'est la confusion intérieure, tantôt c'est la mortalité). Dans « La Maison fermée », en revanche, le vent assume une connotation d'hostilité et de malignité beaucoup plus difficile à définir, comme il arrive dans l'allégorie de la Force, représentée par une statue sur laquelle se précipitent « toutes les puissances de l'air » (v. 168-173):

« Tous les vents mauvais soufflent sur sa face :
Le vent du Sud pareil à l'exhalation de l'enfer,
Et le vent mouillé du Sud-Ouest qui souffle sur Paris à l'époque du carnaval,
Et le premier souffle de la mousson d'été, pareil à une femme suante et nue,
[...]
Mais toutes les puissances de l'air ne valent pas contre la pierre invincible. »

Ce sont là des vents malfaisants, chauds ou humides (le *vent Sud*, le *vent mouillé du Sud-Ouest*, la *mousson d'été*), tantôt désagréables, étouffants (les vents tièdes), tantôt pestilentiels (les vents à forte humidité, comme, par exemple, le sirocco). Autant de caractéristiques matérielles nuisibles renvoient en réalité à des forces hostiles sur les plans moral et spirituel (d'où la comparaison du *vent du Sud* à une *exhalation de l'enfer*) ; en effet, les vents n'offriraient-ils pas l'image de tout ce qui met à l'épreuve la vertu de la Force, des tentations et des obstacles qui la testent ? Nul d'eux ne peut toutefois l'emporter sur *la pierre invincible* ; au contraire, que lui apportent-ils sinon des occasions d'éprouver sa puissance et de s'assurer de sa capacité à tenir bon ?

COHÉRENCE ET AMBIVALENCE DU SYMBOLE AÉRIEN

Le symbolisme aérien s'étend, dans les *Odes*, à une variété considérable de termes et de passages. Le fait que l'air, dans le recueil, est le plus souvent en relation à des modalités de l'air en mouvement (l'haleine, la respiration, le vent, le souffle et son dérivé par la voie de l'étymologie, l'esprit) n'est que trop compréhensible au point de vue de l'expérience humaine ; c'est lorsqu'il se déplace dans l'espace extérieur ou à l'intérieur du corps que nous en ressentons la présence et l'action. C'est pour cela aussi que nous croyons voir dans l'air tel qu'il apparaît dans *Odes* le symbole du devenir, des transformations que subit toute chose qui est.

Tout d'abord, la transformation première et fondamentale des créatures : le passage du non-être vers l'être, la Création. D'où la présence du symbolisme aérien dans des passages des *Odes* où il est question de la cosmogonie, de l'anthropogonie, de l'engendrement des êtres par la Volonté de Dieu qui se traduit souvent par l'image d'un souffle, dans un écho scriptural certain.

Par ailleurs, l'air peut aussi renvoyer à l'ensemble des changements que l'on observe au sein de l'œuvre une fois créée. En premier lieu, de sa tendance naturelle à la désagrégation, à l'extinction ; ce sont les vents de l'impermanence dans la deuxième ode. L'air, également sous l'image du vent, peut de même faire référence aux mouvements intérieurs, aux changements d'état d'âme, souvent insaisissables et contradictoires (comme dans « Magnificat ») ; nulle surprise donc si l'un des plus éloquents de ces états intérieurs, l'enthousiasme amoureux, trouve aussi dans l'impétuosité du vent un symbole frappant (« Les Muses »).

Au demeurant, les événements occasionnés par la manifestation de Dieu dans son œuvre, de nature positive, sont aussi exprimés par le symbolisme aérien par le souffle de Dieu (l'Esprit) qui sauve des dangers et qui pardonne. De même, et c'est là le plus important, c'est par un souffle que Dieu se fait sentir auprès du poète, met en marche ses facultés intellectuelles, allume son enthousiasme vis-à-vis de Son œuvre et le met en état de la chanter ; voilà l'inspiration (comme action du Saint-Esprit).

Bien entendu, il peut être question de l'air dans des situations d'éloignement à Son égard. C'est le cas de l'enthousiasme amoureux qui souffle sur le poète lors de sa rencontre de Rose et qui va le mener vers le divorce d'avec Lui qu'est le péché. C'est aussi et surtout le cas des Gentils (y compris du Paris matérialiste du XIXème) qui, dénoués de tout contact avec l'Éternel, disparaissent dans le vent du devenir comme du sable et qui voient se réduire à néant les pompes de leur grandeur rien que temporelle. L'air apparaît donc en rapport soit avec le mouvement qui éloigne de Dieu, soit avec la mort totale (de l'âme et du corps) qu'entraîne pareille prise de distance (par l'idolâtrie). Les vents maléfiques de l'allégorie de la Force se situent à cet égard en une position ambiguë ; ils sont

imbus d'une dimension maléfique évidente, mais ils suscitent également l'occasion à l'âme bien trempée de se mettre à l'épreuve et de s'assurer de ses moyens.

CHAPITRE V

LE SYMBOLISME PYRIQUE

« *Poi s`ascose nel fuoco che gli affina* »

Dante Alighieri

Le feu symbolique est certainement moins présent dans les *Odes* que ne l'est la terre ; contre les 76 mentions de l'élément chthonien dans le recueil, la fréquence des renvois au feu (où à des termes voisins : « ardent », « foudre », entre autres) s'y réduit à un peu plus de la moitié (39 mentions). Ce n'est pourtant point pour cela que le feu symbolique joue un rôle moins important dans l'architecture du livre ; comme la terre, il est tout à fait inséré dans la dynamique sur laquelle il repose.

Il y a une concentration évidente des références au feu dans deux odes, la première (12 apparitions) et la quatrième (10 occurrences). Les autres poèmes présentent une quantité beaucoup moins importante de termes y afférents (7 dans « L'Esprit et l'eau », 3 dans « Magnificat » et 4 dans « La Maison fermée »). Les implications au niveau de l'interprétation d'une telle agglomération dans ces deux odes vont faire l'objet de nos considérations par la suite.

Comme il arrive dans le cas des autres termes, ce n'est pas dans toutes ces mentions où il est possible de déceler une dimension symbolique. Souvent c'est du feu strictement matériel que parle le poète : il en est ainsi lorsque, dans la première ode, il rappelle l'invention de la peinture rupestre par un berger qui « avec un tison pris à son feu » contourna sur la paroi d'un roc la « tache bicornue » d'un bouc (v. 103), Les figures de style en appellent également au feu. C'est le cas, dans « Magnificat », de l'autel métaphoriquement « embrasé » par les vives couleurs du soleil couchant (v. 304) ; dans « L'Esprit et l'eau », le feu participe à la formation et d'une hyperbole (« Jusqu'au feu le plus rare englouti dans le plus profond abîme », v. 160) et d'un oxymore (« le feu jaune et froid » du petit matin qui voit danser dans la mer les « déesses aux beaux membres », v. 70-72). Pourtant, ces occurrences sont minoritaires, et, dans la plupart des mentions de cet élément dans le texte, il est porteur d'une saillante dimension symbolique. C'est sur celle-ci que nous allons nous pencher dans les lignes à venir, tout en essayant d'en percer les multiples (et parfois ambivalentes) significations.

L'ENTHOUSIASME POÉTIQUE

Le déséquilibre dans la distribution du symbole pyrique dans les *Odes* découle en partie du fait que le feu (et les termes voisins) est fréquemment associé à l'un des thèmes les plus réitérés tout au long du recueil : à l'enthousiasme, et plus spécialement à celui de nature poétique (ou l'inspiration). Nulle surprise donc si les odes qui en parlent plus spécifiquement présentent une fréquence plus importante de mentions du feu symbolique.

C'est bien comme symbole de l'inspiration qu'il apparaît précisément au début du recueil, dans l'invocation de Terpsichore. Le poète lui demande (v. 14-16) :

« Chez qui, si d'abord te plantant dans le centre de son esprit, vierge vibrante,
Tu ne perdais sa raison grossière et basse flambant tout de l'aile de ta colère dans le sel du
feu qui claque,
Consentiraient d'entrer les chastes sœurs ?

Le rôle de l'inspiration d'avant-coureur de l'activité poétique se traduit par des images relatives au feu, à un feu destructeur, qui ravage momentanément *la raison grossière et basse*, superflue (voire pernicieuse?) à l'activité poétique.

La même relation entre le feu et l'inspiration est sous-jacente à la prière présente dans la deuxième ode, lorsque le poète supplie Dieu dans ces termes (v. 220) :

« Vivifiez-moi, selon que l'air aspiré par notre machine fait briller notre intelligence comme une braise ! »

Rappelons la teneur de cette supplique : la volonté de se soumettre à part entière à Sa Volonté par l'accomplissement de la tâche de poète qui lui appartient. À cet effet, souvenons-nous-en, son intelligence est une pièce capitale ; par elle, a lieu la *connaissance du monde* qu'il se doit d'entreprendre, car c'est par elle (lorsqu'elle inspire la parole) qu'il doit « récréer le monde » (comme le veut l'« Argument » de la quatrième ode). Et c'est bien cette intelligence qui est actionnée, qui *brill[e]* par *l'air [aspiré] par notre machine* (l'inspiration?), à l'égal précisément d'une braise avivée par un souffle. À l'instar de ce qui en est dans l'invocation de Terpsichore, l'inspiration est conçue comme une sorte de conflagration intérieure, d'embrasement spirituel, qui purge l'esprit de ce qu'il a de la raison méthodique et calculatrice et qui rend active la puissance

créatrice de l'intelligence. L'engagement aux créatures requis pour la réalisation du devoir poétique est aussi exprimé par une image rattachée au feu ; elle est définie comme son « ardente part au jeu » (v. 129).

Le feu peut renvoyer non seulement à l'état d'âme du poète mû par l'inspiration ; il se peut également qu'il symbolise un aspect du phénomène de l'extase poétique en lui-même, sans mettre en évidence son rapport à l'esprit. C'est le cas de la foudre, conçue comme une sorte de feu céleste dans les Odes : elle « liquéfi[e] le pot comme un astre » (« Les Muses » v. 53-55) ; le ciel nocturne se voit tout d'un coup traversé par le « premier feu de foudre » (« L'Esprit et l'eau », v. 5). Dans tous ces deux cas, ce que Claudel met en avant par l'image de la foudre, c'est le caractère imprévisible et violent de l'élan poétique, exprimé surtout par le fait que, dans les deux poèmes cités ci-dessus, le mot « soudain » se trouve immédiatement dans le contexte où surgit cette image (« Les Muses », v. 54 ; « L'Esprit et l'eau », le terme étant repris en anaphore tout au long de la strophe initiale).

L'ENTHOUSIASME RELIGIEUX

Si Terpsichore est la figure à laquelle se rattachent les images pyriques dans le poème initial, la Muse qui est la Grâce a un rôle analogue dans l'ode éponyme. Et pourtant la signification du feu concernant cette dernière est lourde d'une ambivalence qui n'est pas présente dans l'invocation de la muse de la danse ; c'est là une ambiguïté qui tient à la nature double de la Muse qui est la Grâce elle-même et que l'on va expliciter plus tard.

Mettons en évidence tout d'abord le lien entre la Muse et le feu. Il apparaît aussi bien dans son discours que dans celui du poète. Dans la réplique qui fait la substance de l'« Antistrophe I », elle l'enjoint à profiter de son apparition, instable et éphémère qu'elle est dans ce monde ; à cet effet, elle se dit « fragile sur ce sol de la terre » à l'égal de « la flamme sur la mèche » (v. 92-93). Dans l'« Antistrophe II », elle se réclame encore une fois du feu dans son opposition au poète (v. 181-182) :

« Que parles-tu de fondation ? la pierre seule n'est pas une fondation, la flamme est aussi une fondation,

La flamme dansante et boiteuse, la flamme biquante et claquante de sa double langue inégale ! »

Cette flamme « boiteuse » ne touche point le sol à plein à l'instar de la Muse, *fragile sur ce*

sol de la terre (comme elle se dit dans sa réponse antérieure), et du poète, qu'elle aime voir marcher d'un pas claudiquant, différent de celui des autres « bonhommes » (v. 169, nous avons déjà examiné la signification de cette formulation). Le poète lui-même ne tarde pas à confirmer cette relation au feu que la Muse qui est la Grâce s'attribue ; comme il l'exprime dans l'« Épode », il repousse farouchement sa « présence de feu » (v. 262).

Pourtant, c'est lors de la révélation que la Muse est aussi la Grâce que l'élément pyrique en vient à un rôle de premier plan (dans l'« Antistrophe III »). On l'a vu dans l'analyse de cette ode, le dévoilement de son identité seconde s'accompagne d'une sommation pressante au « devoir de sanctification personnelle » du poète (comme le veut l'« Argument »), ce qui implique une rupture d'avec ses attaches. C'est là non plus (comme jusqu'alors) un joute en quelque sorte intellectuelle entre deux positions, mais une injonction existentielle de *vivre* tout à fait dans la grâce de Dieu et de, à cet effet, sacrifier des repères mondaines qui lui sont chères (un sacrifice compensé certes par la joie dionysiaque auquel la Muse le rappelle). Or, ce qu'a cet appel d'intimidant (mais aussi de potentiellement libérateur) est manifesté par des termes relatifs au feu apocalyptique (v. 254) :

« Voici les sceaux de Dieu rompus qui s'en vient juger la terre par le feu »

Ce feu consume « le ciel et la terre » (v. 255), la Création envers laquelle le poète exerce son devoir poétique. Au demeurant, soulignons la manière dont le feu procède à cet effet – elle n'est point sans rappeler celle du poète lui-même. De même que le poète unit la Création par l'image qu'il s'en fait par l'exercice de sa parole, il est ainsi que la même œuvre d'unification des créatures est attribuée au feu - « le feu pur et simple qui fait de plusieurs choses une » (v. 244) et qui réduit le monde à pas « plus qu'un seul nid dans la flamme » (v. 255). Toujours est-il que, si le poète unifie par l'attention qu'il prête aux spécificités, aux différences des choses telles qu'elles se présentent dans leur visibilité à son intelligence unificatrice qui les rassemble dans une même syntaxe (la seconde logique), l'action de réunisseur du feu se produit par le fait qu'il les plonge dans une même indifférenciation – car voilà le monde et son *mouvement multiplié* (telle est la formule dans « Les Muses ») comme *un seul nid dans la flamme* (d'après la Muse qui est la Grâce). Soulignons-le : que ce soit l'attention à la multiplicité des êtres (l'attitude poétique), que ce soit la contemplation de leur anéantissement par le feu et dans le feu (l'attitude mystique à laquelle veut le conduire la Grâce), elles ne peuvent déboucher finalement que sur un mode de connaissance de Dieu, ou bien par Sa

présence dans Ses œuvres, ou bien par Sa présence au-delà Ses créatures (le même qui se passe, d'ailleurs, dans la scène de la campagne désolée dans l'ode IV).

Au demeurant, le fait que deux figures si évidemment rattachées à la poésie (Terpsichore, la Muse dans la quatrième ode) et qu'une autre évoquant la religion (la Grâce) soient associées à des images pyriques est bien loin d'être gratuit. Il tient à l'ambiguïté fondamentale entre l'activité poétique et la mystique que nous avons déjà eu l'occasion de faire observer : toutes les deux sont mues par l'intervention de Dieu (C Claudel, on le rappelle, conçoit toute *inspiration* poétique comme action de l'*Esprit*) ; l'action de toutes les deux ne conspire qu'à Sa louange. Le symbole de l'air, se fonde sur cette même perception.

L'ENTHOUSIASME DE LA PASSION

Une troisième catégorie du feu symbolique dans les *Odes* regroupe des mentions provenant, pour la plupart, des « Muses ». Elle correspond à la mise en relation du feu à l'exaltation d'âme procurée par la passion charnelle, ce que traduisent trois figures principales (Didon, Érato et le poète lui-même).

Cette signification du feu surgit dès la première moitié du texte, dans la cinquième strophe. Dans son allusion à l'épopée virgilienne, on le rappelle, Claudel évoque Didon qui « brûl[e] fabuleusement » (v. 71) de son amour en vain pour Énée. C'est là une mention marginale, allusive, mais le rapport y est établi entre le symbole pyrique et la passion, ce qui ne deviendra que plus évident par la suite.

C'est ce qui arrive en effet dans la onzième strophe, par la figure d'Érato. Significativement, à ce moment-là de son extase, elle se dit « *chaude* et folle, impatiente et nue » (v. 250) [c'est nous qui soulignons] et presse le poète de la prendre dans ses bras dans les termes suivants (v. 255) :

« Ne comprends-tu point mon ennui, et que mon désir est de toi-même ? ce fruit à dévorer entre nous deux, ce grand feu à faire de nos deux âmes ! »

Néanmoins, c'est dans la dernière strophe que l'association de la passion au symbole pyrique est pleinement développée, précisément lors du souvenir de Rose. Le symbole du feu y est évoqué à sept reprises. La première signification la plus commune dans la strophe apparaît dès ses premiers versets et concerne la destruction du monde par les flammes. Claudel situe dans le temps le moment

de sa rencontre de Rose comme l'année où il a « commencé à voir le feuillage se décomposer et l'incendie du monde prendre » et où il « le suivi[t] comme une armée qui brûle tout derrière elle » (v. 262-263). Et il peint le coucher du soleil qu'ils voient « chaque soir » sur le navire qui les conduit en Orient avec des images pyriques qui mettent en rapport la rougeur du ciel crépusculaire à une « conflagration/ Nourrie de tout le présent bondé » à « la Troie du monde réel en flammes » (v. 274-275). En effet, « le monde n'était plus là » parce qu'il a été rasé par les flammes (« l'incendie du monde », v. 262) pour que les amants réalisent aux dépens de son ordre leur amour peccamineux.

Le poète participe lui aussi à cette conflagration universelle. C'est également sous le signe du feu qu'il peint son monde intérieur embrasé par l'amour (v. 274-275) :

« Et moi, comme la mèche allumée d'une mine sous la terre, ce feu secret qui me ronge.
Ne finira-t-il point par flamber dans le vent ? qui contiendra la grande flamme humaine ? »

Cette flamme du poète trouve son pareil dans celle de Rose/Érato. Ses cheveux, comme nous l'avons vu ci-dessus, imitent le mouvement d'expansion de la *mèche allumée* qui explose, une relation qu'a vue également Gérard Antoine lorsqu'il évoque, à propos de l'Amie, « ses grands cheveux blonds qui partent en torche dans le vent »⁴²⁸. C'est l'élément pyrique aussi qui sert de terme de comparaison à son état d'âme de la femme/muse exaltée par la passion : « Le hurra qui prend en toi de toutes parts comme de l'or, comme du feu dans le fourrage ! » (v. 286). C'est dans la rencontre de ces deux feux jumeaux (annoncée par Érato dès la strophe antérieure) que se scelle leur passion et leur destin commun, le sien propre et celui d'Érato (et qu'elle-même énonce dans la strophe antérieure).

CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES DU SYMBOLISME DU FEU DANS LES ODES

Notre objectif a été d'examiner le symbole pyrique par rapport à quelques thèmes fondamentaux des *Odes*. Tenons-nous-en maintenant aux caractéristiques de ce feu symbolique, tel qu'il se présente dans les citations ci-dessus et dans d'autres moments du texte.

Un même attribut se répète dans la plupart de ces mentions. C'est le feu comme un agent de destruction, qui conduit les créatures à leur anéantissement. Il est présent dès l'allusion à Didon dans

428

ANTOINE Gérard, op. Cit., 1959, p. 74.

l'ode première, le fait que le poète la peigne à *brûler* s'explique non seulement par la passion qui la dévore, mais parce que, dans l'*Énéide*, elle s'immole devant une pyre. Les feux de l'amour et de la destruction sont évoqués du même coup par cette citation.

Cette puissance destructrice du feu n'est que plus prononcée dans les autres mentions. N'est-ce pas le cas de Terpsichore qui, *flambant tout de l'aile de [s]a colère*, finit par ravager *la raison grossière et basse* ? Et n'est-ce pas Érato qui, *chaude et folle*, se sépare de l'etainte de ses sœurs qui la tenaient captive pour harceler le poète et le conduire à cette rupture d'avec l'ordre du monde qu'est le péché charnel ? Cette destruction par le feu de la passion sexuelle est encore plus forte dans l'invocation d'Érato/Rose, située dans un temps de conflagration universelle que le poète définit comme celui de *l'incendie du monde*, où il distingue chaque jour *la Troie du monde réel en flammes* ; on peut comprendre cet anéantissement cosmique à partir de cette observation de Didier Alexandre, pour qui l'expérience d'Érato découle de l'ambition claudélienne d'atteindre l'absolu, mais « parce qu'elle oublie sa finalité ultime, bien qu'elle prenne des apparences mystiques, elle libère une énergie destructrice, qui supprime toute complémentarité du couple au monde et toute solidarité du monde », constituant par là une « expérience en miroir oubliée de Dieu »⁴²⁹.

En même temps, le monde subjectif du poète n'en est pas moins touché par les flammes, et lui-même est comme *la mèche allumée d'une mine sous la terre*, prête à exploser. Pourtant, ce n'est pas seulement l'enthousiasme de la passion et celui de la poésie qui se traduisent par cette image d'une flamme dévastatrice ; la révélation spirituelle signalée par la Grâce se manifeste aussi par un feu apocalyptique, qui réduit la Création à *un seul nid dans la flamme*.

