

Article

« "Comme le chiffre prisonnier de la somme" : le recueil claudélien »

Françoise Siguret

Études françaises, vol. 11, n° 1, 1975, p. 21-31.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036596ar>

DOI: 10.7202/036596ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

«COMME LE CHIFFRE PRISONNIER DE LA SOMME»

Le recueil
claudélien

Faut-il croire les poètes sur parole? Alors, il faut admettre d'entrée de jeu que les recueils qu'ils proposent à notre lecture constituent des œuvres achevées où chaque pièce est nécessaire au tout, à son harmonie, à l'intelligence de son titre unique, et, pourquoi pas quand il s'agit de Claudel, à son « fonctionnement »? Tout a un sens qui participe au sens du Tout.

Ou bien alors nous tiendrons notre réserve et le plus méfiant d'entre nous surprendra le poète en flagrant délit de tricherie — ô scandale! Les *Cent Phrases pour éventails* dûment recomptées sont cent soixante douze. Refaites le jeu poétique, rien ne va plus.

Du procès qui s'ensuit, à quelques objections près, vous ne suivrez ici que la défense.

Claudiel retiendra sans doute de sa lecture de saint Thomas d'Aquin le goût de l'Œuvre comme somme théologique faisant incessamment et par des voies diverses — poésie, théâtre, exégèse — le tour de Dieu qui investit le poète. L'œuvre poétique, émanation du principe divin et retournée

à sa louange est donc doublement *finie*; d'une part, elle obéit à certains canons de composition qui en assurent l'achèvement ici - maintenant, et d'autre part, en raison de sa forme même, fixée dans le présent d'un discours sans cesse différé mais jamais différent, elle participe au Logos divin, indicible Présence. Claudel prend soin dans son *Art Poétique* de rapprocher les mots *fin*, *définir*, *finalité*. Il insiste aussi sur l'indestructible cohésion de « toute la Chose que Dieu a faite en son Été » et sur la nécessité qu'en un même instant mille accidents divers marquent des points déterminés de l'Univers dans un réseau secret de relations. Tout cela devrait suffire à nous mettre en garde contre un découpage trop hâtif des recueils. Une Ode, un Cantique de la *Cantate* ne sortent pas impunément de l'œuvre dans laquelle ils prennent place et l'on pourrait se demander ce que devient alors le livre diminué, sinon une sorte d'instrument dont une corde cassée empêche des séries entières d'accords — car c'est bien d'harmonie qu'il s'agit dans un recueil. Il est particulièrement important d'insister sur ce point quand il s'agit de la poésie claudélienne car Claudel construit en métreur, en peintre, en architecte, en compositeur : poète par analogie avec les ouvriers de l'espace et du temps, il se veut bâtisseur de poésie comme Pierre de Craon est bâtisseur d'églises et Christophe Colomb d'empires; par-dessus tout il maudit les grammairiens, les « poètes de sous-préfecture » les « docteurs » de tout poil qui font de l'art d'écrire ou de l'acte de parole une occupation ridicule ou mensongère, toujours stérile.

Il y a donc, nous semble-t-il, un temps et un espace du poème dans son recueil et du recueil dans l'œuvre ou dans le monde qui le reçoit, « nécessaire à sa résolution ». C'est tout le livre qui a un *sens* (signification/direction) et le poème comme objet esthétique dans l'équilibre de sommets sublimes, n'est sûrement pas de nature claudélienne. Ce livre lui-même a bien souvent pour « patron » un livre d'église, ce qui lui donne précisément son sens et son unité : ainsi la *Corona Begnitatis Anni Dei* qui est comme un bréviaire, ou

encore *La Messe là-bas* qui, de l'Introït à *In principio erat Verbum*, suit très exactement le rituel de la Messe. Extraire un poème du tout n'a ni plus ni moins de sens que « d'attraper un bout de messe » par hasard. On peut l'aimer en soi, comme on aime une pièce d'orgue ou le chant grégorien, hors de toute considération religieuse, mais il est détourné de son sens, il échappe à la machine pour laquelle il est fait :

Il y a une nécessité d'ordre absolu :
le tout ne saurait être dans ses parties.

