

martine créac'h

Université Paris 8
Vincennes–Saint–Denis

Une « espèce de dédicace à l'ultérieur ». Paul Claudel et la nature morte

Nous avons beau nous débattre contre cette méchante appellation de : nature morte, nous ne savons, jusqu'ici, comment la remplacer par un terme qui comprenne à la fois le gibier mort, animaux et oiseaux, le poisson – on n'a pas souvent peint le poisson dans l'eau, – les fleurs et bouquets, les fruits, les vases et ustensiles, armes et instruments de musique, bijoux et ornements divers, draperies et costumes, et les mille objets qu'on peut grouper pour en faire le prétexte d'une représentation colorée, amusante, sous le coup de la lumière.
Nature morte est absurde.¹

SI l'historien d'art Thoré-Bürger, en 1860, regrette la « méchante appellation » de nature morte, ce n'est pas seulement parce qu'elle peine à rendre compte de la variété de ses objets mais parce que le terme dépréciatif, apparu en France en 1756 et inventé dans les cercles académiques pour lesquels seule la représentation de la figure humaine conférait à la peinture sa noblesse et qui a prévalu dans toutes les langues latines (*natura morta*, *naturaleza muerta*), évoque la mort. Pour cette raison, lui est préférée souvent l'expression « vie silencieuse » venue des langues anglo-saxonnes (*still-leven*, *still life*).

¹ T. Thoré dit W. Bürger, *Musées de la Hollande*, Paris, Vve J. Renouard, 1860, t. 2, p. 317.

De quelle vie cependant parle-t-on ? L'historien Charles Sterling dénonce malicieusement le « romantisme facile » d'une expression – venue du jargon des ateliers aux Pays-Bas et reprise par les autres langues germaniques : « Pour les rapins hollandais, *leven* (vie ou nature) voulait dire tout simplement *modèle* ou *modèle vivant* ; *still* voulait dire *immobile*. *Still-leven* était donc, par opposition à la peinture de figures ou d'autres êtres animés, la peinture de ce qui ne bouge pas »².

Si la « vie silencieuse » n'est qu'une « nature immobile » traduite en allemand par Sandrart en *stillstehende Sachen* (choses immobiles) et en français, au XVIII^e siècle, en *nature reposée*, un glissement sémantique s'est cependant opéré de ce qui est immobile à ce qui est inanimé, comme en témoigne la fameuse classification de Félibien en 1668 : « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement »³.

Charles Sterling lui-même n'échappe pas à ce glissement de sens de ce qui est immobile à ce qui est inanimé lorsqu'il définit la nature morte comme une démarche « intellectuelle et poétique » qui consiste à sortir un « objet inanimé d'un ensemble organique qui lui prêtait vie » pour l'exposer « dans toute la nudité de sa qualité matérielle »⁴.

À ce glissement de sens entre immobilité et absence de vie, est associée une superposition de sens entre immobilité et silence venue de l'adjectif allemand *Still*. Parce qu'il allie « trois registres sémantiques différents

² C. Sterling, *La Nature morte de l'antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1985, p. 42.

³ A. Félibien, « Préface », [dans :] *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, chez Frédéric Léonard, imprimeur ordinaire du Roi, 1668, n. p. (Gallica, vues 32 et 33).

⁴ C. Sterling, *op. cit.*, p. 119-120.

(l'immobilité spatiale, le silence et le mystère), il est un terrain privilégié d'intraduisibilité »⁵. L'expression « vie silencieuse » lui doit son charme mais aussi son ambiguïté puisqu'elle peut nous inviter à chercher la vie des choses muettes dans l'énigme d'un savoir.