Cette puissance destructrice des flammes se fait accompagner soit par l'épanouissement d'un objet supérieur auquel l'objet inférieur anéanti cède la place, soit par une élévation à un niveau supérieur de cet objet détruit ; c'est ce que nous pouvons appeler un *feu purgatif*. La première catégorie a un exemple flagrant dans l'invocation de Terpsichore ; n'est-ce pas à la place de *la raison grossière et basse* foudroyée par son énergie que s'avive le souffle de l'inspiration qui mettra le poète en état de chanter ?

La deuxième catégorie, elle, trouve une illustration à la fin de la dernière ode ; c'est par le feu de l'enfer que les défunts espèrent que soit annihilé tout ce qui, en eux, s'oppose à la volonté divine et qui obvie à leur union avec Lui (v. 284-286):

⁴²⁹ ALEXANDRE Didier, op. Cit., p. 468.

« Pour nous nous endurons le feu et le cachot et la poutre de notre maison n'est pas de cèdre

!

Priez pour nous non pas afin que notre souffrance diminue, mais pour qu'elle augmente,
Et que finisse enfin le mal en nous et l'abomination de cette résistance détestée ! »

Un troisième type de feu purgatif est celui qu'apporte la Muse qui est la Grâce et qui consume le monde créatural ; le perfectionnement qu'il est son but d'induire ne se situe point au niveau de l'objet détruit, mais sur le plan du sujet qui en contemple la destruction ; lui donnant à voir l'anéantissement de précisément ce monde par rapport auquel Claudel situe sa tâche de poète, c'est le dessein de la Grâce que de l'appeler à un autre mode de connaissance de Dieu.

Dans tous ces exemples, le feu constitue une *négativité relative* ; il a un rapport négatif (de destruction) avec d'autres créatures. Il peut se présenter également sous l'aspect d'une *négativité absolue*, comme s'il s'agissait d'un élément tout à fait particulier, radicalement distinct des autres créatures ; la flamme peut ne pas détruire les choses, mais elle en diffère ontologiquement ; à la limite, c'est comme s'elle était la non créature par excellence. C'est là un rapport qui semble découler d'une intuition fondamentale concernant le feu, le fait qu'il est cette entité insaisissable, fugitive, qui consume toute chose (*qui fait de plusieurs choses une*, comme le veut la Muse), donnant du coup l'impression d'être ontologique comme autre chose que ce qu'il rase. Une telle signification de l'élément pyrique marque spécialement la quatrième ode ; nous l'avons vu, la Muse qui est la Grâce s'attribue souvent (et se voit attribuer par le poète) des images relatives au feu ; à la fois, elle met en avant son éloignement envers les choses du monde à l'égard desquelles le poète affirme son devoir. Cette relation devient spécialement apparente dans l'« Antistrophe I », quand elle se réclame précisément du feu pour peindre sa faible appartenance à la terre – elle se dit, on le rappelle, *fragile sur ce sol de la terre avec [s]es deux pieds qui tâtent à l'instar de la flamme sur la mèche*. Et elle renforce davantage cette notion dans l'« Antistrophe II », opposant la liberté de *la flamme dansante et boiteuse* à l'immuabilité muette de la pierre, symbole tellurique et, comme tel (on l'a fait remarquer dans la section antérieure), renvoyant à l'état créatural :

« Que parles-tu de fondation ? la pierre seule n'est pas une fondation, la flamme aussi est une fondation,

La flamme dansante et boiteuse, la flamme biquante et claquante de sa double langue inégale ! »

Pourtant, soulignons-le, ce sens déborde le cadre de la quatrième ode. Nous avons déjà cité ce

fragment de « Magnificat » où le poète s'adresse à Dieu de la sorte:

« Vous avez jeté bas les idoles,
Vous avez déposé tous ces puissants de leur siège, et vous avez voulu pour serviteurs la
flamme elle-même du feu ! »

Le même contraste entre le feu et les créatures est sous-jacent à cette célébration de la chute des idoles, significativement comparées ailleurs dans cette même ode à des réalités matérielles et périssables (caractéristiques créaturales par excellence), comme du *plomb*, de la *Pierre* et du *bois pourrissant*. À leur place, Dieu crée Son serviteur *la flamme elle-même du feu*, cette réalité à part tout autre, *pur[e] et simple*, comme le voudra la Muse qui est la Grâce dans l'ode suivante. Par ailleurs, ne serait-il pas permis de distinguer dans cette référence une allusion aux rituel païen du feu sacré, gardé constamment allumé par les vestales à Rome ? D'autant plus que cette présence constante du feu, symbole de la présence de Dieu auprès des hommes, fait contraste à la nature passagère (*pourrissant[e]*) des matières qui servent à la facture des idoles. Le feu, par cette association, ne renvoie-t-il pas par là à la notion de pérennité, divers en cela aux autres créatures, sujettes qu'elles sont à la dégénération ?

COHÉRENCE ET AMBIVALENCE DU SYMBOLISME PYRIQUE

Cet examen suffit sans doute à le montrer, le symbole pyrique présente une remarquable cohérence dans les *Odes*. Au niveau des caractéristiques, trois attributs principaux rendent compte des mentions du feu dans le recueil : la destruction, la purgation et sa différence fondamentale envers les autres créatures. Pourtant, à un niveau plus fondamental, c'est dans la notion d'enthousiasme que le feu symbolique trouve sa cohésion dans les *Odes*, un enthousiasme qui se déploie à trois plans (poétique, religieux et amoureux)⁴³⁰.

Or, c'est sur ces trois plans que se situe l'ambiguïté du symbole pyrique par rapport à la dynamique centrale des *Odes*. D'une part, l'exaltation dont le feu est le symbole peut conspirer au

⁴³⁰ Nous sommes heureux de constater que Jacques Lefebvre se sert exactement de ces trois catégories pour évoquer les types de passion dans les odes (LEFABVRE Jacques, "Le Verset des *Cinq Grandes Odes*", in: VILANI Sergio, op. Cit., p. 144).

rapprochement envers Dieu. C'est le cas, en partie, de Terpsichore et de la Muse qui est la Grâce. Le feu de celle-là est ce qui permet l'activité poétique, l'exercice du devoir de la connaissance de Dieu par les créatures ; le feu de celle-ci est celui qui invite le poète à Sa connaissance extérieurement à cette voie, par une sorte d'anéantissement et de réduction de la variété du monde phénoménique et de contemplation de l'Éternel au-delà les réalités concrètes qui le donnent à connaître.

Toujours est-il que cette extase peut conduire à l'éloignement suprême. C'est à lui que peut conduire, par exemple, l'enthousiasme auquel donne lieu l'amour humain. Il touche au maximum dans la strophe d'Érato/Rose où les flammes de la passion, incontrôlées, se répandent dans le monde et rasant l'œuvre de Dieu.

On aura peut-être remarqué que cette même destruction de la Création par le feu surgit à la fin de la quatrième ode, par la mention du feu apocalyptique invoqué par la Muse⁴³¹. Néanmoins, il est pourvu d'un sens tout contraire à celui de la strophe d'Érato : il signale, comme on l'a vu, non pas la distance, mais la suprême union avec Lui par Sa grâce.

Du reste, ajoutons un dernier mot sur la probable source évangélique qui semble à l'origine de cet usage symbolique du feu. Il paraît que celui-ci remonte au livre des *Actes*, et plus spécialement au récit de la Pentecôte (Ac 2 :1-4). C'est le feu dont se sert l'évangéliste comme terme de comparaison (ὡσεὶ πυρός) aux langues qui apparaissent aux apôtres le jour de la Pentecôte ; pleins de l'Esprit (ἐπλήσθησαν πάντες πνεύματος ἁγίου) – c'est-à-dire inspirés –, c'est aussi par la parole (comme dans le cas de l'enthousiasme poétique chez Claudel) que s'exprime en eux Son action, surtout par le charisme de la glossolalie (λαλεῖν ἑτέραις γλώσσαις) qui va leur permettre de diffuser la Parole de par le monde. Ce symbolisme pyrique, dans le récit biblique, va de pair avec l'air par le vent que les disciples sentent souffler (significativement, Claudel aussi travaille sur ce double symbolisme du feu et de l'air à la fin de la strophe d'ouverture de la deuxième ode où, dans un registre païen, l'inspiration est évoquée par le *vent de Zeus* avant le *premier feu de foudre*). Voilà que dans le récit de Luc est déjà configurée la relation entre le feu, l'inspiration (comme souffle) et la parole, la même qui répond du symbolisme pyrique dans les *Odes*.

⁴³¹ Ce rapport a été aussi soulevé par Nina Hellerstein (HELLERSTEIN Nina, op. Cit., 1990, p. 74).

CHAPITRE VI

LE SYMBOLISME DE LA LUMIÈRE

« Dans cette opération d'imaginer Dieu, le premier moyen est la figure humaine, le dernier terme la lumière et, dans la lumière, la splendeur. »
Joubert

La lumière est un symbole fort présent dans les *Odes*. Tout d'abord, il est moins fréquent que les symboles antérieurs ; tel quel, le mot n'y apparaît que 26 fois, certaines d'entre ces occurrences étant dépourvue de toute référence symbolique (il en est ainsi, par exemple, dans le verset 66 de « La Muse qui est la Grâce » où elle n'apparaît que comme un terme de comparaison : « Et comme la lumière pour l'œil et le son pour l'oreille, ainsi toute chose pour l'analyse de l'intelligence »).

Le symbolisme lumineux peut comprendre, certes, d'autres termes, comme des verbes (« allumer », « illuminer », « éclairer » ; ceux-ci sont peu nombreux, ne correspondant respectivement qu'à une fréquence de quatre, de deux et de trois occurrences) et des adjectifs (« luisant », à deux reprises). D'autres noms peuvent aussi manifester le symbolisme de la lumière ; c'est le cas du « cierge », du « soleil » et de l'« étoile » ; ces deux derniers termes participent souvent aussi à d'autres symboles (comme le soleil au feu, que l'on a déjà mentionné, ou bien l'étoile au symbolisme ouranique que l'on étudiera par la suite).

Il vaut aussi de le souligner, la lumière symbolique est moins marquée que les symbolismes étudiés antérieurement par la dynamique de rapprochement et d'éloignement de Dieu, quoiqu'on puisse percevoir certains traits de cette ambiguïté dans l'usage de ce symbole par Claudel, comme nous le montrerons ci-dessous.

LA LUMIÈRE THÉOPHANIQUE

Le symbolisme lumineux occupe une place importante dans « L'Esprit et l'eau » et dans « Magnificat » agglutinant une diversité considérable d'acceptions. Commençons par les occurrences qui sont sans doute les plus significatives, celles où la lumière est pourvue d'une dimension théophanique, où elle traduit la manifestation divine⁴³².

On se souviendra que, dans « L'Esprit et l'eau », le poète se voue à se laisser pénétrer à part entière par la luminosité ; cette lumière n'est rien d'autre que Dieu Lui-Même (v. 226-227) :

« Qu'est-ce que l'eau que le besoin d'être liquide
Et parfaitement clair dans le soleil de Dieu comme une goutte translucide ? »

Si ce dévouement à Dieu, comme nous l'avons déjà montré, est en fait une consécration à la mission poétique qui lui est impartie, ce *soleil de Dieu* ne serait-il point l'expression de Sa Volonté le concernant ? Le poète le sent bien, et, comme il le dit dans « Magnificat », il désire se faire totalement ouvert à Elle, ne rien En réfracter (v. 140-143):

« Car ce n'est pas de ce corps seul qu'il me faut venir à bout, mais de ce monde brut tout entier, fournir
De quoi comprendre et le dissoudre et l'assimiler
En vous et ne plus voir rien ,
Réfractaire à votre lumière en moi ! »

Pourtant, si le poète se veut totalement perméable à Dieu, il découvre qu'il n'en va pas de même de Lui ; Sa lumière, dans toute Sa gloire, est *invincible*, impénétrable (v. 122-123, « L'Esprit et l'eau ») :

« La superficie de votre lumière est invincible et je ne puis trouver
Le défaut de vos éclatantes ténèbres ! »

Toutefois, on l'a vu, c'est dans la théologie de la Création que le poète trouve la clé pour cette connaissance de Lui. Le symbolisme lumineux est imbriqué à cette idée de Dieu-Père (v. 129, « L'Esprit et l'eau ») :

« Afin que pas ce rayon de votre lumière vie-créante qui m'était destiné n'échappe. »

Alain Vercollier repère aussi ce sens des lumières symboliques: "Claudel, lecteur de Saint-Thomas et des mystiques, fait de la lumière le signe tangible de la purification et de la présence divine" (VERCOLLIER Alain, "Le Jour et la nuit dans les *Cinq Grandes Odes*", in: VILANI Sergio, op. Cit., p. 90). Nous nous demandons si, par "purification", le commentateur ne se référerait pas à notre catégorie suivante, la communion avec Dieu.

Si cette « lumière », en elle-même, oppose une résistance *invincible* à l'intelligence humaine, il n'en est pas moins qu'elle a créé, étant ainsi présente dans Ses œuvres, elles oui susceptibles de la compréhension humaine. Cette notion se trouve au cœur de la neuvième strophe de l'ode seconde, immédiatement après la révélation de cette vérité fondamentale ; encore une fois, la lumière symbolique est chargée de la traduire (v. 186-190):

« Tout être, comme il est un
Ouvrage de l'Éternité, c'est ainsi qu'il en est l'expression.
Elle est présente et toutes choses présentes se passent en elle.
Ce n'est point le texte nu de la lumière : voyez, tout est écrit d'un bout à l'autre :
On peut recourir au détail le plus drôle : pas une syllabe qui manque. »

Si le « texte nu de la lumière » divine est illisible, s'il rebute l'entendement humain, il n'en demeure pas moins que les créatures qu'il engendra, chacune une parole du Créateur (on repérera ici une référence au *Fiat* dans le livre de la *Genèse*), elles, forment une écriture pleinement déchiffrable et donnent à connaître l'« Éternité » infuse à toute réalité créée.

On le voit bien, le symbolisme lumineux exprime Dieu à plusieurs niveaux : Sa Volonté à l'égard de l'existence individuelle du poète, Son action créatrice, Son incognoscibilité intrinsèque, mais aussi et à la fois la possibilité qu'Il laisse de Se faire connaître par Ses œuvres. Dans toutes ces significations, ce que la lumière révèle, c'est Dieu non pas en Lui-même, dans Sa constitution la plus intrinsèque, mais dans Sa relation au poète, dans un mouvement qui va de Lui à l'homme, soit comme son Créateur, soit comme la Volonté qui Se manifeste au cours de sa vie et qui le conduit au salut. Pourtant, en même temps, la lumière peut dire cette relation au sens inverse, allant de l'homme à Dieu ; c'est ce que l'on va voir ensuite.

LA COMMUNION AVEC DIEU

Le symbolisme de la lumière peut traduire la communion avec Dieu par l'homme. C'est là un processus radical ; les *Odes* le présentent comme un épuisement, comme un dépouillement total du sujet, dont il ne reste plus, à la fin, qu'une lumière ; c'est lorsqu'il est réduit à cette lumière qu'il est à même de L'approcher.

Dans « L'Esprit et l'eau », cet anéantissement du sujet va de pair avec l'accomplissement de la mission poétique comme moyen de se garder près de Lui. Il est ainsi que, dans sa prière à Dieu de

la dernière strophe, il exprime de la sorte le vœu de se consacrer à Lui à part entière (v. 319-320) :

« Et comme de l'étoile éternelle
Sa lumière, qu'il ne reste plus rien de moi que la voix seule. »

On a eu occasion de mettre en relief dans l'analyse de cette ode le paradoxe évangélique qui sous-tend à cette idée (Mt 16:25) : c'est parce que le poète entend épuiser sa vie dans son œuvre qu'il espère accéder à l'immortalité. C'est pour cela qu'il renvient, dans la deuxième moitié de la seconde ode, à l'idée de la vie éternelle, soit dans la répétition de « Je ne mourrai pas » (v. 251-252), soit par le symbolisme de la lumière qui signifie alors la vie dégagée de la finitude à laquelle un tel dévouement ouvre les portes (« Et tout meurt, mais je crois comme une lumière plus pure ! », v. 253).

Un ensemble de notions pareilles est évoqué dans la strophe finale de « La Maison fermée », lors de l'évocation des défunts La mort a fait en eux ce travail d'un dénuement complet de leurs biens, de leurs attaches, de leur corps, de toute leur condition terrestre (« la parfaite pauvreté »), et maintenant ils se réduisent à la pure lumière de leur âme (v. 237-239) :

« Comme une planète qui est réduite pour nous à sa lumière et à son mouvement mathématique,
Heureuses âmes, nous ne voyons plus de vous que cette quantité
De la gloire de Dieu que vous reflétez, suspendues dans l'extase de la parfaite pauvreté,
comparable à la raréfaction de l'espace astronomique ! »

À l'égal du clair de lune, la clarté qu'émettent ces « heureuses âmes » est celle qu'elles, plus près de Lui que les vivants, empruntent à la source majeure de toute luminosité, Dieu Lui-Même (que le poète, on le rappelle, avait déjà assimilé au soleil antérieurement). Cette lumière d'emprunt porte un message salvifique : « Votre gloire est notre salut. Celui-là est fait bien à qui le bien est fait et rend plus de lumière qui en reçoit davantage » (v. 239). Dans la lumière qu'elles envoient, le poète retrouve la promesse de son propre « salut » : une dépossession complète de soi et une proximité accrue de Dieu.

LA VIE INTÉRIEURE

Cette lumière qui résulte d'un dépouillement complet de toute la condition extérieure du sujet implique qu'elle constitue en fait son intériorité la plus intime, qui ne se laisse pas réduire à ses attributs contingents. Dans un bon nombre d'autres extraits, la notion de la lumière comme l'intériorité la plus intime du sujet se fait jour plus évidemment.

C'est cette signification symbolique de la lumière qui explique le cri du poète dans la quatrième ode, dans sa réponse à la Muse (v. 133-136, « Strophe II ») :

« Ne me montre point
Cette lumière qui n'est pas pour le fils de la Terre !
Cette lumière-ci est pour moi, si faible qu'il lui faut la nuit pour qu'elle m'éclaire, pareille à
la lampe de l'habitable !
Et au dehors sont les ténèbres et le Chaos qui n'a point reçu l'Évangile »

L'appel qu'elle lui avait lancé dans la « Antistrophe I », on le rappelle, est à la contemplation ; elle veut le pousser à se tenir en spectateur enivré du spectacle du monde. Ne serait-ce pas cette jouissance toute intérieure, toute spirituelle, que le poète refuse dans la « Strophe II » comme une *lumière qui n'est pas pour le fils de la Terre*, lui préférant la lumière *si faible* de la vie tellurique de l'action qu'il proclame, si proche des ténèbres du non-être (v. 170) ?

L'image d'une lumière dans un espace fermé, entouré de ténèbres, qui apparaît dans ces versets revient dans « La Maison fermée » dès l'« Argument » : « La lumière est à l'intérieur et les ténèbres sont au dehors ». Le sens de la vie intérieure y est encore plus évident, comme dans ces beaux versets de la septième strophe (v. 121-123) :

« Entends l'évangile qui conseille de fermer la porte de ta chambre.
Car les ténèbres sont extérieures, la lumière est au dedans.
Tu ne peux voir qu'avec le soleil, ni connaître qu'avec Dieu en toi. »

Cette exhortation du poète à la clôture est en relation au discours de la femme du poète dans la seconde strophe, lorsqu'elle fait valoir contre les censures du public l'épaississement de la vie intérieure de son mari qui va de pair avec sa réclusion (« Ton intérêt n'est plus au dehors, mais en toi-même où il n'était aucun objet », v. 23). C'est sans doute un appel aussi à la vie intérieure que le poète lance à son interlocuteur par l'image de la clôture dans les versets ci-dessus ; cette vie

intérieure est maintenant exprimée non seulement par la fermeture, mais aussi par le symbolisme lumineux : c'est *la lumière [qui] est au-dedans* ; en l'occurrence, et cela est significatif, elle se confond à la présence de Dieu dans le sujet (cette présence aussi, on l'a vu, n'est-elle point lumière?) et est désignée comme étant nécessaire à l'acte de la connaissance lui-même. Et le poète de revenir à ce conseil de la culture de l'intériorité dans la strophe finale, encore une fois en recourant au symbolisme lumineux (encore une fois de conserve avec celui de la fermeture): « Un peu de lumière est supérieure à beaucoup de ténèbres. Ne nous troublons point de ce qui est hors de nous » (v. 243).

LA LUMIÈRE DE L'INTELLIGENCE

De même que la lumière est nécessaire à la vision de l'objet, il est ainsi que c'est par l'intelligence que le poète peut connaître cette Création envers laquelle est son devoir.

Deux citations explicitent ce rapport entre l'intelligence et la lumière. Dans l'« Argument » de « L'Esprit et l'eau », il est dit que l'esprit, dont la place dans le processus de la connaissance, on l'a vu dans le commentaire de cette ode, est capitale, « illumine et clarifie ». « La Maison fermée » reprend cette notion ; Claudel y peint la supériorité, sur toute autre joie (de l'amour, du pouvoir), de l'acte absolument intérieur et intellectuel qu'est la connaissance du monde, celui-ci exposé à l'intellect comme il l'est à la lumière solaire : « Et l'univers devant ce gros soleil ouvrier de l'intelligence cependant visible et la construction de tous les cieux éclairée avec un astre suffisant ».

