



HAL
open science

**Les interactions de la culture occidentale et de la culture
chinoise dans l'oeuvre théâtrale et poétique de Paul
Claudiel**
Ge Chu

► **To cite this version:**

Ge Chu. Les interactions de la culture occidentale et de la culture chinoise dans l'oeuvre théâtrale et poétique de Paul Claudel. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III; Université de Wuhan (Chine), 2020. Français. NNT : 2020BOR30008 . tel-02993418

HAL Id: tel-02993418

<https://theses.hal.science/tel-02993418>

Submitted on 6 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « Littérature française,
francophone et comparée »

**Les interactions de la culture
occidentale et de la culture
chinoise dans l'œuvre théâtrale
et poétique de Paul Claudel**

Présentée et soutenue publiquement le 29 juin 2020 par **Ge CHU**

Ge CHU

(Cotutelle internationale entre l'Université Bordeaux Montaigne et l'Université de Wuhan)

Sous la direction de

Éric BENOIT, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne

et de Qinggang DU, Professeur à l'Université de Wuhan

Membres du jury

Carole AUROY-MOHN, Professeure, Université d'Angers.

Éric BENOIT, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Qinggang DU, Professeur, Université de Wuhan.

Pascal LÉCROART, Professeur, Université de Franche Comté Besançon.

Haiying QIN, Professeure, Université de Pékin.

Qiong WANG, Professeure, Université de Technologie de Wuhan.

Remerciements

La réalisation de cette thèse a été une longue marche. Mais je n'ai pas marché seule. À chaque pas avancé, se trouvaient les réflexions nées des cours que j'ai suivis à l'Université Bordeaux Montaigne et à l'Université de Wuhan ou de mes échanges avec d'autres chercheurs. C'est dire que le présent travail a pris en quelque sorte un caractère « collectif ». Ma reconnaissance va donc à tous, à mes maîtres comme à mes amis et mes proches, qui ont rendu possible l'existence de cette thèse.

Que soient ici remerciés M. Éric Benoit et M. Qinggang Du, qui ont assuré la direction de ce travail, m'ont orientée dans la recherche et m'ont fait des corrections minutieuses. Que soient aussi remerciés les enseignants de l'Université Bordeaux Montaigne et de l'Université de Wuhan, qui me sont venus en aide avec autant de patience que de lumière. Parmi eux, je voudrais nommer en particulier Mme Céline Barral pour ses remarques pertinentes et ses conseils utiles sur les références.

Je suis aussi reconnaissante à mes trois camarades aimables : Faustine Patrice Imbert-Vier, Mengzhe Xiao et Peiyi Yang. Nous avons travaillé ensemble, et nous sommes encouragées mutuellement au moment de difficultés. Cette amitié entre des camarades était pour moi très précieuse au cours de la préparation de la thèse.

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans la présence et l'aide constantes de ma famille : ma mère, mon petit frère, mes beaux-parents et surtout mon mari, qui m'a accompagnée tout le temps et a partagé la peine et la joie d'un accomplissement commun.

Abréviations utilisées

<i>Jo I</i>	CLAUDEL, Paul, <i>Journal I</i> , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
<i>Jo II</i>	CLAUDEL, Paul, <i>Journal II</i> , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
<i>O Pr</i>	CLAUDEL, Paul, <i>Œuvres en prose</i> , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
<i>O Po</i>	CLAUDEL, Paul, <i>Œuvre poétique</i> , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
<i>Th I</i>	CLAUDEL, Paul, <i>Théâtre. I</i> , Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011.
<i>Th II</i>	CLAUDEL, Paul, <i>Théâtre. II</i> , Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011.
<i>M</i>	CLAUDEL, Paul, <i>Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche</i> , Paris, Gallimard, (« Idées nrf »), 1969.

Transcription

En ce qui concerne la transcription de la langue chinoise, nous avons principalement adopté la transcription *pinyin* pour faire référence à des lieux, à des noms de personnes et à des ouvrages chinois, parce que le *pinyin* est le seul système de romanisation du chinois standard de la République Populaire de Chine et qu'il est aussi maintenant le plus utilisé dans les régions sinophones et le milieu des sinologues. Par exemple, 西安 - Xi'an, 司马迁 - Sima Qian, et 《礼记》 - *Li Ji*, qui désigne *Le Livre des rites*.

En même temps, nous avons volontairement conservé la transcription de Wade-Giles et celle de l'École Française d'Extrême-Orient lorsqu'elle est utilisée par Paul Claudel et par d'autres auteurs de la même époque. Par exemple, 孔子 (Confucius), 李白 (LI Tai Pé). Dans ce cas, pour faciliter la compréhension du lecteur, nous avons montré toutes les transcriptions du même terme lorsqu'il apparaît pour la première fois dans nos commentaires et explications et ensuite avons utilisé la transcription *pinyin* pour le révoquer. Par exemple, 福州 - Fuzhou (Fou-tchéou). La transcription de Wade-Giles et celle de E.F.E.O. sont souvent mises entre parenthèses.

Tables des matières

INTRODUCTION	1
Partie I L'espace dans les écrits chinois de Claudel.....	19
Chapitre I La Chine vue de l'extérieur.....	19
I. Les pré-connaissances de la Chine avant l'arrivée au pays et au début du séjour (la période avant 1895).....	20
II. L'image de la Chine chez Claudel pendant ses vacances en France et hors de Chine	39
III. Les impressions de la Chine après le départ définitif de Chine (la période après 1909).....	69
Conclusion du chapitre.....	75
Chapitre II La Chine vue de l'intérieur	78
I. Une vision spatiale dans <i>Connaissance de l'Est</i>	80
II. Le sens de la participation et de l'intégration dans <i>Connaissance de l'Est</i>	99
III. <i>Le Repos du septième jour</i> : un drame chinois ?	111
Conclusion du chapitre.....	122
Chapitre III Les méditations de Claudel sur les motifs spatiaux	125
I. Le concept des quatre points cardinaux	126
II. La mort, les morts et leurs espaces	146
III. L'espace vide.....	170
Conclusion du chapitre.....	181
Partie II Le temps dans les écrits chinois de Claudel.....	184
Chapitre IV Le temps en Occident et le temps en Chine	184
I. Le rythme de travail et le rythme de vie	184
II. Les conceptions esthétiques des saisons.....	201
III. La rencontre du « temps européen » et du « temps chinois » d'après Claudel	222
Conclusion du chapitre.....	229

Chapitre V La Chine antique et la Chine contemporaine.....	231
I. Le gouvernement du Ciel ou le gouvernement de l’homme.....	234
II. L’image des Chinois dans les écrits de Claudel	254
III. La Chine chez Claudel : le pays qui vit avec ses superstitions et ses rites	273
Conclusion du chapitre.....	292
Partie III Les pensées philosophiques, les arts, et le symbolisme dans les écrits chinois de Claudel.....	294
Chapitre VI La vision de Claudel sur les religions et philosophies en Chine...	294
I. Claudel et le taoïsme.....	297
II. Claudel et le confucianisme.....	312
III. Claudel et le bouddhisme	321
Conclusion du chapitre.....	338
Chapitre VII La découverte des arts chinois par Claudel	341
I. Claudel et Le théâtre chinois	342
II. Claudel et la peinture chinoise	361
III. Claudel et l’architecture chinoise.....	368
IV. Claudel et l’écriture chinoise.....	376
Conclusion du chapitre.....	388
Chapitre VIII Le symbolisme claudélien et la Chine.....	390
I. Le symbolisme du Claudel-poète et la Chine	390
II. Le symbolisme du Claudel-catholique et la Chine.....	422
Conclusion du chapitre.....	442
Conclusion générale	445
Bibliographie.....	452
Index des illustrations	461
Index des lieux	470
Index des personnes	471
Index des titres et incipits.....	475

INTRODUCTION

Diplomate ou écrivain ?

En 1895, Paul Claudel, à vingt-sept ans, a pris le bateau pour la Chine et y est resté jusqu'en 1909, soit un séjour de douze ans au total sans compter deux retours en France en 1900 et en 1905. Il a été amené en Chine par une mission professionnelle, comme ce fut le cas de Pierre Loti, Claude Farrère et Victor Segalen. C'est une situation assez fréquente chez les générations des écrivains-voyageurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui peut s'expliquer par le rapprochement et l'affrontement de différentes parties du monde à l'époque, la curiosité des Européens envers l'Orient et les déplacements réguliers de certaines métiers (comme les missionnaires, les officiers de marine et les diplomates etc.) apportant de l'inspiration aux auteurs qui sont toujours en route.

Au moment où il a été affecté à son poste en Chine, Claudel se situait au commencement de sa carrière. Il réalisait alors une ambition de jeunesse et travaillait avec grand sérieux. Gilbert Gadoffre nous fait remarquer dans sa thèse publiée qu'« il [Claudel] ne partira donc pas en aventurier comme Rimbaud, en utopiste comme Gauguin, mais en consul pressé de faire la preuve de ses compétences économiques, de son aptitude à l'analyse des situations¹. » Très clairement, les années chinoises de Claudel ne sont pas, dans un premier temps, un voyage destiné à la recherche de l'inspiration ou de l'idéal dans l'exotisme. Dès qu'il s'est installé dans un hôtel à Shanghai, il a entamé immédiatement ses activités consulaires. Deux dates peuvent nous montrer la volonté très active du jeune diplomate. Claudel est arrivé à Shanghai à la mi-juillet 1895, aux environs de la veille de la fête nationale; et « dès le 10 août, M. Dubail [le consul général à Shanghai] adresse au ministère des Affaires étrangères un "Rapport sur le Mouvement commercial de la Chine en 1894" qui ---- ajoute en marge le consul ---- " a été fait par M. Claudel, consul suppléant de ce poste, dont j'ai

¹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 54.

pu constater déjà la bonne volonté et la compétence”². » De mi-juillet à début-août, Claudel a mis seulement moins d’un mois pour réaliser un rapport de qualité sur un pays où il était à peine arrivé, ce qui a attiré efficacement l’attention de son supérieur. Le jeune consul s’intéressait très peu au protocole social de la vie diplomatique - des dîners officiels, des soirées et des réceptions interminables etc. Il travaillait par contre avec vigueur et dévouement sur les affaires concrètes. D’après Marie-Josèphe Guers, il « avait à assumer des charges diverses, des plus humbles et ingrates aux plus exaltantes³ », parmi lesquelles il ne manquait pas d’affaires d’importance, comme l’Arsenal de Fouzhou, le chemin de fer Hankou-Beijing et de nombreuses négociations commerciales internationales. Dans chaque poste, il a fait des études minutieuses et beaucoup de rapports pour montrer ses réflexions et proposer des solutions faisables. Si l’on dit que les années chinoises de Claudel sont une période productive, les rapports professionnels occupent alors une place importante. Ils deviennent la base de ses deux œuvres ultérieures : *Livre sur la Chine* et *Sous le signe du dragon*, lesquels sont conçus comme un « manuel » de l’Européen en Chine, comme Claudel l’a confirmé lui-même⁴. Yvan Daniel parle aussi de « la double utilisation des travaux consulaires » dans sa thèse publiée, il le justifie avec un exemple : un rapport intitulé *Le Régime monétaire d’un petit port chinois* a évidemment servi à l’auteur pour la rédaction du chapitre VII « La monnaie et le change » du *Livre sur la Chine*⁵, si l’on compare les deux textes mot à mot. À travers ces rapports et les deux œuvres indiquées ci-dessus, nous ressentons un esprit diligent qui réfléchit beaucoup à son contact avec la Chine.

D’autre part, à la différence de son prédécesseur Eugène Simon, ancien consul à Fouzhou et auteur de *La Cité chinoise*, Claudel ne s’est pas limité dans les rapports professionnels et les remarques sociologiques, il nous a aussi laissé une quantité de récits littéraires inspirés par ses séjours en Chine. Yvan Daniel mentionne cette particularité claudélienne :

² Jean-Claude Berton, « La Chine », in *Claudel diplomate*, Gallimard, 1962, (« Cahiers Paul Claudel », 4), p. 103-116, p. 104.

³ Marie-Josèphe Guers, *Paul Claudel : biographie*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 78.

⁴ *O Pr*, p. 1065.

⁵ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l’Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 228.

L'œuvre des premières années du séjour est donc surprenante, car elle a deux visages. Le premier, sous le signe de l'Extrême-Orient, domine les compositions poétiques et dramatiques dans *Connaissance de l'Est* et peut-être même dans *Le Repos*. Le second, sous le signe de l'Occident, contient l'œuvre consulaire et celles qui en découlent, le *Livre sur la Chine* et *Sous le signe du dragon*⁶.

Les « deux visages » de l'œuvre nous font rappeler que le Claudel-consul fut en même temps le Claudel-poète, celui qui avait fréquenté les Mardis de Mallarmé à Paris et qui avait fini les premières versions de *Tête d'Or* et de *La Ville* au moment de l'arrivée en Chine. Il est venu avec non seulement la tête raisonnable du diplomate, mais aussi les yeux et les oreilles sensibles du poète (son futur recueil en prose s'intitule justement *L'œil écoute*). Il a profité de ses séjours pour se familiariser avec les divers composants de la culture chinoise. *Connaissance de l'Est* en est une bonne preuve. Dans ce recueil qui ressemble à une sorte de kaléidoscope, on trouve des paysages : « Vers la montagne » « Le banyan » « Le fleuve » ; on y trouve de l'architecture : « Pagode » « Portes » « La maison suspendue » ; on y trouve également des coutumes et de l'art : « Fête des morts le septième mois » « Théâtre » « Tombes. – Rumeurs » ...On peut continuer l'énumération, parce que ce recueil équivaut à un manuel poétique de la Chine, en expliquant *l'Est* avec finesse et précision.

En fait, l'intérêt de Claudel pour la littérature et la culture chinoises ne s'est pas arrêté après son départ de Chine. Des textes en prose ultérieurs comme *Choses de Chine* (1936), *Souvenirs de Pékin* (1937), *Eloge du Chinois* (1949) et une série de *Petits poèmes d'après le chinois* dont la publication date des années 1937-1946 nous communiquent une attention continuelle et des souvenirs impérissables du poète envers ce pays où il a séjourné le plus longtemps pendant toute sa carrière.

Surtout quand il a eu l'occasion de retourner en Asie en tant qu'Ambassadeur de la France au Japon en 1921, les souvenirs chinois lui sont revenus et même se sont rafraîchis dans une ambiance culturellement voisine. C'est sous un tel signe que le

⁶ *Ibid*, p. 68-69.

poète-dramaturge a fait paraître un joli recueil de poèmes *Cent phrases pour éventails* (l'auteur a donné exprès une explication dans la préface du recueil sur le contexte de création)⁷ et a créé le personnage du « serviteur chinois » du *Soulier de satin*. De plus, dans le recueil intitulé *L'oiseau noir dans le soleil levant* qui raconte les impressions japonaises du poète, des traces de ses anciens séjours en Chine se trouvent çà et là, surtout dans des textes comme « L'affût du lutteur », « Les funérailles du Mikado », « Hang-Tchéou », « Histoire de l'équarisseur » qui nous font penser immédiatement à *Connaissance de l'Est*.

En plus des œuvres à caractère monographique, Claudel a évoqué également ses connaissances sur la culture chinoise quand il a traité des sujets européens. Par exemple, dans l'article intitulé *Introduction à la peinture hollandaise* du recueil *L'œil écoute*, il a parlé de la notion de « vide » de la peinture chinoise ; pareillement, dans sa conférence *La Poésie française et l'Extrême-Orient*, prononcée en 1937, il a expliqué d'abord le lien étroit entre le peintre et le poète en Chine pour donner une nouvelle optique sur des poèmes de Mallarmé et de Verlaine. Force est de dire qu'avec tant de textes littéraires, l'écrivain justifie bel et bien ce qu'il a dit dans le dix-neuvième entretien avec Jean Amrouche : « la Chine a une vieille tradition artistique, on est entouré de choses extrêmement belles, extrêmement intéressantes, [...], séparé de toute espèce d'abstraction, de toute espèce de chose artificielle, qui plaît beaucoup à un artiste et à un poète⁸. »

Compte tenu des deux aspects de son œuvre, il faut maintenant éclairer dès l'abord quel fil suit notre recherche quand nous voulons étudier la relation entre Paul Claudel et la Chine. Aspect professionnel et sociologique ou aspect poétique et dramatique, tous ces deux « visages » offrent tous les deux de vastes champs à étudier. Or, notre travail ne porte que sur ses œuvres théâtrales et poétiques. Un tel choix est dû à deux raisons. D'une part, il existe déjà un bon nombre d'études de qualité sur la carrière de Claudel en Chine: Pierre Renouvin, avec son texte intitulé *Les horizons diplomates*, fait un parfait inventaire des activités diplomatiques de Claudel et nous

⁷ *O Po*, p. 699-701.

⁸ *M*, p. 173.

apporte un accès pour « mieux pénétrer certains aspects de sa [C Claudel] pensée⁹ » ; l'« Introduction¹⁰ » des *Agendas de Chine*, fait par Jacques Houriez, en s'appuyant sur les textes intimes du diplomate, nous présente à la fois l'intérieur et l'extérieur des événements principaux du premier séjour de Claudel ; surtout Yvan Daniel fait dans sa thèse publiée par ordre chronologique et thématique une analyse très détaillée de tous les efforts du diplomate, en mettant en lumière ses positions et ses réactions dans chaque circonstance et en concrétisant ses contacts professionnels avec ce pays qu'il a observé de tout près et très attentivement¹¹. Ces travaux bien faits nous laissent vraiment peu d'espace à travailler. D'autre part, les œuvres poétiques et théâtrales de Claudel inspirées par ses séjours en Chine comprenant beaucoup de spontanéité et de sensations nous paraissent plus touchantes et plus suggestives que ses autres écrits. Un homme sensible et perspicace, un habitant régulier du pays, un artiste habile en mots, Claudel qui a réuni ces trois rôles nous offre généreusement un champ fertile pour observer les interactions culturelles. Pour une lectrice chinoise, les interprétations intuitives figurant dans son œuvre apportent non seulement de bonnes surprises, mais aussi une grande curiosité qui devient naturellement la motivation originelle de notre recherche.

Paul Claudel, un sinologue ?

Si l'on définit la sinologie comme une « science qui étudie la langue, l'histoire, la civilisation chinoises » selon le dictionnaire du *Trésor de La Langue Française*, un sinologue serait spécialiste de la Chine dans ces domaines cités. Du point de vue de cette définition, est-ce que Claudel peut être considéré comme un sinologue ? La question posée est liée très étroitement à notre méthode de la recherche, à notre regard et à notre compréhension de l'œuvre claudélienne.

Force est d'avouer que Claudel a connu très bien la situation commerciale et les problèmes économiques de la Chine au passage du XIX^e au XX^e siècle, car son devoir

⁹ Pierre Renouvin, « Les horizons diplomatiques », in *Cahiers Paul Claudel 4 : Claudel diplomate*, Gallimard, 1962, p. 31-47, p. 31.

¹⁰ Paul Claudel, *Les agendas de Chine*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1991, p. 9-53.

¹¹ Voir Yvan Daniel, *op. cit.*, p. 167-261.

professionnel le lui a demandé. Les études qu'il a menées à l'époque sont plutôt immédiates et concernent telle ou telle circonstance particulière à un moment donné et à une région donnée. C'est la nature de son travail qui décide les modalités de ces écrits. Cependant la Chine a connu plusieurs grands changements depuis le début du XX^e siècle, ce qui fait perdre une grande valeur aux connaissances de Claudel qui ont été acquises au cours de ses activités professionnelles. Ainsi, le *Livre sur la Chine* et *Sous le signe du dragon*, deux œuvres qui se basent sur les documents professionnels, ne sont jamais devenus un « manuel des Européens de la Chine » comme l'auteur l'espérait. C'est évidemment pour la même raison que l'on a choisi de ne publier que les trois premiers chapitres de *Sous le signe du dragon* au moment d'établir la version de la Pléiade de ses œuvres en prose, car le reste du texte est « encombré de considérations économiques et politiques bien dépassées¹²».

Claudel a vécu environ douze ans en Chine, mais il ne connaissait pas du tout la langue du pays. Autour de la Chine, il a créé un grand nombre d'œuvres. C'est-à-dire qu'aucune de ses connaissances en langue, histoire et civilisation chinoises figurant dans ces œuvres n'a été directement obtenue à partir des textes originels. Lui-même a explicité très peu ses sources. On devine alors deux moyens principaux par lesquels l'écrivain a formé sa connaissance livresque sur la culture chinoise. Le premier, c'est la lecture des ouvrages et traductions des missionnaires savants. Il a parlé ultérieurement de l'apport du « fameux livre du père de Prémare¹³ » pour la composition de sa pièce de théâtre *Le Repos du septième jour* : le livre indiqué par Claudel est les *Vestiges des principaux dogmes chrétiens tirés des anciens livres chinois* de Joseph-Henri de Prémare. D'ailleurs, dans son livre *Sous le signe du dragon*, Claudel a fait souvent et explicitement référence aux ouvrages des Pères sinologues. On peut facilement trouver des traces de lecture par exemple du périodique *Variétés sinologiques* édité par la Mission catholique et du livre *Chinese Characteristic* du père Arthur Smith. La deuxième source de Claudel provient des conversations régulières avec des missionnaires. En tant que catholique fidèle, Claudel restait en contact très

¹² Jacques Petit et Charles Galpérine, « Notes », in *O Pr*, p. 1403-1583, p. 1534.

¹³ Jacques Houriez, « Notice du *Repos du septième jour* », in *Th I*, p. 1495-1500, p. 1497.

fréquent avec la communauté des jésuites qui lui auraient présenté les pensées philosophiques chinoises et auraient offert de nombreux renseignements sur la culture chinoise. C'est eux qui ont conseillé et prêté à Claudel les œuvres des sinologues, et il y aurait eu des échanges d'opinions et des discussions nécessaires après les lectures entre les deux parties pendant leurs entretiens. Lorsqu'il a parlé du livre du père de Prémare, celui que nous avons mentionné plus haut, l'écrivain a signalé en même temps que c'était un certain père Colombel qui lui avait prêté ce livre. Jacques Houriez fait l'hypothèse que c'est ce père Colombel, contemporain et collègue de Léon Wieger, qui aurait initié Claudel au taoïsme. Et d'après l'enquête de Gilbert Gadoffre, Claudel a été ensuite en relation épistolaire avec Léon Wieger pour plusieurs années¹⁴. A noter que la compréhension claudélienne du taoïsme au moment de la rédaction du *Repos du septième jour* partage certains points de vue qui figurent dans les ouvrages ultérieurs de Léon Wieger¹⁵.

Si l'on juge selon les moyens par lesquels Claudel s'est documenté, on ne saurait le considérer comme un sinologue proprement dit. Toutes ses connaissances en langue, histoire et civilisation chinoises ont été acquises des sources secondaires et non des sources originelles. Ce n'est évidemment pas la bonne façon par laquelle on procède dans une étude scientifique, car les connaissances obtenues de cette façon sont susceptibles d'être erronées ou mal-orientées. La mauvaise influence se voit le plus dans *Le Repos du septième jour*. Jacques Houriez indique ainsi son impression sur l'image de la Chine dans cette pièce : « Lorsqu'il arrive à Shanghai, Claudel découvre une antiquité chinoise christianisée par le zèle missionnaire des jésuites¹⁶. » Pire que cela, cette pièce est vue par Victor Segalen comme une œuvre ratée :

Empoignant le grand mythe dur et pur du Fils du Ciel, il (Claudel) a produit un chaos sans consistance, et ce qui est pire que tout, une œuvre ennuyeuse. [...] Et je ne puis pas dire autre chose que l'ennui douloureux de voir un aussi grand sujet

¹⁴ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 270.