Voici, par exemple, la façon dont, en 1946, l'écrivain Georges Limbour ouvre une présentation consacrée à une exposition de la galerie Charpentier intitulée *La Vie silencieuse* : « La vie silencieuse est celle, tranquille et secrète, de ces tableaux que depuis le XIX^e siècle on a pris coutume de nommer "natures mortes" »⁶. La vie silencieuse y est associée à l'immobilité mais aussi au secret. À la fin de la même présentation, Limbour regrettera « chez certains jeunes peintres un retour au réalisme ; c'est souvent un réalisme à mauvaise conscience auquel », dit-il, « on préfère la peinture franche et savante du XVII^e siècle »⁷. À l'opposition morale entre « mauvaise conscience » et franchise s'ajoute une allusion à une peinture « savante » qui résonne avec le « secret » qui ouvre le texte. L'intérêt que portent plusieurs écrivains du XX^e siècle aux natures mortes est-il donc lié au désir de leur redonner vie par un savoir secret ? Nous aborderons cette question à partir de la lecture, dans *l'Introduction à la peinture hollandaise, des natures mortes* par Paul Claudel.

L'intérêt de Paul Claudel pour la nature morte semble directement inspiré par la recherche des significations symboliques que peuvent évoquer, pour le croyant, les objets inanimés qu'elle rassemble : « Que voyons-nous en effet sur ces toiles qui sont des merveilles de proposition paisible et une réfection pour l'âme plutôt que pour

⁵ É. Décultot, « Still », [dans :] B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 1216.

⁶ G. Limbour, « Les peintres de la vie silencieuse », *Paysage*, 14 mars 1946 (signé A. Lacombe) repris dans G. Limbour, *Spectateur des arts, Écrits sur la peinture (1924-1969)*, M. Colin-Picon, F. Nicol (éd. critique), Paris, Le Bruit du temps, 2013, n° 40, p. 1946.

⁷ *Ibidem*, p. 1947.

l'imagination physique ? Presque toujours, et parfois exclusivement, du pain, du vin et un poisson, c'est-à-dire le matériel du repas eucharistique »⁸.

On notera cependant la rapidité désinvolte avec laquelle Claudel évoque ce « matériel du repas eucharistique » qui, pour le croyant, est de première importance. On notera également que le symbolisme des natures mortes de la Hollande (protestante), par rapport à la « surabondance somptueuse » (*IPH*, 200) des natures mortes des Flandres (catholiques), est présenté comme un programme iconographique décevant :

Quand on a regardé longtemps, avec l'attention qu'elles méritent, les peintures d'un Claesz, d'un Heda, d'un Van Beijeren, d'un Wilhem Kalf, il est impossible de ne pas être frappé du peu de variété à la fois de leurs sujets et de leurs compositions, de l'insistance qu'ils mettent à se cantonner dans un certain programme [...]. (*IPH*, 200)

Dans *l'Introduction à la peinture hollandaise* Paul Claudel cependant va s'employer à défendre leur liberté créatrice. Il s'agit d'abord, d'un point de vue général, de rappeler que, comme toute « grande œuvre d'art », la peinture hollandaise « obéit à une nécessité intrinsèque » (*IPH*, 200) mais aussi, de façon plus spécifique, d'aller plus loin que Fromentin qui, dans sa propre étude sur l'art hollandais publiée en 1876, considérait que, même si « par moments un grain de sensibilité plus chaleureuse fait d'eux des penseurs même des poètes »⁹ (*IPH*, 176), dans leur ensemble, ces peintres se limitent à la représentation de la réalité immédiate. Contre cette réputation de « prosaïsme bourgeois »¹⁰ Claudel, en

⁸ P. Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 201. *l'Introduction à la peinture hollandaise* (1935) fait partie de *L'œil écoute* (Gallimard, 1946). Elle sera désormais désignée dans le texte par l'abréviation *IPH*.

⁹ E. Fromentin, *Rubens et Rembrandt. Les Maîtres d'autrefois*, préface d'Albert Thibaudet, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991, p. 155.

¹⁰ P. Claudel, « À la Hollande », message de vœux lu à la radio le 27 décembre 1951, [dans:] *Idem, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard,

revanche, relève dans l'ensemble de l'art hollandais une liberté de poète :

L'art de la Hollande, comme celui des autres Écoles, répond à un parti pris. Et ce parti pris, nous l'avons vu, n'est pas du tout le culte, l'exploration et l'inventaire de la réalité pour elle-même. Le poète vient simplement y choisir des thèmes et lui emprunter les éléments de sa composition. Il n'y prend que ce qui lui convient. (*IPH*, 178)

Garant de la liberté du peintre, comment le poète pourrait-il s'astreindre au seul déchiffrement du « matériel symbolique » alors que lui-même, dans ses commentaires de la Bible, montre les limites d'une exégèse littéraliste¹¹ ? À l'intérieur du programme iconographique limité caractéristique de la nature morte hollandaise, Claudel affirme sa liberté créatrice en en changeant le contexte d'interprétation. Au lieu d'interpréter les différents éléments symboliques dans le contexte religieux qui leur donne sens, il les transporte dans un autre contexte.