Dans d'autres occasions, plus significatives, la lumière de l'intelligence gagne une dimension spirituelle ; elle est mise en relation directe avec Dieu. Tout d'abord, ce don divin peut conspirer à la connaissance du sujet de sa propre vie intime. Dans « L'Esprit et l'eau », elle consiste en un don qu'Il accorde au poète : « O mon Dieu, vous m'avez donné cette minute de lumière à voir » (v. 245), cette lumière donnée par Dieu ne servant pas tant à allumer l'extérieur qu'à lui donner à voir sa propre vie intérieure, en l'occurrence sa consécration complète à sa tâche comme une voie vers l'immortalité (« Je ne mourrai pas », répète-t-il à deux reprises dans les cinq versets suivants). Dans la suite de cette même strophe, c'est à une lumière qui éclaire l'ensemble de la Création que le poète compare ce moment fugitif de la connaissance de soi, assimilant ainsi de nouveau à celle-ci le

symbolisme lumineux : « Comme l'homme jeune pensant dans son jardin au mois d'août qui voit par intervalles tout le ciel et la terre d'un seul coup./ Le monde d'un seul coup tout rempli par un grand coup de foudre doré ! » (v. 246-247).

Dans « Magnificat » et dans « La Maison fermée », c'est le lien entre la lumière en tant que don du Créateur et la connaissance du monde extérieur qui est mis en relief. On a vu ci-dessus que le poète demande, dans la troisième ode, de se faire totalement *réfractaire* à la lumière de Dieu ; peu après, c'est fort bel et bien de cette même « lumière ténébreuse » (v. 146) qu'il se propose d'entreprendre la connaissance qu'il se doit de faire. Il revient à l'idée de la dimension divine de la lumière de l'intellect dans l'ode finale ; toujours est-il que si, dans « Magnificat », Dieu est comme l'origine de cette connaissance, dans « La Maison fermée », Il en est la condition de réalisation : « Tu ne peux voir qu'avec le soleil, ni connaître qu'avec Dieu en toi ».

LA LUMIÈRE ET L'ENTHOUSIASME

Le symbolisme de la lumière n'est pas fréquent dans « Les Muses ». Dans les occasions où il y surgit, il se réfère principalement à deux des modalités de l'enthousiasme que nous avons déjà évoquées auparavant dans l'analyse des autres symboles des *Odes* : l'exaltation poétique et l'extase amoureuse.

Dans l'invocation de Polymnie, la belle scène où le poète rappelle le chant des odes de Pindare par le chœur lors des Jeux Olympiques est parsemée de références à la lumière qui ne sont pas dépourvues d'une signification symbolique (178-183):

« Mais le radieux Pindare ne laisse à sa troupe jubilante pour pause
Qu'un excès de lumière et ce silence, d'y boire !
O la grande journée des jeux !
Rien ne sait s'en détacher, mais toute chose y rentre tour à tour.
L'ode pure comme un beau corps nu tout brillant de soleil et d'huile
Va chercher tous les dieux par la main pour les mêler à son chœur »

On y reconnaît aisément le thème de l'exaltation poétique dans ces références à la lumière : Pindare est « radieux ». La suite de ce verset et le suivant sont d'une lecture difficile, mais ils mettent tous au premier plan la lumière de l'extase ; la « troupe jubilante » qu'est le chœur, à chaque

pause entre un autre des vers de l'ode, tombe en proie à l'enthousiasme; elle « boi[t] » alors non seulement le « silence » imposé par ces pauses, mais aussi un « excès de lumière » (celui de la « grande journée des jeux » du verset suivant). Finalement, l'ode elle-même est comparée à « corps nu tout brillant de soleil et d'huile ». Nous l'avons remarqué dans l'analyse de cette strophe, la conception épistémologique et religieuse, typique de la réflexion de Claudel, n'est pas tout à fait étrangère à cette évocation de l'ode pindarique – non seulement par une référence aux dieux païens chantés par le poète des *Olympiques* et que l'exaltation poétique procurée par l'ode lui rend présents, mais parce que l'ode pindarique consiste elle aussi (à l'égal de celle de Claudel) en une image de l'ensemble de l'univers (« Rien ne sait s'en détacher, mais toute chose y rentre tour à tour. »).

Dans l'invocation d'Érato dans la strophe finale, la lumière occupe une place encore plus importante ; elle va alors de pair avec l'exaltation amoureuse. Elle ne s'y identifie pas exactement, mais elle prépare le chemin à l'ivresse de l'adultère. Nous avons montré dans la scène de la rencontre du poète avec Rose comment le feu consume la terre et comment la mer surgit, pour les amants, comme un espace de liberté ; il y a une sorte de dissolution de l'espace solide de la terre, de ce qui est fixe et limité. Or, à l'égal de la matière instable de l'eau maritime, c'est la lumière qui prend la place de la terre ; la mer sur laquelle flottent les amants est « luisante » (v. 265), et, plus évidemment encore, au poète de peindre lui-même et sa maîtresse « [p]erdus dans le pur Espace, là où le sol même est lumière » (v. 269). Bien loin du poids et de l'oppression de la terre, dans cette réalité éthérée et immatérielle qu'est la lumière, les amants trouvent un milieu propice à la libre satisfaction de leur désir. La lumière ajoute encore un deuxième aspect à la scène : éblouis qu'ils sont par son éclat, immédiatement perceptible et fascinant à l'égal du plaisir procuré par leur amour, ne finissent-ils pas pour cela même par céder à ses charmes, fût-ce au prix d'une désobéissance à la Volonté divine ?

CHOÉRENCE ET AMBIGUITÉ DE LA LUMIÈRE SYMBOLIQUE

La lumière est cette être impalpable, qui n'a pas de poids ni de contours précis. À la fois, sans être exactement une chose, elle est la condition de visibilité de tout objet. Voilà des traits qui conspirent à en faire, dans les *Odes*, un symbole par excellence des réalités spirituelles, celles de la vie intérieure et de Dieu.

Il est à faire remarquer le fait même que ces pôles apparemment extrêmes de telles réalités spirituelles, de la plus transcendante au sujet (Dieu Lui-même) à des aspects de son existence la plus intime (son intelligence, l'ouverture de son âme à Sa volonté), sont tous les deux symbolisés par la lumière. Que pourrait vouloir dire cela ? Rappelons l'un des versets de « La Maison fermée » examinés ci-dessus ; le poète y dit à son interlocuteur : « Tu ne peux voir qu'avec le soleil, ni connaître qu'avec Dieu en toi ». L'acte intérieur qu'est la connaissance ne peut avoir lieu qu'avec Dieu *dans* le sujet. Cette notion de Dieu à l'intérieur de l'individu réapparaît dans « L'Esprit et l'eau » ; elle s'y exprime encore plus éloquemment, car c'est en Lui que le sujet puise tout ce qu'il est : « Vous voyez cet homme que je fais et cet être que je prends en vous » (v. 104). Ne serait-ce pas une telle imbrication de Dieu dans l'homme que traduit cette double portée sémantique de la lumière symbolique ? Ne serait-ce pas comme si, l'esprit et Dieu étant lumière, Claudel impliquait que les deux partagent une même nature ? C'est dans la lumière de Dieu qu'il a dans lui qu'il est le plus lui-même. Paradoxe foncier : la réalité la plus infiniment transcendante au sujet est ce qu'il y a de plus propre à lui.

Au début de cette analyse, nous avons affirmé les particularités de la lumière à l'égard des autres symboles du recueil ; elles ont trait spécialement à sa fonction dans le rapport du poète avec Dieu. Dans l'étude des autres symboles, nous avons fait valoir ce en quoi chacun d'eux contribue au rapprochement du poète envers Lui ; or, il serait contestable de le faire en ce qui concerne la lumière ; elle fait plus que de seulement y contribuer (encore que ce soit bien le cas de la lumière de l'intelligence et de celle de l'enthousiasme, nécessaires toutes les deux au devoir poétique) : elle symbolise surtout cette approximation de Dieu elle-même, comme nous avons pu le montrer ci-dessus, dans la catégorie de la lumière de la communion divine.

D'autre part, si tous les autres symboles antérieurs participent aussi à l'éloignement envers Lui, la part qu'y prend la lumière est beaucoup plus timide. Le seul moment où il en est ainsi est la dernière strophe des « Muses » où la terre se dissout en clarté, symbolisant l'évanouissement des contraintes qui pèsent sur le désir du sujet et qui obvient à la réalisation du péché charnel, le conduisant par là à une prise de distances à Son égard.

CHAPITRE VII

LE SYMBOLISME DES TÉNÈBRES

« Da profunda cisterna da Noite
tuas pupilas perseguiam estrelas frias »
Dora Ferreira da Silva

Au prime abord, l'opposition entre la lumière et l'obscurité pourrait faire croire que la signification du symbole des ténèbres dans les *Odes* se trouve à l'exact antipode de celle du symbolisme lumineux. En effet, dans certaines occasions, il se peut que les ténèbres symboliques présentent des significations contraires à celles de la lumière. N'empêche que la relation entre ces deux symboles est beaucoup plus complexe, et que, tout opposés qu'ils paraissent, leurs acceptions peuvent se recouvrir; nous nous pencherons sur cette question par la suite.

Le mot « ténèbres » revient dans les odes à 20 reprises ; un bref examen de ces occurrences permet d'en saisir l'importance : nulle des mentions où il apparaît n'est dépourvue d'une dimension symbolique. Il n'en va pas de même pour « nuit » (ainsi que le dérivé « nocturne » ou l'apparenté « soir »), que nous avons inclus dans cette catégorie ; plus cité (29 fois pour le premier, 4 fois pour l'adjectif et six pour le second), il est fréquent qu'il ne surgisse dans les *Odes* que pour situer temporellement une scène ou une image (« Si l'astronome, le cœur battant, passe des nuits à l'équatorial », v. 85, « La Maison fermée » ; « Comme le chauffeur à toute vitesse dans la nuit, qui couvre tout là-bas pendant des heures la petite lampe blanche au fond de la vallée. », v. 155, *ibidem*). Il en est ainsi aussi des termes relatifs à l'obscurité (« obscur », « obscurément »), présents rien que dans sept versets, dont certains dépourvus de toute charge symbolique (comme le « bois comme pris dans l'épaisseur et la matière d'un verre obscur », v. 182, « Magnificat »).

LES TÉNÈBRES ET LA PRÉSENCE DE DIEU

Dans les *Odes*, les ténèbres peuvent s'associer à la perception, de la part du poète, de la présence de Dieu. Cela soit parce que les ténèbres le pourvoient d'un environnement propice au sentiment de Sa proximité, soit parce que Dieu Lui-même est perçu comme obscurité.

Le premier cas est le plus fréquent, comme il arrive dans « Magnificat » et dans « La Maison fermée ». Dans la troisième ode, ce sont les ténèbres de la nuit qui offrent le décor de la rencontre

du poète avec Lui ; dans la première strophe, c'est pendant une « nuit toute brillante » qu'il sent lui entrer dans le cœur l'« esprit de joie », comparé à la « parole » adressée au Baptiste (v. 34-36) :

« En ce mois de décembre et dans cette canicule du froid, alors que toute étreinte est resserrée et raccourcie, et cette nuit même toute brillante,
L'esprit de joie ne m'entre pas moins droit au corps
Que lorsque parole fut adressée à Jean dans le désert sous le pontificat de Caïphe [...] »

Le parallèle à la *parole* [...] *adressée à Jean dans le désert* identifie cette joie à une manifestation divine, à l'intérieur du sujet. Par la suite dans cette même ode, dans la strophe suivante, celle de la dénonciation des idoles, c'est dans le monde extérieur qu'il trouvera un indice de cette présence ; aux antipodes de l'imposture représentée par les idoles, dans la « réalité du ciel nocturne » (v. 79) qu'il contemple, il distingue un témoignage de Sa vérité « Il est vrai ! Vous nous avez donné la Grande Nuit après le jour et la réalité du ciel nocturne. /Comme je suis là, il est là avec les milliards de sa présence » (v. 79-80).

Dans l'ode finale, les ténèbres entourant le poète sont de nouveau le théâtre d'un intime face à face avec Lui, plus précisément avec l'image de Son Fils (v. 110-111) :

« O mon Dieu, je me rappelle ces ténèbres où nous étions face-à-face tous les deux, ces sombres après-midis d'hiver à Notre-Dame,
Moi tout seul, tout en bas, éclairant la face du grand Christ de bronze avec un cierge de 25 centimes. »

Là encore, il y a le sentiment d'une proximité accrue avec Dieu dans l'obscurité. Celle-ci, au prime abord, ne saurait être plus distincte des ténèbres qui apparaissent dans « Magnificat » : au lieu de la splendeur de la voûte étoilée, le réduit ombrageux et intime de l'église. Le contraste n'est pourtant point aussi vif qu'il ne pourrait paraître ; nous avons montré dans l'analyse de « La Maison fermée » l'homologie existant, dans la pensée de Claudel, entre différents niveaux du réel, homologie laquelle n'est assurée que par la perfection de la Création (exprimée par la notion de la fermeture) et qui permet au poète d'établir des relations entre l'énormément grand et l'intiment petit, entre le plan de son existence terrestre et des êtres spirituels qui la dépassent de beaucoup, la différence d'échelle entre l'obscurité de la nuit et celle de Notre-Dame n'étant par là plus qu'apparente. Au demeurant, cette homologie entre le grand et le petit est aussi au fondement de la scène où poète, avec la « méché de quatre sous » qui est la sienne, parvient à allumer les immensités du ciel nocturne (v. 116-118):

« Je n'ai point bougé et les limites de votre tombeau sont devenues celles de l'Univers.
Comme un homme qui avec son cierge qu'il penche allume toute une procession,
Voici qu'avec cette mèche de quatre sous, j'ai allumé autour de moi toutes les étoiles qui font

à votre présence une garde inextinguible. »

Dans d'autres moments, les ténèbres sont, plutôt que le décor propice à l'expérience de Dieu, elles-mêmes un symbole théophanique. Dans notre étude du symbolisme lumineux, nous avons eu l'occasion de faire valoir une formule frappante dans un verset de « Magnificat » ; déclarant son engagement total à sa mission poétique, le poète s'exprime au sujet de la lumière divine avec ce énigmatique oxymore : « Je verrai avec cette lumière ténébreuse ! » (v. 146). Or, dans « La Maison fermée », professant encore une fois son acceptation totale de la tâche qui lui échoit, il a recours de nouveau au symbolisme des ténèbres pour exprimer la notion de Dieu Lui-même (v. 98-100) :

« Faites que je sois entre les hommes comme une personne sans visage et ma
Parole sur eux sans aucun son comme un semeur de silence, comme un semeur de ténèbres,
comme un semeur d'églises,
Comme un semeur de la mesure de Dieu. »

Pourquoi la lumière de Dieu serait-elle *ténébreuse*, pourquoi le *semeur de la mesure de Dieu* serait-il aussi un *semeur de ténèbres* ? Ne l'oublions point, l'oxymore de « Magnificat » se répète dans « L'Esprit et l'eau », mais avec les termes inversés, pour évoquer l'incognoscibilité intrinsèque de Dieu en Lui-même par le renvoi aux « éclatantes ténèbres ! » (v. 123) de Dieu.

La mention de l'obscurité divine bel et bien lorsque le poète professe avec le plus d'ardeur sa volonté à se consacrer à Lui, cela ne serait-il pas un témoignage sûr de sa soumission, de son esprit d'obéissance ? Même s'il ne peut connaître entièrement Son dessein le concernant, et même pas Dieu directement, dans son essence divine, il l'embrasse à plein cœur. C'est sans doute cette idée que rend explicite ce verset quelque peu obscur de « La Muse qui est la Grâce » : « Ainsi je travaille et je ne saurai point ce que j'ai fait [...] » (v. 228).

LES TÉNÈBRES ET L'ENTHOUSIASME

Les ténèbres sont aussi le lieu privilégié de l'extase. De nature amoureuse ou poétique, ce enthousiasme est souvent éprouvé par le poète dans des paysages nocturnes, et au voisinage d'une figure féminine - soit Érato-Rose à la fin de l'ode première, soit celle qu'il prend pour la Muse dans la quatrième ode.

En effet, dans l'ode initiale, c'est sous un ciel crépusculaire, au moment même où le jour fait place à l'obscurité, que se déroulent les rencontres du poète avec Rose (v. 270-272)

« Et chaque soir, à l'arrière, à la place où nous avons laissé le rivage, vers l'Ouest,
Nous allions retrouver la même conflagration
Nourrie de tout le présent bondé, la Troie du monde réel en flammes ! »

Il en va pareillement de l'ouverture de la quatrième ode ; la scène est alors décidément nocturne ; l'« invasion de l'ivresse poétique » à laquelle il est fait référence dans l'« Argument » y associée à la force de la nuit qui, à l'égal de celle de la mer, emporte le poète hors lui-même (v. 5-8):

« Encore la nuit qui revient me rechercher,
Comme la mer qui atteint sa plénitude en silence à cette heure qui joint à l'Océan les ports
humains pleins de navires attendantset qui décolle la porte et le batardeau !
Encore le départ, encore la communication établie, encore la porte qui s'ouvre !
Ah, je suis las de ce personnage que je fais entre les hommes ! Voici la nuit ! Encore la
fenêtre qui s'ouvre ! »

Tel qu'il arrive souvent lorsqu'il est question, dans les *Odes*, de l'enthousiasme poétique et amoureux (l'analyse du symbolisme des eaux a sans doute suffi à le faire voir), le symbolisme des ténèbres touche, à ces deux moments du recueil, au thème de la libération, la nuit (ou le soir) y surgissant comme le décor propice soit au soulèvement des contraintes pesant sur le désir interdit (dans « Les Muses »), soit à l'éloignement (dans « La Muse qui est la Grâce ») de l'obsédante présence d'autrui qui astreint le poète au « personnage » qu'il se doit de jouer « entre les hommes ». N'est-ce pas comme si, dans la confusion des formes à laquelle cède la place la disparition de la lumière, les éléments qui exercent une influence contraire au libre épanouissement de la subjectivité du poète (les règles morales, les attentes de ses semblables) se trouvaient du coup, provisoirement du moins, dissous, impuissants à lui opposer aucune résistance ?

LES TÉNÈBRES DE L'EXISTENCE CRÉATURALE

Les ténèbres comme symbole de l'existence créaturale présentent une remarquable cohésion dans les *Odes* ; exception faite du poème initial, tous les autres y ont recours. Elles trouvent une formulation des plus poignantes dans la quatrième ode où le poète supplie la Muse de la sorte (v. 143-146):

« Ne me montre point
Cette lumière qui n'est pas pour les fils de la Terre !
Cette lumière-ci est pour moi, si faible qu'il lui faut la nuit pour qu'elle m'éclaire, pareille à
la lampe de l'habitable !
Et au dehors sont les ténèbres et le Chaos qui n'a point reçu l'Évangile »

Confronté à la lumière sublime et inhumaine, pleine de la présence vivante et impénétrable de Dieu, que la Muse qui est la Grâce lui signale, le poète se réclame d'une voie plus à la portée de son humanité faillible : la lumière de la connaissance de Dieu qu'il est en état de supporter est plus « faible », elle est encadrée par la « nuit » des choses mortelles : sa condition tellurique d'homme l'interdit de s'unir à Lui à part entière ; la seule vision de Lui dont la clarté soit endurable par les yeux de cet être tellurique qu'il est ne saurait être que balancée par l'obscurité des réalités mortelles. En ce qui concerne la connaissance de Dieu, le sort humain mélange inextricablement clarté et ténèbres.

Sa place dans les ténèbres est ainsi, pour le poète, l'image de sa propre situation au sein des créatures ; c'est en assumant à part entière cette condition existentielle peu confortable qu'il se doit de se tourner vers Dieu, de Lui prêter hommage, comme il le fait dans la deuxième ode : « Laissez-moi vous faire une libation dans les ténèbres » (v. 269). Une situation qui n'est point exemptée de périls. La cinquième ode les évoque également par le symbolisme des ténèbres, conçues comme un espace extérieur renvoyant à la diversité du monde des créatures, un spectacle à la fois invitant et dangereux, susceptible de faire perdre l'âme dans la multiplicité des apparences et des tentations. C'est ce qu'indiquent les conseils dans les versets suivants : « Entends l'évangile qui conseille de fermer la porte de ta chambre./ Car les ténèbres sont extérieures, la lumière est au dedans. » (v. 121-122) ; « Un peu de lumière est supérieure à beaucoup de ténèbres. Ne nous troublons point de ce qui est hors de nous » (v. 243). L'obscurité du dehors est le lieu propice à une telle mort spirituelle, d'où le refuge dans l'intériorité auquel le poète appelle son interlocuteur.

Le symbolisme des ténèbres peut être également évoqué lorsqu'il est question, dans les *Odes*, du salut de l'âme. Dans la scène finale de « Magnificat », accueillant ceux qui viennent assister à l'encensement de l'hostie, le prêtre montre à l'« obscure génération qui arrive » le pain eucharistique où se tient le Christ Lui-même, défini (dans une reprise, on l'a vu, du cantique de Siméon dans Luc) comme la « Lumière pour la révélation des nations » (v. 310). C'est dans Celui-ci que les créatures, en elles-mêmes plongées dans les ténèbres de l'existence créaturale, exposées

qu'elles sont à la souffrance, au péché et à la mort, cherchent la clarté du salut.