¹⁵ Jacques Houriez, *op. cit.*, p. 1497.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1496.

enterré sous des pelletées de mots¹⁷.

Certes, l'ignorance de la langue chinoise a empêché Claudel d'avoir un accès direct aux textes chinois et de devenir un sinologue rigoureux. Bernard Hue partage ce point de vue en écrivant :

On lui [Claudel] reprocha parfois, comme s'il avait manqué d'informateurs sûrs, de s'être contenté d'offrir de la Chine une image édulcorée, imparfaite, voire inexacte, sous-entendant, chez le poète diplomate, une sorte d'indifférence à la stricte réalité, ou pire, d'avoir enfermé l'image de ce pays dans une vision exclusivement euro-centriste commandée par sa foi catholique¹⁸.

Si l'on s'arrête devant ce jugement, on croiserait les œuvres de Claudel sans se rendre compte de leur beauté singulière et de leur valeur culturelle originale. D'un point de vue conventionnel, Claudel n'a pas montré assez de sérieux pour les sources des études. Mais en tant que dramaturge-poète sensible, il avait une troisième voie pour se documenter : vivre des expériences réelles, quotidiennement et attentivement. La Chine de l'époque pour Claudel, jeune homme venant d'une société déjà modernisée, était un pays très ancien et riche « des ressources de l'instinct et de la tradition ¹⁹ », ainsi écrit-il dans une lettre à Mallarmé. Son impression et sa compréhension du pays (la Chine antique et la Chine contemporaine), sont venues en majeure partie d'observations faites sur place, ce sur quoi Yvan Daniel dit très bien dans son livre :

Ainsi, l'antiquité de la Chine n'est pas appréhendée de façon livresque par l'auteur – les lectures ne sont que le complément nécessaire et désiré -, elle est d'abord une sensation ressentie au fil des promenades, au contact des Chinois, dans les rues. Le fait qu'elle ait été concrètement « vécue » par Claudel n'est nullement à négliger, bien au contraire. [...]cette antiquité, dans un premier temps, n'est nullement mythique ou imaginaire : elle est réellement observée avec beaucoup d'intérêt, dans tout ce qu'elle a de

¹⁷ Victor Segalen, *Oeuvres complètes. Tome 2*, Robert Laffont, 1995, p. 709-710.

¹⁸ Bernard Hue, « Claudel et les sinologues de son temps », in *Paul Claudel en Chine*, Presses universitaires de Rennes, 2013, (« Collection *Interférences* »), p. 107-121, p. 107.

¹⁹ *M*, p. 153.

concret.²⁰

On lui reproche qu'il manque d'« informateurs sûrs », alors que l'on oublie son attachement au réel, au « vécu ». Il s'est familiarisé avec ce pays par un long séjour réel et de nombreuses observations personnelles. Au fil de la vie quotidienne, Claudel a connu les montagnes et les rivières, les jardins et les temples, le Sud humide et le Nord sec, les rites de fêtes et les hommes au travail... Son ignorance de la langue locale s'efface au fur et à mesure devant ces contacts journaliers. Grâce à ce pays ancien, l'écrivain est retourné dans le passé, un passé même très lointain où les gens pouvaient être en contact et se comprendre sans l'aide de la langue.

François Jullien classe les discours sur la Chine en deux groupes :

D(d)'une part, le discours du « touriste », immédiatement sensible à l'étrangeté qu'il croit y découvrir, qui le fascine et lui « fait signe » mais dont il ne saurait rendre compte positivement ; de l'autre, celui du « spécialiste », pour qui l'objet sinologique, en devenant objet d'étude, se départit progressivement de toute son aura mythique et, par là même, en se laissant analytiquement approprier par l'esprit, se prive de toute capacité à stimuler une interrogation d'ensemble. Or ces deux discours ne communiquent guère entre eux : d'une part, Segalen ou Claudel, et, de l'autre, une thèse sur tel aspect particulier du taoïsme ; d'un côté, une parole qui est riche de son désir et, de l'autre, un énoncé qui est fort de sa compétence. La première voie répond à la séduction du signifiant et la seconde établit la pertinence d'un signifié²¹.

Claudel est classé par François Jullien dans le groupe des « touristes ». On laissera de côté la discussion sur la justesse du classement (le voyage en Chine de Claudel reste quand même très différent de celui des touristes pressés), mais c'est vrai que les textes claudéliens gardent toujours une précieuse spontanéité au lieu de « s'enfermer progressivement dans l'objet particulier de son étude²² ». Force est d'avouer que cela est dû en grande partie à son ignorance du chinois, ce qui le laisse

²⁰ Yvan Daniel, *op. cit.*, p. 311.

²¹ François Jullien, *La Valeur allusive : des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1985, p. 4-5.

²² *Ibidem*, p. 5.

dans une certaine distance de la culture chinoise. Cette « distance » ressemble aux pas de recul nécessaires des spectateurs devant une peinture afin de mieux l'observer et l'admirer.

En fait, Claudel ne se considère jamais comme un sinologue, nous ne devons pas le faire non plus. La grande différence entre lui et les sinologues, c'est qu'il ne prend pas la Chine pour un objet d'étude. Son observation et sa description se font naturellement, motivées par les désirs, par les élans d'un poète, d'un dramaturge, ou tout simplement d'un homme, non d'un chercheur scientifique. Pour décrire précisément la relation entre Claudel et la culture chinoise, on dira qu'il est un grand amateur et un observateur sensible du paysage, de la tradition, de l'art et des philosophies chinois. A remarquer qu'une telle position donne aux textes claudéliens une physionomie particulière et une valeur culturelle fertile.

La problématique de l'étude

En traitant les interactions culturelles dans l'œuvre de Claudel, nous nous demandons quelle est notre position et comment identifier alors notre étude. En effet, nous avons déjà délimité un certain domaine pour notre travail après les interrogations sur l'identité de Claudel posées ci-dessus : diplomate, écrivain ou sinologue ? D'une part, comme nous visons plutôt à un Claudel-écrivain, non le diplomate, ce ne sera catégoriquement pas un travail sociologique ou anthropologique, bien qu'il y ait parfois quelques évocations de descriptions claudéliennes sur la société et sur le peuple chinois, évocations qui restent complémentaires et secondaires pour notre analyse. D'autre part, comme Claudel n'est pas un sinologue proprement dit, notre travail n'est pas non plus d'examiner et de juger la qualité de l'aspect sinologique de son œuvre. Au contraire, une image idéalisée ou mal déformée ou résonante de la Chine figurant dans l'œuvre de Claudel est justement la cause qui provoque notre curiosité et motive notre enquête.

Dans la rencontre de Claudel avec la Chine, l'écrivain représente, disons, un regard occidental. Non « européen » ni « français », mais « occidental ». Le terme « occidental » n'est pas de notre choix. Nous l'utilisons, parce qu'il suit l'usage

habituel de l'époque de Claudel. Le terme « Occident » est présent dans les écrits de Claudel : « Les promesses de l'Occident ne sont pas mensongères !²³ » (*La Dérivation*) Nous pouvons aussi ressentir sa vision occidentale en observant l'occurrence du terme « oriental » dans son œuvre : « L'Oriental, lui, sait fuir les vastes paysages [...] ²⁴» (*Çà et là*) ou « Ce type social, qui était celui des Échelles du Levant et de l'Orient tout entier [...] ²⁵ » (*Choses de Chine*), D'ailleurs, le titre de son recueil poétique *Connaissance de l'Est* reflète également cette dualité de l'Occident et de l'Orient. Comme nous le savons, il n'y a pas, géographiquement, de vrai « occident » ni d'« orient ». Les deux notions sont complètement relatives l'une par rapport à l'autre. Pendant l'époque moderne, à cause des décalages linguistiques, idéologiques et sociaux, l'opposition entre les pays occidentaux et les pays orientaux est criante. Dans les concessions internationales de la Chine, les Anglais, les Français, les Américains...se sentaient attachés au même monde qui se distinguait du monde local. En revanche, les Chinois de l'époque considéraient aussi ces étrangers qui venaient de divers pays comme les membres d'une même unité. Dans l'œuvre de Claudel, sa connaissance personnelle qui est en opposition de la culture chinoise, concerne non seulement la culture française, mais aussi celle d'autres pays européens. Mais vu le contexte historique, le terme « occidental » sert mieux que le terme « européen », à représenter le contraste des deux côtés.

Malgré des divergences entre les deux côtés, notre recherche vise, par des enquêtes sur l'œuvre de Claudel, les interactions des deux cultures, non leur opposition. À propos du terme « interaction », certains pourrait demander : Claudel est venu en Chine avec son regard occidental ; donc, face à la culture chinoise, il était plutôt le receveur de son influence. Mais comment pouvait-il ou comment son œuvre pouvait-elle exercer une influence sur la culture chinoise ? En d'autres termes, on s'interroge sur l'égalité des deux côtés dans les « interactions ». Alors, il nous faut éclairer l'expression du titre de notre thèse. Comme le titre l'indique, « l'œuvre poétique et

²³ *O Po*, p. 59.

²⁴ *O Po*, p. 87.

²⁵ *O Pr*, p. 1022.

théâtrale de Paul Claudel » est le champ de notre étude, et aussi le lieu d'application des interactions culturelles. Notre enquête porte, dans ces écrits claudéliens, sur la transformation de la culture chinoise sous l'optique occidentale de l'auteur (non la culture chinoise elle-même) et la réflexion claudélienne sur la culture occidentale à l'éclairage de la culture chinoise. Cette transformation et cette réflexion composent un processus d'aller-retour, d'où résident des interactions culturelles. Pour répondre à la question posée plus haut, notre sujet se distingue des sujets qui traitent la relation entre Claudel et la culture chinoise, parce que nous ne traitons pas simplement « la culture chinoise », mais « la culture chinoise dans l'œuvre de Claudel », soit sa transformation sous la plume claudélienne. « La culture occidentale » du titre est à prendre dans un sens semblable. Dans ce cas, les deux côtés des interactions sont égaux l'un à l'autre.

Par cette étude sur les interactions culturelles dans l'œuvre de Claudel, nous voulons découvrir et observer comment un individu, face à une autre culture, traite la question de l'altérité et vit la transformation mutuelle du Moi et de l'Autre. Les écrits de Claudel nous offrent un champ parfait à analyser, parce qu'ils sont plutôt nés de l'instinct personnel et du contact naturel interculturel, au lieu d'être le fruit d'une étude méthodique. Au moment de l'arrivée en Chine, le poète de vingt-sept ans, très jeune, se souciait terriblement de son chemin futur, comme il s'en est souvenu une cinquantaine d'années plus tard : « (J)je suis dans un milieu complètement différent, beaucoup plus différent que n'était encore l'Amérique, et un avenir et un avenir redoutable pour moi, m'attend, en même temps que le passé sombre derrière moi²⁶. » Il s'est interrogé sur l'art, sur la connaissance et sur la vie dans son œuvre *Art poétique* qui a été réalisée pendant son séjour en Chine, ce sur quoi il a conclu ultérieurement que « C'est cet ensemble de réflexions qui a été la conséquence pour moi de l'espèce de retour sur moi-même qui m'a été procuré²⁷ ». L'écrivain a dû ses réflexions à un « retour sur soi-même » ; alors nous nous demandons ce qui a suscité ce retour. La rencontre avec la Chine a joué certainement un rôle indispensable, parce que le Moi se ressent le plus face à l'Autre. Certes, une civilisation qui « s'est si continûment

²⁶ *M*, p. 148.

²⁷ *Ibidem*, p. 234.

développée en l'absence de tout rapport avec sa [notre] propre tradition²⁸ » lui a servi de bonne « salle de réflexions ». Il a observé, a réfléchi et a posé des questions à tout moment du contact avec le monde chinois ; en bref, il était très conscient de cette altérité. Or, cela ne dit pas que ses discours sur la Chine sont des représentations parfaites ou complètement précises. Tzvetan Todorov dit très bien sur ce point dans la préface de *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* d'Edward W. Said :

L'histoire du discours sur l'autre est accablante. [...] d'une part, on considère son propre cadre de référence comme étant unique, ou tact au moins normal ; de l'autre, on constate que les autres, par rapport à ce cadre, nous sont inférieurs. [...] Ce qu'on lui a refusé avant tout, c'est d'être différent : ni inférieur ni (même) supérieur, mais autre, justement²⁹.

Todorov présente en fait un état d'esprit auquel personne ne saurait échapper, même les auteurs très conscients de cette convention. Il semble que l'Autre nous inquiète toujours et que la différence nous dérange : nous acceptons ce qui est commun et refusons ce qui est différent en le dévalorisant. Cette réaction, d'après Todorov, est représentée souvent au XIX^e et XIX^e siècles par une condescendance occidentale masquée par une sympathie apparente et limitée chez les écrivains exotiques de l'époque. Dans son livre intitulé *Nous et les autres*, il fait des analyses des œuvres de deux contemporains de Claudel, Pierre Loti et Victor Segalen, eux aussi écrivains de voyage. En traitant le cas de Loti, Todorov signale l'inutilité de distinguer clairement le roman exotique du roman colonial, car tous les deux mettent l'Autre en position d'objet :

La contradiction (entre les deux) n'est qu'apparente : une fois que l'auteur s'est déclaré seul sujet à bord et que les autres ont été réduits au rôle d'objets, il est après tout secondaire de savoir si on aime ces objets ou si on les déteste ; l'essentiel c'est qu'ils ne sont pas des êtres humains à part entière³⁰

Evidente est la supériorité du sujet sur l'objet, qui s'efface cependant souvent

²⁸ François Jullien, *op. cit.*, p. 3.

²⁹ Tzvetan Todorov, « Préface à l'édition française », in Edward Wadie Said, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, p. 8.

³⁰ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1992, p. 426.

dans l'éloge du paysage et l'amour avec une autochtone chez Loti. Segalen, bien conscient de l'opposition entre le sujet et l'objet, reste le moins critiqué par Todorov, qui est d'accord en partie avec ses réflexions sur l'« exotisme ». Mais il regrette quand même que « Segalen retrouve donc le paradoxe de tous les relativistes, qui déclarent relatives toutes les vérités sauf la leur³¹ », d'où également une sorte de condescendance.

Todorov ne parle pas de Claudel dans son livre ; mais en lisant les textes claudéliens, nous savons qu'il ne fait pas exception. Nous avons montré plus haut sa nonchalance en traitant les sujets de l'antiquité de la Chine ; et par ailleurs, dans ses *Cinq grandes Odes*, la Chine est réduite intentionnellement à un décor plat et sombre. Au cours de ses représentations de l'Autre, Claudel n'a pas hésité à montrer son refus et son indifférence. Sa franchise, comme son rapprochement spontané, mérite également notre attention. Claudel n'a pas pu atteindre le niveau idéal – ne rester ni inférieur, ni supérieur à l'Autre – ce qui ne dévalorise toutefois pas ses discours sur la Chine, parce que « les discours sont, eux aussi, des événements, des moteurs de l'histoire et non seulement ses représentations³². » Tous ses discours sont pour nous des « événements » importants afin d'observer sa rencontre avec la Chine, sa rencontre avec l'Autre. En observant les autres et en revenant sur soi-même, Claudel a mené en Chine une enquête double : celle de l'Autre et celle du Moi. N'oublions pas que c'est justement en Chine qu'il a écrit : « naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance³³ », ce qui n'est certainement pas une simple coïncidence.

L'état de la recherche

Par rapport aux études en Chine où Paul Claudel est resté mal connu du public chinois pendant un long temps, les études sur le rapport entre Claudel et la Chine ont commencé assez tôt en France. En 1962, existent déjà plusieurs articles réservés à ce sujet, dus à Jean-Claude Berton et à Gilbert Gadoffre, dans le *Cahier Paul Claudel 4, Claudel diplomate*. En 1968, Gilbert Gadoffre a publié sa thèse intitulée *Claudel et*

³¹ *Ibidem*, p. 433.

³² *Ibidem*, p. 14.

³³ Paul Claudel, *op. cit.*, p. 149.

l'Univers chinois, qui nous offre pour la première fois le panorama de la relation entre Claudel et la Chine et inspire presque toutes les études ultérieures sur cette lignée. En 1973, la *Revue des lettres modernes* a consacré un numéro au drame « chinois » de Claudel : *L'Enfer selon Claudel, « Le Repos du septième jour »*. Là, on analyse la conception claudélienne de l'enfer à la lumière de saint Thomas, de Dante et aussi bien sûr, de la culture chinoise. L'attention sur le drame, dont toute l'histoire se déroule dans une Chine antique, continue avec le travail de Jacques Houriez dans les années 1980 : c'est la publication du *Repos du septième jour de Paul Claudel* en 1987. D'après Jacques Houriez, le drame nous montre la rencontre de Claudel avec « les “mentalités primitive” » ; et il nous signale notamment que Claudel voit la Chine en chrétien et en poète, non en historien ou en sociologue. La parution de la thèse de Yu Zhong Xian en 1992 a marqué le commencement de la participation des chercheurs chinois dans cette entreprise. La thèse intitulée *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, expose l'optique d'un lecteur chinois des œuvres théâtrales de Claudel, et fait une enquête minutieuse sur le rôle des éléments chinois dans ses pièces. Presque dix ans plus tard, soit en 2003, c'est la publication de la thèse d'Yvan Daniel, qui comme Yu Zhong Xian, sous la direction de Pierre Brunel, a fait avancer bel et bien les études de l'image de la Chine dans l'œuvre de Claudel. Sa thèse qui s'intitule *Paul Claudel et l'Empire du Milieu* se marque par l'investigation sérieuse des sources historiques, lesquelles exercent plus ou moins de l'influence sur la création de Claudel, et, plus important, justifient la valeur des connaissances de Claudel sur le pays chinois. Quelques années plus tard, en 2009, à l'initiative de l'Université de Wuhan, un colloque international consacré à « Paul Claudel et la Chine » a eu lieu pour la première fois sur les territoires chinois. Mieux vaut tard que jamais ! Nous pouvons y trouver beaucoup d'analyses intéressantes autour des représentations de la Chine dans l'œuvre de Claudel, qui sont apportées par des chercheurs chinois, français et japonais. Quatre ans après, en 2013, sous la direction de Pierre Brunel et Yvan Daniel, le recueil de *Paul Claudel en Chine*, à la mémoire de Gilbert Gadoffre, a réuni les études les plus récentes des chercheurs français d'importance.

En plus des ouvrages qui manifestent un lien direct avec les séjours chinois de

Claudiel, quelques monographies qui ont pour sujet d'étude les valeurs esthétiques, artistiques ou spirituelles de l'œuvre de Claudel servent également à notre recherche. *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel* d'André Vachon nous dévoile l'aspect chrétien des notions temporelles et spatiales dans les écrits de Claudel. *L'esthétique dramatique de Paul Claudel* de Michel Lioure nous offre une idée sur l'évolution complète de la création dramatique claudélienne. Les deux ouvrages intitulés respectivement *Genèse de la poésie de Paul Claudel* et *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme* de Didier Alexandre complètent notre vision sur l'art poétique de Claudel.

En bref, des travaux pionniers aux études les plus récentes des chercheurs, les recherches sur la relation entre l'œuvre de Claudel et la Chine tiennent toujours une continuité cohérente, et nous racontent les échanges entre les deux cultures à différents moments historiques. Nous espérons que, en se basant sur les études des prédécesseurs, notre travail pourra proposer de nouvelles optiques pour reconnaître la valeur culturelle de l'œuvre de Claudel.

La délimitation du corpus

Notre enquête se déroulera sur les écrits chinois de Paul Claudel (surtout les écrits poétiques ou théâtraux). « Les écrits chinois » est une désignation générale. Ils sont constitués principalement par les œuvres qui ont été créées pendant les trois séjours chinois de Claudel, soit entre 1895 et 1909. Nous avons ainsi trois recueils de poèmes et deux pièces de théâtre. Les trois recueils sont respectivement : *Vers d'exil*, *Connaissance de l'Est*, et *Les Cinq grandes odes*. Les deux pièces sont *Le Repos du septième jour* et *Partage de Midi*. Nous évoquerons aussi dans notre analyse son œuvre théorique *Art poétique*, qui a été faite pendant cette période, pour voir ce qu'apporte la culture chinoise sur la pensée philosophique de Claudel. Son ouvrage *Sous le signe du dragon*, dont le plan et les préparations documentaires ont été réalisés en Chine, à cause du caractère sociologique, n'entrera pas dans notre champ d'étude. Cependant, nous nous référerons quand même dans les cas nécessaires à quelques passages du livre pour dessiner l'arrière-plan social de la création claudélienne.

En ce qui concerne les écrits qui sont ultérieurs aux séjours chinois de Claudel, les textes en prose comme *Choses de Chine*, *Souvenirs de Pékin*, *Eloge du Chinois* et certaines conférences comme *La Poésie française et l'Extrême-Orient*, *Les Superstitions chinoises* et deux petits recueils poétiques *Petits poèmes d'après le chinois* et *Autres poèmes d'après le chinois*, constituent la deuxième partie des « écrits chinois » de Claudel. D'ailleurs, les éléments chinois du drame *Le Soulier de satin* devront aussi être évoqués.

En plus de cela, afin de mieux montrer la réflexion de Claudel sur la culture occidentale à l'éclairage de la culture chinoise, il nous faudra recourir à certains textes dont le sujet reste occidental mais est lié étroitement avec la Chine, comme *Introduction à la peinture hollandaise*, *Idéogrammes occidentaux*, *L'harmonie imitative*, et *Le drame et la musique* etc.

La présentation du plan

Comment mesurer l'influence d'une culture sur un individu ? Nous aurons recours à ces deux indicateurs pour réaliser notre enquête : l'espace et le temps, qui sont généraux et permanents pour marquer les grands axes d'un environnement culturel. Cela est conforme au cas de Paul Claudel, qui a vécu des changements géographiques, chronologiques, et aussi émotionnels et spirituels au cours de ce déplacement du monde occidental au monde chinois.

Du point de vue spatial, la Chine est pour l'écrivain, dans les années 1890, un nouvel espace à découvrir. Nous montrerons deux situations différentes selon la position géographique de Claudel : à l'extérieur et à l'intérieur de la Chine. Notre analyse des deux premiers chapitres portera sur l'évolution de l'image de la Chine sous le regard claudélien, avant, après et au cours de sa rencontre avec le pays. Nous voudrions aussi voir si la distance physique entre l'écrivain et la Chine équivaut à une distance psychique, ou bien dans quelle mesure les deux niveaux se superposent ou se distinguent. De plus, pour examiner l'expérience trans-spatiale de Claudel, il nous faut faire attention à ses réflexions sur les thèmes de l'espace, auxquels le troisième chapitre sera consacré.

Du point de vue du temps, notre enquête se déroulera dans deux axes parallèles. Dans une première étape, nous examinerons la vie chinoise de Claudel, qui se divisait en deux modalités par le « temps occidental » et le « temps chinois », et qui était marquée, au niveau de sa création littéraire, par un regard rétrospectif sur son passé personnel et le passé de l'histoire littéraire. Dans une seconde étape, nous nous concentrerons sur la connaissance de Claudel sur les deux « temps » de la Chine : la Chine contemporaine et la Chine antique.

Par le truchement des indicateurs spatiaux et temporels, nous pourrons mener des analyses sur divers aspects de la rencontre de Claudel avec la Chine ; et ces analyses composeront un plateau qui nous permettra de mener une enquête thématique, dans la dernière partie de la thèse, sur la métamorphose de la culture chinoise dans la représentation faite par Claudel (cela concernera le domaine des pensées philosophiques et le domaine des arts) , et aussi sur l'apport de la Chine dans le symbolisme claudélien.