(*Art poétique*)

On objectera que tous les recueils n'ont pas ce « patron » transparent qui marque d'emblée leur unité. Les *Cinq grandes Odes* par exemple peuvent-elles être considérées comme des pièces lyriques autonomes, réunies artificiellement en un recueil ? Et, puisqu'il s'agit de recueil, n'oublions pas que le *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* a toujours été publié avec les *Odes*. Y pense-t-on jamais assez ? Et pourtant, le *Développement de l'Eglise* venait en complément de l'*Art Poétique*. L'*Offrande du Temps* entrera en composition avec *La Messe là-bas*. Ou Claudel a le mauvais goût d'en mettre trop, ou nous avons mauvaise idée de nous arrêter en chemin. Le problème du recueil est posé.

Il est certain que chaque Ode peut être lue à l'exclusion des autres, sans que l'intelligence du texte en pâtisse. Mieux : *Les Muses* et *Le Magnificat* ont connu une publication séparée, en revue, avant la publication en recueil à *l'Occident* en 1910. Ceci suffirait à prouver leur autonomie, au moins apparente — le poète pouvait bien avoir déjà l'idée de l'ensemble. (L'édition en ce sens est un épiphénomène). Soit. Chaque Ode est un grand poème achevé dont le mouvement, même ample, est parfaitement mesuré du début à la conclusion selon son rythme propre. De plus, chaque Ode porte un titre, est précédée d'un argument, et suivie du lieu et de la date de sa composition ; on ne navigue pas au jugé dans un torrent de poésie ; le lecteur d'une Ode a raison. Mais loin d'assurer plus longtemps sa bonne conscience, nous allons tenter de défendre le recueil.

Ce n'est qu'en confiant son livre à la NRF en 1913 que Claudel lui donnait sa composition définitive en rajoutant, en particulier, des arguments.

Si l'on considère que l'argument donne à chaque Ode une certaine autonomie, on comprendra que Claudel tout en soudant ensemble *Cinq Grandes Odes*, réservait à chacune un espace solidement déterminé, comme il l'avait fait justement à la même époque pour chacun des chapitres de *l'Art Poétique*. Il organisait donc le recueil comme le traité, en parties très nettes. Il y a sans doute là moins de hasard que de nécessité. Mais en quoi le *Processionnal* et le *Développement de l'Eglise* viennent-ils « achever » des œuvres autrement remplies de génie poétique? « Qu'est-ce que cela veut dire? » Pourquoi ces appendices? D'ailleurs *Développement de l'Eglise* a été composé avant *l'Art Poétique* bien que venant *in fine* dans le livre. On le croirait destiné à des étudiants bien sages et qui n'auraient rien vu. C'est d'autant plus surprenant que le ton de *l'Art Poétique* est celui du théoricien et du philosophe. Le *Processionnal*, quant à lui, semble davantage un prélude à la *Corona*¹ qu'une conclusion aux *grandes Odes*, dont les cohortes de Muses, de saints et de damnés étaient autrement animées!

Et pourtant, et ce peut être capital : le chant d'action de grâce de la *Maison fermée* justifie finalement le *Processionnal* dont voici le premier verset :

La messe est dite, allons, l'action de grâce est finie,
mais aussi et à rebours le *Processionnal* peut justifier l'ordonnance des Odes comme un rituel dont il serait la toute dernière prière, et le signe du nouveau départ après le recueillement.