LES TÉNÈBRES DE L'ABSENCE DE DIEU

À l'égal de la catégorie antérieure, les ténèbres comme symbole de l'absence de Dieu jalonnent les *Odes*. Dans « La Muse qui est la Grâce », l'obscurité qui environne le poète est l'expression de la volonté même de Dieu : « Mais vous m'avez placé dans la terre, afin que j'endure la gêne et l'étroitesse et l'obscurité » (v. 153). Cette formulation pourrait porter à croire qu'il s'agit là des ténèbres du monde créatural (signifiée par la terre), mais, sept versets auparavant, il les avait placées hors de son influence : « O Seigneur, combien de temps encore ? cette veille solitaire et l'endurance de ces ténèbres que vous n'avez pas faites ? » (v. 146).

Cette signification transparait encore plus dans l'ode III. La « nuit abominable » de l'absence divine est l'effet du péché idolâtre des hommes du siècle ; sans être issue de Sa volonté (comme il en est dans la quatrième ode), il échoit au poète de résister à cette ténèbres qui, bien loin de le rapprocher de Lui (comme il en est de celle de « La Muse qui est la Grâce »), ne fait que l'En distancer et le plonger dans la mort de l'âme (v. 122-126) :

« Vous avez mis dans mon cœur l'horreur de la mort, mon âme n'a point tolérance de la mort!

Savants, épicuriens, maîtres du noviciat de l'Enfer, praticiens de l'Introduction au Néant,
Brahmes, bonzes, philosophes, tes conseils, Égypte! vos conseils,
Vos méthodes et vos démonstrations et votre discipline,

Rien ne me réconcilie, je suis vivant dans votre nuit abominable, je lève mes mains dans le désespoir, je lève les mains dans la transe et le transport de l'espérance sauvage et sourde! »

Une telle résistance de la part du poète à la nuit environnante marque aussi certains extraits de l'ode finale (v. 73-74) :

« Maintenant je puis dire, mieux que le vieux Lucrèce : Vous n'êtes plus, ô terreurs de la nuit !

Ou plutôt comme votre saint Prophète : Et la nuit est mon exultation dans mes délices ! »

C'est comme cela (nous l'avons montré dans le commentaire de cette ode) que, triomphant, le

poète exprime sa jouissance de savoir que le statut de l'univers comme Création rend Dieu présent dans les recoins les plus inconnus et dans les choses apparemment les plus diverses de Lui. Ce sont ces réalités (la mort, la solitude, le *silence éternel de ces espaces infinis*), effrayantes en ce qu'elles ont l'apparence d'être dépourvues de l'ordre divin qui les rend intelligibles, que les *terreurs de la nuit* signifient. Cette même nuit devient, aux yeux du poète, sujet d'*exultation*, de *délices* lorsque ces choses, quelque terrifiantes qu'elles paraissent, se révèlent comme faisant partie du plan général qu'est la Création.

Au demeurant, le poète lui-même n'est point immun contre l'obscurité de l'absence de Dieu ; celle-ci peut se trouver au plus intime de lui-même. D'où les supplices pressantes qu'il Lui lance dans « L'Esprit et l'eau » (v. 218-219): « Clarifiez-moi donc ! dépouillez-moi de ces ténèbres exécrables et faites que je sois enfin/ Toute cette chose en moi obscurément désirée » ; « Que je cesse entièrement d'être obscur ! » (v. 253). Le passage le plus définitif à cet égard est sans doute le suivant, issu de la quatrième ode (v. 137-141) :

« Seigneur, combien de temps encore ?
Combien de temps dans ces ténèbres ? vous voyez que je suis presque englouti ! Les ténèbres sont mon habitation.
Ténèbres de l'intelligence ! ténèbres du son !
Ténèbres de la privation de Dieu ! ténèbres actives qui sautent sur vous comme la panthère,
Et l'haleine d'Ishtar au fond de mes entrailles, et la main de la Mère-des-morts sur ma chair !
Ténèbres de mon cœur mauvais ! »

L'extrait est fort significatif non seulement du fait de l'explicitation de la signification symbolique sur laquelle nous nous penchons ici (les « ténèbres de la privation de Dieu » du verset 140), mais aussi par le rapport qu'il établit entre l'absence de Dieu et les avances du péché et de la mort (représentées par les déesses païennes Ishtar et la Mère-des-morts).

LES TÉNÈBRES DU PÉCHÉ

Le péché n'est jamais loin des situations évoquées dans les deux catégories ci-dessus : il suffit de plonger trop dans le monde des créatures, de le prendre pour la seule réalité, et de s'aveugler à la lumière divine, pour y aboutir ; d'autre part, c'est dans le vide laissé par l'absence de Dieu que le péché peut s'installer ; toujours est-il qu'il n'y est question à aucun moment

explicitement de la faute de l'homme envers Lui. Pourtant, à un moment spécifique du recueil, une telle association entre l'obscurité et le péché reste évidente.

En effet, le souvenir de Rose et du péché charnel par lequel prend fin « La Muse qui est la Grâce » est tout criblé du symbolisme des ténèbres. L'extrait vaut d'être entièrement cité (v. 268-274):

« Qui a crié ? J'entends un cri dans la nuit profonde !
J'entends mon antique sœur des ténèbres qui remonte une autre fois vers moi.
L'épouse nocturne qui revient une autre fois vers moi sans mot dire,
Une autre fois vers moi avec son cœur, comme un repas qu'on se partage dans les ténèbres,
Son cœur comme un pain de douleur et comme un vase plein de larmes.
Une autre fois du Ténare ! une autre fois de l'autre côté de ce bas canal qui n'éclaire pas
même
Le rais d'un astre de plomb et la corne lugubre d'Hécate ! »

Les ténèbres sont un élément marquant dans ce passage (le terme lui-même y est répété deux fois). Non seulement la scène se déroule dans l'épaisseur de l'obscurité nocturne (« la nuit profonde », « le rais d'un astre de plomb »), mais la figure de Rose elle-même est conçue sous le signe des ténèbres (elle est l' « antique sœur des ténèbres », l' « épouse nocturne »). L'absence de clarté se fait assortir par un ensemble d'émotions et de sensations pénibles, amères : c'est le cri qui irrompt dans la nuit au premier verset, le « pain de douleur », le « vase plein de larmes ». Autant d'images qui font penser non pas aux délices de l'amour peccamineux, mais à la souffrance que procurent le péché et qui renouvellent les peines de l'enfer (le Ténare).

COHÉRENCE ET AMBIVALENCE DES TÉNÈBRES SYMBOLIQUES

L'examen des catégories ci-dessus permet de dégager l'expérience que se trouve au fondement du symbolisme des ténèbres dans les *Odes*. Elles y sont conçues comme une absence de lumière où les formes s'estompent et où le *mouvement multiplié* des apparences du monde se dissout dans la noire homogénéité de l'obscurité. Le sujet peut éprouver telle expérience de deux manières : cette disparition relative du monde est pour lui le sujet d'un épanouissement de sa subjectivité, soit par le libre cours qu'il peut alors donner à son enthousiasme (poétique et amoureux), soit parce qu'elle lui permet un recueillement en soi au cours duquel il éprouve la

présence de Dieu ; en même temps, il en fait l'expérience comme un aveuglement souvent angoissant. C'est par un tel aveuglement qu'il éprouve et la présence divine (en ce qu'elle a d'inconnaissable, d'impénétrable) et l'absence de Dieu (le poète pouvant perdre de vue Sa lumière lorsqu'il sombre dans l'obscurité du monde des créatures et dans le péché).

Ces indications ont sans doute suffi à l'indiquer, les ténèbres peuvent conduire sur le chemin de l'éloignement et du rapprochement envers Dieu. Lorsque Sa présence est conçue sous le signe des ténèbres symboliques pour mettre en valeur Son impénétrabilité à l'intelligence, ce n'est point là une forme de montrer l'éloignement du sujet à Son égard, mais bien au contraire d'indiquer de son rapprochement encore plus radical par sa soumission à cet Autre qu'il ne connaît guère. D'autre part, les catégories de *l'absence de Dieu* et du *péché* toutes conspirent à marquer la distance du sujet envers Lui ; il en va de même de la catégorie de l'*enthousiasme* de l'amour peccamineux qui conduit au péché ; les *créatures*, ailleurs des signes de Sa présence, ont la fonction, dans les extraits examinés ci-dessus, d'un obstacle dans le chemin vers Lui – rien qui surprenne compte tenu de leur statut ontologique (*expressions* de la transcendance, mais pas la transcendance elle-même, et objet d'une perversion lorsqu'elles sont prises pour tel).

CHAPITRE VIII

LE SYMBOLISME OURANIEN

« un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur »
Charles Baudelaire

Le vocabulaire relatif au ciel présente une fréquence considérable dans les *Odes* ; on y dénombre 27 occurrences du terme lui-même et six de l'adjectif « céleste ». Pourtant, seulement une partie de ce lexique exprime une symbolique ouranien ; souvent le terme n'est cité que pour renvoyer au ciel réel (« La terre, le ciel bleu, le fleuve avec ses bateaux et trois arbres soigneusement sur la rive », « L'Esprit et l'eau », v. 191) ou bien pour, de pair avec la terre, exprimer par métonymie l'ensemble de la Création (comme lorsque la Muse révélée comme la Grâce peint l'Apocalypse dans ces termes « Voici que du ciel et de la terre détruits il ne se fait plus qu'un seul nid dans la flamme », v. 255, ou que le poète évoque, dans « L'Esprit et l'eau », « l'homme jeune pensant dans son jardin au mois d'août qui voit par intervalles tout le ciel et la terre d'un seul coup./ Le monde d'un seul coup tout rempli par un grand coup de foudre doré ! », v. 248-249).

Du reste, le symbolisme ouranien se détache de ceux que l'on a examinés ci-dessus par sa plus grande simplicité. Alors que l'eau, le feu et la terre, par exemple, recèlent une quantité importante de significations, celles-ci étant parfois antagoniques, l'éventail d'acceptions relatives au ciel est fort plus restreint. De même, si les autres symboles s'insèrent dans la dynamique centrale du recueil (d'éloignement et de rapprochement envers Dieu) de façon ambivalente, il n'en est guère du symbolisme ouranien, beaucoup moins équivoque à cet égard.

LE CIEL ET LA PRÉSENCE DE DIEU

Nous l'avons déjà montré dans l'analyse de la catégorie du symbolisme des ténèbres, la nuit est présentée, dans « Magnificat » et dans « La Maison fermée », comme étant propice à l'intuition de la présence du Créateur auprès du poète. Ce qui est significatif, le poète y parvient par la contemplation du ciel étoilé, où il distingue un signe que Dieu lui est proche.

La troisième ode exploite longuement cette acception symbolique du ciel dans ce passage qui vaut d'être cité entièrement (v. 78-88) :

« Que m'importent vos fables ! Laissez-moi seulement aller à la fenêtre et ouvrir la nuit et éclater à mes yeux en un chiffre simultané
L'innombrable comme autant de zéros après le i coefficient de ma nécessité !
Il est vrai ! Vous nous avez donné la Grande Nuit après le jour et la réalité du ciel nocturne.
Comme je suis là, il est là avec les milliards de sa présence,
Et il nous donne signature sur le papier photographique avec les 6000 Pléiades,
Comme le criminel avec le dessin de son pouce enduit d'encre sur le procès-verbal.
Et l'observateur cherche et trouve les pivots et les rubis, Hercule ou Alcyons, et les constellations
Pareilles à l'agrafe sur l'épaule d'un pontife et à de grands ornements chargés de pierres de diverses couleurs.
Et çà et là aux confins du monde où le travail de la création s'achève, les nébuleuses,
Comme, quand la mer violemment battue et remuée
Revient au calme, voici encore de tous côtés l'écume et de grandes plaques de sel trouble qui montent.
Ainsi le chrétien dans le ciel de la foi sent palpiter la Toussaint de tous ses frères vivants. »

Deux aspects méritent d'être mis en lumière au sujet du symbolisme ouranien dans ce passage. D'abord, la relation existant entre Dieu et le ciel étoilé est analogue à celle qu'il y a entre le « criminel » et « le dessin de son pouce », celui-ci portant un témoignage de l'existence de celui-là ; ainsi aussi des astres, les « milliards de sa présence », par lesquels il est l'intention de Dieu de se faire connaître des hommes (« et il nous donne signature sur le papier photographique »). Cette formulation intéresse donc la notion de vérité, qui se rapporte donc strictement au symbolisme ouranien, d'autant plus que le ciel, dans l'extrait, sert de contrepoint aux « fables » décriées dans le premier verset ci-dessus, c'est-à-dire les idoles et ce qu'ils ont de factice, de trompeur.

En outre, le ciel est aussi « le ciel de la foi », traduisant, par ses étoiles, la communion du fidèle chrétien avec la totalité du genre humain, vivants ou déjà décédés, rachetés par la confiance au Christ et à son action salvifique (c'est ce que suggère la formule paradoxale de « la Toussaint de tous ses frères vivants »).

Les similitudes entre ce passage et deux strophes de « La Maison fermée » (la cinquième et la dernière) sont tout à fait apparentes. Dans les deux poèmes, le ciel est comparé à une réalité mathématique (« un chiffre simultané » dans « Magnificat » ; « un Nombre en extase devant Votre unité », « La Maison fermée », v. 209) de manière à mettre en avant la perfection de l'Intelligence qui l'engendra. De même qu'il en est dans la troisième ode, dans le poème final, la voûte céleste renvoie directement à Dieu ; dans ce dernier, pourtant, cette perception ne vient pas contrecarrer le

mensonge des idoles ; plutôt, par la certitude que Dieu est présent partout, elle apaise l'angoisse existentielle procurée par la vue de l'immensité des solitudes sidérales (v. 219-225):

« Comme jadis quand Colomb et Magellan eurent rejoint les deux parts de la terre,
Tous les monstres des vieilles cartes s'évanouirent,
Ainsi le ciel n'a plus pour nous de terreur, sachant que si loin qu'il s'étend
Votre mesure n'est pas absente. Votre bonté n'est pas absente.
Et nous considérons vos étoiles au ciel
Paisiblement comme des brebis pleines et comme des ouailles passantes,
Aussi nombreuses que la postérité d'Abraham. »

C'est là une reprise de la cinquième strophe de ce même poème, où les astres (à l'instar de ce qui en est dans « Magnificat ») sont le signe même que Dieu est là, décelable par l'ordre visible qu'Il leur impose (v. 69-71) :

« Et vous qui connaissez le nombre de nos cheveux, est-ce que vous ignorez celui de vos étoiles ?

Tout l'espace est rempli des bases de votre géométrie, il est occupé avec un calcul éclatant pareil aux computations de l'Apocalypse.

Vous avez posé chaque astre milliaire en son point, pareil aux lampes d'or qui gardent votre sépulture à Jérusalem. »

Finalement, à l'égal de ce qui en est dans « Magnificat », la strophe finale de « La Maison fermée » met le ciel en relation avec les hommes, spécialement avec ceux qui ont déjà été, les « heureuses âmes » (v. 238) devenues pure clarté, comme si elles étaient les étoiles de ce « firmament de tous les morts » (v. 236), ce qui renvoie à la Toussaint mentionnée dans l'ode III. Ce nouveau mode d'être qui est le leur fait référence lui aussi, indirectement du moins, à la question de la présence divine ; comme il a déjà été indiqué, leur firmament est le firmament de ceux qui, de par leur dépouillement existentiel, sentent de plus près Sa présence.

Le ciel, dans sa splendeur et dans sa vastitude, peut être évoqué avec ce même sens théophanique dans « L'Esprit et l'eau » et dans « La Maison fermée » pour signaler la présence divine à des moments de solitude, lorsque le poète est à l'écart de ses semblables. Il en est ainsi dans l'ode seconde, lors de la réconciliation avec Dieu ; distant de tous les hommes, dans un paysage dépouillé, il ressent « de nouveau la Présence, l'effrayante solitude, et soudain le souffle de nouveau sur [s]a face » (v. 313); à ses alentours, « rien que le ciel toujours pur », ce que M. G. Kelly appelle une « table rase cosmique »⁴³³, un décor propice, dans son dénuement même, au sentiment du rapprochement envers Dieu (v. 307-308):

433

KELLY M. G., op. cit., p. 220.

« Où est le vent maintenant ? où est la mer ? où la route qui m'a mené jusqu'ici !
Où sont les hommes ? il n'y a plus rien que le ciel toujours pur. Où est l'ancienne tempête? »

Dans l'ode finale, se répètent et cet isolement à l'égard des hommes et l'impression d'une plus grande proximité envers Lui (v. 82-84) :

« Mon Dieu qui m'avez conduit à cette extrémité du monde où la terre n'est plus qu'un peu de sable et où le ciel que vous avez fait n'est jamais dérobé à mes yeux,
Ne permettez point que parmi ce peuple barbare dont je n'entends point la langue,
Je perde mémoire de mes frères qui sont tous les hommes, pareils à ma femme et à mon enfant. »

Voilà le même dépouillement foncier de la scène que dans l'ode seconde ; voilà la même solitude du poète égaré. À l'avenant, de même que sa solitude dans « L'Esprit et l'eau » va de paire avec un événement central de sa vie spirituelle (le pardon de Dieu, le dépassement du péché), il est ainsi que cette ségrégation envers autrui qui est la sienne est elle aussi assortie d'une évolution sur le plan de la vie intérieure : la miséricorde (en effet, on se souviendra qu'il supplie Dieu de le garder dans la miséricorde pour tous ses égaux) par l'imitation de laquelle il se rapproche de Dieu.

Finalement, le symbolisme ouranien peut renvoyer à la présence divine par un autre thème fort du recueil, celui de l'inspiration. C'est ce qui arrive dans la quatrième ode, ce qui est fort révélateur ; nous avons vu que tout ce poème joue sur l'ambivalence entre la Muse et la Grâce, entre la poésie et la religion, entre l'enthousiasme poétique et l'extase mystique : lorsque la Muse invite le poète à l'ivresse poétique, c'est (et l'on le découvre lors de la révélation à la fin de l'ode) à l'exaltation de l'union divine qu'elle l'appelle aussi. Cette double portée de son action est donnée à voir dans la formule dont elle veut le faire céder à son impératif, celle du « souffle céleste » (108-109):

« C'en est fait ! pourquoi se roidir davantage et résister
Contre l'évidence de ta joie et contre la véhémence de ce souffle céleste ? il faut céder ! »

Le terme « souffle » renvoie à l'inspiration ; l'adjectif « céleste », à la liberté de la vie spirituelle, à la connaissance de Dieu par la contemplation à laquelle elle veut l'initier, sans pourtant qu'il sache précisément que c'est là le dessein ultime de son interlocuteur jusqu'à la révélation de la double

identité de la Muse. L'association de la Muse au symbolisme ouranien est renforcé par le poète, qui caractérise son action auprès de lui comme celle de faire *voler* malgré lui (« Pourquoi me tenter ? Pourquoi que me traîner où je ne puis pas voler? »).

COHÉRENCE DU SYMBOLISME OURANIEN

Nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette étude du symbolisme céleste, le ciel comme la présence divine est, nous semble-t-il, soustrait à la dynamique de rapprochement et d'éloignement envers Dieu qui structure le recueil. Par sa signification même, ce symbole ne saurait que marquer la proximité envers Lui de la part du poète. En cela, le ciel dans les odes de Claudel est en accord avec la place du symbolisme céleste dans les religions, où « les régions sidérales, le symbolisme ouranien, les mythes et rites d'ascension, etc, *conservent une place prépondérante dans l'économie du sacré* ». Pour les ensembles religieux, « ce qui est 'en haut', l' 'élevé' continue à révéler le *transcendant*. »⁴³⁴

Quand même, le ciel peut se rattacher dans les odes à une ambiguïté fondamentale de la présence divine : illimité et *toujours pur*, comme le veut Claudel, il exprime l'infini et la pureté divine ; lieu du *vol*, il dit la liberté de la vie spirituelle orientée vers Dieu. Du coup, autant d'attributs fascinants ne se laissent pas posséder par l'homme ; de même qu'il n'est pas à même de toucher le ciel et sa magnificence, il est ainsi que la grandeur de Dieu est infiniment transcendante aux pouvoirs de son intellect ; à l'égal des vastitudes du ciel, il en peut voir une partie, mais il ne saurait la connaître toute entière. N'est-ce pas cela en accord avec la réflexion énoncée par Claudel dans « L'Esprit et l'eau » de manière exemplaire sur les *ténèbres* de Dieu, sur le mystère qu'est pour l'homme la totalité de son Être ?

⁴³⁴ ELIADE Mircea, op. cit., 1965, p. 111.

CONCLUSION

Parvenus au bout de ce parcours exégétique sur l'expression symbolique des *Odes* de Claudel, il est temps de procéder à des observations générales sur ses caractéristiques et son fonctionnement dans le recueil. Les grandes tendances que nous avons décelé de la pensée claudélienne sur ce problème se reflètent dans l'usage des symboles dans sa poésie.