Partie I L'espace dans les écrits chinois de Claudel

La rencontre avec la Chine est pour Paul Claudel la découverte d'un nouveau monde. Il s'agit d'une évolution mentale : aller de l'extérieur à l'intérieur et revenir à l'extérieur par rapport à l'espace chinois. Ce voyage trans-spatial lui a fourni également une occasion pour repenser les questions sur l'espace lui-même, ou plutôt sur les espaces (l'espace naturel, l'espace humain et l'espace culturel). Avec un séjour de quatorze ans en Chine, est-ce que Claudel a enfin possédé son « Chine intérieure »³⁴ ? Et comment il a établi les axes pour son propre espace ? Les écrits chinois de l'écrivain nous diront les réponses, et aussi nous montreront que cette rencontre concerne non seulement la connaissance de l'Autre, mais aussi la reconsidération du Soi.

Chapitre I La Chine vue de l'extérieur

Par rapport à l'Occident, la Chine, qui dispose de son propre climat culturel et son propre système de signes linguistiques, représente un espace tout différent et indépendant de l'espace occidental. Comme François Jullien le remarque, il s'agit d'« une civilisation qui est peut-être la seule à s'être si continûment développée en l'absence de tout rapport avec notre propre tradition.³⁵ » Paul Claudel, qui est né et éduqué dans un environnement absolument européen, adopte davantage la focalisation extérieure pour regarder la Chine. L'extériorité dans ce contexte concerne les deux aspects : géographique et culturel. Mais pour faciliter notre enquête sur le regard claudélien, « l'extérieur » dans le titre du chapitre désigne uniquement la position géographique de l'écrivain par rapport à la Chine. Quant à sa position culturelle, est-ce qu'elle demeure toujours extérieure ? C'est ce que notre enquête cherche à trouver. Notre intérêt porte alors sur l'évolution des sentiments de Claudel envers ce pays à

³⁴ Nous faisons l'allusion à l'expression de Joue : « Tous les grands poètes ont leur "Chine intérieure". » Elle est citée par Henry Bouillier dans l'*Introduction* qu'il fait pour les *Œuvres complètes* de Victor Segalen. Voir Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 18.

³⁵ François Jullien, *La Valeur allusive : des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1985, p. 3.

trois périodes différentes où il se trouve à l'extérieur de la région chinoise.

I. Les pré-connaissances de la Chine avant l'arrivée au pays et au début du séjour (la période avant 1895)

Paul Claudel est arrivé en Chine à l'âge de vingt-sept ans et il était plutôt au début de sa carrière diplomatique. La Chine est le deuxième pays étranger où il fut envoyé par la mission et avant cela, il avait passé seulement deux ans aux Etats-Unis. Le jeune diplomate a « été excessivement content » à la réception de cette nouvelle désignation, grâce à laquelle il pouvait quitter tout ce qui l'entourait, mais en même temps il n'avait aucune « idée directe de l'Orient à ce moment-là.³⁶» Vu l'expérience de la vie et de l'étude, il est vrai que Claudel n'avait pas eu d'occasion de prendre un contact sérieux avec la culture chinoise. Par contre, il avait eu de temps en temps la possibilité de rencontrer des éléments culturels asiatiques, qui lui ont donné non pas des idées directes, mais au moins de petites traces dans son esprit et qui ont fait partie, mentalement, de la préparation de ses travaux à venir.

Les premiers contacts avec la culture chinoise

D'après Claudel lui-même, son premier contact avec la Chine et sa culture a eu lieu à l'Exposition Mondiale de 1889 à Paris³⁷. Il a vu des morceaux de pièces mis en scène par des acteurs annamites. Pour connaître de quel genre étaient ces spectacles vus par Claudel à l'Exposition de 1889, ou savoir si c'étaient des représentations fidèles aux vraies pièces chinoises, Gilbert Gadoffre a fait une enquête sur les témoignages et les souvenirs de cette exposition. Il a consulté les textes historiques tels que *l'Histoire de la III^e République* de Chastenet, *L'Exposition chez soi* de L. Huard et *Le pavillon chinois à l'Exposition de 1889* de Tcheng Ki-Tong et a conclu que « dans tout ce bric-à-brac le visiteur ne pouvait trouver qu'un exotisme de convention auquel

³⁶ *M*, p. 73.

³⁷ *Ibidem*, p. 179.

on avait voulu donner une apparence concrète.³⁸ » Dans ce cas, on ne saurait espérer un spectacle de qualité, encore moins quand il s'agit des pièces dites « chinoises » mais jouées par des acteurs annamites. Par contre, l'apparence des représentations de théâtre reste plus ou moins fidèle : les costumes, les manières de parler et de chanter, l'orchestre etc... Malheureusement, ces pauvres efforts ne plaisaient pas à la plupart des spectateurs français qui devaient faire face à une nouvelle sorte de théâtre absolument différente de la leur, et qui les déconcertaient. Il faut penser que les spectateurs étaient des gens qui étaient mis pour la première fois en contact direct avec les civilisations d'outre-mer³⁹. Michel Lioure a fait un petit compte-rendu sur les impressions du public français pour ces spectacles :

Auprès de la majorité des spectateurs et des critiques, ces spectacles n'obtinrent guère qu'un succès de surprise ou de scandale. Le gazetier de la *Revue d'Art dramatique* attribue les « belles recettes » du théâtre annamite aux « hurlements de ses acteurs » et aux « accords discordants et tapageurs de son orchestre ». Le chroniqueur de *L'Art* ironise sur « les cris sans noms, les incroyables cacophonies du théâtre annamite », où il n'a perçu que d'« épouvantables clameurs », des « sons fêlés et discordants », des « piailllements » et des « roulements extravagants », « un miaulement enragé, une abominable série de grincements » : on ne saurait, concluait-il sans indulgence, « juger l'Annam sur cette basse-cour ». Dans son *Journal* du 24 octobre 1889, Edmond de Goncourt proposait de « l'art dramatique annamite » une « définition » aussi sévère que succincte : « des miaulements de chats en chaleur au milieu d'une musique de tocsin ».⁴⁰

Cependant, Claudel ne faisait pas partie de ceux-là. Le théâtre chinois en voyage avait trouvé au moins un admirateur qui a exprimé son avis favorable même soixante ans après l'exposition : dans l'entretien avec Jean Amrouche, l'écrivain a dit que « ce que vous me dites me rappelle beaucoup mon admiration pour le théâtre chinois. J'ai été en contact avec le théâtre chinois pour la première fois à l'exposition de 89.⁴¹ » A

³⁸ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 26.

³⁹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 25-26.

⁴⁰ Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, 1971, p. 124-125.

⁴¹ *M*, p. 179.

travers ces mots, on peut sentir un certain plaisir comme un délice ineffaçable caché dans le souvenir de l'écrivain. Cette première rencontre agréable conduit naturellement à des contacts futurs plus fréquents. Quand Claudel travaillait aux Etats-Unis, il a pris l'initiative de plusieurs visites du théâtre chinois situé dans le *chinatown* pour passer des soirées joyeuses, selon une lettre de Claudel à Marcel Schwob du 22 avril 1893⁴². Il n'a pas caché son émerveillement pour ces spectacles dramatiques après son retour en France, d'après Jules Renard : « Il n'y a rien de plus beau au monde que le théâtre chinois, déclare-t-il (Claudel) à ses amis. Quand on a vu ça, on ne peut plus rien voir.⁴³ » Gilbert Gadoffre croit qu'il y a même un lien causal entre son admiration du théâtre chinois et sa décision de « s'aventurer » dans un restaurant chinois à Boston⁴⁴. Il est probable que le plaisir apporté par des pièces théâtrales l'entraîne à un désir d'en connaître plus en ce qui concerne la culture chinoise. Ces petites rencontres préparent bel et bien son voyage en Chine, et aussi quelques textes futurs du recueil *Connaissance de l'Est*.

Si c'est un peu trop de dire que ces contacts déclenchent en Claudel une passion pour la culture chinoise, on peut quand même voir son attitude ouverte et active face aux productions artistiques d'une autre civilisation. D'abord, il n'a pas tourné les talons comme tant de ses contemporains devant une scène remplie de costumes étrangers, de maquillages curieux, de hurlements des acteurs et d'un orchestre tapageur. C'est une tolérance qui permet la différence. En tant qu'artiste, on ne doit pas s'enfermer dans ce qui lui est familier, et refuser voire se moquer de tout ce qui est inconnu. Claudel n'est pas quelqu'un d'innovateur, mais il reste souvent tolérant devant les différences. Ensuite, il fait preuve d'une sensibilité artistique très précieuse. Il est allé voir les pièces chinoises, ce ne sont pas des visites seulement par curiosité ; par contre, il est allé admirer ces spectacles, c'est-à-dire qu'il a trouvé le moyen de communiquer avec cet art et qu'il a eu sa compréhension de ces représentations quoiqu'il ne comprît pas les paroles. On peut le sentir clairement avec son poème

⁴² Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 27.

⁴³ Jules Renard, *Journal* du 7 mars 1895, Pléiade, p.269, cité par Michel Lioure, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁴ Gilbert Gadoffre, *op. cit.*, p. 28.

Théâtre créé pendant son séjour en Chine.

Claudé de 1889 vécut dans un Paris plein d'énergie dans tous les sens: la Tour Eiffel venait de s'ériger devenant l'emblème de l'Exposition Mondiale et de cette ère de l'Industrie ; Ernest Renan a professé ici sa définition de la « nation » qui est « l'aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements⁴⁵ » humains ; l'unité de mesure—le « mètre », inventé par la Révolution française—accède au rang d'étalon universel par une convention signée à Paris, ce qui donne au monde la mesure⁴⁶ ; même dans la conception et réalisation du Grand Canal entre Orient et Occident—le canal de Suez—on a trouvé des figures importantes formées par la grande école parisienne. Paris, capitaine française, se développait à toute vitesse ; donc la vie matérielle et spirituelle des Parisiens s'est largement modernisée. Claudé vécut dans une telle ambiance, avec laquelle la Chine de 1889—toujours sous le gouvernement corrompu de la dynastie des Qing—n'avait rien à voir. Les Chinois menaient une vie plutôt isolée du monde moderne, et leurs loisirs, leurs pensées, leurs esthétiques se faisaient toujours à l'ancienne, tel que le théâtre traditionnel qui restait un composant primordial de la vie culturelle pour la plupart des gens, quoi que ce soit des hommes ordinaires, des lettrés ou des nobles. Alors au moment où Claudé rencontre pour la première fois le théâtre chinois à Paris, nous avons d'un côté, Claudé et tous les autres spectateurs et aussi la ville de l'arrière dont l'ensemble représentait un espace étiqueté « français, européen et moderne » ; d'un autre côté, une petite scène bruyante qui venait de sortir d'un espace ancien et rétrograde. Les deux espaces se distinguaient bel et bien, et Claudé se situait juste en face de cet autre espace curieux. Par une focalisation extérieure, il regardait attentivement ces spectacles. C'était encore trop tôt de se faire une image claire de la Chine pour lui, mais évidemment la porte de l'intérêt s'est ouverte. Là, c'est un point de départ.

Claudé ne se contentait pas de simples visites du théâtre chinois, et il a voulu certainement prendre plus de contact avec les autres composants de la culture chinoise

⁴⁵ Patrick Boucheron, Nicolas Delalande, Florian Mazel [et al.], *Histoire mondiale de la France*, Paris, Seuil, 2017, p. 522.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 516.

ou asiatique. Un petit poème, intitulé *Don du vase rond* écrit en 1893 et auquel le diplomate travaillait à Boston, témoigne cette intention spontanée. Le poème raconte l'expérience de boire avec un vase japonais, ou plus exactement, une découverte amusante : à mesure qu'il boit, le buveur voit progressivement un petit paysage dessiné sur le fond du vase. Sur celui du poète on trouve une montagne enneigée, montagne emblématique du pays japonais—le Fuji. Avant de boire, la montagne est cachée au fond du vase ; au fur et à mesure qu'on boit, le Fuji s'élève et la liqueur s'abaisse ; et enfin « l'horizon complet avec le breuvage épuisé.⁴⁷ » Dans ce cas, ce vase devient une longue vue tenue à la main du spectateur et la liqueur s'abaissant ressemble bien aux rideaux de la scène. Surtout quand ce vase est « profond », il faut « le prendre à deux mains » comme le poète y insiste plusieurs fois dans les deux dernières lignes du poème⁴⁸. L'acte de boire se transforme en acte de voir et le vase en outil à percevoir un autre espace : à un bout, c'est le buveur, le spectateur, le poète ; à l'autre bout, c'est la montagne, la neige, un pays rêveur. Cette observation n'est pas venue de rien. Selon Dominique Bona, auteur de *Camille et Paul : La passion Claudel*⁴⁹, à ce moment-là, Paul avait des correspondances régulières avec sa grande sœur, la sculptrice Camille Claudel dont il admira le génie depuis l'enfance, et il est évident qu'il reçut d'elle une influence importante en matière d'art et d'esthétique. Camille lui parla de sa fascination pour le Japon, ce qui lui a fait prêter plus d'attention à la culture asiatique et lui a donné certainement l'envie de la connaître plus. Pour le poète, la Chine, le Japon, et l'Extrême-Orient, tout cela restait encore des images floues et fragmentaires, mais en même temps inoubliables. Il faut noter que ce même poème a été évoqué une quinzaine d'années après dans la cinquième *Ode* qui a été créée à la fin de son séjour en Chine, ce qui montre que le poète se rappela très bien le petit moment de la découverte.

Force est d'avouer que ces contacts et ces remarques sur la Chine et l'Asie sont très petits et même un peu superficiels, comme Gilbert Gadoffre commente dans son

⁴⁷ *O Po*, p. 285.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 955.

⁴⁹ Dominique Bona, 《克洛岱尔情结：卡米耶与保罗的一生：La passion Claudel: Camille et Paul》, trad. Tian Wang, Shanghai, Presses de l'Université Normale de l'Est de Chine, 2010.

livre : « expositions, théâtre, musique, restaurants, telles sont donc les premières découvertes chinoises de Claudel, découvertes de touriste, il faut le dire, sans aucune intention d'approfondissement.⁵⁰ » Mais pour Claudel, ces rencontres de couleur touristique avec la culture extrême-orientale lui ont apporté tel ou tel petit plaisir, et de plus, lui ont fait échapper à la plupart des stéréotypes de la fin du siècle.

Claudel et la mode exotique de son temps

Vers la fin du XIX^e siècle, les conditions des transports se sont profondément modifiées et les distances entre pays ont été largement réduites. Les gens avaient envie de connaître les pays lointains et, beaucoup plus de personnes qu'avant se sont mises en route vers ailleurs, plus souvent, vers l'Orient, et par conséquent les récits de voyage ou les œuvres « exotiques » étaient très à la mode.

Les pays occidentaux finirent tous, tôt ou tard, par avoir des relations avec la Chine, que le contact fût établi par des marchands, des missionnaires, des diplomates, des soldats ou des marins, des médecins, des enseignants ou des techniciens. Leurs rapports aidèrent les érudits et les théoriciens à mieux situer la Chine dans l'histoire du monde, à essayer de prédire son avenir, bref à l'intégrer dans un système plus global, à partir des témoignages recueillis çà et là. Les écrivains, quant à eux, puisèrent largement dans cet ensemble de faits et d'idées, chacun selon ses inclinations et ses ambitions commerciales. Parmi tous ceux qui, de plus en plus nombreux, s'intéressaient à la Chine, à peu près aucun n'était vraiment neutre ou objectif. Qu'ils aient passé des années en Chine, qu'ils n'y aient fait que de courtes visites ou qu'ils n'y soient jamais allés ne faisait pas grande différence.⁵¹

Jonathan D. Spence appelle l'apparition de ces écritures le « nouvel exotisme » pour le distinguer de celui de l'époque de Louis XIV. Le terme « exotique » nous embarrasse plus ou moins, parce qu'il est souvent « protéiforme » comme Yvan Daniel l'a dit. Il est difficile de délimiter clairement les contours de sa définition, ce qui par

⁵⁰ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 28.

⁵¹ Spence Jonathan D., « Chapitre 8. L'exotisme français », in *La Chine imaginaire : Les Chinois vus par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 167.

contre n'est pas la finalité de notre travail, alors nous prenons ici une définition minimale offerte par Yvan Daniel afin de faciliter la discussion suivante : « considérons donc comme relevant de l'exotisme littéraire les œuvres qui prennent l'étranger pour sujet ou objet, en dehors du cadre culturel européen, c'est-à-dire fondées sur l'intérêt porté à un monde *différent*.⁵² » De cet angle, on garde de vue une série de noms connus à l'époque : Judith Gautier, Pierre Loti, Claude Farrère, Victor Segalen etc...

Judith Gautier, fille de l'écrivain Théophile Gautier, apprit dès l'enfance la langue et la littérature traditionnelles chinoises et publia donc plusieurs œuvres concernant ce pays extrême-oriental : *Le Livre de Jade*, *Le Dragon impérial*, *L'Usurpateur*... La Chine de l'écrivaine est nommée par Gilbert Gadoffre « celle de paravent » ou « celle en sucre rose », parce qu'elle voyait le pays avec une imagination très romantique :

En Chine la poésie c'est la clé magique qui ouvre toutes les portes, la marque de noblesse devant laquelle se courbent les fronts les plus hautains, le privilège céleste qui rend inviolable celui à qui il a été confié. [...] L'Empire du Milieu est le paradis des poètes.⁵³

Le style de la description nous rappelle les images dessinées dans le livre de Marco Polo, ou la pièce *L'Orphelin de Chine* de Voltaire. Il s'agit encore de la Cathay-Chine pour Judith Gautier. La Chine a été décrite comme un pays idéalisé et incroyable, où le plus impossible devient possible, où se réalisent toutes les espérances des plus humbles aux plus grandes. Un tel aspect n'a pas attiré l'attention de jeune Claudel. Aucune trace n'a montré que pendant sa jeunesse, il ait été lecteur des romans de Judith Gautier. Inventer un pays rêveur et textuel selon l'imagination personnelle comme ce qu'a fait l'écrivaine, ce n'est pas la façon claudélienne pour exprimer la préférence. Il préférerait les contacts plus directs et plus naturels avec le sujet, par la vue, l'ouïe, le goût, le toucher... C'est pourquoi il a souhaité visiter le théâtre chinois, goûter la cuisine chinoise. A sa façon, il n'a pas idéalisé ni déprisé ce pays au sujet duquel ses

⁵² Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 41. (souligné par l'auteur).

⁵³ Judith Gautier, *Les Peuples étrangers*, Paris, 1879, p.43, cité par Gilbert Gadoffre, *op. cit.*, p. 29.

connaissances étaient peut-être très limitées mais sans subir le détour des clichés à la mode. Claudel connut quand même quelques œuvres de Judith Gautier, ce n'était pas avant la rencontre sur place avec la Chine, mais après son retour de Chine. A la fin des années 30 du XX^e siècle, il a publié plusieurs série de poèmes d'après le chinois — soit des traductions françaises ou anglaises des poèmes chinois, soit des réécritures à partir des poèmes chinois⁵⁴. Evidemment, ce n'était pas Claudel qui a fait l'adaptation du chinois en français, —parce que l'auteur ne connaissait pas du tout le chinois, —et l'on a découvert que ces poèmes « sont imités fort librement d'un recueil de traduction de Judith Gautier, *le Livre de Jade*.⁵⁵ » Ce qui montre bien que le poète s'est servi de l'œuvre de Judith Gautier. Ces lectures tardives signifient vraiment autre chose par rapport à la mode littéraire de la fin du XIX^e siècle. Le Claudel des années 30 avait vécu quatorze ans en Chine et avait déjà formé sa propre vision sur ce pays et sa culture. Le livre de Judith Gautier restait seulement un outil ou une référence, il avait tant d'expériences propres à exploiter pour sa production poétique chinoise.

Pierre Loti et Claude Farrère partagent deux étiquettes qui expliquent en quelques sortes le genre de leur écriture : « officier de marine » et « écrivain de voyage ». Leurs romans à succès s'inspirent beaucoup de leurs voyages professionnels et répondent exactement au désir des gens de l'époque qui voulaient connaître la vie d'ailleurs. Ainsi, leurs récits populaires étaient responsables des impressions sur les pays lointains d'un grand public. Dans le cas de Claude Farrère, la Chine lui a servi plutôt d'outil pour exprimer ses ennuis européens ou d'un « conditionneur » de l'ambiance exotique. Il a profité des thèmes stéréotypés : l'empereur, le palais aux coins relevés, la fumée de l'opium... et ne se souciait jamais de dire la vérité du pays traité. La Chine apparaît alors presque partout et de façon très vague dans ses nouvelles du recueil *Fumée de l'opium*. La passion, la mélancolie et la violence s'entremêlent et sont toutes liées en apparence au pays chinois, mais en réalité à l'esprit du narrateur ou de l'auteur lui-même :

⁵⁴ Ce qui renvoie aux *Petits poèmes d'après le chinois* et *Autres poèmes d'après le chinois*, deux recueils arrangés par et intégrés dans l'édition de la Pléiade de 1967.

⁵⁵ *O Po*, p. 1189.

L'opium, réellement, est une patrie, une religion, un lien fort et jaloux qui resserre les hommes. Et je me sens mieux frère des Asiatiques qui fument dans Fou-Tchéou-Road que des Français inférieurs qui végètent à Paris où je suis né.⁵⁶

Quant à son collègue de l'armée de la marine, Pierre Loti qui était plus âgé et plus productif que Claude Farrère, il avait l'habitude de transformer ses expériences sentimentales en histoires d'amour exotiques, telles que *Aziyadé*, *Le Mariage de Loti*, *Madame Chrysanthème*. A travers la narration des histoires, l'auteur présente le paysage et les coutumes locales. L'exotisme de Loti est très représentatif pour étudier les visions des gens sur la Chine. Yvan Daniel le classe dans l'« exotisme impérial », notion définie par Jean-Marc Moura⁵⁷. Yvan Daniel développe cette notion à son tour et indique que

Il (« l'exotisme impérial ») offre à l'aventurier-narrateur un monde auquel se mesurer, provoquant ainsi les vertus de son dynamisme dans la conquête, l'exploration et la domination. Son voyage est accompli comme une descente au cours de laquelle « l'être est confronté à un niveau inférieur d'existence » ; [...]⁵⁸

Les termes « conquête » et « domination » correspondent bien à l'esprit d'un officier de l'armée qui était en train d'envahir les territoires orientaux ; d'autre part, les mots « descente » et « inférieur » montrent clairement la situation mentale de la plupart des Européens à l'époque. En somme, la condescendance européenne se sent très fort dans les œuvres de Loti. Si Loti se montre plus ou moins satisfait de certains moments de son voyage à Tahiti ou en Turquie, ses émotions « occidentales » sont beaucoup moins cachées dans le roman *Madame Chrysanthème* : « si *Madame Chrysanthème* a connu un si grand succès lors de sa parution, c'est parce que l'œuvre répondait parfaitement à bon nombre de stéréotypes occidentaux : le ton sarcastique et

⁵⁶ Claude Farrère, *Fumée d'opium*, Pondicherry in India, Kailash, 1996, p. 140-141.

⁵⁷ D'après Jean-Marc Moura, « l'exotisme impérial » se distingue de « l'exotisme nostalgique ». Avec le premier, le narrateur se présente souvent conquérant et dominateur pour le pays visité ; avec le deuxième, l'auteur ou le narrateur se sent plutôt exilé du monde moderne européen et espère retrouver un rêve perdu dans le pays visité. Voir Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 61-62.