Ce contexte est d'abord celui de la toile. Sitôt présenté, Claudel abandonne le « matériel du repas eucharistique » pour s'intéresser plutôt à la composition du tableau de nature morte :

On y voit aussi le plus souvent un citron coupé en deux, ou bien à demi pelé dont la spire pend au dehors, et un coquillage de nacre établi sur un pied qui lui donne isolement et importance. Enfin toutes sortes de bols et d'assiettes en mouvement qui se communiquent l'une à l'autre leurs trésors. (*IPH*, 201)

Dans un texte de 1938 consacré au peintre Nicolas Maes intégré dans un ensemble intitulé par Claudel *Quelques Exégèses*, le commentaire effectuera un semblable déplacement de l'interprétation symbolique des objets, en

1965, p. 1426.

¹¹ P. Claudel, *Introduction au « Livre de Ruth » de l'abbé Tardif de Moidrey. Du Sens figuré de l'Écriture, Le Poète et la Bible*, Paris, M. Malicet, 1998, t. 1, p. 825-873.

fonction d'un code extérieur au tableau, au sens, interne à l'œuvre cette fois, d'une composition d'ensemble :

Il y a deux pains, l'un intact et l'autre entamé, un pot de soupe, il est bien chaud, à côté de cette assiette blanche, un pichet et attention ! sur le rebord de la table un couteau oblique dont le manche surplombe le vide. Au mur dans un enfoncement, les objets symboliques, chers à notre Nicolas, qui sont un sablier, deux livres, l'un fermé, l'autre ouvert, deux clefs, et une sonnette en qui je n'ai aucune peine pour ma part à voir symbolisée la Résurrection des Morts. Mais toute l'explication de la composition est dans le coin de droite en bas.

C'est presque invisible, un chat, qui de la patte attire à lui la nappe, déterminant ainsi, dans une direction accentuée par le couteau, un triangle dont l'évasement embrasse toute la composition, la géométrie lumineuse du bas correspondant au déversement ténébreux de la partie supérieure.¹²

Dans *l'Introduction à la peinture hollandaise* cependant, le contexte n'est pas seulement celui d'un tableau ni même celui de l'ensemble des œuvres d'un peintre mais celui de l'ensemble des natures mortes hollandaises :

Et quant à la composition, il est impossible de ne pas remarquer que partout elle est la même. Il y a un arrière-plan stable et immobile et sur le devant toutes sortes d'objets en état de déséquilibre. [...] C'est cette immobilité quasi morale à l'arrière-plan, c'est cet alignement de témoins à demi aériens, qui sur l'avant donne leur sens à tous ces éboulements matériels. La nature morte hollandaise est un arrangement qui est en train de se désagréger [...]. (*IPH*, 201-202)

L'observation est précise. De nombreuses natures mortes, celles de Claesz notamment que cite Claudel (*IPH*, 200), disposent des constructions pour mieux en montrer la précarité. Si, pour l'historienne Sybille Ebert-

¹² P. Claudel, « Nicolas Maes » [dans:] Idem, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 240-241. Sous le titre *Un tableau de Nicolas Maes*, ce texte a paru dans *la N.R.F.* le 1^{er} février 1939. Sur une autre toile du même Nicolas Maes, Claudel relève « un tambour de dentellière qui représente les épuisants entrelacements de l'herméneutique » (*IPH*, 191).