Soulignons tout d'abord que l'expression symbolique n'est point distribuée de façon homogène dans le recueil. Elle est certes dominante dans deux odes, la deuxième et la quatrième, qui se constituent dans le *dialogue symbolique* (nous y reviendrons) entre les éléments, l'air et l'eau dans l'ode II, le ciel et la terre dans l'ode IV. Dans les autres odes, l'expression symbolique dispute une place à d'autres expressions poétiques : dans l'ode d'ouverture, le symbolisme aérien qui organise la dialectique des Muses se mêle à l'allégorie (chaque muse représentant à la fois univoquement un art) ; dans « Magnificat », s'il y a des mentions symboliques de détail, c'est l'allusion biblique qui est au cœur de la forme d'expression du poète qui puise dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament thèmes et motifs (en plus des sources liturgiques, on l'a vu) ; finalement, dans l'ode finale, les symboles surgissent de temps en temps au fil d'un discours dont le mode dominant est ou bien le contentieux (dans les trois premières strophes) ou bien le didactique (comme les longues strophes sur la connaissance poétique ou les vertus).

Au sein des odes mêmes, cette distribution n'est point toujours uniforme. La première ode connaît comme une densification de l'expression symbolique dans la strophe finale, le feu mais aussi l'air, la terre, la nuit et la lumière donnant des symboles qui s'entrelacent pour peindre le beau tableau de l'émerveillement et de la perte du poète ébahi devant Rose/Érato. La même chose s'observe dans les deux dernières strophes de « La Muse qui est la Grâce », l'avant-dernière étant construite fondamentalement sur le symbolisme pyrique, l'ultime sur le symbolisme chthonien.

Du reste, la sensibilité religieuse donne le ton à la symbolique du recueil, ce qui ne saurait surprendre compte tenu de la tendance théocentrique de la réflexion de Claudel sur l'expression symbolique. L'examen des significations des symboles le montre assez. Pourtant, il faut faire valoir une nuance importante de cette imbrication du symbole claudélien au transcendant. Sa symbolique dans le recueil peut renvoyer à certains moments à des réalités pour ainsi dire objectives – par exemple, la créaturalité et la divinité prises en elles-mêmes, en tant que notions métaphysico-religieuses, sans que l'expérience qu'en fait le sujet soit mise en relief. Toujours est-il que, règle

générale, le symbole des *Odes* est surtout *anthropologique* ; le poète y fait appel lorsqu'il entend exprimer *sa perception* de la créaturalité, du divin ou d'autres aspects du transcendant expérimentés par lui comme parties de *sa vie spirituelle*. L'art de Claudel est au premier chef *lyrique* ; lorsque le Père Lubac parle des odes comme d'une « poésie théologique », il faut garder à l'esprit que, même si le poème peut de temps en temps donner dans le didactique (les deuxième et troisième ode ne sont pas exemptes de tels moments), il n'en reste pas moins que cette théologie fait le plus souvent l'objet d'une violente réaction émotionnelle. C'est le cadre de référence théorique et lexical d'un sujet qui, Jacob fier de se voir battu par l'ange, découvre ses résistances, qui chante ses victoires sur lui-même, qui chante les bénéfiques de l'envahissement, progressif et pourtant sujet à tout type d'incertitudes et de reculs, de l'Évangile dans sa vie intime comme une inondation sur un terrain accidenté. Le symbolisme est une ressource fondamentale à l'expression de cette expérience complexe, à la limite de l'ineffable ; grâce à sa fonction ostensive et au lien analogique qu'il établit entre une réalité concrète visible, souvent d'une saisissante universalité et simplicité (quoi de plus simple et universel que l'eau ou l'air ou le feu?), et des expériences internes absolument dérobées à autrui, privées de témoignages extérieurs et parfois obscures au sujet lui-même qui les éprouve, le symbole est ce à quoi le poète fait appel dans le dessein de voir clair dans ses ténèbres intérieures et de communiquer à autrui le trésor de ses découvertes. Il est ainsi aussi que le symbolisme participe au dessein apostolique que Claudel proclame dans sa poésie : de même que l'exploration et l'expression de son monde intérieur se réclame des types que sont Marie ou le Baptiste dans le texte biblique, il est ainsi aussi que son expérience profonde figée et exprimée par les symboles peut servir de type à l'évangélisation du lecteur.

Il est quand même remarquable que, pour un poète qui insiste sur la dimension épistémique du symbolisme, celui-ci (du moins dans les *Odes*) soit tellement tourné vers la scrutation intérieure, tellement peu utilisé pour donner à connaître ces réalités spirituelles et métaphysiques en elles-mêmes. Le symbolisme comme véhicule de l'exploration du monde, n'est-ce pas là une ressource plutôt de *Connaissance de l'est* ?

Nous avons pu accompagner, dans l'analyse *macro* du recueil, les ambivalences, intellectuelles et émotionnelles, du poète à l'égard du projet salvifique qu'il sent lui être réservé et la manière dont ces ambivalences se reflètent au niveau *micro*, de ce moyen d'expression spécifique (mais fondamental) que sont les symboles ; il n'est pas impossible de voir dans cela l'extension de la méthode musicale de composition que Claudel distingue dans la troisième ode et qui peut bien

s'appliquer à l'ensemble du recueil : au lieu d'un *chemin*, un *centre* (pour reprendre ses termes dans la première ode), une dynamique qui structure à la fois le recueil en entier et les ressources d'expression spécifiques. Or, de telles ambivalences sont liées intrinsèquement à l'une des caractéristiques majeures du symbole dans les *Odes*, leur polyvalence (que nous avons également soulignée dans les commentaires sur la critique claudélienne). Nous avons distingué cinq nuances sémantiques de la terre, sept de l'eau et huit de l'air ; à part le ciel, plutôt monosémique, tous les autres complexes symboliques sont également riches de plus d'une signification allant, comme nous avons insisté, de l'éloignement à la communion avec cet Être incognoscible dans sa positivité qu'est le Dieu auQuel sont être aspire.

Un exemple frappant de cette polysémie symbolique est le contraste entre la lumière et l'obscurité qu'Alain Vercollier tient pour un « élément structurant et dynamique dans ces poèmes, que la juxtaposition, la superposition, la simultanéité même du jour et de la la nuit permettent à l'artiste d'établir non seulement une esthétique originale mais toute une poétique du temps et de l'espace »⁴³⁵ ; il la lit comme une expression d'un parcours spirituel⁴³⁶, ce que nous espérons avec notre analyse avoir aussi abondamment montré. On ne saurait concevoir leur relation comme une opposition simple : la lumière comme la présence divine et le chemin vers Lui ; l'obscurité comme Son absence et la perte de l'âme. La présence de Dieu est signifiée, certes, par la lumière, mais aussi par l'obscurité ; chacun des deux symboles L'approche d'un point de vue différent (la clarté met en avant Ses aspects accessibles à l'intelligence humaine et, en fait, qui la rendent elle-même possible – *tu ne peux connaître qu'avec Dieu en toi*, on se rappellera ce verset; l'obscurité, d'autre part, ceux qui nous paraissent abscons, mystérieux). De même, les ténèbres peuvent conduire le poète vers Dieu, alors que la lumière est susceptible de l'éloigner de Lui (lorsque son éclat l'éblouit et le fait oublier l'interdit qui pèse sur certains de ses désirs, le menant du coup au péché) ; tous les deux peuvent, en même temps, agir en sens contraire (lorsque la lumière symbolise la mission poétique et les ténèbres l'oubli du Créateur dans le monde des créatures)⁴³⁷. Il n'est pas interdit de

⁴³⁵ VERCOLLIER Alain, “Le Jour et la nuit dans les *Cinq Grandes Odes*”, in: VILANI Sergio, op. Cit., p. 89. Pourtant, on ne saurait être d'accord avec Vercollier lorsqu'il tient que “[t]outes les Odes s'organisent – chacune dans un schéma structurel différent – autour du rapport de la lumière et de l'obscurité” (ibidem, p. 91); tout ce travail entend montrer la formation du tissu de symboles dont se compose le recueil et dont ledit rapport n'est que l'une des parties.

⁴³⁶ VERCOLLIER Alain, op. Cit., p. 98.

⁴³⁷ C'est ce que perçoit également Alain Vercollier dont l'analyse, nous sommes heureux de le constater, n'est pas loin de la nôtre: “Il y a une lumière éblouissante, tout d'abord, terrestre, séductrice, sensuelle, associée à l'agressivité comme il y a une obscurité dangereuse, associée à l'oubli du divin. C'est la noirceur des ténèbres qui englobent; elle est représentée par la femme tentatrice qui, Ève nouvelle, vient offrir une nourriture mortelle [...]”. Mais il existe une

voir dans cette ambiguïté des symbolismes de la lumière et de l'obscurité une réminiscence de l'ambivalence que ces deux symboles ont dans l'imaginaire religieux ; comme le fait observer Mircea Éliade, si, dans les religions lunaires, les ténèbres symbolisent la divinité régissant les rythmes de naissance, de mort et de renaissance qui marquent la vie cosmique dans une analogie aux phases lunaires, dans les religions solaires, ces mêmes éléments en viennent à symboliser « tout ce que le Dieu *n'est pas* » en opposition à la lumière et au soleil, toujours statique, au-delà de tout changement, et dont l'irradiation sert d'image à l'activité de l'intelligence⁴³⁸. Encore une fois, on perçoit sans peine la confluence entre les symbolismes claudéliens et certains éléments du symbolisme religieux.

C'est dire que le symbole claudélien dans les *Odes* se caractérise aussi par un remarquable dynamisme, ce que plus d'un critique repère dans l'œuvre de Claudel exégète, comme nous l'avons indiqué. Ce dynamisme se manifeste à deux niveaux. D'abord, par la manière dont les symboles changent de valeur à chaque reprise, à en dépendre de l'ode ou du moment de l'ode où ils surgissent. La plupart des symboles analysés dans ce travail sont susceptibles de telles métamorphoses, mais le symbolisme pyrique nous paraît spécialement significatif à cet égard ; occupant une place de choix aux finales de la première et de la quatrième odes, son pouvoir destructeur et unificateur décide différemment du sort spirituel du poète, de sa perdition ou de son salut, de sa fusion à la créature ou à Dieu.

Le symbole est dynamique dans un second sens dans les *Odes*. Il est sujet à ce que l'on pourrait nommer un *dialogue symbolique*, un réseau de relations au sein duquel les éléments trouvent un sens et se répondent mutuellement, soit par des convergences, soit par des oppositions. Nous avons eu l'occasion de signaler certains de ces moments dans notre exégèse, et l'on pourrait passer en revue les rapports entre les autres symboles ; l'eau, par exemple, est au sein d'un réseau symbolique d'une grande complexité ; en plus de la terre, elle entre en parallélisme avec la lumière et avec l'esprit pour dire l'union de l'âme avec Dieu. Le feu, lui, entre dans une relation harmonieuse avec l'air ; par une relation porteuse de réminiscences pentecostales, tous les deux conspirent à éveiller l'enthousiasme, l'inspiration, avec tout ce que celle-ci peut avoir d'élévateur ou de déroutant.

Toujours est-il que c'est le symbolisme tellurique qui occupe une place de choix dans ce

l'autre lumière, celle de l'âme, parcelle de la divinité, une lumière qui est en nous et qui participe déjà, mais faiblement, à la lumière absolue: Dieu. Pour briller, cette vraie lumière a besoin de la nuit du dépouillement et du recueillement; cette nuit devient alors positive et révélatrice de la vraie lumière toujours cachée par une lumière terrestre" (ibidem, p. 98).

⁴³⁸ ELIADE Mircea, op. Cit., 1965, p. 134-136.

dialogue. En premier lieu, parce qu'il entre en relation de parallélisme ou de contraste avec tous les autres éléments. Il en est ainsi, par exemple, que la terre étouffe le feu, en même temps que la flamme, *dansante* et *boiteuse*, ne touche pas le sol (donc la terre), comme si elle essayait de s'en dégager ; la tension entre les deux est constante. En revanche, les rapports de la terre avec l'eau sont à la fois plus nombreux et moins ardu. Les deux symboles s'harmonisent sous trois aspects : l'eau engendre la terre (réminiscence biblique) ; l'eau-parole asperge la terre et la spiritualise ; l'eau-intelligence *dissout* la terre et la rend à sa véritable fin, la connaissance. Le seul lien d'opposition concernant le symbolisme aquatique n'est point direct ; il s'oppose au symbolisme tellurique, mais l'un n'agit pas sur l'autre (contrairement aux antérieurs) ; ils ne font que représenter au poète deux modes de l'existence créaturale, l'une captive et l'autre libre, l'une une abondance de vie, l'autre la soumission au temps, à l'éphémérité ; rendue à elle-même, sans l'eau-parole et sans l'eau-intelligence, la terre devient poussière balayée par le vent, symbole de mort, de précarité de l'étant.

Pourtant, une raison fondamentale place la terre au centre de ce dialogue. Elle tient au statut ontologiquement ambigu de la créature. À la jonction de l'immanence et du transcendant, elle peut servir d'indice de l'Éternel ; elle peut du coup basculer dans la préférence de soi et ouvrir le chemin à la mort de l'âme dans une trompeuse suffisance. Toute la tension du recueil est là.

Finalement, on observe dans le symbole des *Odes* une imbrication profonde entre le symbolisant et le symbolisé, entre l'image extérieure et l'expérience intime qu'elle évoque. Au cours de ce travail, on a pu parfois parler d'« un même thème auquel se rattache un tel symbolisme », mais nous ne pourrions le terminer sans signaler ce qu'il y a de contestable à cette formulation. Car « un même thème » n'est jamais évoqué « de la même manière » par deux symbolisants différents dans les *Odes* ; la constitution formelle, les propriétés sensibles de chaque symbolisant suggèrent des nuances différentes dans ce que l'on a appelé « un même thème » qui ne sont pas traduisibles entre les deux symboles.

Nous avons vu la différence de rôle masculin et féminin entre l'air et l'eau dans la création et la manière dont la créaturalité peut être terre ou ténèbres, rapprochement ou éloignement ; penchons-nous maintenant sur ce que l'on a appelé l'« enthousiasme ». Astreignons-nous à un type d'enthousiasme, l'inspiration poétique. L'enthousiasme poétique qu'évoque l'eau dans l'ode IV n'est pas le même qu'évoque l'air dans l'ode I : le premier est le poids de cette mer qui jette le poète d'une part à l'autre avec la force d'une violente dépossession, d'une force qui vient du dehors et qui le frappe de toute sa force ; le second est un souffle suave qui entre et qui sort de l'être, qui obéit au

mouvement respiratoire des Muses et qui, même s'il peut conduire à des dérives, est susceptible d'être contrôlé, d'être équilibré par l'action des facultés mentales et des règles de l'art en vue du chant dont glorifier Dieu. Le même se passe avec le thème de la parole : la parole-souffle se rattache au point de vue du sujet, elle est parole qui est *expiration* d'un souffle *inspiré* (l'inspiration) ; la parole-eau répond à l'autre bout du processus, elle en est le pôle objectif, elle symbolise l'action sacralisatrice de la parole dans le monde, soit en le reflétant sur sa substance spirituelle, soit en l'aspergeant dans un baptême de l'esprit. La liberté de l'eau est encore toute matérielle par cette mer qu'est le lieu de l'accomplissement du désir ; la liberté du souffle renvoie bel et bien à la délivrance envers les contraintes de la vie matérielle ; la liberté de la lumière est l'aboutissement de ce parcours, elle est rencontre avec l'Être. Les modalités symboliques de connaissance (ou autrement dit d'incognoscibilité) de cet Être varient remarquablement elles aussi. Le *Deus absconditus* de l'eau résiste aux efforts du sujet de le connaître ; le *Deus absconditus* des ténèbres est *éclatan[t]*, il aveugle le sujet qui se trouve dès lors impuissant, dénué même de cette posture active qui est la sienne dans le cas antérieur, incapable de se servir de cette vision des choses de l'esprit qu'est l'intelligence.

Cette imbrication de l'intellectuel et du sensible est importante non seulement parce qu'elle permet à Claudel d'échapper au didactisme. Surtout, elle permet un usage *poétique* du symbole, et poétique dans le sens que Claudel prêt à ce terme : instrument de connaissance par le concret, unité épistémique qui sert au dévoilement de l'unité de l'Être par-delà les clivages et la multiplicité constitutives du monde apparent.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Claudel

CLAUDEL Paul, RIVIÈRE Jacques, *Correspondance: 1907-1914*, Paris: Plon, 1926
CLAUDEL Paul, « Préface », in : POUCEL Victor, *Mystique de la terre : plaidoyer pour le corps*, Paris : PLON, 1937.

Idem, GIDE André, *Correspondance: 1899-1926*, Paris : Gallimard, 1949.

Idem, *Cinq Grandes Odes*, suivi de *La Cantate à trois voix*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1957.

Idem, *Œuvre poétique*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Idem, *Œuvre en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

Idem, *Five Great Odes*, translated by Edward Lucie-Smith, London: Rapp&Carroll, 1967.

2. Etudes sur Claudel

AIDON Nichols, *The Poet as a Believer; A Theological Study of Paul Claudel*, Farnham: Ashgate, 2011.

ALEXANDRE Didier, *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme: "comme une oie qui clabarde au milieu des cygnes"*, Paris: Honoré Champion, 2005

ANTOINE Gérald, *Les Cinq Grandes Odes de Claudel: la poésie de la répétition*, Paris: Minard, 1959, coll. "Langues & Styles",.

BORDEUR Léo A, *Le Corps-sphère clef de la symbolique claudélienne*, Montréal : Cosmos, 1971.

CHAIGNE Louis, "Paul Claudel", in: idem, *Vie et oeuvre d'écrivains*, Paris: Lanore, 1953.

CISMARU Alfredo, “L’Intransigeance intellectuelle de Paul Claudel”, in: *Revista de Letras*, vol. 16, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1964, p. 11-19.

EGLI-HEGGLIN, *Le thème du “totum simul” dans l’oeuvre de Paul Claudel*, thèse présentée à la Faculté de Lettres de l’Université de Zurich pour l’obtention du grade de docteur, Zurich: Keller, 1969.

FRICHE Ernest, *Études claudéliennes*, Porrentruy : Portes de France, 1943.

GABOURY Placide, *Le Symbole des l’eau dans les “Cinq Grandes Odes” de Paul Claudel*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l’Université de Montréal pour l’obtention du grade de Maître ès arts, Montréal, 1953.

GAZAGNE Sylvie, *Trois Poètes s’interrogent sur le sacré*, Paris: L’Harmattan, 2007.

GODO Emmanuel, *Paul Claudel, la vie au risque de la joie*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2005.

GUILLEMIN H., *Claudiel et son art d’écrire*, Paris : Gallimard, 1955.

GUYARD Marcus-François, *Recherches claudéliennes : autour des Cinq Grandes Odes*, Paris : Klincksieck, 1963,

HELLERSTEIN Nina, *Mythe et structures dans les Cinq Grandes Odes de Paul Claudel*, Paris: Les Belles Lettres, 1990.

HOURIEZ Jacques, *L’Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel: les oeuvres de la maturité*, Besançon: Presses universitaires franc-comtoises.

KELLY M.G., “Entre création et espace pur. Situations du sujet poétique dans les *Cinq Grandes Odes*”, in: *Les Lettres Romanes*, Tome LVIII, no. 3-4, Louvain: Université Catholique de Louvain, 2004.

- KUR KOPECKY Peter, “Sur la polysémie et les contrastes dans les écrits de Paul Claudel”, in: *Ianua. Revista Philologica Romanica*, vol. 6, 2006, p. 131-140. IMURA Michio, *La Communion des saints dans l'œuvre de Paul Claudel*, Tokyo: France Tosho, 1968.
- LAFFONT-BOMPIANI, “Cinq Grandes Odes”, in: idem, *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris; Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.
- MADAULE J., *Le Génie de Paul Claudel*, Paris : Desclée de Brouwer, 1933.
- MALICET Michel (éd), *Lettres Modernes: Paul Claudel 14, mythes claudéliens*, Paris: Minard, 1985.
- MAUROCORDATO Alexandre, *L'Ode de Paul Claudel, essai de phénoménologie littéraire: thèmes et structures des Cinq Grandes Odes*, in: *Archives des lettres modernes*, no. 12, Paris: Minard, 1978.
- MAZALEYRAT Jean, « Le verset claudélien dans les *Cinq Grandes Odes* », in : *L'information grammaticale*, n. 2, 1979.
- MILLET-GÉRARD Dominique, *Claudiel, la beauté et l'arrière-beauté*, Paris : Sedes, 2000.
- MOREAU Pierre, *L'Offrande lyrique de Paul Claudel: l'époque des “Odes” et du “Processionel”*, in: *Archives des lettres modernes*, III, no. 100.
- PATRY Jacques “Paul Claudel”, in: LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire bibliographique des auteurs*, Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1989, p. 628.
- PERCHE Louis, *Claudiel et les Cinq Grandes Odes*, Périgueux: Pierre Fanlac, 1945.
- PLOURDE Michel, *Paul Claudel: une musique du silence*, Montréal: Presses universitaires de Montréal, 1970.

PRESCOTT E. Kerrigan, « Paul Claudel: The Transcendence of Temporal Flux », *Modern Language Quarterly*, vol. 25, n. 3, september, 1964, p. 338-345.

RYWALSKI Pascal P., *Claudel et la Bible*, Porrentruy: Portes de France, 1948.

SENGHOR Léopold Sédar, *La Parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains*, Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1973.

TURK Bostjan Marko, *Paul Claudel et l'actualité de l'être: l'inspiration thomiste dans l'oeuvre claudélienne*, coll: "Croire et savoir", no. 57, dirigée par Yves Floucat, Paris: Téqui, 2011.