⁵⁸ *Ibidem*.

les mœurs décrites comme étranges, artificielles, voire ridicules⁵⁹». Quant à la Chine, *Les derniers jours de Pékin* présentent au lecteur un voyage de désillusion, de déception et même de dégoût, qui déclare la fin d'un Empire, celui-ci détruit et conquis par une autre civilisation, celle du narrateur. Par contre, Loti n'était jamais trop ambitieux et insistait sur le fait que ce qu'il a rapporté est l'unique vérité du pays visité. Il semble qu'il préférerait raconter ses impressions subjectives sur ce pays que de montrer le pays le plus réel possible :

On remarque d'abord que Loti ne prétend nullement que son Japon est le Japon : il prend bien soin, au contraire, de distinguer entre le pays et l'effet que ce pays produit sur lui. Ce trait est commun à tous ses ouvrages : le pays étranger est bien là, qui provoque l'apparition du livre ; mais il n'entre pas dans le livre lui-même : on n'a affaire qu'à l'effet, qu'à l'impression, qu'à la réaction subjective. Les livres de Loti ne sont pas trompeurs, car ils ne prétendent pas dire la vérité du pays en question ; [...] ⁶⁰

De ce point de vue, l'écriture de *Connaissance de l'Est* de Claudel est en quelques sortes semblable à celle de Pierre Loti : toutes les deux traitent les impressions personnelles. Comme ce qu'écrit Bernard François Hue :

Le panorama (des paysages) a donné naissance à quantité d'images accompagnées de réflexions qui font de *Connaissance de l'Est* autre chose qu'un simple carnet de voyage. De quelle Chine s'agit-il ? Dans sa retraite de Brangues, l'ancien diplomate, dressant le catalogue des lieux auxquels il s'est particulièrement attaché, évoquera moins la Chine en général que « sa » Chine à lui, celle qu'il a idéalisée. ⁶¹

Cette similarité s'est produite plutôt par hasard : d'une part, Claudel a explicité lui-même la distinction entre Pierre Loti et lui en évoquant un poème intitulé *Pensée en mer* qui avait été créé au tout début de son séjour chinois: « Alors ce poème de *Connaissance de l'Est* est très important à ce point de vue parce qu'il marque l'adieu

⁵⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1992, p. 411.

⁶¹ Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 216.

que je fais à ce sentiment de nostalgie qu'il y a chez Pierre Loti...⁶² » Claudel n'a pas gardé la nostalgie envers la vie en Europe comme Pierre Loti, au contraire il voulait s'en débarrasser. La différence au niveau sentimental conduit certainement aux impressions différenciées les unes des autres sur le même pays. Et d'autre part, parce qu'il n'y a pas de lien dans aucun sens entre les contenus des écritures. À la différence des histoires d'amour de Pierre Loti, il n'y a presque aucune intrigue dans les textes de *Connaissance de l'Est*. Ce sont plutôt de petits moments, ou bien des émotions vagabondes. Comme la petite comparaison entre Claudel et Loti faite par Jonathan D. Spence, « sa vision de la Chine est plus douce que celle de Pierre Loti et elle a un aspect onirique, mais son écriture est précise et fait montre d'un sens remarquable de l'observation.⁶³ » C'est-à-dire que le poète parle aussi des impressions sur le pays, mais d'une autre façon, de la façon claudélienne. Il a vécu très longtemps en Chine, et se souvenait souvent de cette expérience après son départ de Chine, donc ses impressions évoluent avec le temps. Le trait de *Connaissance de l'Est* tiré par Spence n'est pas tout à fait commun dans les autres œuvres chinoises de Claudel. Les pièces *Le Repos du septième jour* et *Partage de Midi*, le livre *Sous le signe du dragon*, et les autres récits poétiques chinois présentent chacun un aspect différent du pays. Ici, nous n'allons pas développer ce point : nous gardons les analyses précises textuelles de ces œuvres pour les chapitres suivants. En tous cas, la vision claudélienne de la Chine ne s'est pas produite sous l'effet des romans populaires de Claude Farrère ni de Pierre Loti. D'après l'étude des biographies de l'écrivain, il a été très peu influencé par ces romans.

Victor Segalen est une figure majeure dans le courant de l'exotisme chinois par sa productivité et son érudition sur l'histoire et la langue chinoises. Il était plus jeune que Claudel de dix ans, donc au lieu d'exercer une influence sur la vision de Claudel, il était un grand admirateur de *Connaissance de l'Est*. Au départ pour la Chine, Segalen a pris ce livre comme son guide de voyage futur. Pierre-Jean Rémy a ainsi évoqué ce départ dans son livre *Le Sac du palais d'été* : sur le vieux port de Marseille, « (Segalen) reposé, calme, un livre ouvert à côté de lui qu'il parcourait, ses yeux allant sans cesse

⁶² *M*, p. 117.

⁶³ Spence Jonathan D., *op. cit.*, p. 166.

des bateaux qui dansaient sur les reflets de l'eau aux lignes de Claudel qu'il relisait, par habitude.⁶⁴ » Yvan Daniel fait aussi plusieurs remarques sur la quête ségalennienne sur les traces de *Connaissance de l'Est* :

Prévoyant l'escale de Colombo, il (Segalen) rêve de retrouver la plage du *Cocotier* de *Connaissance de l'Est* [...] Le recueil claudélien l'accompagne ; le 11 mai, enfin arrivé à Ceylan, il est pris d'enthousiasme [...] Plus tard, lorsqu'il visite une pagode à Sou-Tchéon, les clochettes tintant aux angles des toits le renvoient à *Pagode* : leur tintement est une « syllabe liée, dit Claudel ».⁶⁵

Bien que Segalen soit un peu déçu de la rencontre réelle avec l'auteur du recueil, qui a eu lieu en 1909 à Tianjin, cela n'a pas du tout empêché son admiration continuelle pour ce livre. En 1914, il a dirigé à Beijing une nouvelle édition dite « Coréenne » de *Connaissance de l'Est*, et c'est aussi « la seule à laquelle Claudel ait reconnu la qualité d'édition « canonique ». ⁶⁶ » Les deux auteurs n'ont pas eu à la fin un réel rapprochement à cause de la divergence de leurs idées littéraires et religieuses. Pour Claudel, la Chine lui ressemblait un vieil ami : ils ont vécu ensemble pendant un temps et cette expérience précieuse a inspiré à l'écrivain des œuvres et des nouvelles visions poétiques ; quant à Segalen, il a pris la Chine comme un sujet d'étude, donc il lui fallait d'abord une bonne connaissance de la langue (ce qui manquait à Claudel), et de plus des méthodes sérieuses afin d'approfondir les connaissances sur ce sujet. Comme le dit Henry Bouillier dans « l'Introduction » des *Stèles*, « les sources livresques sont en très grande partie des textes chinois, ou parfois des commentaires de textes chinois écrits par des sinologues comme le P. Couvreur et le P. Wieger.⁶⁷ », ce qui dit parfaitement que Segalen s'est montré très scientifique en traitant les sujets chinois. Malgré tout, il y a quand même un dialogue important et continu entre les deux auteurs, surtout de la part de Segalen : les proses claudéliennes l'orientent et le guident pendant une longue durée. On s'étonne peu que les *Stèles* soient dédiées à Claudel, qui

⁶⁴ Pierre-Jean Rémy, *Le Sac du palais d'été*, Gallimard, 1988, p.95, cité par Pierre Brunel, « De Segalen à Pierre-Jean Rémy, en passant par Claudel », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 138.

⁶⁵ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 87-88.

⁶⁶ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁷ Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 28.

« apparaît comme l'un des auteurs à l'origine de sa définition de l'exotisme⁶⁸ » ; cependant les poèmes font en même temps preuve de la différence des deux écrivains quant à leurs visions sur la Chine.

Claudiel a su profiter de ses séjours en Chine, et le souvenir de cette expérience lui a toujours fourni des accès originaux pour traiter les sujets littéraires ou artistiques, même des décennies après son départ de Chine ; cependant, il n'a jamais pensé à l'exotisme de ses œuvres ou mesuré le niveau exotique de son écriture. Au contraire, Segalen s'est intéressé à la question de l'exotisme depuis son retour du séjour en Océanie, bien avant son départ pour la Chine. D'après ses notes datées de 1904 à 1918 qui ont pour titre *Essai sur l'Exotisme, une esthétique du Divers*, il emportait tout le temps ses réflexions sur l'exotisme comme un de ses bagages au moment de voyager en Chine. De ce point de vue, la rencontre avec le pays était bien réfléchie et projetée, parce qu'elle entre dès le début dans l'expérimentation ségalennienne de l'écriture exotique. Evidemment, ce n'est pas le cas pour Claudiel. On pourrait les classer tous les deux dans la catégorie des « écrivains exotiques » ; pourtant après s'être croisés ils continuent leurs trajets, chacun prenant une direction différente.

Claudiel se sent plutôt indifférent à cette mode exotique dont les écrivains susmentionnés sont représentants, il ne s'approche pas non plus des sinologues de l'époque. En fait, son camarade du lycée Louis-le-Grand Edouard Chavannes, qui est plus âgé que Claudiel de seulement trois ans, est justement une figure incontournable dans la sinologie du moment. En 1889 où Claudiel s'est présenté au concours des Affaires étrangères, Edouard Chavannes est parti pour Beijing en tant qu'interprète de la Légation française en Chine. Malheureusement il y a peu de source pour montrer qu'il y a des croisements soit dans la vie personnelle soit dans la carrière entre les itinéraires des deux camarades. Toutefois, c'est difficile de dire que la distance gardée par Claudiel par rapport au courant sinologue est une bonne ou mauvaise chose. Car un bon nombre des opinions du moment ne voient dans la Chine de la fin du XIX^e siècle qu'« un régime en décomposition, un peuple usé, sans avenir⁶⁹ », y compris le

⁶⁸ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 90.

⁶⁹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 32.

professeur d'Edouard Chavannes à l'Ecole des Langues orientales, Maurice Jametel. Celui-ci, qui était aussi ancien interprète de la Légation de France, connaissait parfaitement la langue chinoise mais ne comprit pas, ou plus précisément, refusa de comprendre les arts chinois, un composant tant important de la culture. D'après lui,

L'art chinois, « même aux époques de prospérité, n'a jamais su s'élever beaucoup vers l'idéal de la perfection ». Les poteries Song ? « De vieilles horreurs ». Les bronzes ? « Les Chinois n'ont jamais pu faire sortir des chefs-d'œuvre de cette matière », et beaucoup d'entre eux « vous font grincer des dents rien qu'à les voir, tant ils donnent peu l'apparence de la réalité ». Les anciennes laques chinoises ? Elles ressemblent à « de la vieille cire à cacheter ». Quant aux peintres et aux miniaturistes, mieux vaut n'en pas parler, tant ils sont dépourvus de l'aptitude à « représenter le corps humain, qu'ils construisent sans s'inquiéter des principes de l'anatomie ».⁷⁰

De mauvaises moqueries, du ton méprisant, des critiques cruelles, une telle parole n'est pas unique à Maurice Jametel, elle représente également des opinions de Guy de Contenson (auteur de *Chine et Extrême-Orient*), de Julien de Rochechouart (auteur de *Pékin et l'intérieur de la Chine*), d'Ernest Renan, et de beaucoup de diplomates, officiers, commerçants, missionnaires et collecteurs. Ces gens qui connaissent tant bien que mal la Chine ont un point de commun avec Maurice Jametel : il leur manque une attitude ouverte à l'esthétique des autres. Ils n'acceptent qu'une façon d'interpréter les arts et de représenter la beauté, c'est leur façon, celle qui leur est la plus familière. Les arts, les modes de pensée et même les paysages, tout ce qui est différent est inférieur, ridicule et même dangereux. Ils se sentent plus à l'aise pour caricaturer l'image de la Chine, et plus en sécurité de mépriser la valeur des autres. Plus encore, leurs connaissances un peu un peu supérieures à la moyenne et leurs expériences en Chine confient à leur parole une autorité qui fait diffuser très vite ces incompréhensions jusqu'au grand public. Alors on ne s'étonne pas de la raillerie et de l'incapacité de comprendre les représentations théâtrales chinoises des spectateurs à l'Exposition de 1889, ce qui rend ainsi, par contraste, la réaction de Claudel face au

⁷⁰ *Ibidem*, p. 34-35.

théâtre chinois si précieux et aimable. C'est aussi le même sentiment que Gilbert Gadoffre avait à la lecture de *Connaissance de l'Est* : après avoir listé les critiques injustes et les jugements défavorables envers les arts et les philosophies chinois, il recommande vivement que

Il n'est pas inutile d'avoir sondé ces abîmes d'incompréhension pour voir à quel point pouvaient paraître insolites les pages de *Connaissance de l'Est* sur l'harmonie des toits et des jardins de Chine, sur le théâtre, sur la métaphysique du vide, sur la santé des foules chinoises. Là, plus de froid mépris, plus de dépréciation ironique ou haineuse, mais une sympathie contenue, attentive, un refus de tirer les effets littéraires de l'exotisme, du dépaysement, un désir de trouver sous les apparences de l'Asiatique et de l'Asie l'homme éternel et la Nature.⁷¹

Claudiel ne s'est pas soumis au courant de railler les « chinoiseries », et son attention diffère de celle qui reste bornée par les frontières géographiques : la relation entre l'homme et les arts, et le lien entre l'homme et la Nature par exemple. Face au théâtre chinois, il est attiré par un moyen différent de disposer des sons, des gestes, des couleurs, et des images ; face à la campagne chinoise, il observe attentivement le rythme de travail des paysans et sympathise avec leur joie ; face aux caractères chinois, il découvre les liens intéressants entre les traits bien qu'il ne comprenne pas leur sens. Il garde toujours le sérieux d'un artiste, d'un poète et d'un écrivain envers la Chine, et d'autres pays qu'il allait visiter, ce qui donne à ses œuvres créées au cours du voyage plus de valeur artistique et humaine, par rapport à beaucoup d'autres récits de voyage contemporains.

Le Cocotier : les premiers jours du séjour chinois

Revenons aux années quatre-vingts du XIX^e siècle, la période avant le départ de Claudiel pour la Chine où ses connaissances sur le pays restaient encore très limitées, comme le dit Gilbert Gadoffre,

Expositions, théâtre, musique, restaurants, telles sont

⁷¹ *Ibidem*, p. 37.

donc les premières découvertes chinoises de Claudel, découvertes de touriste, il faut le dire, sans aucune intention d'approfondissement. [...] Claudel n'est pas de ceux qui aiment, comme Proust, savourer leur voyage à l'avance. Il se pique de vivre dans le présent, et sa correspondance américaine témoigne de son refus d'entreprendre une préparation méthodique à son séjour en Chine.⁷²

Par contre et, heureusement, ses idées sur la Chine n'étaient pas très influencées par les stéréotypes du moment. Dans ce sens, l'écrivain portait une tête presque vide (vide d'informations et de clichés sur le pays) au moment de s'embarquer en bateau pour la Chine. Avant de prendre contact direct avec le pays, il se tenait bien à l'extérieur de tout cet espace qu'il allait découvrir. Il n'a pas refusé l'occasion de le connaître un peu, si cela tombait bien dans la vie, mais il n'a pas non plus fait des « rencontres artificielles » telle que la lecture intentionnelle des récits de voyage ; le poète gardait son cœur et son attitude ouverts au voyage futur et était alors prêt à découvrir le pays sur place, par des contacts réels et spontanés. C'est sa façon de rencontrer le pays—sans préjugé ni travail préparatif—mais une façon très naturelle, comme quand nous faisons la connaissance d'un nouvel ami : c'est ainsi que Claudel a pris son départ pour la Chine.

Le premier texte *Le Cocotier* du recueil *Connaissance de l'Est* nous dit que les premières impressions de Claudel sur l'Orient se sont faites dans une ambiance détendue et agréable. Le texte date du moment où il est à peine arrivé à Shanghai, géographiquement il est entré en Chine, mais il gardait quand même une focalisation extérieure. Pour lui, il a déjà quitté la terre qui l'avait beaucoup gêné, comme il l'avait voulu— « ce que je désirais c'était m'en aller. C'est ça que je désirais. Quitter Paris, quitter ma famille, quitter enfin tout ce qui m'entourait⁷³ », les rideaux de la découverte se levant devant les yeux, il n'a pas encore fait partie du nouvel espace. Par contre, il profitait bien des paysages offerts par ce voyage : il se promenait la nuit au bord de la plage ; il sentait « la mousson du sud-ouest » qui poussait l'Océan Indien ; il regardait le « reflet sur les eaux » de Vénus ; et surtout il observait des arbres. Il aimait bien les

⁷² *Ibidem*, p. 28.

⁷³ *M*, p. 73.

arbres, et il en a souvent parlé dans ses écrits : du pin, du banyan, des érables... cette fois, c'est du cocotier. Il a fait une description détaillée sur les composants principaux de l'arbre : les palmes, les cocos et la tige, afin de comprendre son existence. Pour les Français, la palme, étant « l'insigne du triomphe », est quelque chose de familier. L'écrivain l'a cependant découverte d'une autre façon : elle cache ou protège le cœur de l'arbre ; « au moment où elles se séparent et divergent », on voit les cocos, et « c'est ainsi que le cocotier fait le geste de montrer son cœur ». Et sa tige longue ne le fait pas « tenir debout comme un homme », ce qui est le trait défini par l'écrivain pour l'arbre chez lui, pourtant « comme une herbe, souple et longue ». D'après Claudel, la hampe est « docile au rêve de la terre », ce qui garde le cocotier en contact très harmonieux avec le soleil, les fleuves, la mer, le ciel, bref la Nature. Sous la plume claudélienne, le cocotier devient un hôte d'humeur douce (qui reste docile le jour et la nuit) et qui a en même temps un brin de tristesse parce que sa figure ressemble à un amoureux en plein chagrin romantique (qui essaie de montrer son cœur au ciel et au visiteur). Toute la présentation se raconte à une vitesse modérée, avec l'image de l'orage qui devient moins violente et plus paysagère. Comme l'auteur l'a dit au premier paragraphe, il « veut parler⁷⁴ » du cocotier, dans une conversion paisible et relaxée, sans galop.

Ce texte est un souvenir de Ceylan, une escale sur la route pour la Chine. L'auteur a été obligé d'y faire un séjour de huit à neuf jours à cause des problèmes techniques, ce qui ne l'a pas gêné, et en revanche cela lui a laissé des traces douces dans la mémoire. Il a révélé ses émotions sincères pour cette île orientale à la fin du texte— « Je me souviendrai de toi, Ceylan ! de tes feuillages et de tes fruits, de tes gens aux yeux doux qui s'en vont nus par tes chemins couleur de chaire de mangue, et de ces longues fleurs roses que l'homme qui me traînait mit enfin sur mes genoux...⁷⁵ » Ce morceau de souvenir est beau et inoubliable auquel le poète revient une autre fois dans le premier poème des *Vers d'Exil* en écrivant les lignes : « L'entrée au matin au port d'or, les hommes nus,/L'odeur des fleurs, le goût des fruits inconnus,/Tant d'étoiles et tant de

⁷⁴ *O Po*, p. 25-26.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

terres dépassées⁷⁶ ». Les images de la Chine ne sont pas mêlées dans le souvenir de Ceylan, mais l'expérience dans cette île ressemble à un prélude de la découverte suivante, parce que sa vision d'après sur la Chine garde une sorte de satisfaction continuelle, de Ceylan à Shanghai. Comme ce que le poète a écrit dans une lettre à Mallarmé le 24 décembre 1895, soit cinq mois après son arrivée en Chine,

La Chine est un pays ancien, vertigineux, inextricable. La vie n'y a pas été atteinte par le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-même, cherche le mieux et s'enseigne ses propres rêveries. Elle pullule, touffue, naïve, désordonnée des profondes ressources de l'instinct et de la tradition.⁷⁷

Force est de noter que Claudel a quitté l'Europe pour fuir « le mal moderne » dont l'école de Renan était représentante. L'écrivain du moment ne s'est pas encore transformé en apologiste dont le « complexe d'agressivité (envers Renan) s'est défoulé de manière si vindicative et si spectaculaire⁷⁸ » pendant son temps de maturité. A la période de sa jeunesse, Claudel avait été lecteur de Renan d'après André Espiau De La Maestre,

Publiée le 9 avril 1890, à huit mois encore de la véritable conversion de Claudel, au point culminant de sa « belle défense » contre la foi, la grande profession de foi scientifique du Renan (*L'avenir de la Science*) de 1848 a dû, entre beaucoup d'autres, faire partie de ses lectures « païennes » de néophyte encore incroyant.⁷⁹

Cependant après la conversion de l'écrivain, ces anciennes lectures sont devenues des cauchemars, des mots monstrueux. Comme ce que Claudel a avoué, « j'ai la civilisation moderne en horreur, et je m'y suis toujours senti étranger⁸⁰ » ; donc en Chine, un pays qui était isolé du monde moderne, « tout paraît naturel et normal » pour lui. Bien que le voyage pour venir ici ait été long et ennuyeux et qu'il ait encore besoin

⁷⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁷ *Cahier Paul Claudel I*, p. 46, cité dans les « Notes » d'*Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1027.

⁷⁸ André Espiau De La Maestre, « Claudel à l'école de Renan », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1977, n°29, p. 266.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 247.

⁸⁰ *Cahier Paul Claudel I*, p. 47, cité dans les « Notes » d'*Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1027.

du temps pour s'adapter à la nouvelle vie, le poète se contentait de trouver enfin un endroit immunisé contre le « mal moderne ». Ses premiers mots écrits en Chine—*Le Cocotier* de *Connaissance de l'Est*, les manuscrits de certains poèmes de *Vers d'Exil* et des lettres destinées aux amis en France—manifestent une sorte de légèreté, un peu de satisfaction et même une espérance pour l'avenir : « Paul, il nous faut partir pour un départ plus beau !⁸¹ » Tout cela reflète ainsi la vision claudélienne sur le pays qu'il a sous les yeux : une terre de liberté (libérée des pressions apportées par les théories et les techniques modernes), un lieu magnifique pour ceux qui sont attachés aux traditions comme lui, un endroit poétique qui lui inspire un nouveau genre de poème, celui du *Cocotier*.

Depuis ses premiers regards sur les éléments chinois jusqu'aux premiers jours du séjour en Chine, Claudel découvrit le pays petit à petit. Il n'a pas reçu l'éducation systématique du chinois ni de la culture chinoise comme ce qu'ont eu Judith Gautier et Victor Segalen ; il n'a pas aveuglement partagé les opinions stéréotypées populaires du moment comme ce qu'ont fait Pierre Loti et Maurice Jametel ; ses connaissances relativement limitées sur la Chine, l'éducation complètement française qu'il a reçue et l'ambiance culturelle où il s'est développé lui offrent inéluctablement une position extérieure pour observer le pays et sa culture. C'est-à-dire qu'au moment de la rencontre, l'écrivain représente des regards, des idées et des pensées qui viennent d'un espace tout distinct de celui de la Chine ; par contre il ne se met pas en opposition (dans son sens négatif) de l'espace à découvrir. Sans parti pris, il est curieux et bienveillant en tant que voyageur pour trouver et apprécier les nouveaux paysages ; et sensible et perspicace en tant qu'artiste pour observer et admirer des productions artistiques d'une culture différente. De son premier coup d'œil vers le théâtre chinois à son premier hiver en Chine, toute la piste s'avance naturellement et paisiblement. Des années passées, la rencontre spirituelle à distance se remplace par des observations sur place. C'est encore loin de dire que l'écrivain est « sinophile » ou « sinophobe », —il est probable qu'il n'accepte ni l'un ni l'autre, —ce que nous voyons, c'est

⁸¹ *O Po*, p. 13.

quelqu'un de sérieux, sérieux pour lui-même et les autres, pour la vie et les arts. Donc il ne croit que ses yeux, ses sensations et ses propres expériences sur les champs. La rédaction des poèmes « chinois », la vision et la position de l'écrivain évoluent progressivement. Plus de contacts, plus profondes les connaissances, plus riches les sensations. Notre analyse sur cette évolution se déroulera dans le deuxième chapitre ; pour le moment, nous passons à quelques pauses de son travail, pendant lesquelles le poète repartit à l'extérieur de la Chine.