O lecteur patient, dépisteur d'un vestige élusif, l'auteur qui t'a conduit jusqu'ici en menant ses arguments comme Cacus faisait des bêtes volées qu'il entraînait vers sa

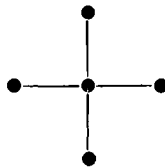
1. *Correspondance Claudel-Jammes-Frizeau*, Paris, Gallimard, 1952, lettre du 20 octobre 1907 : « J'ai terminé ma quatrième Ode, et une espèce de poème assonancé dans le rythme (*sic*) des anciennes séquences, que j'appelle *Processionnal* », p. 113.

caverne, t'invite à bien te porter. Glissante est la queue de la vache bi-cornue²!

A retenir, quoi qu'il advienne :

- a) Recueil = Cinq Grandes Odes + Processionnal;
- b) Cinq Grandes Odes =
 - 1) Les Muses
 - 2) L'Esprit et l'eau
 - 3) Magnificat
 - 4) La Muse qui est la grâce
 - 5) La Maison fermée.
- c) Dans *La Maison fermée*, cette image pieuse, toute symbolique, du bâtiment d'église, « maison fermée » :
Lorsque le clocher de cent pieds comme un mât de navire se dressait dans le soleil plus clair que le vin
Avec ses quatre cloches de bronze neuf jaunes et pures
comme des lys.

Cette image répond en tout point à celle qu'a fixée l'iconographie médiévale fondée sur l'arithmologie : cinq = quatre + un; le clocher comme la croix se dresse au centre de l'église cruciforme :



Plan fondamental. Plan du recueil?

... voici que dans cette maturité de mon âge j'ai appris à reconnaître les Quatre Assises, les Quatre grandes Extérieures...

Je chanterai les grandes Muses carrées, les Quatre Vertus cardinales orientées avec une céleste rectitude.

Ainsi le *Magnificat* se trouverait au centre des *Odes* comme le clocher « dans le soleil plus clair que le vin », comme le poète

². *Art poétique, Oeuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. 1957, p. 183.

dans l'Église qui clame sa foi. Y a-t-il chant plus clair que le *Magnificat*?

Comment comprendre les autres Odes selon ce patron possible?

- 1) *Les Muses* : le poète païen, hors de l'Église;
- 2) *L'Esprit et l'Eau* : conversion; le baptême consenti;
- 3) *Magnificat* : exultation du néophyte;
- 4) *La Muse qui est la grâce* : lutte et partage entre le péché premier et la grâce retrouvée;
- 5) *La Maison fermée* : sagesse dernière, Réconciliation,

Vision du Royaume de Dieu.

De la naissance à la maturité et la mort, c'est l'histoire d'une âme, « l'âme fermée et gardée par les Quatre Vertus cardinales » (argument de *La Maison fermée*). Nous retrouvons là aussi exactement la même image cruciforme (4 + 1).

Je suis pris et ne peux m'échapper, comme un chiffre prisonnier de la somme.

Il est temps! A la tâche qui m'est départie l'éternité seule peut suffire.

(*Magnificat*)

Cf. encore :

Ce cinquième chérubin sur Dieu jadis entre les quatre Membres qui était à la place du Cœur,

C'est en vain qu'il organise sous moi pour m'empêcher d'être ailleurs,

Le Diamant pour toujours de ses Eaux cristallisées.

(*Ode jubilaire pour ... la mort de Dante*)

Le poète, assimilé enfin, après bien des luttes et des retours à l'Église fermée, est l'Église, lié lui-même à la Croix comme le sera le père jésuite du *Soulier de Satin*.

De la même façon, il y eut Pierre renégat, Pierre apôtre, Pierre fondateur et Pierre-ès-liens. « Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église. »

Cette église n'a cessé dans sa foi et dans ses murs de se développer. *Développement de l'Église* trouve sa justification poétique dans un recueil qui dit le plan de Dieu sur l'Univers et sur l'homme religieux et le *Processionnal* de la même façon célèbre le grand mouvement des âmes réconciliées (com-union) au sein de l'Église et qui retournent à Dieu : *Procedamus in pace in nomine Domini*.