Schiffer, la vaisselle renversée peut symboliser « les conséquences de la débauche », « dans tous les cas, cet indice de l'action destructrice de l'homme revêt la fonction d'un *memento mori* sur la fuite du temps »¹³. Paul Claudel n'évoque pas ce symbolisme parce qu'il est spontanément rebuté par tout ce qui évoque la mort. Dès avril 1931, lorsqu'il découvre les collections privées américaines lors de son séjour aux États-Unis de 1927 à 1933, il regrette l'absence de vie des œuvres présentées : « Toujours cette impression morte, inanimée des belles choses d'Europe en Amérique. Elles ont perdu toute vie, toute vibration, elles ne sont qu'une vibration intellectuelle »¹⁴. En juillet 1933, à Bruxelles, il est d'abord attiré par « deux natures mortes hollandaises »¹⁵ dont la désignation même peut lui apparaître comme une provocation. L'enjeu, pour lui, est de redonner vie à la peinture. De la tradition de l'exégèse, Claudel garde la nécessité d'une mise en relation mais le rapport du visible à l'invisible est, dans la lecture de cette œuvre d'art, remplacé par la relation de tension d'un arrière-plan à un premier plan qui déconcerte les tranquilles évidences sur l'immobilité liée au genre.

Ultime déplacement : alors que le petit genre de la nature morte est, depuis la fameuse préface de Félibien, opposé à la peinture d'Histoire, le grand genre de la peinture, le développement sur les natures mortes est conçu, dans *l'Introduction à la peinture hollandaise*, comme un dispositif destiné à interpréter le grand tableau de Rembrandt la *Ronde de nuit* qui est à la fois le centre de la « dissertation » (*IPH*, 172) de Claudel et l'œuvre à propos de laquelle il s'oppose le plus radicalement à la lecture de Fromentin déçu par « l'immobilité un peu morte du

¹³ S. Ebert-Schiffer, *Natures mortes*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1998, p. 128.

¹⁴ P. Claudel, *Cahier VI*, avril 1931, *Journal*, I, 1904-1932, F. Varillon, J. Petit (éd. critique), Paris, Gallimard, 1968, p. 959.

¹⁵ P. Claudel, « Notes », [dans:] *Idem, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 1430.

résultat »¹⁶ :

C'est elle, à travers la Hollande et au milieu d'Amsterdam, au milieu de toute la peinture du Siècle d'or qui reçoit d'elle un reflet, à qui je m'étais promis, il y a bien longtemps, depuis la lecture tantalante du livre de Fromentin, d'aller rendre visite. (*IPH*, 199)

Le détour par les natures mortes divise le commentaire sur la *Ronde de nuit* en deux volets : le premier est presque entièrement composé d'interrogations :

Les deux personnages principaux, l'un, le dominateur, en noir avec une écharpe rouge et l'autre – l'autre, de quoi le dire vêtu ? – qui entraînent derrière eux tout l'ensemble, mais ils ont le pied sur le bord même du cadre ! [...] Mais alors, tous ces autres personnages en alerte derrière eux, ce n'est pas pour rien cependant qu'ils se sont équipés, brandissant toutes ces armes hétéroclites, eux aussi est-ce qu'ils ne vont pas se mettre en marche ? [...] et que signifie ce morion tout enguirlandé de feuillage ? Et à côté de lui cette petite bonne femme avec un oiseau blanc suspendu à la ceinture, allumée comme une lanterne ! [...] Tous les deux pourquoi foncent-ils ainsi à rebours, à l'encontre du mouvement général ? Qu'est-ce que tout cela signifie ? (*IPH*, 199-200)

Claudel n'explique pas le tableau en le rapportant au savoir des historiens (le titre du tableau donné au XIX^e siècle¹⁷, l'identité des personnages commanditaires de cette toile destinée à la corporation des arquebusiers d'Amsterdam) : ce n'est pas dans « l'anecdote extérieure

¹⁶ E. Fromentin, *Rubens et Rembrandt. Les Maîtres d'autrefois*, op. cit., p. 292.