II. L'image de la Chine chez Claudel pendant ses vacances en France et hors de Chine

De juillet 1895 à août 1909, soit quatorze ans, Claudel a été nommé continuellement aux postes en Chine. Pendant cette période, il avait quand même eu quelques pauses pour passer les vacances ailleurs. Donc, il y a eu trois moments où géographiquement, Claudel est revenu à l'extérieur de la Chine : de mai à juin 1898, il est allé voyager au Japon ; d'octobre 1899 à novembre 1900, il a pris son premier congé en France ; de mars 1905 à mai 1906, il a pris son deuxième congé en Europe⁸². Du point de vue général, ces trois séparations temporaires du pays chinois lui offrent une distance de réflexion et de comparaison et font également évoluer les effets du pays sur l'écrivain ; d'autre part, le décalage géographique atténue plus ou moins entre le pays et lui l'intimité qui se base sur des contacts directs quotidiens.

En 1898 : le voyage au Japon — *Le Pin, L'Arche d'or dans la forêt, Le Promeneur et Ça et là*

Depuis juillet 1895 où Claudel est arrivé à son poste à Shanghai, il s'est consacré avec vigueur au travail professionnel et a mené les négociations de deux projets majeurs : la reconstruction de l'arsenal de Pagoda Anchorage et la construction du

⁸² Nous nous servons de la chronologie fait par Marie-Josèphe Guers, auteur de *Paul Claudel, biographie*, Actes Sud, 1987.

chemin de fer Hankou-Beijing. Toutes les négociations abouties avec succès, les conventions signées, jusqu'à la fin du printemps 1898, le jeune diplomate a eu quelques semaines libres pour faire un voyage. Il en a profité pour aller voir le Japon, le pays asiatique préféré par sa sœur Camille Claudel. « Ma sœur, qui était une grande artiste, avait une admiration sans bornes pour le Japon. Alors, moi aussi j'avais pas mal regardé d'estampes ou de livres japonais, et j'étais très attiré par ce pays-là.⁸³» Sous les influences de Camille Claudel, le poète garde toujours son vœu d'aller voir le Japon en personne. Claudel était en pleine rédaction des poèmes qui composent le recueil *Connaissance de l'Est* ; jusqu'au moment de partir au Japon, il avait déjà rédigé presque une quarantaine de poèmes descriptifs qui traduisent sa découverte à Shanghai, à Fuzhou (Fou-Tchéou), à Hankou, et quelques d'autres régions au bord du Chang Jiang (le fleuve Yang-Tsé). Le voyage au Japon est non seulement une réalisation d'un vœu, mais une occasion de prendre une pause de son séjour chinois. C'est un « voyage important par les réflexions qu'il lui (Claudel) suggère⁸⁴ » et aussi un épisode nécessaire pour que le poète regarde la Chine d'un autre angle. Quatre poèmes du recueil sont attachés à cette période : *Le Pin*, *L'Arche d'or dans la forêt*, *Le Promeneur* et *Cà et là*.

Ces quatre poèmes montrent que Claudel continue sa découverte orientale au Japon comme en Chine et à Ceylan : *Le Pin* nous rappelle *Le Cocotier*, bien que les figures stylisées des deux arbres se distinguent l'une de l'autre ; *L'Arche d'or dans la forêt* partage des points communs avec *Pagode* et *Le Temple de la conscience* ; *Le Promeneur* offre au lecteur le même genre d'expérience que celui de *Vers la montagne*. Le ton généralement détendu et gai manifeste parfaitement l'état mental du poète. Il s'est contenté de mettre enfin les pieds sur son pays préféré qui ne l'a pas évidemment déçu. D'abord, il a revu le pin, arbre qui lui était familier et un peu nostalgique. Dans *Le Cocotier*, il a évoqué que « tout arbre chez nous se tient debout comme un homme⁸⁵ », mais il n'a pas précisé à quel genre d'arbre il pensait en écrivant cette

⁸³ *M*, p. 144.

⁸⁴ « Notes de *Connaissance de l'Est* », *O Po*, p. 1029.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 25.

phrase ; nous pouvons trouver la réponse ici, dans *Le Pin* : « l'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme.⁸⁶ » Si le cocotier satisfait sa curiosité touristique, le banyan gagne son émerveillement ; le pin, c'est l'arbre avec lequel il est très sérieux et qui lui ressemble le plus. Le poète le compare à l'homme et souligne de plus qu'il a une « personnalité » même plus forte que l'homme. Parce que quand le pin se tient debout comme l'homme, au lieu de laisser tomber les bras, il élève ses « membres » — les branches et les feuilles — vers le ciel par un effort qui mérite énormément l'admiration de l'auteur. Les images suivantes de la lutte, de la bataille des pins contre le vent de l'Océan montrent parfaitement que c'est un arbre à volonté ferme. Claudel était également en lutte, la lutte intérieure entre la voie de la croyance et la création artistique qui a duré tout son premier séjour en Chine de 1895 à 1900 — « c'est à ce moment-là que j'ai dû choisir un parti, et un parti assez rude à prendre, puisqu'il s'agissait de renoncer complètement à l'art et de me consacrer uniquement à une vie monastique, n'est-ce pas, comme je le pensais à ce moment-là.⁸⁷ » La scène de la résistance du pin suscite chez le poète de la sympathie : il aime l'art comme le pin aime la terre, d'une façon d' « agripper de toutes ses racines au sol pierreux ». Ce lien émotionnel établit une sorte d'intimité entre l'écrivain et l'arbre qui conduit naturellement à l'assimilation entre les deux.

La comparaison entre l'homme et l'arbre n'est pas neuve, et elle est même le signe de la continuité de la découverte claudélienne. Dans le commentaire du *Pin*, Didier Alexandre, en analysant le schéma du poème prémédité par Claudel, tire le fil : « la comparaison entre l'homme et l'arbre, apparue avec *Le Cocotier*, poursuivie avec *Le Banyan*, est implicite dans le registre de la chaire et de l'articulation⁸⁸ ». De cette façon, le premier poème japonais fait écho à ceux qui ont été faits en Chine, sans rupture de style, et se tient toujours en cohérence avec les autres parties du recueil. Ce faisant, le poète classe tout cela dans la catégorie des « impressions orientales », sans distinguer celles du Japon de celles de la Chine.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁸⁷ *M*, p. 146-147.

⁸⁸ Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 410.

La continuité dans l'œuvre de Claudel concernant la Chine et le Japon ne reste pas seulement dans le style, mais aussi dans les réflexions de l'écrivain sur certaines questions qui se trouvent au centre de son intérêt et qui se lient étroitement avec les paysages qui l'entourent. Dans *Le Promeneur*, en observant les positions des pins et des érables de la forêt, Claudel parle de « l'harmonie des choses »,

Jadis, j'ai découvert avec délice que toutes les choses existent dans un certain accord, et maintenant cette secrète parenté par qui la noirceur de ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables, c'est mon regard seul qui l'avère, et, restituant le dessein antérieur, ma visite, je la nomme une révision.⁸⁹

La découverte de « jadis » et les formules semblables nous renvoient au poème intitulé *Le Temple de la conscience*, fait en octobre 1896 à Fuzhou, presque deux ans plus tôt. A la fin d'un après-midi, le poète est monté dans un temple inconnu où le silence règne, « rien ne parle, ni voix, ni tambour. [...] pas un oiseau ne crie ». Seules les actions se succèdent : « je secoue », « j'opère l'escalade », « j'enfonçe », « le vieux moine me prépare », « le *Bhiku* viendra s'accroupir », « méditer ou dormir ». En s'imprégnant dans une telle ambiance, « ce vaste paysage » sous les yeux devenant « une fleur » dont le cœur est justement le paillasson devant l'estrade, l'auteur médite sur l'harmonie des existences,

N'est-il pas (le paillasson) le point géométrique où le lieu, se composant dans son harmonie, prend, pour ainsi dire, existence et comme conscience de lui-même, et dont l'occupant unit dans la contemplation de son esprit une ligne et l'autre ?⁹⁰

Si nous mettons les deux poèmes ensemble, le fil de la formation de cette idée claudélienne se voit clairement. Comme ce que résume Yvan Daniel : « L'étude de *Connaissance de l'Est* montre ainsi comment, au moment des premières découvertes des paysages chinois, se prépare l'illumination du *Promeneur* et les développements de l'*Art poétique*.⁹¹ » L'harmonie ou l'accord qui existe entre toutes les choses du

⁸⁹ *O Po*, p. 84-85.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 52.

⁹¹ Yvan Daniel, « Etudes claudéliennes et perspectives chinoises : l'exemple de la montagne chinoise

monde, entre le lieu, les monts, les nuages, les arbres et l'homme, les uns complétant les autres, c'est ce que découvre et réfléchit l'écrivain en regardant les paysages autour de lui, que ce soit le temple chinois ou la forêt au Japon. C'est aussi l'idée fondamentale de son *Art poétique* où elle est repensée d'une façon plus systématique. Cinq ans plus tard, en août 1903 à Kouliang (le nom d'une région montagneuse à la périphérie de Fuzhou), en écrivant *Connaissance du temps*, Claudel se rappelle son moment de promenade au Japon pour évoquer la scène de la relation harmonieuse existant dans la nature, une relation nouvelle et différente des autres relations qui se fondent sur l'ancienne Logique (le syllogisme) : « 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.⁹² » De 1896(même plus tôt) à 1898 et jusqu'à 1903, Claudel réfléchit sans cesse sur l'idée de l'accord qui pourrait aider le poète à retrouver les ordres poétiques perdus dans le temps moderne. Au même moment de la rédaction de *Connaissance du temps*, dans une lettre à André Gide, il explique,

Il y a chez un poète un sens tout spécial de la construction, de la proportion, de ce que j'appellerai *l'accord créateur* qui n'a pas d'analogue dans la science proprement dite et qui aurait naturellement son emploi dans les spéculations de cet ordre cosmogonique. A tout le moins cela fournirait les vastes plans de fond, la riche perspective qui manquent à la misérable petite poésie moderne.⁹³

Les trois dates-clés qui sont liées étroitement avec l'idée de « l'accord créateur » indiquent deux lieux favorables pour les réflexions : 1896 à Fuzhou, 1898 à Chuzenji, 1903 retourné à Fuzhou. Dans ce trajet circulaire, le petit séjour au Japon joue son rôle pour soutenir la continuité de toute la méditation, ce qui est principalement dû au fait que les paysages dans les deux lieux sont en quelques sortes semblables. Soit à Fuzhou, soit à Chuzenji, le poète vit dans un environnement où la nature et l'homme s'entendent sous un contrat spontané, simple et traditionnel—l'un comblant l'accord

dans l'œuvre de Paul Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 155-167, p. 164.

⁹² *O Po*, p. 143.

⁹³ *Ibidem*, p. 1057.

proposé par l'autre, sans envahissement du mal moderne. Selon les passages cités plus haut (des deux poèmes *Le Promeneur* et *Le Temple de la conscience*), les paysages humains-naturels sous les yeux du poète sont justement l'inspirateur des méditations. Alors dans ce cas, établir un lien entre les paysages des lieux et les réflexions du poète n'est pas gratuit. En d'autres termes, sa connaissance de « l'harmonie » est née et se développe avec la connaissance des paysages extrême-orientaux, avec « la connaissance de l'Est ».

Tel paysage, telle pensée. En connaissant les monts, les eaux, le pin et l'érable, le poète co-naît avec eux. Claudel n'est pas seul qui ait cette expérience. Shi Tao, alias le moine Citrouille-amère, peintre du début de la dynastie des Qing (soit dans la deuxième moitié du XVII^e siècle), lui aussi, a vécu cette interaction entre les paysages et l'artiste. Il en a parlé dans son écriture théorique *Les propos sur la peinture* :

Il y a cinquante ans, il n'y avait pas encore eu connaissance de mon Moi avec les Monts et les Fleuves, non pas qu'ils eussent été valeurs négligeables, mais je les laissais seulement exister par eux-mêmes. Mais maintenant les Monts et les Fleuves me chargent de parler pour eux ; ils sont nés en moi, et moi en eux. J'ai cherché sans trêve des cimes extraordinaires, j'en ai fait des croquis ; monts et fleuves se sont rencontrés avec mon esprit, et leur empreinte s'y est métamorphosée, en sorte que, finalement, ils se ramènent à moi, Da Di.^{94,95}

Shi Tao est à la fois un grand peintre et théoricien célèbre en art chinois et il est surtout excellent en paysage traditionnel. Son livre *Les propos sur la peinture* est une présentation systématique de sa théorie de la peinture qui met particulièrement l'accent sur la relation entre la création de la peinture et la Nature. En parlant des procédés pour peindre le paysage naturel, il évoque la co-naissance entre les monts, les fleuves et lui : « ils sont nés en moi, et moi en eux ». La co-naissance reste au niveau spirituel ; pour

⁹⁴ Shi Tao, « Les propos sur la peinture de Shi Tao-Traduction et commentaire », *Arts asiatiques*, tome 14, trad. Pierre Ryckmans, 1966, p. 79-150, p. 111. C'est la traduction d'un morceau du chapitre VIII *Le Paysage*. Le texte original est comme suit : 此予五十年前，未脱胎于山川也，亦非糟粕其山川，而使山川自私也，山川使予代山川而言也。山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也。所以终归之于大涤也。

⁹⁵ Da Di (大涤), c'est le surnom de Shi Tao.

Shi Tao et beaucoup d'autres peintres chinois, il est primordial de saisir l'esprit du paysage, au lieu de copier tout simplement sa forme. Claudel n'est pas un peintre mais reste un grand amateur de la peinture chinoise. Sa conférence ultérieure *La Poésie française et l'Extrême-Orient*, prononcée le 17 décembre 1937, en est une bonne preuve, dans laquelle son goût pour la peinture chinoise se manifeste clairement⁹⁶. Ignorant si Claudel connut la théorie de Shi Tao, nous voyons heureusement que les deux grands esprits, qui ont vécu tous les deux l'interaction avec le paysage, se rencontrent par la terme-clé « co-naissance ». C'est un mot typiquement claudélien sur lequel se fonde l'idée fondamentale de son *Art poétique*, soit le *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*. Est-ce que c'est une coïncidence fortuite ? Est-ce que les paysages sont toute la cause pour susciter des méditations pareilles chez Claudel et chez Shi Tao ? Si nous allons plus loin, il y a un autre croisement entre les deux artistes qui pourrait expliquer plus ou moins cette rencontre spirituelle.

Comme tous les amateurs de l'œuvre de Shi Tao le savent, il s'est fait moine bouddhiste à un âge très jeune à cause des problèmes politiques. Sa théorie de l'art, au contraire, se trace fortement par l'empreinte taoïste. Pierre Ryckmans, traducteur et commentateur de Shi Tao, fait des remarques à plusieurs reprises sur la réminiscence taoïste figurant dans *Les propos sur la peinture*⁹⁷. D'autre part, revenons à la découverte claudélienne de « l'harmonie ». Le terme se traduit en chinois *he-xie* (和谐), qui représente en effet une idée majeure pour les pensées taoïstes. Force est de remarquer que dans la même année où Claudel a décrit l'harmonie entre le pin et l'érable, il a créé en décembre un poème qui s'intitule *Tao Teh King*. Ce détail nous indique explicitement que le poète lisait des textes taoïstes à ce moment-là, et s'y intéressait. Il est alors probable qu'il y a un lien intérieur entre son idée de « l'harmonie » et ses lectures taoïstes. Au chapitre XXV de *Dao De Jing* (*Tao Te King*), Lao Zi (Lao-Tseu) dit que 人法地, 地法天, 天法道, 道法自然, c'est la phrase-clé qui explicite l'importance de la relation harmonieuse entre l'homme, la terre, le ciel et

⁹⁶ Dans cette conférence, Claudel donne ses opinions très favorables pour les arts chinois, tels que l'architecture, le poème et la peinture. Il ne cache pas du tout son admiration pour l'esthétique des peintres chinois, en disant que « l'artiste (chinois) n'y met que l'essentiel ».

⁹⁷ Shi Tao, *op. cit.*, p. 82, 85-86, 94, 108, 112, 137, 146.

la Voie. Nous nous référons à des traductions différentes pour la comprendre mieux. Stanislas Julien, sinologue français du XIX^e siècle, propose sa traduction : « L'homme imite la terre ; la terre imite le ciel ; le ciel imite le Tao ; le Tao imite sa nature.⁹⁸ » Une quarantaine d'année plus tard, orientaliste Albert de Pouvourville la traduit : « L'homme obéit à la terre ; la terre obéit au ciel ; le ciel obéit à la Voie ; la Voie obéit à soi-même.⁹⁹ » Et J.J.-L. Duyvendak, sinologue néerlandais du XX^e siècle et élève d'Edouard Chavannes, apporte sa traduction : « Le roi se règle sur la terre, la terre se règle sur le ciel, le ciel se règle sur la Voie et la Voie se règle sur le Cours Naturel.¹⁰⁰ »

Les divers termes choisis dans ces traductions trahissent une même idée essentielle : il faut respecter les relations naturelles des choses et les laisser telles quelles, donc l'homme doit « imiter », « obéir à » ou « se régler sur » ce que proposent la terre et le ciel. D'après Lao Zi, il y a de l'harmonie qui existe entre toutes les choses et tous les vivants, les monts et les eaux, les nuages et le vent, les arbres et le soleil, le sentier et l'homme etc. ; sans arrangement artificiel, chacun poursuit sa propre voie et propose un accord à ce qui l'entoure. Cette idée coïncide avec les observations claudéliennes sur la nature et sur le monde figurant dans le texte *Connaissance du temps*,

Le rythme des vents, les migrations des maquereaux et de cygnes, la verdure ou la neige, l'éveil de la puissance végétatrice, la connaissance de la petite herbe qui attend son humble moment de fleurir, le rut des quadrupèdes et le chant de tous les oiseaux, la longue cuisson de l'été, la riche cadence de l'automne, tout cela observe la mesure, garde le *temps*, reprend et pousse la phrase ailleurs commencée, expose et nourrit le thème, conclut l'accord ; [...] ¹⁰¹

A travers ce passage de description, le poète devient tout à coup un peintre —

⁹⁸ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 64, à partir de *Lao-Tseu, Tao-Te-King, Le Livre de la Voie et de la Vertu*, trad. Stanislas Julien, Paris, Imprimerie Royale, 1842, 296 pages.

⁹⁹ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p.34, à partir de *Le Tao de Lao-Tseu*, trad. Albert de Pouvourville, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894, 46 pages.

¹⁰⁰ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 55, à partir de *Tao Tö King, Le Livre de la Voie et de la Vertu, texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J. J.-L. DUYVENDAK*, trad. Jan Julius Lodewijk Duyvendak, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1987, 190 pages.

¹⁰¹ *O Po.*, p. 139.

Claudiel devenant Shit Tao, car un paysage chinois peint avec délicatesse se déroule doucement sous la plume. Le dessin que chaque constituant fonctionne selon son propre rythme se transforme en une symphonie harmonieuse. De tous les mouvements silencieux ou sonores, Claudel tire un « accord ». Lui-même, il n'est pas exclu de l'accord, et il en fait partie comme les autres composants. Il écrit alors que « la position de la planète sur son orbite, son inclinaison sur l'écliptique, sont montrées aussi exactement que par le calcul astronomique par ce fruit que je tire et par ce feu qui s'allume.¹⁰² » Le poète est très conscient de sa participation dans le temps et dans le monde. Cela nous étonne peu qu'après avoir parlé de la « connaissance du temps », l'année suivante il a mis en texte les réflexions qui s'intitule *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*. Dans le *Traité*, l'écrivain continue de développer l'idée de l'harmonie en disant que « nous faisons partie d'un ensemble homogène, et comme nous co-naissons à toute la *nature*, c'est ainsi que nous la connaissons.¹⁰³ » La formule nous évoque aisément la phrase de Zhuang Zi (Tchouang-Tseu) du texte intitulé Qi Wu Lun (《齐物论》) : 天地与我并生, 而万物与我为一. Le titre de ce texte se traduit en *Harmonie universelle* par Léon Wieger, missionnaire en Chine, sinologue et contemporain de Claudel. On suppose que c'est la même « harmonie » proposée dans les poèmes claudéliens, parce que le collègue de Léon Wieger, soit le père Colombel, était en contact intime avec le poète pendant son séjour chinois. Le poète a même entretenu une correspondance avec le premier pendant plusieurs années¹⁰⁴. Si Claudel avait des occasions de prendre contact avec les textes taoïstes, ce serait le père Colombel ou directement le père Wieger qui lui en ont apporté. Il est fort probable que dans ces textes traduits figurent les travaux de Léon Wieger, ou au moins dans les conversations régulières, le père Colombel partage les interprétations de Wieger avec Claudel.

Dans le texte évoqué ici, Zhuang Zi propose de saisir l'accord qui se cache dans les apparences différentes des choses. La phrase 天地与我并生, 而万物与我为一 a

¹⁰² *Ibidem*, p. 138-139.

¹⁰³ *O Po*, p. 153.

¹⁰⁴ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 270.

été traduite par Léon Wieger ainsi : « le ciel, la terre, et moi, sommes du même âge. Tous les êtres, et moi, sommes un dans l'origine.¹⁰⁵ » Pour l'expression 共生 (en pinyin : bing-sheng), Léon Wieger la traduit par « du même âge » qui reste un peu superficiel. Le terme 生 (sheng), qui est au début un caractère pictographique et dont la forme présente une herbe sortant de la terre, se dit en chinois pour signifier « sortir de l'organisme maternel » ou « commencer à exister » ou « manifester et développer »¹⁰⁶. Le terme 并 (bing) signifie « ensemble », donc 共生 (bing-sheng) peut s'interpréter justement par la formule claudélienne « co-naître ». Citons alors la traduction de la même phrase de Zhuang Zi proposée par Liou Kia-Hway et Benedykt Grynepas qui s'approche plus du sens originel : « Le ciel et la terre sont nés en même temps que moi-même ; tous les êtres et moi-même ne font qu'un¹⁰⁷ », par le biais de laquelle la concordance des deux idées — celle de Claudel et celle de Zhuang Zi — se manifeste explicitement. D'après Zhuang Zi, l'homme doit dépasser les différences entre Autre et Moi, les frontières de chaque élément se dissimulant dans un accord mutuel et universel, ce qui conduit les gens automatiquement à l'état que la terre, le ciel, toutes les choses du monde et Moi s'embrassent, s'accordent et même se fondent ensemble, ce qui est appelé par Zhuang Zi 万物与我为一, et se dit en formule claudélienne que « nous faisons parties dans un ensemble homogène ». Les deux phrases se correspondent parfaitement et heureusement, comme si l'une était la traduction exacte de l'autre, ce qui dévalorise même les travaux des traducteurs.

Ces rencontres et d'échos entre « l'harmonie » claudélienne et les pensées taoïstes doivent être dû au rôle inspirant joué par les paysages en Chine et au Japon dans les méditations du poète. Ce sont les mêmes paysages naturels ou humains qui suscitent la sensation harmonieuse chez les taoïstes ainsi que chez Claudel.

¹⁰⁵ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 160, à partir de *Les Pères du système taoïste : I Lao-Tzeu II Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wieger S.J, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1950.