Le recueil trouve ainsi sa cohésion dans une vision élargie des *Odes* (Ecclesia = Église + assemblée) et la réduction de la forme lyrique depuis l'ampleur des *Odes* jusqu'à la monotonie des distiques (comme sont monotones les chants de procession), peut être perçue comme la réduction de la Parole exubérante et orgueilleuse du Je, à une forme d'expression commune, la séquence au rythme apaisant, acte d'humilité après le délire verbal, comme sera humble l'acte de foi final où les mots même n'appartiennent plus au poète, mais au Texte de l'Église : le poète des *Odes* soumis ou rasséréiné répète « comme un petit enfant » parmi les autres, le Symbole de Nicée.

Si nous procédons par « bonds en arrière » selon une technique claudélienne éprouvée, nous reviendrons une fois encore sur l'*Art Poétique*. La deuxième grande partie s'intitule *Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même*. Elle concerne l'homme comme être conscient appréhendant le monde. Or cette seconde partie se développe très rigoureusement en cinq articles précédés d'arguments.

Article premier : De la connaissance brute

“ deuxième : De la connaissance chez les êtres vivants

“ troisième : De la connaissance intellectuelle

“ quatrième : De la conscience

“ cinquième : De la connaissance de l'homme après sa mort.

Nous voyons qu'il s'agit d'une connaissance de plus en plus abstraite, élaborée, d'une progression de la matière à la maturité, puis la mort et la vie éternelle. Que l'on lise le texte pour s'en assurer. Tout cela prend forme de *traité*

c'est-à-dire d'un discours didactique où la personne du Je, prenant une conscience élargie d'elle-même et de son auditeur, emploie le *nous*³, jusqu'à ce moment très explicitement souligné (passage de l'article troisième au quatrième) où l'on retourne du *nous*, au *soi*, voire au *je*, pour peu qu'on le rapporte aux autres textes contemporains⁴ : *Partage de Midi* ou la *Maison fermée*, l'Ode ultime. Enfin, tout le thème final de l'article cinquième est celui de la *fermeture* qui est le thème de la cinquième Ode.

On pourrait donc penser que le mouvement général des *Odes* est celui du *Traité* depuis la « connaissance brute » de l'autre jusqu'à l'ineffable connaissance divine, depuis l'« amie sur le navire » jusqu'à « l'inénarrable gémissement de l'Amour ». La fin de *Partage de Midi* et les derniers vers de la dernière Ode nous donnent la mesure du chemin parcouru pour que l'âme s'enferme dans sa béatitude éternelle.

Tous ces textes sont donc liés quant au développement d'une même idée, et s'appuyant les uns sur les autres, répètent des patrons formels ou symboliques. Les courbes parcourues sont les mêmes, calquées sur la vie : naissance, connaissance / plénitude de l'être dans ses facultés et sa conscience / mort et transfiguration. Que tout cela se termine par des pièces rapportées à la gloire de l'Église ou de Dieu, n'a finalement rien d'étonnant si l'on considère qu'à ce moment-là le Poète s'efface devant le chrétien obligé. Qu'on le préfère dans son rôle de Cacus cramponné à la queue du diable ne changera rien à la composition du recueil tel qu'il s'offre au lecteur et qui, tel quel, a un *sens*.

Enfin, et pour finir par le commencement « comme le chien qui mord sa queue », le recueil, c'est d'abord un titre qui propose une lecture de l'œuvre, un titre derrière lequel le livre comme la parole est fermé sur son présent éternel.

3. Cf. Benvéniste, « Structure des relations de personnes », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 235-236.

4. En fixant la contemporanéité aux années du second séjour en Chine (1900-1909).

Les titres des recueils claudéliens ne sont généralement pas recherchés. D'abord ils disent ce qu'ils sont, une écriture poétique : *vers, phrases, paroles, poèmes, odes, poésies, feuilles* (ambiguïté écriture — dessin). Ensuite ils disent ce qu'ils veulent dire, se proposant d'emblée comme des livres pieux :

Corona Benignitatis Anni Dei

La Messe Là-bas

Feuilles de Saints

Visages radieux

Enfin, a-t-on remarqué comme les nombres reviennent souvent dans les titres? Combien de poètes en ont usé autant que Claudel?