¹⁷ Gérard Dessons rappelle de quelle façon la *Ronde de nuit* « doit son titre à un double mouvement déshistoricisant et mythifiant reposant précisément sur un mythe de la lumière, et le fondant corrélativement. Ce titre donné au XIX^e siècle – le tableau était traditionnellement connu sous le titre *La Compagnie du Capitaine Frans Banning Cocq* – provient en réalité d'un effet de lecture interprétant comme qualité plastique l'altération du tableau par l'accumulation de couches successives de vernis ». G. Dessons, *L'odeur de la peinture. À partir d'une question posée à la peinture représentative*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2006, p. 60.

qu'il convient de chercher l'explication » (*IPH*, 200). Il lui pose une série de questions en s'inspirant de la méthode de Mallarmé, « le premier », selon Claudel, « qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs français, mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que cela veut dire ?* »¹⁸.

Le second volet emprunte au développement sur les natures mortes la clé de lecture qui va donner les réponses aux interrogations de la première partie : « *Un arrangement en train de se désagréger*, mais c'est là, avec évidence, toute l'explication de la *Ronde de nuit* » (*IPH*, 200). La construction rhétorique, qui dispose d'abord les énigmes pour mieux les éclairer un peu plus tard dans de spectaculaires révélations¹⁹, masque la singularité de la démarche de Claudel. Son approche du tableau semble en effet moins inspirée par celle de l'exégète que par celle, plus aventureuse, du poète. À Mallarmé en effet, Claudel n'emprunte pas seulement une démarche interrogative mais également une orientation vers le futur : la disposition d'un verre dans la nature morte hollandaise est éclairée à la fois par la « coupe vide » destinée à chanter « l'absence du poète » dans *Toast funèbre*²⁰ et par l'envoi mallarméen aux « scoliastes futurs »²¹ :

Et pourquoi ne pas imaginer que ce rapport constant d'un long verre effilé comme une flûte et d'un large calice, auquel souvent fait suite un plat ovale, n'est pas sans une intention ?

¹⁸ P. Claudel, « Mallarmé. La catastrophe d'Igitur », [dans :] *Idem, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 511-512.

¹⁹ Cette présentation inverse la chronologie de la découverte. Claudel a, d'abord, remarqué le « procédé de désagrégation » dans la *Ronde de nuit* avant de le retrouver dans les deux natures mortes hollandaises du musée de Bruxelles et d'en faire le fondement de sa « théorie des natures mortes ». P. Claudel, « Notes », [dans:] *Idem, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 1430.

²⁰ S. Mallarmé, *Toast funèbre, Œuvres complètes, Poésies*, B. Marchal (éd. critique), Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 27.

²¹ S. Mallarmé, « Bibliographie », *Poésies, op. cit.*, p. 48

Le liquide en équilibre dans le grand verre, n'est-ce pas la pensée à l'état de repos, ce niveau moyen qui sert de base à notre étiage psychique, tandis que ce svelte cornet plein d'un elixir rougeâtre qui s'enfoncé dans la nuit et que souvent décèle seul un éclat furtif, un Mallarmé serait tout prêt à y voir, comme moi, une espèce de dédicace à l'ultérieur. (*IPH*, 201)

Le détour par la nature morte permet d'identifier le véritable sujet de la *Ronde de nuit* qui serait, selon Claudel, une représentation de « la pensée [...] en plein travail » (*IPH*, 203). Préparée par l'identification, dans le contenu d'un verre de la nature morte, de « la pensée à l'état de repos »²², cette lecture permet de reconnaître dans le personnage qui « indique de la main la direction » un « philosophe latéral » (*IPH*, 202) qui pourrait être sorti de *L'École d'Athènes*, dans la « petite bonne femme avec un oiseau blanc suspendu à la ceinture » « l'imagination, cette fée lumineuse, cette pénétrante messagère de l'au-delà, qui porte à la ceinture, en tant que lettres de créance, une colombe » (*IPH*, 202) et, dans le désordre des personnages armés, « le personnel hétéroclite de notre imagination » qui « s'est mis en marche à la conquête de ce qui n'existe pas encore » (*IPH*, 204).

Sommes-nous donc reconduits à une exégèse littéraliste qui identifierait la vie à une signification savante ? La véritable singularité de la lecture de Claudel tient moins, me semble-t-il, à l'identification de cette signification qu'à la façon dont elle l'obtient. À la démarche interrogative empruntée à Mallarmé, Claudel ajoute une méthode fondée sur l'imagination telle que la conçoit Baudelaire, « faculté scientifique » grâce à laquelle l'artiste peut percevoir « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies »²³.