¹⁰⁶ Les sens du terme 生 renvoient aux dictionnaires antiques *Shuo Wen Jie Zi* (《说文解字》), *Guang Ya* (《广雅》), *Guang Yun* (《广韵》). Les textes originaux sont comme suit : 生, 进也。象草木生出土上。——《说文解字》; 生, 出也。——《广雅》; 生, 生长也。——《广韵》.

¹⁰⁷ *Philosophes taoïstes : Lao-tseu, Tchoang-tseu, Lie-tseu*, trad. Kia-Hway Liou et Benedykt Grynepas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 99.

Revenons à la composition poétique claudélienne. L'idée de « l'harmonie » est apparue avec des poèmes faits à Fuzhou, et est poursuivie avec ce poème japonais. Le voyage au Japon n'empêche pas notre poète de continuer ses réflexions dans le même fil, et de plus lui offre une occasion d'arranger ses idées nées et accumulées au cours de son séjour en Chine, tantôt par des comparaisons entre la Chine et le Japon, tantôt par des oppositions entre l'Occident et l'Orient. Nous le voyons plus clairement dans les analyses des poèmes suivants.

Le deuxième poème japonais *L'Arche d'or dans la forêt* raconte une visite d'un temple. Le poète y évoque une comparaison entre les architectures chinoise et japonaise,

Au lieu que l'architecture chinoise a pour élément premier le baldaquin, les pans relevés sur des pieux de la tente pastorale : au Japon, le toit, de tuiles ou celui, si puissant et si léger, d'écorce comme un épais feutre, ne fait voir qu'une courbure faible à ses angles ; il n'est, dans son élégante puissance, que le couvercle, et toute la construction ici évolue de l'idée de boîte.¹⁰⁸

« L'architecture chinoise » évoquée ici désigne en particulier les bâtiments de culte, le mot « le baldaquin » le justifiant. Claudel visite différents genres de temples en Chine, tels que le temple accompagné d'une tour dans *Pagode* ; le petit temple inconnu dans *Le Temple de la conscience* ; ou bien les temples composant la nécropole des empereurs Ming dans *La Tombe*. Du point de vue de la fonction du bâtiment, le temple que le poète visite au Japon est plus proche de ceux décrits dans *La Tombe*, parce que celui-ci est également la tombe d'un antique *shogun*¹⁰⁹. Toutefois, d'après ce que présente l'auteur, c'est un lieu qui reste plutôt hybride, qui fait « l'association d'un temple à la sépulture » afin d'« opérer la métamorphose du mort dans un dieu ». Donc au moment de la visite de ce temple japonais, le poète ne le considère pas seulement comme un tombeau, mais compare son architecture avec l'ensemble des bâtiments de culte qu'il a visités en Chine.

¹⁰⁸ *O Po*, p. 83.

¹⁰⁹ Shogun désigne les dictateurs militaires au Japon, du XVII^e au XIX^e siècle. Dans la plupart du temps, shogun est plus puissant que le mikado, en effet il joue un rôle régent au Japon.

Dans *Pagode*, Claudel parle pour la première fois de l'architecture chinoise, ce qui présente probablement l'impression venant à l'esprit de l'auteur lorsqu'il fait la comparaison entre les deux styles architecturaux : « L'architecture Chinoise supprime, pour ainsi dire, les murs ; elle amplifie et multiplie les toits, et, en exagérant les cornes qui relèvent d'un élégant élan, elle en retourne vers le ciel le mouvement et la courbure ; [...]»¹¹⁰ Dans toutes les deux descriptions, le poète utilise un même adjectif — « élégant », qui désigne cependant deux sortes d'élégance. D'après le poète, l'architecture chinoise représente une tradition pastorale alors que celle du Japon « conserve la trace de la mer ». L'élégance pastorale s'oppose alors à l'élégance océanique. En parlant du bâtiment chinois, Claudel emploie le terme « élégant » pour décrire les cornes relevées des toits qui, évidemment, l'impressionnent le plus. Dans *L'Arche d'or*, il en reparle par les termes que « les pans relevés sur des pieux de la tente pastorale » ; en 1909, soit vers la fin de son séjour en Chine, il en reparle une autre fois à la rédaction de *Sous le signe du dragon* : « On a depuis longtemps remarqué que les coins relevés des toits semblent l'image des angles pincés d'un pavillon de toile.¹¹¹ » Claudel n'est pas le seul qui pense l'architecture chinoise de cette façon. Claude Farrère, dans sa nouvelle *La Sagesse de l'empereur*, donne une impression semblable :

Chaque soir, quand Hoang-Ti plantait sa tente, — la tente en peaux de bêtes cousues, dont les coins se relèvent comme les angles d'un toit, — le peuple, les yeux fixés sur l'horizon du sud et sur la tente, voyait distinctement, dans l'avenir profond, des palais, aux toits pareillement recourbés, [...]»¹¹²

D'après l'enquête de Gilbert Gadoffre, la plupart des voyageurs-écrivains français à l'époque, y compris Claudel et Segalen, ont recouru au livre de Maurice Paléologue qui s'intitule *L'Art chinois* comme leur manuel d'art. Dans le livre, l'auteur « attribue l'origine des toits relevés des pagodes au souvenir de “la tente primitive des

¹¹⁰ *O Po*, p. 27.

¹¹¹ *O Pr*, p. 1048.

¹¹² Claude Farrère, *op. cit.*, p. 14.

hordes asiatiques”¹¹³ ». Évidemment, Claudel et Claude Farrère sont d’accord avec l’explication de Maurice Paléologue. Or, la théorie de la tente est vraiment trop étonnante pour qu’un lecteur chinois l’accepte, car la civilisation chinoise reste très agricole non nomade depuis presque cinq mille ans. « Le souvenir de la tente » ne se conforme pas au cas de la culture chinoise. Mais pourquoi ces écrivains l’adoptent-ils facilement ? La raison possible, ce serait que la Chine à l’époque était justement sous le gouvernement d’une famille mongole qui garde encore beaucoup de traditions nomades. Cela favorise certainement l’acceptation de la théorie de la tente.

Revenons à la comparaison entre l’architecture chinoise et l’architecture japonaise. Le même terme « élégant », qui sert autrefois de la description des « cornes » chinois, Claudel l’utilise également pour décrire le toit japonais. Ce qui est nuancé, ici le terme s’utilise comme l’épithète pour l’ensemble du toit, au lieu d’une partie du toit : « il (le toit) n’est, dans son élégante puissance, que le couvercle ». Le toit japonais avec « une courbure faible » se distingue du style chinois. Du côté des cornes relevées chinoises, c’est un « élégant élan ». Le poète nous parle alors de l’impulsion exprimée par l’architecture. Dans ce poème, l’auteur admire « l’élégante puissance » du toit japonais ; c’est donc la capacité et l’efficacité du toit qui gagne son attention, surtout le toit d’écorce « si puissant et si léger ». En apercevant les différences entre les deux styles, l’auteur essaie de trouver la cause qui conduit l’architecture japonaise à sa forme actuelle. En d’autres termes, le poète voulait expliquer historiquement et culturellement ces constructions. Donc dans les lignes suivantes, il écrit,

Depuis le temps où Jingô Tennô sur sa flotte conquiert les îles du Soleil-Levant, le Japonais partout conserve la trace de la mer. Cette habitude de se trousseur jusqu’aux reins, ces basses cabines qui sont sa demeure sur un sol mal sûr, l’habile multitude des petits objets et leur soigneux arrimage, l’absence de meubles, tout encore ne décèle-t-il pas la vie étroite du matelot sur sa planche précaire ? Et ces maisons de bois que voici, elles-mêmes, ne sont que l’habitude agrandi de la galère

¹¹³ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l’univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 241.

et la caisse du palanquin.¹¹⁴

Claudiel ne s'arrête pas devant les dissemblances apparentes, ni ne regarde les bâtiments comme un élément isolé. En les replaçant dans leur transformation historique et dans leur réseau culturel, il approfondit et enrichit la vision qu'il en a. Le passage n'est plus une simple description sur le paysage d'une promenade, mais une observation perspicace et poétique sur un mode d'existence. Prenons les termes de Claudel, ce sont « des impressions réfléchies ¹¹⁵ ». Ces « impressions réfléchies » non seulement racontent le paysage exotique ou les bibelots curieux, mais aussi montrent ses efforts pour étudier les sujets d'une autre civilisation. Avec l'écriture de ce poème, nous voyons que le voyage au Japon offre au poète une distance convenable pour réviser la découverte en Chine, et la repenser d'une façon plus synthétique.

Ni la distance géographique ni l'écart culturel entre la Chine et le Japon n'est assez grand pour que le poète puisse se trouver complètement à l'extérieur de l'ambiance chinoise. Donc il avait l'habitude, peut-être à l'insu de lui-même, de mettre les deux cultures dans le même ensemble, un ensemble homogène qui s'oppose à la culture européenne lorsqu'il a réfléchi sur la divergence entre Occident et Orient. Le dernier poème japonais des quatre qu'il a composés autour de ce voyage, intitulé *Çà et là*, se présente sous la forme d'un compte-rendu qui liste une série d'impressions sur le pays visité. Dans toute la première moitié du poème, il insiste sur la distinction entre les deux procédés des artistes pour reproduire la nature. La distinction proposée par l'auteur trahit ses idées principales sur les arts occidental et oriental, et se fait un constituant important de sa découverte en Asie. Dans le premier paragraphe, en parlant de marchandises artisanales exposées dans la rue de Nihonbashi, il introduit son observation sur la façon d'œuvrer pratiquée par l'artiste japonais : « au lieu de copier la nature, il l'imité, et des éléments mêmes qu'il lui emprunte, comme une règle est décelée par l'exemple, il construit ses contrefaçons, exactes comme la vision et réduites comme l'image.¹¹⁶ » Il signale avec perspicacité la divergence entre les deux

¹¹⁴ *O Po.*, p. 83.

¹¹⁵ Cette formule est apparue dans la lettre à Pottecher du 3 juin 1896 où il a parlé de problèmes techniques de l'écriture, citée dans « Notes de *Connaissance de l'Est* », *O Po.*, p. 1027.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 85.

procédés par deux termes-clé : « copier » et « imiter ». On dirait qu'il n'est pas satisfait de cette mention rapide. Donc dans le paragraphe suivant, il donne son explication pour ces deux termes choisis et un commentaire comparatif plus systématique,

L'artiste européen *copie* la nature selon le sentiment qu'il en a, le Japonais l'*imite* selon les moyens qu'il lui emprunte ; l'un s'exprime et l'autre l'exprime ; l'un ouvrage, l'autre mime ; l'un peint, l'autre compose ; l'un est un étudiant, l'autre, dans un sens, un *maître* ; l'un reproduit dans son détail le spectacle qu'il envisage d'un œil probe et subtil ; l'autre dégage d'un clignement d'œil la loi, et, dans la liberté de sa fantaisie, l'applique, avec une concision scripturale.¹¹⁷

Dans cette comparaison en parallélisme, qui tombe en cascade, Claudel manifeste sans retenue ses idées sur la différence entre les artistes européen et japonais. Dans les pages suivantes, il prend le Japonais pour le côté oriental, le Français et l'Anglais pour le côté européen, et éclaire ses idées avec plus d'exemples. Dans ce travail comparatiste, l'artiste japonais représente non seulement la tradition de son pays, mais aussi celle de l'Orient. Nous voyons que le terme « le Japonais » se remplace parfois par le mot « l'Oriental » s'opposant au « Français » et au « Anglais ». Évidemment, le référent du terme « l'Oriental » comprend principalement le Japonais et le Chinois. Quelques mois plus tard, au moment d'admirer une collection de bronze des Song en Chine, il a repris l'idée concernant « copier » ou « imiter » dans une formule pareille,

L'art européen se restreint aujourd'hui à une copie, combien froide le plus souvent et conventionnelle, assisté par de basses pratiques scientifiques et toutes les recettes de la cuisine industrielle, à une copie, disons bien plutôt à une basse contrefaçon de la nature. Les Gothiques et ces grands artisans des Song comme eux, ne l'imitaient pas, *ils lui faisaient concurrence*.¹¹⁸

Nous gardons l'analyse de l'attitude claudélienne envers la distinction entre les arts européen et oriental dans les chapitres suivants. Ici, en comparant les expressions des deux passages, nous pouvons voir clairement que l'art japonais et l'art chinois, dans l'esprit du poète, représentent généralement un même genre d'art. Cela s'explique

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 961

essentiellement par la parenté étroite entre les cultures chinoise et japonaise, surtout pour ceux qui viennent d'une civilisation tellement hétérogène, parmi lesquels figure le poète.

A travers la comparaison entre les quatre poèmes japonais avec les écrits poétiques antérieurs et postérieurs, le rôle et la fonction de ce voyage au Japon se voient nettement. Depuis juillet 1895 où il a pris pied sur la terre chinoise ; jusqu'à mai 1898 où il est parti pour un mois de vacances au Japon, il a passé presque trois ans sans interruption dans le pays chinois. De l'inconnu au connu, il a naturellement accumulé des idées, çà et là, sur ce qu'il a vécu dans cet environnement. Mais des travaux professionnels lourds et des participations trop proches ne lui permettent pas de réfléchir sur elles systématiquement et dans un esprit absolument libre. Ce serait aussi la raison pour laquelle les poèmes japonais se montrent dans un style clair et courant, par contraste à celui des poèmes, plus ou moins « sombres et tristes¹¹⁹ », composés plus tôt à Hankou où il travaille intensivement au projet de chemin de fer Beijing-Hankou¹²⁰. Géographiquement, Claudel est porté par ce voyage hors de la Chine ; sa vision reste toutefois très attachée à son expérience antérieure. Une certaine distance de la Chine offerte par le voyage, lui fait travailler avec une focalisation neutre afin de ranger des idées poétiques dispersées et s'entremêlant avec des observations professionnelles. La continuité existant à l'intérieur du recueil n'est pas interrompue par cette séparation temporaire du pays chinois. Donc les quatre poèmes autour du voyage au Japon s'entendent harmonieusement avec les autres poèmes chinois. Tout cela contribue à la « connaissance de l'Est » claudélienne.

De 1899 à 1900 : le premier congé professionnel en France

En octobre 1899, Claudel a embarqué sur le bateau de départ pour la France. C'est son premier congé professionnel après son arrivée en Chine. Il a passé un an en France et après il a été renommé à Fuzhou et a commencé son deuxième séjour chinois.

¹¹⁹ Ce sont les formules employées par Jacques Petit dans les notes de *Connaissance de l'Est* pour décrire le séjour de Claudel à Hankou, voir *O Po*, p. 1028.

¹²⁰ Les poèmes composés pendant cette période sont : *Portes, Le Fleuve, La Pluie, la Nuit à la véranda, Splendeur de la lune...*

Cependant, au moment de quitter Fuzhou en automne de 1899, il a cru que ce serait son départ définitif de ce pays. Ainsi, il a composé un poème intitulé *La Terre quittée* sur le bateau pour lui dire au revoir et conclure son séjour asiatique.

Le poème décrit d'abord la séparation progressive entre le bateau et la terre, donc la focalisation externe du narrateur se ressent vivement : « Lui (le bateau), dans un grand tressaillement, agrandit peu à peu l'intervalle qui le sépare du quai encombré et de l'escale humaine », « De ce sol que nous habitâmes, il ne reste plus que la couleur, l'âme verte prête à se liquéfier.¹²¹ » Le poète jette les derniers coups d'œil sur ce pays habité, et se retourne vers « la ligne courbe de l'horizon ». Ce séjour en Extrême-Orient se considère comme une longue hésitation, qui a commencé avant sa venue en Chine et en a duré tout le temps. Comme nous l'avons dit dans l'analyse du poème *Le Pin* située plus haut, pendant cette période, il était en train de vivre une crise intime qui exigeait de lui un choix définitif entre la vocation religieuse et la vocation poétique. Pour une part, « l'illumination » à Noël de 1886 lui semblait un appel irrésistible ; d'autre part, il aimait tellement la création artistique. Il était ainsi hanté et tourmenté par ces questions : « qu'est-ce qui m'attend, que vais-je faire, quand entrerais-je en France, dois-je essayer de la vie monastique ?¹²² » Maintenant, la ligne de l'horizon étant la frontière, il allait traverser ce « sommeil démesuré ». La terre quittée derrière lui ne représente pas tout simplement la montagne de Fuzhou ou les ruelles de Shanghai ; mais elle est incarnée dès lors par les activités artistiques auxquelles l'auteur a dû renoncer : « Tout mon cœur désespérément, comme l'opaque sanglot avec lequel on se rendort, fuit le rivage derrière nous qui s'éteint.¹²³ » Non seulement cela, mais il y a laissé aussi les efforts sérieux consacrés aux travaux diplomatiques : « Que m'importe maintenant la fermentation des peuples, l'intrigue des mariages et des guerres, l'opération de l'or et des forces économiques, et toute la confuse partie là-bas engagée ?¹²⁴ » Le ton restant décisif, malgré le dommage et la douleur, l'écrivain a fait son choix définitif : « Je suis libéré du changement et de la diversité », « Voici

¹²¹ *O Po*, p. 106, 107.

¹²² *M*, p. 147.

¹²³ *O Po*, p. 107.

¹²⁴ *Ibidem*.

avec moi pour nous absoudre l'Absolu. » En disant au revoir au pays chinois, il a en réalité fait ses adieux au monde laïque. La Chine, à ce moment-là, devient un symbole de tous ses attachements à ce monde.

Puisque Claudel a déjà décidé d'entrer dans la vie monastique, il n'a pas fait beaucoup de création littéraire en 1900, seuls deux écrits : *Développement de l'Église* fait entre avril et juillet ; et la première Ode *Les Muses* créée pendant son séjour à Solesmes et à Ligugé. Rares sont les impressions concernant son voyage extrême-oriental dans ces deux textes. Il n'y a qu'une référence rapide au début du *Développement de l'Église* au temple japonais qui se présente comme un des exemples des constructions païennes. Force est de remarquer que la révolte des Boxers a eu lieu en Chine pendant son absence. Avec les dépêches diplomatiques et d'autres sources de communication personnelle, il était quand même au courant de toute cette affaire, surtout lui qui est évidemment proche de la communauté chrétienne. Nous pouvons alors trouver quelques empreintes marquées par cet événement dans son œuvre future, en particulier dans l'acte III de la pièce *Partage de Midi* où le dramaturge le prend pour un arrière-plan. Il n'a pas été directement témoin de la révolte des Boxers qui visait principalement les missionnaires européens en Chine ; mais le manque de cette expérience épouvantable devient heureusement un élément positif pour qu'il puisse continuer de s'approcher du monde culturel chinois dans un esprit relativement paisible.

De 1905 à 1906 : le deuxième congé professionnel en Europe

C'est de mars 1905 à mars 1906 que Claudel a pris son deuxième congé. Il était dans une situation très embarrassante, parce qu'il devait poursuivre sa maîtresse Rosalie Vetch qui l'avait quitté. Il a fait une vaine recherche en Belgique et en Hollande, et ne l'a pas retrouvée. Désespéré, il est retourné en France, et a fait des visites dans le Sud-Ouest et après, un pèlerinage à Londres. Il a passé le reste du temps entre le rétablissement mental, la création de la pièce *Partage de Midi* et les relations amicales et littéraires. Entre-temps, il a également composé plusieurs proses et poèmes en vers. A la fin de son congé, il s'est marié avec Reine Sainte-Marie Perrin, et est reparti pour

la Chine avec elle.

Pendant tout le deuxième congé, son état d'esprit a été dominé par l'affaire de Mme Vetch. La création de *Partage de Midi* en est une bonne preuve, comme Michel Lioure l'indique : « C'est dans les mois les plus douloureux de la crise engendrée par le départ, le silence et pour finir l'abandon de Rosalie que fut conçu et écrit *Partage de Midi*.¹²⁵ » C'est la deuxième pièce théâtrale « chinoise », après *Le Repos du septième jour*. Mais à la différence de la première, les éléments chinois y sont réduits à un décor de fond, alors que les intrigues principales composent une histoire d'amour fatale typiquement européenne, parce qu'il s'agit justement de l'expérience propre du dramaturge lui-même. Il a ainsi fait cette confidence à Francis Jammes dans la lettre du 19 septembre 1905 : « Vous savez que je fais un drame qui n'est autre que l'histoire un peu arrangée de mon aventure.¹²⁶ » En particulier, la facette européenne de la pièce se manifeste davantage quand le dramaturge explicite que

Le sujet en est peut-être le plus poignant qui soit, du moins au regard de ces âmes pour qui le sel de l'Évangile n'a pas perdu sa saveur et qui sont capables de faire la distinction du Bien et du Mal. Ce sujet, c'est le Pêché. Voir le Bien et faire le Mal, il n'y a pas au monde de malheur plus grande.¹²⁷

Comme l'histoire est fatale d'une façon européenne, et que le sujet reste fort chrétien, « On néglige souvent cette présence de l'Orient et de la Chine, sans doute parce qu'elle est éclipsée par le drame amoureux et spirituel qui se joue au premier plan.¹²⁸ » Malgré tout cela, on y trouve quand même des éléments chinois parsemés çà et là qui ont l'air insignifiants. Ils se réduisent en une toile de fond et, dirait-on, ils sont là seulement pour respecter le vrai cadre géographique de cette aventure amoureuse. Victor Segalen ne se contente pas du rôle infime des éléments chinois dans la pièce en disant que « Je signale à peine l'épisode chinois de *Partage de Midi* très Chine du sud aussi, et aussi bien révolte d'indigène dans le Honduras¹²⁹ ». Yu Zhong Xian fait une

¹²⁵ *Th I*, p. 1563.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 1559.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 1284.

¹²⁸ Pascale Alexandre-Bergues, « La Chine de *Partage de Midi* : de l'univers colonial à l'univers dramatique », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 37-47, p. 37.

¹²⁹ Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 709.

remarque pareille :

Si Mesa (ou Claudel) rencontrait sa Ysé non pas sur le bateau des Messageries maritimes naviguant vers la Chine, mais dans un lieu quelconque ailleurs, il connaîtrait quand même un amour fatal et écrirait un *Partage de Midi* pareil. Si on voulait adapter la pièce en la transportant dans n'importe quel autre pays, le thème resterait intact.¹³⁰

Evidemment, le fond chinois n'est pas autant important que le sujet du premier plan. Mais d'après nous, si ces petite choses chinoises sont absentes du drame, ce n'est plus la pièce actuelle, plus le même *Partage de Midi*. C'est-à-dire qu'elles sont nécessairement efficaces pour composer une œuvre spécifiquement claudélienne qui porte les traces de l'évolution de ses pensées et de la création. C'est pourquoi, de Gilbert Gadoffre à Yu Zhong Xian, à Yvan Daniel et jusqu'à Pascale Alexandre-Bergues, les critiques claudéliens ne négligent pas le rôle du décor chinois au moment d'analyser le drame. Pour le coup, nous prenons principalement la première version pour le champ d'étude, soit celle achevée en hiver de 1905-1906 où l'écrivain se trouvait dans son deuxième congé professionnel, car notre travail porte sur ses visions sur la Chine pendant cette période.

Si nous regardons de près les éléments figurant dans la pièce, ils appartiennent aux deux groupes qui se distinguent. D'un côté, ce sont des éléments chinois « chinois », si l'on peut les appeler comme cela, c'est-à-dire ceux qui font partie de la tradition culturelle et de la vie quotidienne chinoises ; de l'autre, ce sont des éléments chinois mais qui relèvent de la communauté internationale en Chine ; en d'autres termes, ils représentent plutôt l'image du domaine colonial chinois.