VACHON A., *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Éd. du Seuil, 1965.

VARGAS Maria Filomena, « O símbolo nas *Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel », *Colóquio Letras*, no. 3, setembro de 1971, p. 17-24.

VIAL Fernand, « Symbols and Symbolism in Paul Claudel », in : *Yale French Studies*, no. 9, Yale University Press, 1952, p. 95-97.

VILLANI Sergio, *Paul Claudel: les odes, poésie, rhétorique, théologie*, Ontario: Albion Press, 1994.

WATERS Harold A., « Paul Claudel and the sensory paradox », *Modern Language Quarterly*, vol. 20, n. 3, september 1959, p. 267-272.

3. Dictionnaires et grammaires

AZEVEDO Francisco Ferreira dos Santos, *Dicionário analógico da língua portuguesa*, 2a edição atualizada e revista, Rio de Janeiro : Lexicon, 2010.

BAILLY A., *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris : Hachette.

BAUER Johannes B., MARBÖCK Johannes, WOSCHITZ Karl, *Dicionário bíblico-teológico*, traduzido por Fredericus Antonius Stein, São Paulo: Loyola

BORRIELLO L., CARUANA E., DEL GENIO M.R., SUFFI N., *Dicionário de mística*, traduzido por Benôni Lemos, José Maria de Almeida, Silvia Cabral Reis, Ubenai Lacerda Fleuri, São Paulo: Paullus, 2003.

CALDAS AULETE, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, 4a. edição brasileira em 5 volumes, novamen revista, atualizada e aumentada pela introdução de termos de tecnologia recente, pelo registro de vocábulos usados no Brasil e pela extensão dos apêndices por Hamilcar de Garcia, com estudos sobre a Origem e Evolução da Língua Portuguesa, sua Expensão no Brasil e uma exposição da Pronúncia Natural Brasileira por Antenor Nascentes, Rio de Janeiro : Delta, 1985.

CEGALLA Domingos Paschoal, *Dicionário de dificuldades da língua portuguesa*, 2a. edição de bolso, revista e ampliada, Rio de Janeiro : Lexicon ; Porto Alegre : L&PM, 2008.

CUNHA Antônio Geraldo, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 4a. edição revista e atualizada de acordo com a nova ortografia, Rio de Janeiro, Lexicon, 2010.

CUNHA Celso, CINTRA Lindley, *Nova gramática do português contemporâneo*, 5a. edição de acordo com a nova ortografia, Rio de Janeiro : Lexicon, 2008.

Dicionário de francês-português, edição revista e ampliada, Porto : Porto Editora, 2000.

Dicionário de português-francês, edição revista e ampliada, Porto : Porto Editora, 1999.

Dictionnaire des synonymes et nuances, Paris : Le Robert, 2005.

FOUILLOUX Danielle, LANGLOIS Anna, LE MOIGNÉ Alice, SPIESS Françoise, THIBAUT Madeleine, TRÉBUCHON Renée, *Dictionnaire culturel de la Bible*, nouvelle édition revue par Dominique Barrios Delgado, Paris : Perrin, « Tempus », 2010.

FERNANDES Francisco, *Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos*, 26a edição, São Paulo : Globo, 2001.

Idem, *Dicionário de verbos e regimes*, 45a. edição, São Paulo : Globo, 2005.

GREVISSE Maurice, *Le Bon Usage*, grammaire française, douzième édition refondue par André Goosse, Paris : Duculot, 1986.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, volume 3, Paris: Hachette, 1882.

MORA J. Ferrater, *Dicionário de filosofia*, traduzido por Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Markos Bagno e Nicolás Nyimi Campanário, São Paulo: Loyola, 2004.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : Presses universitaires de France, 1961.

Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition remaniée et amplifiée du *Petit Robert* par Paul Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert, 2008.

PICCOCHE Jacqueline, ROLLAND Jean-Claude, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, 2009.

SHIPLEY Joseph T., *Dictionary of World Literary Terms*, London: George Allen & Unwin Ltd, 1955.

THOMAS Adolphe V, TORO Michel de, *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris : Larousse, 2007.

Trésor de la langue française informatisé, disponível em <http://www.cnrtl.fr/definition>

4. Sources diverses

AQUINAS Thomas d' (Saint), *Summa Theologiae*, édition leónine, Rome, 1886-1906, consultée au site : www.corpusthomisticum.org.

ÁVILA Teresa de (Santa), *Escritos de Teresa de Ávila*, traduzido por Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves, Markos Marcionilo e Madre Maria José de Jesus, São Paulo: Loyola, 2001.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris: Folio, coll. « Folio classique », 2002.

Bíblia de Jerusalém, nova edição, revista e ampliada, São Paulo: Paulus, 2002.

Catéchisme de l'Église catholique, Paris : Mame/Plon, 1992

The Catholic Encyclopedia, New York: Robert Appleton Company, consulté à l'adresse : <http://www.newadvent.org/cathen>

CITTI Pierre, « Symbolisme », in : *Encyclopaedia unviersalis*, versão digital.

COLERIDGE Samuel, T. "A Desultory Poem, Written on the Christmas Eve of 1794 », in : idem, *Complete Works*, Delphi Classics, coll. "Delphi Poets Series", for kindle Paperwhite, disponível au site amazon.com

DAY John, "Does the Old Testament Refer to Sacred Prostitution and Did It Actually Exist in

Ancient Israel?”, in: Mc CARTHY Carmel, HEALEY John, *Biblical and Near Eastern Essays*, London: T & T Clark International, 2004.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1963

Enciclopedia italiana de scienze lettere ed arti, Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1949.

Encyclopaedia universalis, Paris : Encyclopaedia universalis, 1985.

Encyclopédie théologique, v. 17, Paris: J.-P. Mingué, 1863.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, texte établi et traduit par Henri Grégoire avec le concours de Jules Meunier, Paris: Les Belles Lettres, 1993.

FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris : Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1976.

GIRARD Marc, *Os símbolos na Bíblia*, ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal, traduzido do francês por Benôni Lemos, São Paulo : Paulus, 1997.

HÉSIODE, *Théogonie – Les Travaux et les jours – Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, édition bilingue grec-français, Paris : Les Belles Lettres, 1951.

HOMER, *Homeri Opera* in five volumes, Oxford: Oxford University Press, 1920, consulté au site: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>.

HORACE, *Horace, Odes and Epodes*, Paul Shorey and Gordon J. Laing, Chicago: Benj. H. Sanborn & Co, 1919 disponible à l'adresse : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0024>.

HUIZINGA Johan, *The Waning of the Middle Ages, A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Harmondsworth : Penguin Books.

IRIARTE Ana, “Traits féminins de la mémoire primordiale », in : *Métis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, volume 9-10, 1994.

JACQUOD Michelet Valérie, *Le Roman symboliste: un art de l'extrême conscience*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008.

KEATS John, “Letter XCII – To George and Georgiana Keats”, in: idem, *Letters to His Family and Friends*, for Kindle Paperwhite, disponible sur amazon.com.

LAMARTINE Alphonse de, *Harmonies poétiques*, Paris : Alphonse Lemerre, 18....

LEMAITRE Henri, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris: Colin, 1993, p. 44.

LEMOS Rodrigo de, *Une Étude du miroir dans Délie de Maurice Scève*, Porto Alegre : UFRGS, Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Instituto de Letras sob orientação do Prof. Dr. Robert Ponge, 2006.

Idem, *Le Mythe de Narcisse dans la poésie de Paul Valéry*,
Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Letras sob orientação do Prof. Dr. Robert Ponge,
Porto Alegre: UFRGS, 2010.

Idem, “As Musas de Claudel et Virgílio”, in: SHMIDT Rita Terezinha, LENIRA Rita (org.), *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada*, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2013, p. 313-320

MARO Virgil, *Aeneid*, in: idem, *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*. J. B. Greenough, Boston: Ginn & Co. 1900, consulté au site <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055> consulté le 8 mars 2014

MARO Virgile, *L'Énéide*, édition bilingue traduite du latin et commentée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles, 2009 [online]. Consulté sur le site: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/virgintro.html> le 14 novembre 2012.

MARTINEZ Ronald L., DURLING Robert M., «Additional Notes », in : ALIGHIERI Dante, *Purgatorio*, Oxford> Oxford University Press, p. 599.

MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris : Nizet, 1947.

Idem, *La Doctrine symboliste*, Paris : Nizet, 1947.

Idem, “Le Thème du miroir dans le symbolisme français”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, numéro 1, 1959.

MOISÉS Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2009.

Musée du Louvre (site), www.louvre.fr

MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, Paris : Charpentier, 1889.

NASO P. Ovidius, *Tristia*, Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1939, consulté au site: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0492>

Novo Testamento, edição trilingue em grego, português e inglês, São Paulo: Vida Nova, p. 1998.

OVIDE, *Métamorphoses*, édition bilingue traduite par J. Chamonard, Paris: Garnier Frères, 1953.

- PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, Paris: Presses Universitaires de France, 1979.
- PINDARE, *Olympiques*, tome 1, traduzido do grego por Aimé Puech, Paris: Les Belles Lettres, 1922
- RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris: José Corti, 1947.
- SCATOLIN Adriano, “Introdução”, in: [SALOMÃO], *Cântico dos cânticos*, edição bilíngüe traduzida do grego por Antonio Medina Rodrigues, São Paulo: Hedra, 2011.
- SCHLEGEL, August Wilhem, “Lecture VIII”, in: idem, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, for Kindle Paperwhite, disponible sur le site amazon.com
- SCHLEISER Renate, “Les Muses dans le prologue de la Théogonie d’Hésiode », in : *Revue de l’histoire des religions*, tome 199, no. 2, 1982, pp. 131-167.
- SHELLEY Percy Bysshe, *The Complete Works*, Delphi Classics, coll. “Delphi Poets Series”, for Kindle Paperwhite, disponible au site amazon.com
- SIMPSON Pablo, “A poesia cristã francesa no século XX e sua recepção brasileira, notas sobre tradução”, *Revista Letras*, n. 39, julho/dezembro de 2009, Santa Maria: Editora da UFSM, 2009, p. 151-167.
- STEINER George, *Réelles présences : les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel de Pauw, 1991, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais »
- TABER Ch. R., NIDA E. A., *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill, 1974.
- TIEGHEM, Philippe van, *Les Grandes Doctrines littéraires en France*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Vulgate*, édition de Stuttgart consultée sur le site: <http://www.academic-bible.com/en/online-bibles/biblia-sacra-vulgata/read-the-bible-text/>.

ANNEXE

QUELQUES REMARQUES SUR LA TRADUCTION EN PORTUGAIS DES *CINQ GRANDES ODES*

Ch. R. Taber e E. A. Nida, dans *The Theory and Practice of Translation*, définissent la traduction comme « the reproduction in a receptor language of the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, and second in terms of style ». Une telle définition ne va pas sans conteste; il est aisé à imaginer un contradicteur qui mettrait en question aussi bien toute distinction nette et précise entre style et signification que la primauté accordée à cette dernière. Et pourtant le concept de Taber et Nida ne nous semble point inapproprié à la poésie des *Odes*. C'est la une poésie d'un saillant contenu notionnel, empruntant des thèmes et même le lexique du thomisme, d'un ton effleurant de temps en temps le doctrinaire (il suffit de penser à la dixième strophe des « Muses », ainsi qu'à l'ensemble de « L'Esprit et l'eau » et de « La Maison fermée »).

Le deuxième terme, le soin du style, force à la recherche d'équivalences dynamiques qui sont pour Taber et Nida les transformations structurelles de l'énoncé qui visent à reproduire par la traduction l'effet de l'original sur les récepteurs. S'il y a de quoi être prudent quant à la possibilité d'une reproduction de l'impact de l'original sur le lecteur d'un texte d'il y a cent (Est-ce possible? Et comment déterminer l'effet produit sur le récepteur d'aujourd'hui et d'alors?), il n'en demeure pas moins que l'idée même des équivalences dynamiques jettent une vive lumière sur la question des adéquations grammaticales et lexicales que le traducteur doit introduire dans le texte en langue-cible afin de contribuer à sa lisibilité et d'en élaborer la valeur esthétique.

Du fait de l'absence des formes fixes dans les *Odes*, formes fixes lesquelles forcent souvent d'elles-mêmes la quête de ce type de transposition dynamique, il semblerait que tels procédés n'ont pas été très fréquents dans notre travail. Il n'en est guère ; l'absence de forme fixe n'est pas l'absence de toute forme, et le sentiment du mot, du phrasé, de la grammaire qui fait l'une des qualités des *Odes* en français ne pourrait ne pas être présent dans la traduction brésilienne. En gros, deux principes ont guidé notre travail :

a) la recherche des effets de sens : en plus de la transposition du contenu lui-même du poème, l'art de ce disciple de Mallarmé que fut Claudel est fort sensible aux effets de sens, aux différentes couches de significations des mots, à leur polysémie, ce qu'une traduction doit évidemment prendre en compte ;

b) la recherche des effets sonores : comme nous l'avons indiqué dans notre commentaire général sur la forme dans les *Odes*, leur musicalité est assurée par les divers procédés comme entre autres les pauses à l'intérieur du verset et entre les versets ; dans la traduction, nous avons dû nous laisser guider par le *souffle*, par les pauses imposées par la respiration et par l'étendue des mots en portugais, afin de reproduire dans la traduction brésilienne le flux de la parole claudélienne.

Une fois imbus de cette double quête, nous avons procédé à nombre d'altérations structurelles, surtout sur le plan du lexique et de la grammaire, dont nous présentons une synthèse certes non-exhaustive.

LE LEXIQUE

LA TRADUCTION DES MOTS RÉCURRENTS

L'art de Claudel dans les *Odes*, Gérard Antoine l'a bien remarqué dans sa célèbre étude, est un art de la répétition. Répétition de phonèmes, certes, et assurément répétition de phrases ; en même temps, tout au long des *Odes*, on observe le retour régulier de certains termes spécialement significatifs dont les reprises périodiques en indiquent d'elles-mêmes l'importance et qui peuvent connaître une altération dans leur sens à chaque retour. Cette exploitation de la polysémie a attiré notre attention en tant que traducteur.

Mesure: la mesure créatrice

L'imbrication de la poésie à la théologie que nous avons mise en lumière au long de notre commentaire sur les *Odes* se fait jour dans l'usage du terme *mesure*. Il y apparaît à 20 reprises; dans

cette analyse, nous éliminerons les cas où il intègre une locution conjonctive (*à mesure que*) et nous nous astreindrons aux occasions où il est employé comme un nom indépendant.

Tout d'abord, rappelons nos remarques dans le commentaire de la deuxième ode selon lesquelles Claudel établit un lien entre la notion *mesure* à la théologie de la Création, sans doute par une réminiscence biblique (“*omnia mensura et numero et pondere disposuisti*”, Sb 11:2). C'est précisément parce que la *mesure* est *créatrice* que, dans “La Maison fermée”, le poète suggère une attitude spirituelle autre que la terreur pascalienne (“Ainsi le ciel n'a plus pour nous de terreur, sachant que si loin qu'il s'étend/ Votre mesure n'est pas absente. Votre bonté n'est pas absente.”, v. 221-222). N'est-ce pas avec cette *mesure* que le Créateur *omnia disposuit*, y compris dans les hauteurs les plus intangibles, rendues, du coup, amicales au regard humain ?

La notion de *mesure créatrice* ne va pas sans ambiguïtés. Si elle renvoie à l'œuvre de Dieu le Créateur, elle n'en fait penser pas moins à l'outil dont se sert cet autre créateur qu'est le poète. C'est sur cela que repose la polysémie du mot et les difficultés de sa traduction en portugais.

Nous avons montré, notamment dans “Les Muses” et dans “La Muse qui est la Grâce”, comment la poésie est conçue chez Claudel en relation à la musique, et plus spécialement avec le rythme (comme en fait preuve la fin de la première strophe de “La Muse qui est la Grâce”, v. 20-25); par le rythme, le poète est inspiré, et, par l'inspiration, le poète révèle la vérité même de la chose, par la participation que le chant inspiré lui rend possible à l'acte même de la Création (« [...] O poète, tu ne chanterais pas bien/ Ton chant si tu ne chantais en mesure. », « Les Muses », v. 157-158). Dans ce cas, le mot ne renvoie pas à la *mensura* de Vulgate, mais plutôt au lexique de la musique; selon le *Trésor de la langue française*, il appartient au champs sémantique du rythme, étant défini comme une « division du temps musical en sections d'égale durée » et entrant dans la composition d'expressions comme *en mesure* (c'est la locution qui apparaît dans les versets de Claudel, voulant dire *en cadence* et *de mesure*), *hors de mesure*, *battre la mesure*, *bâton de mesure*. Le portugais présente, dans ce sens, l'équivalent « compasso », de prime abord convenable à ces cas.

Si nous disons « de prime abord », c'est parce que nous ne sommes pas insensible au fait que, avec « compasso », on perd une nuance de la pensée de Claudel. Y compris dans les cas où

measure a une acception esthétique, musicale, l'autre sens, théologique et cosmogonique, n'en est pas absent. Souvenons-nous que le même mot en français renvoie à l'instrument de la Création divine : de même que Dieu-Père crée par son verbe, il est ainsi que le poète nomme chaque chose : “toute parole une répétition” (“Les Muses”, v. 215). Si “*compasso*” rend compte de la signification de mesure au point de vue du lexique musical, il est certain que, en ce qui concerne l'agglutination du sens religieux et du sens esthétique, ce choix présente des limites. Nous avons opté pour nous servir de ce mot dans les contextes musicaux et de garder “*medida*” pour les autres, mais nous ne sommes que trop conscient que l'effet polysémique entendu par Claudel se perd dans la traduction.

La parole poétique et la parole de Dieu

Le même double embrayage de *measure* dans les langages religieux et poétique a lieu par rapport à *parole*, mot très présent dans les *Odes* (il se répète 60 fois) et recelant une latitude de significations aussi importante.

L'acception religieuse de *parole* en vient au premier plan de temps en temps tout au long du poème. Elle peut évoquer l'action de Dieu-Père par l'intermédiaire de son *Fiat* créateur (v. 249, “La Muse qui est la Grâce”) et une théologie du Saint-Esprit rattachée à l'économie du salut, renvoyant surtout aux Écritures en tant que source de la Sagesse (v. 339, “L'Esprit et l'eau”). C'est là la “*palavra*” en portugais, telle que la connaît la Bible ou la Liturgie de la Parole du rite latin.

“*Palavra*” traduit également *parole* dans son autre sens, celui de parole poétique, d'instrument de connaissance des créatures par le poète; le terme *voix* est parfois employé dans ce sens, surtout dans “L'Esprit et l'eau” (v. 216) et dans “Magnificat” (v. 50).

Il n'en reste pas moins que la dimension religieuse, comme nous l'avons vu, n'est pas étrangère à l'œuvre du poète: c'est pour cela qu'une connotation spirituelle n'est pas absente de ces mentions de la *parole* poétique; plutôt, on dirait que Claudel joue sur la polysémie du vocable pour souligner la conformité qui doit exister entre le verbe du créateur humain qu'est le poète et le verbe du Créateur par excellence qu'est Dieu. “*Palavra*” en portugais recouvre de prime abord cette double signification sans poser des difficultés.

Une complication pourtant advient à la strophe d'ouverture de "La Maison fermée". Dans l'admonestation que lui adressent ses semblables, ils rappellent le poète qu'il est leur *porte-parole* à qui ils ont légué la *parole* pour qu'il accomplisse sa mission: "Poète, tu nous trahis! Porte-parole, où portes-tu cette parole que nous t'avons confiée?" (v. 1). La question urgente dans ce verset ne va pas sans poser des écueils au traducteur: la transposer au pied de la lettre fait disparaître la reprise de *porter* et de *parole* du vocatif dans le corps de la question: "Porta-voz, aonde portas a palavra que nós te confiamos?".

Cependant, le fait que *voix* et *parole* ont une signification très proche dans les *Odes* rend possible le remplacement de "palavra" par "voz" dans la question. À la fois, "voz" compose l'expression "dar voz a algo/alguém", ce qui permet de traduire "t'avons confiée" non pas par "te confiamos", mais par "te demos": "Porta-voz, aonde portas a voz que nós te demos?". Si nous endossons telle solution, nous ne nous en apercevons pas moins qu'elle pose des difficultés ultérieures dans cette même strophe. Six vers au-dessous (v. 7), le public du poète s'écrie: "La parole du moins était à nous!", une référence évidente au fait qu'ils ont confié la *parole* au poète. Faut-il donc garder, par souci de cohérence interne, la traduction de *parole* par "voz" dans ce cas ("A voz ao menos era nossa!")? Ou bien "palavra" serait-il le mot le plus approprié, étant donné que le terme entre dans l'expression équivalente en portugais à celle dont il est question dans l'original (*la parole est à vous* ou *à vous, la parole*, proche, en portugais, aux expressions "a palavra é sua" ou "passar a palavra a")? Sans avoir oublié le caractère discutable de ce choix, nous avons opté pour cette dernière solution.

Le cœur: centre de l'affection

Évoqué à une fréquence de 40 apparitions, "cœur" est l'un des mots principaux du recueil. Il arrive que le terme est utilisé comme synonyme de centre ("jusqu'au cœur de la mer luisante", "Les Muses", v. 270), mais, le plus souvent, il surgit lorsqu'il est question de la vie émotionnelle du poète.