²² Jouant sur le double sens du verbe réfléchir, Paul Claudel avait déjà relevé l'importance des surfaces miroitantes dans l'art hollandais, l'interprétant comme « l'image de la pensée qui se referme sur ses possessions » (*IPH*, 204).

²³ C. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », [dans :] *Idem, Œuvres*

D'autres lectures littéraires de la nature morte évitent également le déchiffrement d'éléments isolés pour lui préférer une connaissance obtenue par la superposition de deux œuvres, par un montage²⁴. Je songe à la façon dont André du Bouchet introduit, dans la présentation de la toile de Nicolas de Staël *Bouteilles dans l'atelier*, le souvenir de *l'Enterrement à Ornans* de Courbet ou la façon dont Philippe Jaccottet fait un détour par un poème de Dante pour approcher les natures mortes de Morandi²⁵. Dans ces exemples, comme dans la lecture de Claudel, il s'agit, pour redonner vie à une image figée, de suggérer la dimension active d'un processus.

La littérature y joue un rôle, majeur. Dans la perspective envisagée ici, la place accordée à l'imagination ne se confond pas avec celle que Claudel accorde à la mémoire que relève Emmanuelle Klaës dans *l'Introduction à la peinture hollandaise*²⁶ et dans laquelle elle voit un intertexte baudelairien²⁷. Ce que Claudel emprunte à la littérature,

complètes, C. Pichois (éd. critique), Paris, Gallimard, 1976, t. 2, p. 329.

²⁴ Georges Didi-Huberman fait de cette faculté ce qui permet de « mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler », de susciter la connaissance par le « montage de formes plurielles mises en correspondances ». G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 151.

²⁵ Pour l'étude précise de ces détours, je renvoie à mes deux études : « Le critique muet. André du Bouchet et Courbet », [dans :] D. Lyotard (dir.), *L'écrivain et son peintre, Revue des Sciences humaines*, Presses du Septentrion, Université de Lille (à paraître) et « Croire en la géométrie (Morandi) », [dans :] D. Bertrand, C. Doumet (dir.), *Modalités du croire : croyance, créance, crédit. Autour de l'œuvre de Jean-Michel Rey*, Hermann, Paris, p. 115-128.

²⁶ « Un vers lu je ne sais plus où hante ma mémoire » (*IPH*, 190) et « La sensation a éveillé le souvenir, et le souvenir, à son tour atteint, ébranle successivement les couches superposées de la mémoire, convoque autour de lui d'autres images » (*IPH*, 196). E. Kaës, « Notes sur l'herméneutique picturale dans *Introduction à la peinture hollandaise* », [dans :] D. Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Collection Annales littéraires n° 801, Série Centre Jacques-Petit, n° 108, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 276.

²⁷ Emmanuelle Klaës emprunte à Michaël Riffaterre la référence à « l'intertexte comme mécanisme essentiel de l'ekphrasis », « processus de captation de la peinture par le discours ». M. Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis », [dans :] G. Matthieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image*.

à Baudelaire comme à Mallarmé, n'est pas seulement un intertexte mais une méthode, un dynamisme qui orientent le tableau non vers une signification déjà produite dans une œuvre antérieure, mais vers la création d'une signification nouvelle, ultérieure.

En développant cette « théorie des natures mortes » dans *l'Introduction à la peinture hollandaise*, Claudel ne s'oppose que partiellement à la lecture de Fromentin en qui il reconnaît un « subtil et savant critique » et un « délicieux écrivain » (*IPH*, 175). Avant de commencer son étude, il lui rend d'ailleurs hommage en citant une « belle page des *Maîtres d'autrefois* » qu'il ne « résiste pas au plaisir de reproduire » qui relève dans l'art hollandais une leçon de liberté : « Désormais le génie consistera à ne rien préjuger, à ne pas savoir ce qu'on sait, à se laisser surprendre par son modèle, à ne demander qu'à lui comment il veut qu'on le représente »²⁸ (*IPH*, 175). Dans son propre essai, Claudel se posera en vrai disciple de Fromentin, plus fidèle que le maître à la leçon de liberté qu'il en a reçue.