Si l'on concrétise les éléments figurant dans le premier groupe, on y voit la présence de la ville, de la campagne et des activités quotidiennes qui sont typiquement chinoises. Le dramaturge présente deux villes chinoises dans la pièce : Hong-Kong et un port du Sud de la Chine non-nommé. Dans la description de ces deux lieux, la silhouette d'une même ville apparaît : c'est Fuzhou, la ville où l'écrivain a vécu les

¹³⁰ Yu Zhong Xian, « La Chine dans le théâtre de Paul Claudel », 法国研究(*Études françaises*), 1995, n°1, p. 171-203, p. 173.

plus grandes joies et les plus cruelles douleurs. Fuzhou, la capitale de la province de Fujian, par où le fleuve Min se jette dans la mer, est aussi un port important depuis la guerre de l'opium. C'est là où Claudel s'est promené souvent en ville et à la campagne, où il a fréquenté les théâtres chinois, où il a vu « la maison suspendue¹³¹ », où il a célébré « la fête-de-tous-les-fleuves¹³² » et, surtout où la relation entre Rosalie et lui a commencé et s'est terminée. La ville de Fuzhou est très présente dans le recueil poétique *Connaissance de l'Est* et dans sa mémoire lorsqu'il s'est enfermé à Villeneuve pour la création de *Partage de Midi*. Dans la didascalie au début de l'acte II, le dramaturge donne des indications sur le lieu : « Hong Kong. Le cimetière plein d'arbres touffus de Happy Valley. De là, on découvre plusieurs routes, un champ de courses, une usine, un petit port, la mer, et, derrière, la côte de Chine.¹³³ » Hong Kong, comme Fuzhou, est aussi un port du Sud de la Chine ; et là, il y a un cimetière où se reposent les soldats tués lors de la révolte des Boxers. L'auteur a choisi ce cimetière pour le lieu de retrouvaille de Mesa et de Ysé, peut-être parce qu'il y avait vraiment un Happy Valley à Hong Kong qu'il avait visité avec Rosalie, ou bien pour mettre en relief l'atmosphère néfaste de cet amour. Ce qui est certain, c'est que ce cimetière lui a fait penser au cimetière qui se situait près de sa retraite consulaire à Fuzhou. C'est pourquoi Mesa-Claudel, en regardant les tombes à Happy Valley, fait spontanément une comparaison entre les deux genres de tombes et dit : « Comme j'aime ces tombes chinoises à fleur de sol dans la bonne terre chaude, sèche comme de la chaux ! / Mais nous les *Yang-jen*, hommes et femmes, / Vlan ! on nous flanque n'importe où, dans une tombe molle, [...]»¹³⁴ Les tombes évoquées ici par l'écrivain ont été décrites soigneusement dans le poème *Tombes. – Rumeurs* composé en 1896 pendant son premier séjour en Chine :

Elle (la tombe) affecte la forme d'un Ω appliqué sur la pente de la colline, et dont le demi-cercle de pierre prolongé par des accolades entoure le mort qui, comme un dormeur sous les draps, fait au milieu sa bosse : c'est ainsi que la terre, lui

¹³¹ *O Po*, p. 95.

¹³² *Ibidem*, p. 117.

¹³³ *Th I*, p. 853.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 854.

ouvrant, pour ainsi dire, les bras, le fait sien et se le consacre à elle-même.¹³⁵

Ce genre de tombe fait partie des coutumes traditionnelles du Sud de la Chine, et chaque détail de la construction possède un certain sens. Ce rite concernant la relation entre les vivants et les morts a intrigué le poète ; donc il aimait se promener autour de ces tombes. Il s'est présenté comme un « hôte des morts » dans ce poème, et il avait même son « poste habituel » où il a passé beaucoup de temps pour écouter et observer : c'était sur un « grand tombeau triple, noir de mousse et de vieillesse, oxydé comme une armure, qui domine obliquement l'espace de son parapet suspicieux¹³⁶ ». Nous nous demandons si c'est la même tombe que l'écrivain a ajoutée intentionnellement dans la deuxième version de la pièce : « Le cimetière « soi-disant) de Hong Kong : Happy Valley. Une grande tombe chinoise désaffectée (style de Fou-tchéou) en forme d'oméga entourée de bambous¹³⁷ ». Probablement oui. Car le cimetière à côté de sa maison à Fuzhou est un endroit très spécial pour lui, même une source du plaisir : « Il se plaît à errer parmi les tombes pour se rendre [...] jusqu'à un grand tombeau en forme d'oméga, abrité par une haie de bambous.¹³⁸ » Il a fait les modifications du drame en 1948-1949, c'est-à-dire que plus de quarante ans se sont passés. S'il essaie d'évoquer le souvenir sur ces tombes, normalement celle qui lui est la plus familière lui reviendrait le plus facilement dans l'esprit. À Fuzhou, c'était avec ces tombes qu'il a compris que « La mort, en Chine, tient autant de place que la vie¹³⁹ », également avec elles qu'il a « écouté longtemps ce murmure, le bruit que fait la vie, de loin¹⁴⁰ ». Dans ce cas, quand l'écrivain les a évoquées dans la pièce par la bouche de Mesa, les méditations inspirées par elles y ont été introduites aussi. Au moment de la création du drame, au moment de réviser le passé avec Rosalie, il s'est souvenu de ce rite spécifique chinois qui l'a renvoyé une nouvelle fois près des morts, ce qui conforme à son état d'esprit du moment. Lui, il était justement « dans les mois les plus douloureux

¹³⁵ *O Po*, p. 42.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 43.

¹³⁷ *Th II*, p. 884.

¹³⁸ Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 219.

¹³⁹ *O Po*, p. 41.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 44.

de la crise engendrée par le départ, le silence et pour finir l'abandon de Rosalie¹⁴¹ », et « le bruit que fait la vie » restait seulement un « murmure de loin ». L'évocation des tombes chinoises a incarné de cette façon le cœur désespéré de l'auteur.

Dans la didascalie au début de l'acte III, nous avons la description d'une autre ville :

L'action est dans un port du Sud de la Chine, [...] Au-dehors d'énormes banyans ; à leurs branches pendent des paquets de racines pareilles à de longues chevelures noires. [...] D'une part, on aperçoit les deux bras d'un fleuve couvert de bateaux, et, derrière, entourée de sa muraille crénelée, une immense ville chinoise avec ses portes et ses pagodes. D'autre part, vers le couchant, la rizière et de belles montagnes bleues. De temps en temps on entend des batteries de gongs et des détonations de pétards et d'armes à feu, et par bouffées la musique d'un théâtre au loin avec les cris sauvages des acteurs. Le soleil se couche. De longs rayons rouges passant à travers le mur de feuilles des banyans traversent la pièce déserte.¹⁴²

La longueur, c'est la première chose que l'on ressent en lisant ce passage d'indication sur le lieu, surtout par rapport à celle sur Hong Kong, lieu d'action de l'acte II. Là, avec Hong Kong, on n'a que deux à trois lignes qui laissent une image vague ; ici, le dramaturge présente non seulement l'environnement autour de la maison des protagonistes, mais aussi le paysage urbain et naturel au loin, et différents bruits de la vie. Le surgissement de la description soignée devrait être dû à un souvenir inoubliable. D'une part, c'est le lieu où toute l'histoire d'amour s'est déroulée et a touché sa fin ; d'autre part, c'est l'endroit préféré de l'auteur où il a trouvé un certain bonheur de la vie et l'harmonie avec la nature. Les deux causes s'entremêlant, le lieu est devenu unique et ineffaçable dans la mémoire de l'écrivain. Malgré toute la longue description, quoique le nom de la ville apparaisse à peine entre les mots, l'auteur ne voulait pas le prononcer directement à cause de la douleur. Sans aucun doute, c'est Fuzhou. On le distingue d'abord par la localisation géographique — « un port du Sud de la Chine » ; ensuite par le panorama de tout l'emplacement — « D'une part, on

¹⁴¹ « Notices de *Partage de Midi* », *Th I*, p. 1563.

¹⁴² *Th I*, p. 872.

aperçoit les deux bras d'un fleuve couvert de bateaux¹⁴³ » et « D'autre part, la rizière et de belles montagnes bleues » ; de plus, « les banyans » et « le théâtre » sont aussi des indicateurs efficaces si l'on connaît Fuzhou de *Connaissance de l'Est*.

Face aux mêmes paysages, l'auteur éprouve de différentes sensations que celles qui sont décrites dans *Connaissance de l'Est*. Dans le poème *Le Banyan*, les racines de l'arbre sont comparées simplement aux « paquets de chaînes », mais dans la pièce de théâtre, l'arbre est en quelques sortes personnifié, les racines devenant « de longues chevelures noires », ce qui assombrit l'image du végétal. Quant à la scène où les rayons du couchant traversent le feuillage du banyan, il y a une scène semblable dans le poème : « tout le village se réunit sous l'avancement tortueux de ses bois les rayons roses de la lune passant au travers des ouvertures de sa voûte illuminent d'un dos d'or le conciliabule¹⁴⁴ ». Les rayons roses de la lune deviennent ici les rayons rouges du soleil au couchant, avec quoi l'ambiance se change immédiatement. La couleur rouge du couchant qui ressemble à la couleur du sang ajoute dans la scène un peu de cruauté tragique. Le banyan décrit dans le poème possède deux facettes : d'un côté, c'est un « monstre qui hale », « une hydre qui s'arrache avec acharnement » ; de l'autre côté, l'arbre se fait à la fin du poème « un Hercule végétal » qui relève le défi de la terre et distribue l'eau aux habitants de la région. Dans la pièce, avec « de chevelures noires » et « les rayons rouges » perçants, le côté héros a disparu, seuls restent d'énormes monstres qui entourent la maison des personnages. Ce qui ne change pas, c'est qu'il y a toujours un conciliabule sous les branches tortueuses.

Ce qui arrive à la description du « théâtre » est pareil au cas des « banyans ». Plus haut, nous avons parlé de l'admiration de Claudel pour le théâtre chinois avant d'arriver en Chine. Quand il s'est trouvé dans les territoires chinois, il avait enfin les occasions pour l'écouter et l'observer librement. Il en a évidemment bien profité, nous avons donc le poème *Théâtre* où il en fait une description minutieuse de tous les côtés. À cause de l'obstacle linguistique, l'écrivain ne connaissait pas le sens de la parole,

¹⁴³ La description correspond à la topographie de Fuzhou. Si l'on se situe sur le Kouliang où se trouve la retraite consulaire de Claudel, on aperçoit clairement que le fleuve Min se divise en deux voies fluviales avant de se jeter dans la mer.

¹⁴⁴ *O Po*, p. 49.

donc il a compris la pièce par les gestes et les sons, comme l'indique Michel Lioure : « les motifs de l'admiration de Claudel » pour le théâtre chinois proviennent justement de son aspect « gestuel et musical¹⁴⁵ ». Ce que les spectateurs aiment écouter au cours du théâtre, ce sont les chants des acteurs et l'accompagnement musical de l'orchestre. À la différence du théâtre européen, sur la scène théâtrale chinoise, les acteurs et actrices s'expriment et s'échangent par chants, ce qui rend le théâtre chinois plus proche de l'opéra. La capacité de chanter juste et bien, c'est le principe majeur pour juger les techniques d'un acteur. Les chants mélodieux accompagnés par des gestes spécifiques sont ce qui attirent le plus l'attention des spectateurs, comme le remarque le poète dans *Théâtre* : « sous le plumage de son rôle, la tête coiffée d'or, la face cachée sous le fard et le masque, ce n'est plus qu'un geste et une voix.¹⁴⁶ » Toujours les mêmes genres de chants, par contraste d'une réception avec intérêt d'autrefois, sont décrits en « les cris sauvages des acteurs ». L'expression reste très rare dans les commentaires claudéliens pour le théâtre chinois, on ne la trouve presque nulle part, que ce soit dans les premiers contacts en France et en Amérique, ou au cours de ses séjours en Chine, ou des dizaines d'années plus tard dans son souvenir. Au contraire, les critiques d'un tel ton sur le théâtre chinois se trouvaient partout dans les journaux et revues européennes, comme ce que nous l'avons présenté plus haut au moment de parler du spectacle de l'Exposition de 1889 : « hurlements de ses acteurs », ou bien « les cris sans noms, les incroyables cacophonies », ou bien « un miaulement enragé » etc... Force est d'avouer qu'à ce moment-là, le dramaturge a partagé, consciemment ou pas, ces opinions méprisantes qui manifestent une condescendance occidentale. Qu'est-ce qui a changé son regard ? Nous devons mettre les circonstances en considération. D'une part, l'auteur était plongé dans une profonde affliction, le poids de la sensation pesait aussi sur son regard sur le lieu de son amour et toutes les activités qui s'y sont passées. Pour cet homme accablé d'amour, tout le monde entier lié avec cette histoire a été assombri par la fin terrible. Les chants exotiques et mélodieux des acteurs sont devenus ainsi « des cris sauvages » et il n'avait plus un esprit paisible pour découvrir

¹⁴⁵ Michel Lioure, *op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁶ *O Po*, p. 40.

cette beauté extrême-orientale. D'autre part, au moment de la création de la pièce, il était en Europe, entouré par des relations familières, amicales et littéraires. Dans une ambiance complètement européenne, l'expérience vécue en Chine et les sentiments qui y avaient émergé se sont estompés progressivement voire se sont déformés.

Dans ce cas, on s'étonne peu du changement de l'image des « gongs ». Le gong, c'est un instrument musical typiquement chinois qui était plus ou moins familier pour l'écrivain. Parce que le gong joue un rôle important dans l'orchestre traditionnel. Chaque fois que Claudel allait au théâtre, il pouvait voir comment les gongs se jouaient. Dans le poème *Théâtre*, il en a fait une description spéciale : « Mais la place principale est tenue par les gongs et cymbales dont le tapage discordant excite et prépare les nerfs, assourdit la pensée qui dans une sorte de sommeil ne vit plus que du spectacle qui lui est présenté.¹⁴⁷ » Sous les yeux du poète, les gongs ont été définis comme quelque chose d'autoritaire et de vital, dont les sons sont impératifs pour former le charme original de la musique théâtrale. Comme le tapage des gongs peut « exciter les nerfs », depuis toujours en Chine, les gens les utilisaient aussi pour communiquer les bonnes nouvelles ou quelque chose d'important, en plus de leur fonction dans le théâtre. Dans les circonstances de l'acte III, il s'agit d'une insurrection, donc habituellement il y a des sons de gongs dans la rue pour informer le danger aux gens. D'une façon implicite leurs batteries s'entremêlant avec « des détonations de pétards et d'armes à feu », leur image s'ajoute ainsi une atmosphère redoutable et sinistre. Ils ne sont plus des instruments musicaux sur la scène théâtrale qui attirent le regard curieux du poète et qui l'incitent à méditer, mais quelque chose de menaçant et d'étranger qu'il vaut mieux écarter. Le changement de la vision sur les gongs reflète aussi les impressions de l'écrivain : l'aspect aimable du pays est évidemment en diminution.

Nous remarquons également la présence de la langue chinoise dans la pièce. Le dramaturge a mentionné deux fois mais très rapidement l'écriture des caractères chinois. La première fois, c'est de Ciz, mari d'Ysé, qui pratique l'écriture — « Il écrit les caractères chinois dans l'air avec le doigt.¹⁴⁸ » Il l'a fait afin de convaincre sa

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ *Th I*, p. 856.

femme de son départ au loin pour une affaire potentiellement dangereuse. Et la deuxième fois, l'écriture apparaît sur le sauf-conduit de Mesa — « Amalric le (Mesa) fouille et retire des vêtements une planchette couverte de figures et de caractères singuliers qu'il montre à Ysé.¹⁴⁹ » L'auteur n'a pas mis beaucoup de descriptions détaillées et les a évoqués plutôt au hasard, semble-t-il. Mais selon les indications dans d'autres œuvres claudéliennes, par exemple, le caractère « Dix » dans *Le Repos du septième jour*, ou les petits poèmes écrits sur la calligraphie dans *Cents phrases pour éventails*, l'écrivain était très sensible au charme graphique des caractères chinois. Ici, l'écriture chinoise ne concernaient pas le sujet principal de la pièce, cependant les mentions rapides n'ont pas diminué leur pouvoir magique. Surtout pour la présence du sauf-conduit, qui est « un signe que tous respectent », dit Mesa. Une planchette couverte de figures et de caractères singuliers, c'est le style traditionnel du laissez-passer chinois, dont la fonction se réalise par le jointage des caractères et des figures¹⁵⁰ ; en d'autres termes, le laissez-passer fonctionne d'une façon qui relie le pouvoir graphique avec le pouvoir représenté par lui. C'est ce qu'apprécie l'écrivain. Donc dans une pièce dont le sujet n'avait rien à voir avec l'écriture chinoise, il a réservé quand même de petits détails pour elle, ce qui implique un intérêt spécial accordé à ces idéogrammes.

En plus de la présence de l'écriture, l'auteur a parfois transcrit des expressions orales du chinois d'après leurs prononciations phonétiques. Nous avons ainsi les formules qui ont l'air très exotiques dans un texte écrit en français : « Yang-jen » (acte II), « Ta ! ta ! » et « Yang kouï tze » (acte III). *Yang-jen* et *Yang kouï tze* désignent presque le même sens, et se traduisent littéralement en « homme étranger » et « petit diable étranger ». Toutes les deux appellations sont plus ou moins péjoratives et manifestent de l'hostilité envers les Européens. D'autre part, *Ta* désigne le verbe « tuer », transcrit en pinyin « cha ». C'est le mot que les soldats crient en avançant et attaquant sur le champ de bataille. Voilà toutes les expressions chinoises figurant dans

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 886.

¹⁵⁰ Pour une présentation plus précise sur le sauf-conduit traditionnel, on peut voir Yu Zhong Xian, *op. cit.*, p. 199-200.

la pièce et toutes les trois représentent de la violence et du mépris. L'auteur les a apprises sans doute au moment du conflit qu'il avait vécu en personne et les a employés ici pour, textuellement et apparemment, répondre à la situation des personnages ; d'autre part, psychologiquement et potentiellement, montrer son angoisse envers ces gens qui parlent une langue oralement abstruse. La présence des expressions chinoises trahit en effet une hostilité mutuelle entre les deux parties — côté chinois et côté européen, ce qui n'étonne pas les lecteurs et spectateurs s'ils connaissent la condition internationale du moment en France et en Chine. En analysant respectivement l'attitude de l'auteur pour l'écrit et l'oral de la langue chinoise, la différence entre les deux se voit clairement : l'écrivain s'intéresse à l'écriture et pourtant se met à l'écart de l'oral. C'est difficile d'expliquer cette manifestation complexe, mais l'identité double de Claudel (diplomate et artiste) serait l'une des raisons. Au moment de la création de la pièce, les distances réelle et mentale entre lui et la langue chinoise atteignaient le maximum ; ce serait pourquoi il l'a laissée s'éclipser dans de petits moments des dialogues entre personnages.

Nous venons de faire une observation sur les éléments chinois « chinois » (selon notre classement fait plus haut), par rapport auxquels les éléments qui reflètent la situation de la communauté internationale en Chine sont plus faciles à remarquer. Il ne s'agit plus des coutumes ou activités culturelles ni des paysages urbains ou à la campagne. Mais ils dévoilent aussi un aspect important du pays à l'époque : c'est son aspect colonial. Ils comprennent le sujet de conversation des protagonistes (« les lignes télégraphiques vers les États Shan¹⁵¹ »), le motif du départ de M. de Ciz (des commerces illicites de coulis, de l'opium et des fusils¹⁵²), la condescendance générale européenne (« tous ces jaunes me dégoûtent¹⁵³ »), et la révolte chinoise contre les Européens qui provoque le conflit final des personnages. Ces éléments ne sont pas au premier plan du drame, mais comme le dit Yvan Daniel, « ils permettent néanmoins d'attirer l'attention sur les préoccupations professionnelles de l'auteur et de

¹⁵¹ *Th I*, p. 834.

¹⁵² *Ibidem*, p. 856.

¹⁵³ *Ibidem*.

comprendre un peu mieux ce que fut la vie quotidienne des Occidentaux dans ce pays.¹⁵⁴ » Avec ces détails anecdotiques, les critiques précédentes ont déjà fait des découvertes importantes : Gilbert Gadoffre a trouvé les traces des événements historiques majeurs autour du consul et il a reconstruit partiellement sa vie professionnelle à Fuzhou¹⁵⁵ ; Yu Zhong Xian et Yvan Daniel ont détecté une source cachée de la révolte anti-occidentale de l'acte III — l'affaire de la pagode de Ningbo, un conflit entre les habitants locaux et le consulat français qui avait lieu à Shanghai en 1898¹⁵⁶ ; Yvan Daniel a aussi justifié encore une fois l'enquête faite trente-cinq ans plus tôt par Gilbert Gadoffre en disant que « la toile de fond de *Partage de Midi* est tout entière composée des souvenirs des différentes missions diplomatiques du consul en Chine¹⁵⁷ ». Tous ces travaux montrent bel et bien que « l'écriture dramatique de Claudel dans *Partage de Midi* n'avait pas échappé aux influences du séjour.¹⁵⁸ » Ces éléments construisent le visage colonial de la pièce ; cependant elle ne devient pas ainsi une écriture coloniale qui se vante de l'expérience à l'étranger pour gagner l'attention du public, comme le remarque Pascale Alexandre-Bergues,

Sur le plan dramaturgique, en effet, la fiction coloniale organise un ensemble d'oppositions et de contrastes qui contribuent largement au dépassement de l'intrigue et donc au sens profond du drame. [...] Au-delà de la rivalité amoureuse, elle (la fiction coloniale) commande l'antagonisme entre le poète, Mesa, et les trafiquants, les « voyous », de Ciz et surtout Amalric : face à l'Est, à l'acte I, Mesa célèbre la beauté du soleil couchant tandis qu'Amalric se fait le chantre cynique et bouffon du colonialisme et de ses profits.¹⁵⁹

Comme le dit Mesa : « Ils m'ennuient. Je ne les supporte pas », le quotidien et l'atmosphère dépravé de la communauté internationale n'ont pas plu au consul, ce qui est aussi attesté par la note du 26 mai 1897, une période où il faisait des négociations

¹⁵⁴ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 167.

¹⁵⁵ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 109-121.

¹⁵⁶ Yu Zhong Xian, *op. cit.*, p. 188-190. Yvan Daniel, *op. cit.*, p. 172-175.

¹⁵⁷ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 175.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 167.