Cinq Grandes Odes

Cantate à trois voix

Poèmes et paroles durant la guerre de Trente ans

Cent phrases pour éventails

Quand on sort de ces titres ce qui appartient au paradigme de l'écriture poétique, on s'aperçoit finalement de l'importance du nombre qui « réalise » le discours poétique, l'inscrivant dans un espace parfaitement défini. C'est alors le nombre seul parfois, faute d'autres mots, qui va normalement se charger de cette aura, de ce mystère, de cette sursignification qui entourent généralement le(s) mot(s) d'un titre. Le nombre devient alors un signe dont le signifiant mathématique peut ne recouvrir qu'une partie du signifié, autrement dit : ne pas croire que le recueil est une simple énumération. *Cent phrases pour éventails* en fournit la preuve éclatante à cet esprit comptable qui, « né du mariage de Mercure et de Philologie », pointe le doigt sur soixante-douze phrases clandestines, tout juste six douzaines, échappées subrepticement du pinceau, six douzaines non déclarées, masquées par quels éventails? Hasard ou malice, la centième phrase est celle-ci :

Paravent Tout commence
tout conspire à l'or suprême.

Centième ou soixante-treizième phrase?

— O lourd compère! non! je ne te lâcherai point
et ne te donnerai point de repos

...

Jusque tu aies tout deviné cela que je veux dire (...)
Jusque tu aies appris la mesure que je veux, à quoi ne
sert point de compter un et deux, tu l'apprendras,
serait-ce avec le hoquet de l'agonie!

(*La Muse qui est la grâce*)

Centième, car le livre est japonais, dans son dessein /
dessin, dans sa réalisation à Tokyo, donc il faut l'ouvrir par
la fin. Et la première phrase à l'œil occidental est secrètement
dernière, image circulaire de l'ineffable Parole

Tu m'appelles la Rose dit la Rose
mais si tu savais mon vrai nom
je m'effeuillerais aussitôt

Cent phrases : conspiration à l'Or suprême. Claudel a dissous
le nombre comptable sous le chiffre immuable parfaitement
symbolique d'une certaine perfection du monde fini : cent,
c'est Un et Zéro.

L'innombrable comme autant de zéros après le 1
coefficient de ma nécessité.

En ce qui concerne *Poèmes (...)* durant la guerre de
Trente ans, peut-on vraiment parler historiquement de
« guerre de trente ans » entre 1914 et 1944? Non. On a
toujours distingué deux guerres mondiales séparées par une
vingtaine d'années, « l'entre-deux-guerres ». Il est évident
que Claudel choisit de démarquer jusque dans l'euphonie
« guerre de cent ans », avec en filigrane la figure sainte de
Jeanne d'Arc qui nous dit à la fois le martyr des guerres
et le plan de Dieu sur l'Histoire. C'est cette vision d'en-haut
qui importe, le glissement de *trente* à *cent* doit nous le faire
entendre.

Un grain de blé a produit trente et l'autre soixante
et l'autre cent grains de blé,

Mais soixante, trente ou cent, le nombre est atteint
qui ne sera plus dépassé.

(Processionnal)

Ainsi les titres qui portent un nombre, tout autant que les autres titres, mais de façon moins immédiatement apparente, veulent dire l'œuvre, soulignant d'autre façon sa signification orientée vers Dieu, Nombre et Parole. La cinquième Ode le répète sans cesse. Toute l'œuvre exégétique de Claudel aussi. Si le monde n'est qu'une vaste « computation de l'Apocalypse » dont le poète est le déchiffreur, on voit mal comment le recueil, expression juste et mesurée de Cela, échapperait au calcul.

FRANÇOISE SIGURET