BIBLIOGRAPHIE :

Baudelaire C., « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, C. Pichois (éd. critique), Paris, Gallimard, 1976, t. 2.

Claudel P., *Introduction au « Livre de Ruth » de l'abbé Tardif de Moidrey. Du Sens figuré de l'Écriture, Le Poète et la Bible*, Paris, M. Malicet, 1998, t. 1.

Claudel P., « À la Hollande », « Introduction à la peinture hollandaise », « Mallarmé. La catastrophe d'Igitur » et « Quelques exégèses », [dans :] *Idem, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965.

Claudel P., *Journal*, I, 1904-1932, F. Varillon, J. Petit (éd. critique), Paris, Gallimard, 1968.

Créac'h M., « Croire en la géométrie (Morandi) », [dans :] D. Bertrand, C. Doumet (dir.), *Modalités du croire : croyance, créance, crédit. Autour de*

Signification et figuration dans le texte et dans la peinture, P. U. de Vincennes, 1994, p. 226. E. Kaës, *ibid.*, p. 270.

²⁸ E. Fromentin, *Rubens et Rembrandt. Les Maîtres d'autrefois*, *op. cit.*, p. 151.

l'œuvre de Jean-Michel Rey, Paris, Hermann, 2012.

Créac'h M., « Le critique muet. André du Bouchet et Courbet », [dans :] D. Lyotard (dir.), *L'écrivain et son peintre*, *Revue des Sciences humaines*, Presses du Septentrion, Université de Lille (à paraître).

Déculot É., « Still », [dans :] B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.

Dessons G., *L'odeur de la peinture. À partir d'une question posée à la peinture représentative*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2006.

Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

Ebert-Schiffer S., *Natures mortes*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1998.

Félibien, « Préface », [dans :] *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, chez Frédéric Léonard, imprimeur ordinaire du Roi, 1668.

Fromentin E., *Rubens et Rembrandt. Les Maîtres d'autrefois*, préface d'Albert Thibaudet, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991.

Kaës E., « Notes sur l'herméneutique picturale dans *Introduction à la peinture hollandaise* », [dans :] D. Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Collection Annales littéraires, n° 801, Série Centre Jacques-Petit, n° 108, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.

Limbour G., « Les peintres de la vie silencieuse », *Paysage*, 14 mars 1946 (signé A. Lacombe) repris dans G. Limbour, *Spectateur des arts, Écrits sur la peinture (1924-1969)*, M. Colin-Picon, F. Nicol (éd. critique), Le Bruit du temps, 2013, n° 40.

Mallarmé S., « Poésies », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, B. Marchal (éd. critique), Paris, Gallimard, 1998, t. 1.

Riffaterre M., « L'illusion d'ekphrasis », [dans :] G. Matthieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, PUV, 1994.

Sterling C., *La Nature morte de l'antiquité au XX^e siècle*, Macula, 1985.

Thoré T. dit Burger W., *Musées de la Hollande*, Paris, éditeur Vve J. Renouard, 1860, t. 2.

« A Sort of Dedication to the Future ».
Paul Claudel and still life | abstract :

Paul Claudel's interest for still life seems directly inspired by the research of the symbolic meaning conveyed, for the believer, by the inanimate objects that it gathers.

In the present study, I would like to show that Claudel explains still life not so much like an exegete as like a restless beholder of the painting. The visible surface is less the mirror of invisible than a field of strains that stirs the plain obviousness about the immobility in that genre. Free from knowledge prejudice, his inquisitive writing claims its right for creation.

Beyond the *Introduction to Dutch painting* and Claudel's work, this study binds the fascination for still life with the ambiguity of its translation by *nature morte* and suggests that its literary success might well do without hermeneutics.

Keywords | Paul Claudel, exegesis, hermeneutics, still life

Martine Créac'h est maître de conférences (Littérature et arts de l'image) à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Elle a publié un essai intitulé *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon* (Collection « Essais et savoirs », PUV, 2004) et de nombreux articles sur la poésie du XX^e siècle et sur les relations entre littérature et arts visuels.