Cette vie émotionnelle peut se borner à ses affections rien qu'humaines, surtout à l'amour.

Cette signification reste suggérée, certes, dans la référence elle-même au *cœur de la mer luisante* ; il suffit de rappeler que la formulation apparaît lorsque le poète évoque le souvenir de la rencontre de Rose. Elle est encore plus évidente dans des passages comme celui-ci, issu de la première ode : « Cela ne souffre pas que nous dormions ! Soupir plus plein que l'aveu dont la préférée comble dans le sommeil notre cœur ! » (v. 120). Pourtant, le cœur est aussi le foyer de l'attraction du poète envers Dieu ; il est le signe que ces affections peuvent être dirigées ailleurs qu'aux créatures, qu'il leur est loisible de parvenir plus haut, à leur Source éternelle, comme le suggère l'image du cœur qui est *lourd de louanges* comme *un pesant encensoir* dans la strophe de l'ouverture de l'ode III.

Ce qui plus est, au sommet de la deuxième ode, lorsque le poète est foudroyé de l'intuition du *monde total*, de l'unité du visible et de l'invisible, le cœur a une place de choix dans cette découverte ; désormais, le sien est un *cœur catholique*. Par là, le cœur offre une sorte de synthèse entre les positions antithétiques de l'amour des choses en elles-mêmes (et donc peccamineux) et l'amour de Dieu (inatteignable en Soi) ; cette synthèse se trouve, on l'a vu, dans l'idée des créatures comme manifestation du Créateur, connaissables dans son cœur. Car le cœur est aussi instrument de connaissance ; dans cette même strophe, le poète tient que s'il connaît les choses avec ses yeux, c'est « dans [s]on cœur » qu'il les « produi[t] » - c'est-à-dire qu'il les fait nouvelles par cette connaissance qu'il leur consacre.

La difficulté de traduction posée par ce mot ne découle pas d'un problème notionnel quelconque soulevé par le terme corrélaté en portugais « *coração* » (comme c'est le cas de « parole » et de « mesure »), mais plutôt d'un décalage syllabique, nombre d'effets prosodiques ayant trait au caractère monosyllabique du mot en français étant impossibles en portugais. Certes, cette différence ne provoque pas une difficulté dans tous les contextes, et nous avons pu, dans quelques cas, garder l'équivalence « cœur »- « *coração* » ; c'est ce que nous avons fait dans le verset 120 des « Muses » cité ci-dessus : « *Suspiro mais pleno do que o sim com que no sono a amada nos enche o coração!* » ; en l'occurrence, nous avons pu garder un nombre approximé de syllabes dans les deux phrases (22 syllabes). Nous avons observé la même relation dans les passages de prose, comme par exemple l' « Argument » de la deuxième ode où « un cœur pénitent » a été transposé comme « *um coração penitente* ».

En revanche, lorsque le choix « coração » entraîne un alourdissement de la phrase, une cassure du rythme, nous n'avons pas hésité à faire appel, par le biais d'une métonymie, au terme « peito » dont la différence envers le français « cœur » sur le plan des syllabes est moins importante. Il est ainsi que, dans le verset 20 de « Magnificat », la formulation « Contre la violence de mon cœur et contre les mains tendues de ce petit enfant ! » est devenue en portugais : « Contra a violência do meu peito e contra as mãos tendidas desta criancinha ! » ; dans le verset 158 de l'ode suivante, on a « et mon cœur dans votre cœur », rendu en portugais par « e meu peito em vosso peito ». Dans la deuxième ode, dans le verset 194, « peito » a été la stratégie à laquelle nous avons eu recours pour garder le parallélisme « corps » et « cœur », tous les deux monosyllabiques : « Je les vois avec les yeux du corps, je les produis dans mon cœur ! » ; en portugais, « Eu os vejo com os olhos do corpo, eu os produzo no meu peito » établit une relation pareille entre « corpo » et « peito », dissyllabiques. Certes, le phonème initial de « coração » reprendrait celui de « corpo » à l'égal de ce qui en est dans le verset français ; pourtant, « peito » entre en allitération en « p » avec « corpo », ce qui permet aussi de garder à un niveau strictement phonique une proportionnalité.

Le mot « peito » a été favorisé surtout quand il contribue à la structure sonore du vers en portugais, par exemple lorsque ce terme forme l'une de ces allitérations qui sont si fréquentes dans l'art poétique de Claudel. C'est le cas de « Que palavras neste jovem peito repleto de desejos ! » pour « Que de paroles dans ce jeune cœur comblé de désirs ! » (v. 10, « Magnificat »), qui permet une allitération en « p » de « peito » et « repleto », ce qui, au demeurant, ne va pas sans doubler l'allitération en « c » de l'original (« cœur comblé »).

La pensée : connaissance et création

Si le *cœur* dans la psychologie claudélienne des *Odes* est porteur d'une signification émotionnelle peu surprenante, il n'en va pas autrement pour le terme « pensée » qui renvoie bien évidemment à l'activité de l'esprit, qu'elle soit créatrice (Ode III, v. 250, p. ex.) ou cognitive, encore qu'il ne soit pas tout à fait étranger à une connotation affective (Ode V, p. 27). Il n'en demeure pas moins que, au vu de la différence d'étendue prosodique entre le mot français et son corrélat le plus

immédiat en portugais, plus long (« pensamento »), le terme peut susciter des solutions créatives de la part du traducteur.

Non pas qu'une traduction directe soit toujours indésirable. Le verset en portugais peut tirer des effets heureux de la sonorité grave, d'une longueur quelque peu solennelle, de « pensamento ». L'utilisation du mot contribue à renforcer le caractère en quelque sorte hiératique, d'une lenteur qui ne va pas sans faire penser à une récitation liturgique, du verset « Heureux qui porte la vie des autres en lui et non point leur mort, comme un fruit qui mûrit dans le temps et lieu, et votre pensée en lui créatrice ! » (Ode III, v, 250) dans la transposition en portugais : « Feliz de quem traz em si a vida alheia e não a morte, como fruto maturando no tempo e lugar, e vosso pensamento nele criador! ».

La forme nominale de l'infinitif « pensar » (« o pensar »), du fait de sa similitude prosodique avec « pensée » (quoique trisyllabique, le mot se dit en général comme un dissyllabe oxyton), offre une solution dans certains contextes, malgré le fait que le terme en français, un participe passé, est porteur d'un aspect ponctuel, suggérant le résultat, alors que la forme « o pensar » indique une action et implique une certaine durée. « Dis s'il y a dans mon cœur une autre pensée que de toi seul » (Ode V, v. 27) devient du coup « Diz se há em meu peito outro pensar que não de ti » ; « De connaître Dieu dans sa fixité et d'acquérir la vérité par l'attention et chaque chose qui est toutes les autres en la recréant avec son nom intelligible dans ma pensée » (ibidem, v. 41), « De conhecer Deus em sua fixidez e de obter a verdade pela atenção a cada coisa que é as outras todas recriando-a em meu pensar com seu nome inteligível ».

Finalement, dans les cas où l'aspect ponctuel est plus évident et que le terme « pensamento » alourdirait le verset, nous avons eu recours à « idéia » qui porte en portugais une valeur ponctuelle et qui est plus succinct au point de vue syllabique que le corrélatif immédiat. Dans la première ode, « Point de pensée/ Que notre opacité personnelle ne réserve le moyen de circonscrire » devient « Não há idéia/ Que nossa opacidade pessoal não se reserve meio de circunscrever », et « Aucune pensée, telle que soudain une planète jaune ou rose au-dessus de l'horizon spirituel./ Aucun système de pensées tel que les Pléiades », “Não há ideia tal qual de súbito um planeta amarelo e rosa acima do horizonte espiritual,/ Não há sistema de idéias tal qual as Pléiades”.

Le jaune de la terre

On a constaté l'importance de la terre dans le recueil, surtout dans la deuxième ode, et comment la couleur jaune, dans la troisième strophe de cette ode, se rapproche de près à ce complexe symbolique tellurique. Une telle association symbolique fait plus d'un problème de traduction.

D'abord, parce qu'elle sous-tend à l'association au nom « souci » dans cette troisième ode (v. 19-20) :

« Or, maintenant, près d'un palais couleur de souci dans les arbres aux toits nombreux
ombrageant un trône pourri,
J'habite d'un vieux empire le décombre principal. »

Le *palais couleur de souci* est, certes, le palais jaune comme le jaune de cette Chine poussiéreuse que le poète décrit dans cette strophe et qu'il habite dans la solitude, mais c'est aussi le palais des *soucis* du pouvoir temporel, de l'existence politique des empires menacés par le temps, par l'instabilité des choses. Notre choix de traduire *couleur de souci* pour « cor calêndula » ne rend pas compte de cette polysémie, mais nous avons choisi de préserver la dimension plastique de l'image, encore que ce soit au détriment de l'effet sémantique.

Par la suite dans cette même strophe le mot *jaune* revient à deux reprises : « Loin de la mer libre et pure, au plus terre de la terre je vis jaune » (v. 21) et « Etage ses Portes colossales dans le vent jaune, trois fois trois portes comme des éléphants » (v. 27). Le premier verset fait d'emblée problème dû à la présence d'un adjectif de couleur à valeur adverbiale, construction qui n'est pas très ordinaire en portugais. Par ailleurs, la difficulté créée par « jaune » est semblable à celle de « cœur » ou de « pensée » ; « amarelo » est un mot trop long, trop lourd pour garder une certaine beauté rythmique au verset claudélien en portugais. Des synonymes archaisants comme « fulvo », « láureo », « louro » ne nous paraissent certainement pas les plus adéquats sur le plan du registre. Et donc on a opté pour « ocre » qui ne renvoie pas bel et bien à la même couleur que « jaune », mais

qui nous semble convenir à suggérer la dimension tellurique du texte original et qui garde un parallélisme prosodique avec « jaune » en français.

LES TERMES SPÉCIFIQUES

Noces de la parole avec l'ensemble de la Création, la poésie de Claudel dans les *Odes* est porteuse d'une remarquable variété verbale censée traduire dans le langage la variété du *monde et son mouvement multiplié*. D'où le fait qu'elle embrasse des champs lexicaux qui ne sont pas les plus habituels dans le langage poétique, y compris ceux de la science et de la technique. Il suffit de rappeler, par exemple, les termes issus de la langue de la théologie et de la métaphysique dans l'ode II (les *eaux hypostatiques* ; le contraste entre l'*être* et la *condition*) ou bien, dans l'ode initiale, les problèmes posés par l'acception musicale de « mesure » que nous avons déjà décelés.

Dans cette même ode, un cas mérite des commentaires spéciaux. Dans la strophe de Thalie, la muse de la comédie, associée qu'elle est au monde sauvage et à la chasse, fait l'objet de l'apostrophe du poète (v. 92-94):

« Toi, tu ne demeures pas au logis ! Mais comme le chasseur dans la luzerne bleue
Suit sans le voir son chien dans le fourrage, c'est ainsi qu'un petit frémissement dans l'herbe
du monde
A l'œil toujours préparé indique la quête que tu mènes »

Le terme « quête » appartient à la langue de la vénerie pour décrire l'« action du chien et, *p. méton.*, du chasseur qui cherche la voie du gibier »⁴³⁹ ; toute l'analogie repose ainsi sur le parallèle entre le chasseur suivant le chien qui flaire le gibier et la sensibilité (*l'oeil*) de l'artiste suivant la muse attentive au monde et à ses détails à l'égal d'un chien en quête. Sans avoir trouvé une traduction équivalente au terme technique « quête » en portugais, nous avons choisi de mettre en évidence la relation au gibier (« presa ») et à la recherche (« busca ») sous-entendue au terme de vénerie.

⁴³⁹ Voir: <http://cnrtl.fr/definition/chasse> consulté le 25 octobre 2014 à 22h.

« Tu que em casa não te demoras! Mas como na luzerna azul o caçador
Segue sem ver o cão na forragem, é assim que um mínimo tremor na relva do mundo
Ao olho sempre pronto indica a presa que buscas »

Dans l'ode dernière, c'est le vocabulaire strictement scientifique qui pousse le traducteur à la recherche terminologique (v. 230-233) :

« Tout est à moi, catholique, et je ne suis privé d'aucun de vous. La mort au lieu de vous obscurcir
Vous dégage comme une planète qui commence son éternelle orbite,
Parcourant des aires égales en des temps égaux,
Selon l'ellipse dont le soleil que nous voyons reporte un seul des foyers. »

Au sein de la riche polysémie du terme « foyer », l'acception géométrique, d'un « point remarquable associé à certaines courbes (coniques, ellipses, hyperboles, paraboles) »⁴⁴⁰, calcul utile précisément à la description des mouvements des planètes dont il est question dans la strophe. En portugais, le terme équivalent est « foco » :

« Tudo é meu, católico, e não fui privado de nenhum de vocês. A morte em lugar de obscurecer
Libera tal planeta que começa eterna órbita,
Percorrendo áreas iguais em tempos iguais,
Numa elipse cujo sol que vemos ocupa um só dos focos. »

Dans « La Muse qui est la Grâce », les difficultés posées par l'usage de la terminologie foisonnent. Dans la strophe d'ouverture, le poète est (v. 3):

« Comme une barque qui ne tient plus qu'à sa corde, et qui danse furieusement, et qui tape, et qui saque, et qui fonce, et qui encense, et qui culbute, le nez à son piquet. »

Autant de verbes issus du lexique de la nautique qui peignent la violence de l'extase du poète en proie à l'inspiration : « taper » c'est « [Le suj. désigne un bateau] Heurter, frapper chaque lame avec la coque. »; « saquer », « Traîner par à-coups, avec peine. (Dict. XIXe et XXes.). » ; finalement, dans le langage du manège, mis en relation au bateau (rien de surprenant : le cheval et la mer ne

⁴⁴⁰ Voir <http://cnrtl.fr/definition/chasse>, consulté le 25 octobre 2014 à 22h30.

s'apparentent-ils pas par leur force indomptable depuis les grecs, ce dont fait preuve la figure de Poséidon?), « encenser » veut dire « Secouer la tête de haut en bas, en parlant d'un cheval »⁴⁴¹. On n'a pas encore su apporter des solutions satisfaisantes à ces écueils, n'ayant pas trouvé des équivalents techniques dans le lexique de la nautique en portugais. Il serait peut-être convenable de traduire ces verbes sans prendre en compte leur registre comme terme technique, c'est-à-dire de le transposer directement par leur sens, en cherchant des verbes sémantiquement équivalents en portugais qui, en plus, respectent un autre aspect de ce passage qui s'ajoute à la question du lexique pour en faire la difficulté : la traitement sonore. Dans ce verset, Claudel joue à la fois sur la valeur percussive des occlusives (« tape », « saque », « culbute ») et musicale des nasales (« fonce », « encense »). Autant d'effets allitératifs et assonants qui méritent d'être reproduits dans la traduction.

LES NOMS PROPRES

Les nomes propres sont d'un usage fréquent dans les *Odes*. Cette récurrence a trait à la nature référentielle de ces poèmes dont on pourrait dire qu'il sont une sorte de somme de la culture humaine, et surtout (à quelques exceptions près) de la culture occidentale (il en sera autrement dans *Connaissance de l'Est* et dans *Cent phrases pour éventails*) ; bien loin de s'abstraire du trésor accumulé par les générations précédentes en faveur d'une rencontre pour ainsi dire solitaire de son moi pur avec la chose présente, le poète des *Odes*, maître d'une formidable érudition, intègre dans son discours de larges pans des connaissances acquises par la société humaine, de la mystique à la technique moderne, des textes spirituels à l'art dramatique et au droit.

Ces renvois à l'histoire humaine sont l'une des fonctions des nomes propres dont il se vaut tout au long du texte et qui peuvent renvoyer aussi bien à des sites géographiques (des villes, des fleuves de tous les continents) qu'à des personnes (du mythe ou de l'histoire, de l'histoire sacrée ou de la biographie sentimentale du poète) appartenant pour la plupart au monde gréco-romain (les muses, Pindare, Clytemnestre, César) ou bien sortis du texte biblique (Moïse, Aaron, Marie,

⁴⁴¹ Nous avons consulté à ce sujet le Trésor de la langue française pour chacun de ces termes.

Jérusalem, Habacuc). Le fait que ce sont là aussi les deux principales sources des cultures occidentales pourrait prêter à penser que la traduction de ces noms ne présenterait aucun écueil spécial au traducteur lusophone ; or, il arrive que l'art de Claudel les pourvoie d'une dimension poétique, au niveau du sens et de la signification, qui peut entraîner des choix difficiles lors de leur traduction.

Prenons par exemple le deuxième verset de l'ode initiale :

« Je te reconnais, Ménade ! Je te reconnais, Sybile !

On pourrait considérer une traduction directe de « Ménade » par le portugais « Mênade », apparenté au niveau du son et pourvu du même sens. Ce serait pour autant ne pas prendre en compte la structure rythmique du verset claudélien. En l'occurrence, Claudel établit une symétrie parfaite entre les deux phrases qui composent le verset, toutes les deux heptasyllabes et finissant en trisyllabes féminins (c'est-à-dire des paroxytons). Or, le mot « Mênade » briserait la symétrie rythmique du verset en portugais : « Eu te reconheço, Mênade ! Eu te reconheço, Sibila ». Tout d'abord, la première phrase resterait d'une syllabe moins étendue que la deuxième ; ensuite, il s'agit là d'un proparoxyton, tandis que « Sibila » est, comme en français, paroxyton, ce qui porterait atteinte également au parallélisme prosodique entre les deux passages. Nous avons donc opté pour le synonyme « Bacante » qui s'harmonise en termes de signification avec l'original et qui permet de conserver les effets rythmiques du verset français.

Le cas de « Rose » pose des difficultés plus considérables (Ode II, v. 287-288):

« Et voici que, comme quelqu'un qui se détourne, tu m'as trahi, tu n'es plus nulle part, ô rose !

Rose, je ne verrai plus votre visage en cette vie ! »

Il s'agit bien là d'un cas évident de polysémie. La « rose » (en minuscule) qui *se détourne*, qui le *trahit*, du verset 287 évoque évidemment la figure de Rosalie et les mésaventures de la fin de leur relation ; dans le verset 288, la polysémie est d'autant plus frappante que la majuscule demeure

ambiguë, en même temps par sa situation en début de verset que parce que c'est bien Rose qui y est évoquée. Quoi qu'il en soit, cette polysémie est en relation à la symbolique de la rose dans la théologie catholique ; Marie n'y est-elle pas la *rosa mystica* ? L'agglutination de la figure de l'adultère pécheresse à la mère du Sauveur n'a au demeurant rien de surprenant ; la démarche qui mène du péché au salut, de la chute à la réconciliation n'est-elle point au cœur même de la structure du recueil ?

À l'instar de ce qui en est des autres cas de polysémie, la traduction en portugais entraîne une perte dont on ne saurait ne pas faire état ; si « rosa » va de soi comme traduction du terme, il n'en demeure pas moins qu'il ne renvoie pas aussi immédiatement qu'à l'original au surnom (« Rose », et non pas « Rosa ») de la femme aimée.

LES NÉOLOGISMES

La langue de Claudel dans les *Odes* n'abonde pas en néologismes. Pourtant, ils sont présents surtout dans la deuxième ode et demandent une attention particulière dans la traduction.

Dans sa longue évocation de la terre, le poète l'appelle (v. v. 11)

« La terre bien chauffante, tendre-feuillante et nourrie du lait de la pluie »

Afin de garder la structure sonore du verset, nous avons disloqué le terme équivalent à « tendre-feuillante » au début de l'énumération et nous avons choisi de le transposer par un autre néologisme :

« A terra calefaciente, tenro-frondejante e nutrida com o leite da chuva »

Plus tard dans cette même ode, le poète évoque la lumière de Dieu (v. 126):

« Afin que pas ce rayon de votre lumière vie-créante qui m'était destiné n'échappe. »

Là, en revanche, on n'a pas trouvé une meilleure solution que de défaire le néologisme au profit de la lisibilité du verset : « A fim de que não me escape nem um raio que vós me destinais de vossa luz vivificante. »

LA GRAMMAIRE

LE PRONOM SUJET

La traduction du pronom sujet du français en portugais doit partir du constat d'une différence structurelle entre ces deux langues : le fait que, règle générale, le français ne peut pas s'en passer, tandis que, en portugais, son usage est facultatif. Cela permet, certes, dans la traduction en portugais, une certaine économie au niveau des syllabes.

Prenons, à titre d'exemple, le deuxième verset de la strophe d'ouverture des « Muses » :

« Je te reconnais, Ménade ! Je te reconnais Sibylle ! Je n'attends avec ta main point de coupe ou ton sein même »

Que nous traduisons de la sorte :

« Eu te reconheço, Bacante! Eu te reconheço, Sibila! Não espero em tua mão taça alguma e nem teu seio »

Dans la troisième phrase, par le recours au *sujeito oculto* du portugais, on a pu raccourcir la tournure et garder une certaine fluidité du phrasé, aux dépens certes de l'effet de répétition rhétorique entraîné par « je ».

Tel n'a pas été notre choix dans les deux phrases exclamatives antérieures, tout d'abord pour des questions grammaticales. La norme du portugais n'accepte pas les débuts de phrase avec le pronom objet (*Te reconheço*). Il aurait fallu donc choisir une forme enclitique, pourtant guère

euphonique sur le plan de l'expression poétique (*Reconheço-te*). On a opté finalement pour le pronom sujet *Eu* exprimé au début de la phrase, d'autant plus que, de la sorte, devient possible l'appel à la forme proclitique (*Eu te reconheço*), plus naturelle en portugais brésilien que sa contrepartie enclitique.

LA NÉGATION

La négation en français est lourde de nuances qui ne sont guère susceptibles d'une parfaite traduction en portugais. Claudel se sert de certaines de ces formules. La forme *ne... pas*, la plus commune en français, apparaît régulièrement au cours des *Odes*. Cependant, il n'est pas rare qu'il se vaille de la forme *ne... point* qui diffère de la forme standard par une subtile coloration ; selon Grevisse, c'est là une tournure typique du langage écrit ou bien une négation plus vigoureuse que la forme ordinaire ; elle n'est pas peu fréquente dans le recueil et surgit dès le deuxième verset : « Je n'attends avec ta main point de coupe ou ton sein même ». Nous n'avons pas trouvé en portugais de distinction de registre pareille, et il est inévitable que la forme « *não* » fasse perdre, dans la traduction, d'aussi fines distinctions.

La forme synthétique de la négation, aussi commune dans les *Odes*, ne va pas non plus sans écueils. « Point de contorsions » (Ode I, v. 7), « Point de pensée/ Que notre opacité personnelle ne réserve le moyen de circonscrire » (ibidem, v. 104), « Point de touche qui ne comporte la mélodie tout entière ! » (ibidem, v. 128), autant de tours elliptiques où la négation surgit dans des phrases averbales. D'une part, notre choix a été de les translater en portugais par des tournures verbales dans certains endroits : « *Contorsões não há* », « *Não há idéia/ Que nossa opacidade [...]* » ; à d'autres, lorsque nous avons jugé que la proposition averbale se marierait bien au flux du texte en portugais, nous avons conservé une structure plus proche de l'original : « *Toque algum que não comporte a melodia inteira!* ». Parfois, le choix entre phrase verbale et averbale n'est guère possible ; la phrase « Point de Dieu pour toi sans une église » (Ode V, v. 108) n'aurait pu être transposée en portugais que par : « *Não há Deus para ti sem igreja* ».

LE FUTUR SIMPLE

Les difficultés de traduction en portugais que pose le futur simple français tiennent aux différences morphologiques et syntaxiques importantes du prospectif dans ces deux langues. Le *futuro simples* du portugais connaît un bon nombre de complexités qui nous paraissent absentes du futur simple français. Tout d'abord par sa forme : là où le français ne compte qu'avec une forme simple (« je ferai », « je serai », « j'aurai »), le portugais connaît une forme simple (« farei », « serei », « terei ») et une forme périphrastique (« hei de fazer », « hei de ser », « hei de ter ») à coloration archaisante et à un lourd poids rhétorique.

La relation du futur au pronom objet direct est aussi un point de divergence entre le portugais et le français. Le français assigne à l'objet direct une position proclitique (« je le ferai », « je le saurai », « je l'aurai ») ; le portugais, lui, présente un éventail plus large de possibilités : dans la langue châtiée, la position préférentielle du *futuro simples* reste mésoclitique (« fá-lo-ei », « se-lo-ei », « te-lo-ei »), la construction proclitique n'apparaissant que dans des situations très précises, en gros lorsqu'un mot négatif ou un pronom relatif (entre autres) exerce une action dite d'attraction sur le pronom (« não o farei », « não o serei », « que o terá »).

La construction mésoclitique nous paraissant alourdir la phrase, nous avons accordé notre préférence, dès que possible, aux tournures proclitiques et à la forme simple du *futuro*. Dans l'ode première, au verset 160, « Elles embauchent à tous les coins du monde les ventres qui leur fourniront les acteurs dont elles ont besoin », nous avons transposé le passage qui commence au relatif par « que lhes fornecirão os atores necessários ». Au verset 251 de l'ode suivante, « Je ne mourrai pas » a pu être traduit directement par « Não morrerei ».

Les tours périphrastiques ont été favorisés, en revanche, pour une variété de raisons. On les a parfois choisis pour éviter les formes mésoclitiques ; c'est le cas du verset 324 de la deuxième ode où « je te donnerai mon âme » a été traduit par « e hei de dar-te minha alma ». Éviter la répétition des formes, parfois longues au point de vue syllabique, du *futuro simples* a été aussi l'un des objectifs visés ; au verset 163 de l'ode d'ouverture, « Avec leurs comparses inconnus, ceux qu'ils connaîtront et ceux qu'ils ne connaîtront pas, ceux du prologue et ceux de l'acte dernier », pour ne

pas avoir recours à une réitération de « conhecerão », nous avons fait appel à la périphrase : « Com seus comparsas ignotos, os que elas hão de conhecer e os que não conhecerão, os do prólogo e os do ato derradeiro ». Finalement, nous avons pris également en considération la force rhétorique de la construction, soit pour mettre en vedette le caractère lui-même rhétorique d'une question : « qui contiendra la grande flamme humaine ? » (Ode I, v. 274) transposé par « quem há de conter a grande chama humana ? » ou « et qui comprendra le rire qu'il a dans son cœur ? » (Ode II, v. 314) en « e quem há de compreender o riso no seu peito ? » ; soit encore pour renforcer le caractère obligeant d'un engagement : « je n'omettrai as le plus vieux devoir humain » (Ode V, v. 258) devenu « não hei de omitir o dever humano mais antigo ».

LES ALLOCUTAIRES

Les *Odes* étant composées de longues apostrophes (invocations des Muses, prières à Dieu, dialogues avec des interlocuteurs féminins), la forme d'adresse est une question majeure dans la traduction. Le tableau ci-dessous synthétise les principaux locuteurs, allocutaires et l'utilisation des pronoms « tu » et « vous », ainsi que leur traduction en portugais.

Ode	Locuteur	Allocutaire	Pronom français	en	Pronom dans la traduction portugaise
I	Le poète	Chacune des muses	Tu		Tu
		L'ensemble des Muses	Vous		Vós
		Son âme	Tu		Tu
II	Le poète	Dieu	Vous		Vós
		Autres hommes “forces à l'oeuvre autour de [lui]” “monde maintenant total	Vous Vous Tu		Vocês Vós Tu
III	Le poète	Dieu	Vous		Vós

	Son âme	Fidèles Marie Égypte Son âme Sa fille Le lecteur Autres hommes Le poète	Vous Vous Tu Tu Tu Tu Vous Tu	Vós Vós Tu Tu Tu Tu Vocês Tu
IV	Le poète La Muse	Muse Dieu Le poète	Tu Vous Tu	Tu Vós Tu
V	Le public La “gardienne” Les défunts Le poète	Le poète Le poète Les vivants Le poète Autrui Dieu Le lecteur Les cieux L'aurore Les âmes	Tu Tu Vous Tu Vous Vous Tu Vous Tu Vous	Tu Tu Vós Tu Vocês Vós Tu Vós Tu Vós

Le choix d'une traduction directe de « tu » français pour « tu » du portugais ne pose pas de difficulté importante dans notre travail, la forme portugaise pouvant traduire le rapport de familiarité entre le poète et sa fille ou son épouse, par exemple, ou, dans un moment de recueillement, la proximité entre lui et son âme, d'autant plus que « tu » est une forme commune dans l'énonciation poétique en portugais.

« Vous », d'autre part, peut présenter plus d'un obstacle. Tout d'abord, parce que la forme peut avoir une valeur de registre formel au singulier, de registre formel au pluriel ou d'un registre informel au pluriel. Il est ainsi que, lorsque le poète vouvoie Dieu ou Marie, notre choix a été d'utiliser « vós », à la tonalité archaïsante certes (ce qui n'est pas le cas en français), mais qui dénote une forme respectueuse et solennelle non absente du registre en français. La même forme a été sélectionnée pour traduire « vous » pluriel lorsqu'il fait référence surtout à des êtres de nature spirituelle (les âmes, les cieux), mythique (les Muses) ou métaphysique (les forces de la nature à ses alentours), de même que ceux qui se trouvent dans un contexte religieux (les fidèles), « vós »

pouvant également avoir valeur plurielle. Finalement, nous avons opté pour « vocês » quand le poète se dirige aux autres hommes, cette forme de traitement rapprochant le locuteur et ses allocutaires afin de renforcer leurs liens de similitude créaturale.

Le choix des pronoms en portugais n'a pas pris en compte le seul registre de l'énonciation. L'euphonie n'a pas été oubliée et a eu un poids dans la sélection des mots. Ainsi, dans la deuxième ode, lorsque le poète s'écrie : « Ainsi la voix avec qui de vous je fais des mots éternels ! », au lieu de dire « Assim minha voz com que de vós faço palavras eternas! », ce qui créerait une répétition involontaire (« voz »/ « vós »), nous avons décidé de changer le pronom de l'allocutaire : « Assim minha voz com que de ti faço palavras eternas ! ».

LES DÉTERMINANTS

Les grammaires française et portugaise présentent des catégories communes des déterminants (indéfini, défini, possessif, démonstratif). Toujours est-il que l'emploi de ces déterminants dans ces deux langues nous paraît diverger considérablement. Le portugais semble accepter mieux les noms qui en sont dépourvus ; là où le français exige le partitif pour exprimer la quantité indéfinie (« Je voudrais de l'eau »), le portugais peut bien s'en passer (« Gostaria de água ») ; comme nous le montrerons par des exemples issus des *Odes*, le portugais est apparemment plus flexible à la suppression du défini. La préférence pour les types de déterminants dans un certain contexte ne nous paraît pas non plus converger dans les deux langues : dans certains cas, alors que le français tendrait à préférer le possessif (« Ton père est arrivé »), le portugais accepte, à côté du possessif, le défini, en l'occurrence à valeur possessive (« O Pai chegou. »)⁴⁴².

Nous avons tenu en compte ces différences majeures de manière à alléger le verset claudélien en portugais. On n'a pas épargné les suppressions de déterminants. Bien entendu, on fait appel à de telles suppressions lorsque la structure des deux langues diffère, comme dans le cas du partitif (« comme du chanvre/ Aux femmes de journée », Ode I, devient « tal cânhamo/ Às

⁴⁴² Nous remercions le Prof. Ponge pour cette observation.

domésticas ») ou de l'indéfini pluriel (« Et comme quand en automne on marche dans des flasques de petits oiseaux » devenu « E como quando no outono se anda em poças de passarinhos »). Pourtant, dans le cas du déterminant défini qui pourrait être transposé en portugais, nous l'avons également éliminé pour des raisons stylistiques dans certains contextes : « Puisque je n'ai plus ma place avec les choses créées » (Ode II) traduit par « Já que não tenho mais lugar com criaturas » ; il en va de même dans quelques versets pour le déterminant indéfini : « Est-ce que l'on bêche la mer ? est-ce que vous la fumez comme un carré de pois ? » (Ode II) est transposé par « Pode alguém revolver o mar? Pode alguém adubá-lo como horta de ervilhas? », et « Toute la Terre Promise lui apparaît dans une lumière éclatante comme une pucelle neuve » (Ode III) par « Toda a Terra Prometida lhe aparece em luz fulgurante igual donzela nova ». Les déterminants possessifs ont aussi été évincés dans certains cas : « C'est ainsi que dans le vieux vent de la Terre, la Cité carrée dresse ses retranchements et ses portes » est devenu « É assim que ao velho vento da Terra a Cidade quadrada ergue portas e fortificações ».

Outre les suppressions, également dans le dessein de rendre plus euphonique le verset claudélien en portugais, nous avons fait valoir le pronom datif « lhe » à valeur possessive pour traduire le déterminant possessif de la troisième personne du français. Dans l'ode I, le verset « Quand elle enseigne, lui bandant son arc, l'Amour » devient « Quando ela ensina, retesando-lhe o arco, Amor », et « Le cœur rompu en deux et les grandes Eaux ont pénétré jusqu'à son cœur ! » (Ode II), « O coração rompido em dois e as grandes Águas lhe entraram no coração! ».

LES PROPOSITIONS RELATIVES

Il en va de même pour les proposition relatives que ce qu'il en est des déterminants ; en dépit des similitudes structurelles entre le français et le portugais, il n'en reste pas moins que l'emploi qu'en font ces deux langues peut diverger de manière considérable. Ce qui plus est, il se peut qu'une relative en portugais ne soit pas le corrélat le plus approprié à la traduction d'une relative en français au point de vue de l'expression poétique, ce qui pousse le traducteur à chercher d'autres stratégies de transposition.

Certes, le plus souvent nous avons conservé la structure de la relative dans la traduction en portugais (les exemples les plus typiques d'une telle utilisation de structures semblables sont les motifs « Dieu qui avez... » dans la deuxième ode, rendu par « Deus que... » en portugais, et « Soyez béni, mon Dieu, qui... » dans l'ode suivante, devenu « Bendito sejas, meu Deus, que... »). En revanche, dans la deuxième ode par exemple, nous avons remplacé, pour une raison stylistique, la construction relative dans le verset : « Et voici le vent qui se lève à son tour sur la terre, le Semeur, le Moissonneur ! » ; afin de saisir l'image de ce *vent qui se lève* dans son dynamisme, nous nous sommes servi de la forme gérondive « se elevando » au lieu de la tournure relative : « E eis o vento se elevando por sua vez sobre a terra, o Semeador, o Ceifeiro! », ce qui suggère, en portugais, la simultanéité du fait à l'énonciation, renforçant par là la puissance de l'expression. Il en va de même dans l'ode suivante, où la relative du verset « Et que vous avez fait monter vers vous en lui tendant la main cet humilié comme un homme qui sort de la fosse » est transposée par un *gerúndio* en portugais : « E fizestes subir até vós estendendo-lhe a mão este humilhado como um homem saindo da vala ».

Parfois, nous nous sommes valu de la forme portugaise « *a + infinitivo* », correspondante au registre châtié de la langue et équivalente en valeur au « *gerúndio* » ; cette tournure présente de l'intérêt, du fait que l'emploi d'une forme infinitive crée, sur le plan prosodique, des syntagmes oxytons, semblables à cet égard à la constitution prosodique la plus ordinaire en français (aussi oxytonique). Dans l'ode IV, lors de l'injonction de la Muse au poète, elle déclare : « Car je ne suis point pour toujours ici, mais je suis fragile sur ce sol de la terre avec mes deux pieds qui tâtent » ; en portugais : « Pois não fico aqui para sempre, mas sou frágil neste solo da terra com meus dois pés a tatear ».

À d'autres occasions, au lieu de mettre l'accent sur l'aspect duratif, comme le font les formes gérondives dans les exemples antérieurs, la traduction peut faire appel au *particípio passado* du portugais et renforcer l'aspect accompli sous-jacent à la relative en français. Dans l'évocation du souvenir de la lutte jacobienne contre le Seigneur par lequel s'ouvre la troisième ode, le poète se remémore lui-même comme un « lutteur qui plie » ; du fait qu'une traduction avec une relative pourrait alourdir le tour, et afin de garder le caractère synthétique de la formulation, nous avons eu

recours au « *particípio passado* » : « lutador curvado ». À la fin de ce poème, « Vous montrer à l'obscure génération qui arrive » est transposé par « Mostrar-Vos à obscura geração recém-chegada ». Dans la deuxième ode, le *particípio passado* a permis de garder une certaine brièveté de la formule ; « rien ne se perd en ce lieu qui est fermé » devient « nada se perde neste lugar fechado ».

La relative peut équivaloir en français et en portugais à un adjectif formé à partir d'un verbe, ce qui peut également être utile à la création de formules concises dans la traduction. Dans la troisième ode, le poète prie Dieu : « Parmi tout l'univers qui bégaie, laissez- moi préparer mon cœur comme quelqu'un qui sait ce qu'il a à dire. » ; sa supplique devient en portugais : « Em meio a todo o universo gaguejante, deixai-me preparar meu peito como alguém que sabe o que dizer ». La strophe finale de la cinquième ode s'ouvre par la salutation : « Salut, aurore de ce siècle qui commence ! » ; le verset français, un alexandrin trimètre, conserve sa structure métrique à l'aide d'un adjectif verbal (et à condition que l'on insère une pause après la virgule pour ce qui est du compte des syllabes) : « Salve, aurora deste século nascente ! ».

Bref, on a pu faire appel également à des locutions adverbiales pour traduire les relatives du français. Dans la deuxième ode, le poète dit à la Muse : « Je ne suis pas tout entier si je ne suis pas entier avec ce monde qui m'entoure », ce qui a été traduit en portugais par « Não sou por inteiro se não estou por inteiro com o mundo ao meu redor ». À la fin de la troisième ode, Josué « entend derrière lui dans le brouillard le bruit de tout un peuple qui marche » ou, portugais, il « escuta atrás de si no nevoeiro o barulho de todo um povo em marcha ».

LES TOURNURES

En plus des catégories strictement grammaticales que nous venons de déceler, il y a des versets qui posent problème sans que ces difficultés puissent être définies précisément selon les catégories de la grammaire. Ce sont tantôt des idiomatismes, des expressions intraduisibles mot par mot ; tantôt, c'est la tournure même des versets qui, sans présenter des différences structurelles par rapport au portugais, ne saurait avoir une traduction littérale sous peine de porter atteinte à la

puissance de l'expression poétique. Il serait fastidieux de faire l'inventaire de chacune de ces altérations ;astreignons-nous donc à en commenter certaines.

Les idiomatismes, certes, contraignent le traducteur à chercher des solutions au-delà de l'évident. Lorsque le poète, dans la deuxième ode, s'écrie en regardant la mer : « Je n'en ai pas assez ! », en portugais, c'est la phrase « Não me canso disso ! » que nous avons choisie pour communiquer son ravissement devant la vastitude océanique. Et, lors de son moment de pénétration de la vérité des rapports entre le temps et l'éternité, le poète se demande : « Que m'arrive-t-il ? », question qui nous paraît équivaloir au portugais à « Que há comigo ? ».

Ce n'est pas un idimatisme que l'on a à la fin de la première ode, mais un syntagme qui, tout traduisible qu'il soit littéralement, pourrait occasionner des problèmes de compréhension en portugais et résulterait en une expression de basse valeur poétique. Érato y est évoquée comme une « Idée chevelue à la proue » du navire qui porte les amants. Or, « Idéia cabeluda à proa » ne nous paraîtrait une formulation acceptable dans ce contexte pour nul lecteur brésilien. Nous avons décidé donc de faire appel au vocabulaire archaïque de la langue, et nous avons résolu ce passage comme « Idéia de coma farta à proa », formule qui nous a paru intéressante également au point de vue prosodique (les trois derniers termes sont tous des dissyllabes paroxytons).

Pareillement, lorsque le poète crie à la Muse : « Vainement ! » dans la quatrième ode (« Vainement ! tu ne me consumeras point ! / Vainement ! plus tu m'appelles avec cette présence de feu et plus je retire en bas vers le sol solide »), on pourrait avoir recours en portugais à l'adverbe « vãmente ». Pourtant, non seulement il est peu usuel, comme il nous paraît porter atteinte à la dimension dramatique du poème et, en spécial, de ce passage. Nous nous sommes alors servi de la locution « É inútil » :

« É inútil! não me consumirás!

É inútil! quanto mais me chamas com essa presença de fogo tanto mais me retiro para baixo, para o sólido solo »

La strophe finale de la troisième ode a connu des altérations de ce genre dans le dessein d'en préserver la beauté d'expression et la force de l'éloquence. À commencer par le motif : « Soyez

béni, mon Dieu, qui m'avez introduit da`ns cette terre de mon après-midi » que nous avons traduit comme « Bendito sejais, meu Deus, que me introduzistes em minha terra vespertina », au lieu de « nesta terra de minha tarde » que nous avons jugé faible sur le plan poétique. Dans cette même strophe, la modestie et l'humilité de Josué sont évoquées par ces versets :

« Avec la même humilité dont il arrêta le soleil,
Avec la même modestie dont il mesura qui lui était livrée »

Pour éviter une traduction au pied de la lettre qui pousserait à la répétition de la préposition « com » (« Com a mesma humildade com que ele parou o sol ») laquelle, par ailleurs, avec le pronom relatif « que » (« com que ») alourdirait le tour, nous avons opté pour une périphrase de ces versets :

« Tão humilde quanto ele ao fazer parar o sol,
Tão modesto quanto ele ao medir quem lhe fôra entregue »

Le lecteur aura sans doute perçu que nous avons également changé le temps verbal du dernier verset (« était livrée », imparfait ; « fôra entregue », *mais-que-perfeito* portugais) afin de rendre plus naturelle l'expression en portugais.

Finalement, de manière à conférer au passage en portugais un peu de son éloquence à l'original, nous nous sommes permis d'altérer certaines phrases génitives. Toujours au sujet de Josué, le poète explique que « son affaire n'est point d'entrer dans Chanaan, mais d'exécuter votre volonté ». Pour créer une symétrie marquée entre les deux propositions, nous nous sommes servi de la formule « que é » dans les deux portions de la phrase : « Pois a missão que é sua não é entrar em Canaã, mas executar a vontade que é a Vossa ». Si nous nous sommes autorisé de le faire, c'est parce que le poète lui-même se vaut lui aussi de pareilles tournures ; dans la strophe antérieure, il déclare à son Dieu : « Vous avez mis en moi votre puissance qui est celle de votre humilité », ce que nous avons traduit par « Pusestes em mim o poder que é de vossa humildade ».