¹⁵⁹ Pascale Alexandre-Bergues, *op. cit.*, p. 46.

du chemin de fer Beijing-Hankou : « Dîné avec les voyous¹⁶⁰ ». Il a montré cette discordance avec les autres gens de la société coloniale dans la pièce par des contrastes entre Mesa et deux aventuriers européens : de Ciz et Amalric, surtout par le combat cruel entre lui et Amalric à l'acte III. Que ce soit dans ses journaux personnels ou dans l'œuvre littéraire, l'écrivain s'est distingué des colonialistes cyniques et arrogants. Ce dont il s'est mis à écart, c'est le monde pourri du colonialisme, non le pays de séjour. C'est-à-dire que même dans un moment où il était imprégné de la souffrance et se sentait très extérieur de l'espace chinois, il n'a pas déprécié l'image de la Chine. Seulement les souvenirs sur elle se sont réduits pour céder place à l'évènement plus important du moment : l'amour fatal de sa vie. C'est un peu trop exigeant de reprocher à l'auteur de ne pas accorder plus de place aux éléments chinois lors de la création, ce qui dépend en fait de la particularité de la pièce ; en revanche, nous ne devons pas négliger le rôle joué par ces petites choses chinoises qui sont incontestablement nécessaires pour composer ce drame spécial claudélien. En fait, suscitée par le bouleversement de la vie sentimentale de l'auteur, la réduction des souvenirs concernant le pays chinois a déjà commencé lorsqu'il a pris le bateau pour la France. Il a ainsi noté sur la route de retour, qui est aussi la dernière phrase du dernier poème de *Connaissance de l'Est* : « J'aurais beau chercher, je ne trouve plus rien hors de moi, ni ce pays qui fut mon séjour, ni ce visage beaucoup aimé.¹⁶¹ »

Les trois pauses de travail, courte ou longue, que nous venons d'examiner, ressemblent aux trois bornes qui rompent son séjour chinois d'une longueur de quatorze ans. Une extériorité mentale par rapport à l'espace chinois, produite naturellement par la distance géographique, c'est ce qui marque le plus dans l'évolution de sa création poétique et dramatique. Or, avec une lecture attentive, il n'est pas difficile de trouver la continuité de l'écriture entre les textes en séjour et en pause. Là, il y a bien entendu des attachements personnels qui agissent. Mais le plus grand moteur de la continuité, c'est les influences exercées par le monde culturel chinois sur

¹⁶⁰ Paul Claudel, *Les agendas de Chine*, Lausanne, l'Âge d'homme, « Collection du Centre Jacques-Petit », 1991, p. 138.

¹⁶¹ *O Po*, p. 120.

un cœur artistique sensible.

III. Les impressions de la Chine après le départ définitif de Chine (la période après 1909)

1909, c'est la dernière année du séjour chinois de Claudel. Le 1^{er} mai, il a assisté aux funérailles de l'empereur Guang-xü ; en juin, il a eu des entretiens avec Victor Segalen ; le 15 août, il a pris le retour pour la France par *le Transsibérien*. Cette fois, c'est le départ définitif. Il n'est jamais revenu dans les territoires chinois. Cependant sa pensée n'a pas cessé de revenir sur les jours vécus en Chine. Les souvenirs et les réflexions postérieurs se voient çà et là dans les œuvres poétiques et théâtrales.

La réminiscence de la Chine dans les écrits ultérieurs de Claudel

Du côté du théâtre, nous avons le rôle de « valet chinois » du *Soulier de satin* dont la rédaction a commencé en 1919 et s'est achevée en 1924 et puis la deuxième version de *Partage de Midi* qui s'est faite en 1948-1949. Du côté des textes poétiques et en prose, nous avons d'abord la conférencière *Les Superstitions chinoises* en 1910, ensuite des proses indépendantes comme *Chose de Chine* en 1936, *Souvenirs de Pékin* et *La poésie française et l'Extrême-Orient* en 1937, un recueil poétique *Poèmes d'après le chinois* de la même année, un deuxième recueil du même genre *Petits poèmes d'après le chinois* en 1939, une traduction de la légende *La Lanterne aux deux pivoinés. Conte de la vieille Chine* en 1942, un souvenir heureux dans la *Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot* en 1946, et la prose *Eloge du Chinois* en 1948. N'oublions pas un gros ouvrage intitulé *Sous le signe du dragon*, conçu depuis 1904 mais publié quarante-trois ans après, soit en 1947. À cause de son style documentaire, cet ouvrage se trouve un peu hors du champ de notre travail ; par contre les premiers chapitres qui visent à donner une vue générale sur le pays, ses gens et sa culture, peuvent servir de référence utile pour mieux évoluer les idées claudéliennes en cette matière.

En plus de cela, dans les textes sur le Japon et son séjour là-bas, il est très fréquent d'y trouver des évocations de l'image de la Chine. Les textes dont nous parlons comprennent certains poèmes du recueil *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, tels que *Hang-Tchéou*, *Histoire de l'équarrisseur* etc. ; et des proses longues sous la forme de conversation comme *Le Poète et le shamisen* et *Le Poète et le vase d'encens* ; et un recueil beau et original de poèmes intitulé *Cent phrases pour éventails*. Toutes ces textes datent de la même période, environ l'année 1926, où il était ambassadeur de France au Japon. En connaissant la parenté étroite des deux cultures, chinoise et japonaise, et la position géographique voisine des deux pays, cela nous étonne peu de voir que l'écrivain mélange les réminiscences chinoises dans ces écrits.

D'ailleurs, les influences du séjour chinois continuent de s'exercer, explicitement et implicitement, sur les textes dont les sujets sont carrément « occidentaux ». Par rapport aux œuvres chinoises et japonaises, ils ne sont pas du tout « exotiques », tels que *Conversations dans le Loir-et-Cher*, *Jeudi en 1925*, *Idéogrammes occidentaux en 1926*, *Le Chemin dans l'art* et *Ægri Somnia* en 1937. Dans ces textes, l'écrivain ne parle plus de son expérience en Asie, mais des lettres latines, de la peinture de Breughel, de la laideur de l'architecture moderne, des œuvres de Rubens... bref, des sujets occidentaux. Mais nous voyons que ses connaissances sur la Chine comme les procédés des peintres des Jin ou des Tang, les paroles des maîtres taoïstes, ou la composition des jardins à Shanghai lui servent souvent de bons exemples et de références efficaces pour développer ses idées. À travers ces textes, nous notons que les informations accumulées au cours de son séjour chinois deviennent une partie importante de sa conception de la création artistique et même du monde — naturel et humain.

D'un point de vue chronologique, si nous dégageons un fil de toutes les dates de rédaction des textes susmentionnés, nous remarquons qu'il y a trois périodes où les écrits concernant la Chine sont plus nombreux que les autres moments : les années 1926, les années 1937 et les années 1948. C'est-à-dire que, statistiquement, presque tous les dix ans l'écrivain évoquait d'une façon intensive les impressions sur le pays et la culture chinois par les écrits après son départ de 1909. La fréquence régulière

trahit une nécessité de revenir qui s'explique par un attachement intime de l'auteur envers ce pays extrême-oriental. Les travaux au bout de chaque période de dix ans ne sont donc pas impromptus, mais les fruits des longues méditations et reconsidérations. Là, c'est la survivance des quatorze ans passés en Chine qui fonctionne dans les pensées de l'écrivain.

Le retour au regard extérieur et la complicité avec la Chine

Force est de remarquer que c'est avec un regard extérieur que l'auteur a écrit tous ces textes. Tout d'abord, cette extériorité est géographique. Il n'habite plus en Chine, et reste à l'extérieur de toute l'ambiance chinoise qui se produit seulement dans la vie régulière et quotidienne à l'intérieur du pays. Ensuite, la séparation géographique le conduit naturellement à l'extériorité mentale qui se manifeste par un changement de point de vue de « nous » à « elle » ou à « il ». Si nous observons de près certains poèmes de *Connaissance de l'Est*, « Paul Claudel s'intègre parfois ainsi lui-même dans le paysage qu'il représente¹⁶² », comme l'indique Yvan Daniel. Le premier paragraphe de *Novembre* nous montre clairement le sentiment de « nous » :

Le soleil se couche sur une journée de paix et de labeur.
Et les hommes, les femmes et les enfants, la tignasse pleine de poussière et de fétus, la face et les jambes maculées de terre, travaillent encore. Ici, l'on coupe le riz ; là on ramasse les javelles, et comme sur un papier peint est reproduite à l'infini la même scène, de tous les côtés se multiplie la grande cuve de bois quadrangulaire avec les gens qui face à face battent les épis à poignées contre ses parois ; et déjà la charrue commence à retourner le limon. Voici l'odeur du grain, voici le parfum de la moisson. Au bout de la plaine occupée par les travaux agricoles on voit un grand fleuve, et là-bas, au milieu de la campagne, un arc de triomphe, coloré par le couchant d'un feu vermeil, complète le paisible tableau. Un homme qui passe auprès de moi tient à la main une poule couleur de flamme, un autre porte aux extrémités de son bambou, devant lui, une grosse théière d'étain, derrière un paquet formé d'une botte verte d'appétits, d'un morceau de viande et d'une liasse de ces taëls de papier d'argent que l'on brûle pour les morts, un

¹⁶² Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 80.

poisson pend au-dessous par un paille.¹⁶³

Si tout le passage nous dévoile un « paisible tableau », la ligne entre « je » et les autres éléments du tableau est très floue : plusieurs apparitions du pronom indéfini « on » mêlent « je » aux travailleurs sur le champ ; l'ajout du sens olfactif marque « ma » participation dans la scène décrite — « Voici l'odeur du grain, voici le parfum de la moisson » ; surtout pour l'homme passant marche juste à côté de « moi », et la description détaillée sur sa charge traduit une certaine familiarité. Somme toute, cette dizaine de lignes nous disent bel et bien que l'auteur vit vraiment parmi ces gens, qu'il appartient à ce « tableau ». Ce n'est pas le seul exemple ; et nous allons développer ce point dans le chapitre suivant. Mais après la séparation du pays, le sens participatif n'est plus là. La Chine est redevenue un « ailleurs », non « ici », comme quand l'écrivain ne l'avait pas encore connue. Pourtant, les regards extérieurs des deux moments — avant l'arrivée et après le départ — se distinguent l'un de l'autre. Avant l'année 1895, la Chine lui était plutôt un espace parallèle sur lequel ses connaissances étaient très limitées et mélangées d'imagination, donc son regard était rempli de curiosité pour l'inconnu, comme nous l'avons montré dans les premières pages du chapitre. Par contre, après l'année 1909, malgré l'utilisation de la troisième personne, Claudel évoque le pays avec certitude et surtout avec une complicité heureuse :

La Chine est un pays de plusieurs centaines de millions d'habitants, remarquablement homogène sinon dans sa constitution organique, du moins dans sa culture et dans ses mœurs, dans ce que les philosophes nomment la conscience de sa propriété spécifique. (*Souvenir de Pékin*)¹⁶⁴

Ou avec une fierté de témoin :

La Chine, telle qu'elle existait alors, était le pays le plus vraiment et le plus pratiquement libre que j'ai jamais connu, c'est-à-dire libre pour les choses immédiates qui seules après tout ont de l'importance. (*Chose de Chine*)¹⁶⁵

Le ton résolu manifeste la confiance de l'auteur qui se base sur une quinzaine

¹⁶³ *O Po*, p. 53-54.

¹⁶⁴ *O Pr*, p. 1027.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 1023.

d'années de contact direct. En effet, la position de Claudel est assez délicate : par rapport à la Chine, la distance se fait à cause de son déplacement et ils ne sont plus ensemble, lui et le pays, ils reviennent à l'état de séparation ; mais par rapport au public européen, les lecteurs ou spectateurs, il est porte-parole du pays, il est « un vieux Chinois » — comme la façon dont Mesa se présente face à Ysé ; ils — lui et le pays — sont attachés étroitement. Bref, il joue le rôle d'intermédiaire entre la Chine et le public européen.

Sous le signe du dragon : un projet ambitieux raté

Il est clairement conscient de sa situation, donc il profite de la distance qui lui donne plus d'espace pour organiser les idées, et de l'avantage des expériences en personne pour créer un « manuel » de la Chine qui s'intitule *Sous le signe du dragon*. Cet ouvrage, dont l'idée de rédaction est née en 1904 (d'après Gilbert Gadoffre¹⁶⁶), et dont la « première recomposition » s'est faite en 1909, a été publié enfin en 1947. Le projet conçu a visé à une grande ambition qui se manifeste dans la table des matières :

TABLE DES MATIÈRES DE <i>SOUS LE SIGNE DU DRAGON</i>	
Chapitre I	Le pays
Chapitre II	La civilisation et le gouvernement
Chapitre III	Quelques traits de la physionomie chinoise
Chapitre IV	La religion
Chapitre V	L'Europe en Chine
Chapitre VI	Le commerce et l'industrie
Chapitre VII	Les finances et la monnaie
Chapitre VIII	La position actuelle des puissances

Par rapport aux premières versions de projet, celle de l'édition paraît plus circonspecte, qui étale quand même une ampleur démesurée. Au moment de la

¹⁶⁶ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 143-144.

première composition, soit à la fin de son séjour chinois, Claudel était vraiment en possession de sources précieuses pour envisager un tel grand projet, comme Gilbert Gadoffre le résume : « Quatorze ans de Chine, d'innombrables enquêtes économiques, des souvenirs de négociations, des rapports de tous ordres, autant de trésors qui s'accumulaient dans ses archives et dont la synthèse eût donné le livre le mieux informé sur le vieil Empire.¹⁶⁷ » Cependant le projet n'a pas immédiatement été réalisé. D'une part, à cause de l'indisponibilité des partenaires¹⁶⁸, le texte est resté inachevé pour longtemps ; d'autre part, la première version du texte rédigé par Claudel « avançait bon nombre d'avis rugueux et de propositions osées¹⁶⁹ » sur la politique des Puissances en Extrême-Orient qui risquaient d'irriter les censeurs du Quai d'Orsay, ce qui était évidemment inapproprié pour un diplomate en exercice qui était, en 1909, encore au début de sa carrière. À cause de telle ou telle raison, les brouillons ont subi un long intervalle de 1909 à 1947 pour devenir enfin le texte de l'édition. Pourtant, au cours de l'absence de l'écrivain, la Chine, qui a vécu la Révolution nationale, l'effondrement de la dynastie mandchoue, l'avènement de la I^{er} République..., a beaucoup changé. Les connaissances et expériences obtenues sur place par l'auteur ont donc perdu leur fraîcheur, ce qui dévalorise gravement la qualité du texte. Le décalage du temps en est bien une raison ; et d'ailleurs nous notons que la distance réelle entre l'auteur et le pays est également une cause principale qui l'empêche d'avoir des renseignements vivants mais des notes désuètes. Ce livre — réorganisé, achevé et publié à des milliers de kilomètres de la Chine — n'était plus ce qu'il aurait voulu être : « Le présent livre a pour ambition de renouveler le fonds de lieux communs sur lesquels les personnes qui sont appelées à exercer une action quelconque sur les affaires d'Extrême-Orient sans les connaître sont bien forcées de vivre ¹⁷⁰ ». Alors que la position extérieure lui apporte la tranquillité et peut-être plus de clarté pour repenser

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 143.

¹⁶⁸ Au premier temps, le livre a été conçu comme un travail en binôme : Paul Claudel et son ami Philippe Berthelot.

¹⁶⁹ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 225.

¹⁷⁰ La citation provient de la première version de la préface du livre qui fait partie d'un ensemble de quarante-huit feuilles classés dans les archives de la Société Paul Claudel, cité par Gilbert Gadoffre, *op. cit.*, p. 145.

les sources et les informations collectionnées pendant son séjour, elle augmente également le risque de l'inexactitude et de la déformation, ce qui est néfaste pour un ouvrage qui est conçu comme un « manuel » de l'Européen sur la Chine. Claudel était aussi conscient de cette faiblesse fatale, comme il l'a dit dans la prose *Chose de Chine* : « La Chine, le Japon, ont profité de mon absence pour devenir tout autre chose que l'image qu'ils ont laissée dans mon souvenir¹⁷¹ » ; donc il a été obligé de faire entrer ce livre dans le domaine de la littérature de Mémoires, ce qui s'éloigne beaucoup de son but originel. Or, nous voyons que, selon les titres, les derniers chapitres sont quand même marqués grandement par les documents professionnels qui trahissent une volonté persévérante de remettre en valeur ces sources précieuses. L'ambiguïté du statut met le livre dans une situation embarrassante, ce qui explique un peu pourquoi après la publication, il n'a pas eu de grand retentissement et est tombé rapidement dans les écrits de voyage de genre médiocre.

Durant toute la période après son départ de Chine, les influences du séjour continuent d'inspirer d'une façon régulière la création claudélienne. Mais la relation entre l'auteur et le pays n'est plus la même que pendant les années en Chine, le regard extérieur fonctionne différemment du regard intérieur adopté souvent dans les écrits rédigés au cours de son séjour. Une telle position est favorable pour les écritures de souvenirs. Mais les écrits comme celui de *Sous le signe du dragon* qui a pour mission d'offrir la description exacte et complète d'un pays vivant sont inéluctablement gênés par le décalage du temps et de la distance.

Conclusion du chapitre

Nous avons examiné trois sortes de focalisations claudéliennes, ou plus précisément, ses regards extérieurs à trois moments différents. D'abord, avant d'entrer en Chine, Claudel jette vers la culture chinoise son regard européen et français, et avec une soif de curiosité artistique. Il n'a pas refusé les rencontres fortuites avec la Chine,

¹⁷¹ *O Pr*, p. 1020.

ni l'a pas prise pour un sujet d'étude académique, et n'a pas suivi les clichés populaires du moment. Il a souhaité prendre des contacts naturels avec le pays avec les yeux d'un observateur, d'un contemplateur, d'un admirateur, comme lors de l'Exposition de 1889, dans le théâtre chinois à Boston et dans le poème *Le Cocotier*. Son attitude positive et bienveillante préfigure en quelques sortes le ton de son œuvre future.

Pendant son séjour en Chine, il a parfois re-adopté le regard extérieur lors qu'il se trouvait en dehors des territoires chinois. Mais ce sont des cas très différents de la situation d'avant l'arrivée en Chine. C'est une extériorité plutôt temporaire et superficielle. Comme nous l'avons montré : le voyage au Japon n'a pas interrompu la continuité du recueil *Connaissance de l'Est* ; en revanche il a apporté au poète une distance très agréable pour arranger ses idées dispersées et repenser les découvertes antérieures ; il avait ainsi un nouvel angle pour voir la Chine ; dans le poème *La Terre quittée*, écrit au cours du premier congé du diplomate, son regard depuis le bateau vers la région habitée était rempli de mélancolie et d'attachement ; la réduction de l'image de la Chine dans *Partage de Midi* était évidente au cours du deuxième congé ; pourtant les petits détails concernant les éléments chinois trahissent toujours un attachement secret et intime de l'auteur.

Quant à la période d'après le départ de Chine, Claudel est redevenu un observateur extérieur, mais avec beaucoup d'expériences précieuses. Donc son extériorité est très complexe : d'une part, il se trouvait à l'extérieur de l'espace chinois et n'avait plus accès aux renseignements vivants et frais, ce qui conduit à une certaine banalité du *Sous le signe du dragon* ; d'autre part, il possédait les quatorze années d'expériences qui lui offraient une vision profonde et multiangulaire sur la culture chinoise ; nous avons ainsi de beaux écrits de souvenirs. De plus, les connaissances apportées par le voyage en Chine lui ont servi de références utiles quand il envisageait des sujets sur le domaine artistique : l'esthétique claudélienne porte dès lors une forte empreinte interculturelle.

Nous voyons clairement une évolution du niveau de l'extériorité entre ces trois périodes : avant l'arrivée en Chine, puis des pauses temporaires du séjour chinois, et enfin après le départ de Chine. Les trois sortes de regards extérieurs se distinguent l'un

de l'autre. Qu'est-ce qui fait cette évolution ? qu'est-ce qui fait la différence entre les trois regards extérieurs ? Nous trouverons certainement la réponse dans les séjours de l'écrivain vécus en Chine.

Chapitre II La Chine vue de l'intérieur

Tzvetan Todorov a résumé le processus de la compréhension d'une culture en disant que « La première phase de la compréhension consiste en une assimilation de l'autre en soi. [...] La deuxième phase de la compréhension consiste en un effacement du je au profit de l'autre.¹⁷² » Nous allons examiner comment ce processus fonctionne dans la compréhension claudélienne de la culture chinoise.

À la mi-juillet 1895, après une installation rapide, Paul Claudel a commencé officiellement son séjour chinois. Comme nous l'avons montré dans l'Introduction, il a pris très peu de temps pour s'adapter à son nouveau poste à Shanghai. Pareillement, il s'est mis aussi vite à connaître le pays où il habitait. Avec de nombreuses promenades à pied, des observations minutieuses et un cœur sensible et sympathisant, Claudel est entré progressivement dans la peau d'un observateur intérieur. La vision intérieure est due d'abord à la longueur exceptionnelle de son séjour chinois. De 1895 à 1909, soit quatorze ans, c'est presque un tiers de la vie diplomatique de Paul Claudel. Dans aucun pays il n'a travaillé aussi longtemps. La longue plongée dans la vie régulière en Chine a approfondi la vue claudélienne sur le pays et sa culture, ce qui diminue naturellement la portion des jugements accidentels. Ensuite, cette intériorité a été obtenue à travers des voyages dans des régions différentes de la Chine : dans le Sud, dans le Nord et au centre ; et à plusieurs niveaux : des séjours de longue durée et de courte durée et aussi des passages touristiques. Tantôt obligé par la mission, tantôt volontairement, Claudel a visité vraiment beaucoup d'endroits en Chine. Nous cherchons à dessiner son trajet précis de 1895 à 1909 par le tableau qui suit :

LE TRAJET DE PAUL CLAUDEL EN CHINE DE 1895 À 1909		
Dates	Noms de lieux chinois	Noms de lieux hors de Chine
07.1895-03.1896	Shanghai	
03.1896-12.1896	Fuzhou	

¹⁷² Tzvetan Todorov, « Comprendre une culture : du dehors / du dedans », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Essais de poésie chinoise et comparée*, 1982, p. 9-15, p. 13.

12.1896-03.1897	Shanghai	
03.1897-09.1897	Hankou	
09.1897	Sur le bateau de Hankou à Shanghai, passage à Nanjing	
10.1897-02.1898	Shanghai	
03.1898	Mission en Jiangxi	
05-06.1898		Voyage au Japon
07.1898-08.1898	Shanghai	
09-11.1898	Fuzhou	
11.1898-01.1899	Shanghai	
01.1899-10.1899	Fuzhou	
10.1899-10.1900		1 ^{er} Congé en France
11.1900-03.1905 08.1903	Fuzhou Kouliang : région montagneuse dans la banlieue de Fuzhou	
03.1905-03.1906		2 ^e congé en Europe
05.1906	Hankou	
06.1906	Beijing	
07.1906-08.1909 09.1907 08.1909	Tianjin Shanhaiguan Beijing	
08.1909		Retour en France

Parmi les lieux figurant dans le tableau : Shanghai et Nanjing se situent dans l'Est de la Chine ; Hankou dans le Centre du pays ; et ces trois villes sont des ports sur le Chang Jiang (le fleuve Yang-Tsé) dont Shanghai par où le grand fleuve se jette dans la mer ; Fuzhou se trouve dans le Sud-Est et aussi au bord de la mer ; Jiangxi est une autre province au bord de Chang Jiang mais plus sud-est que Hankou ; Beijing, Tianjin et Shanhaiguan se situent dans le Nord de la Chine. Entre Shanghai et Fuzhou, ou entre Shanghai et Hankou ou bien entre Hankou et Beijing, chaque distance compte plus de huit cents kilomètres. Si l'on calcule la distance entre Shanhaiguan (le point le plus nord du trajet claudélien) et Fuzhou (le point le plus sud), cela compte plus de deux mille kilomètres. Les longueurs des séjours claudéliens dans ces villes ou régions sont diverses : il a habité à Fuzhou pendant presque six ans ; mais à Nanjing pendant seulement quelques jours ; quant à Kouliang ou à Shanhaiguan, c'était des séjours d'été qui ont duré environ un à deux mois. Le tableau et les statistiques nous aident à voir mieux dans quelle mesure le voyage de Claudel se déroule. L'ampleur et la

profondeur de sa vision sur la Chine se forment à mesure que ces voyages se réalisent. Sur ce point, Michel Collot l'explique ainsi en présentant son accord avec le commentaire de Gilbert Gadoffre : « C'est en les [les paysages en Chine] habitant, en les parcourant et en les décrivant que Claudel a accédé à une certaine connaissance de la Chine, qui est d'abord une expérience. Comme l'écrit Gilbert Gadoffre, Claudel "a peu lu, mais beaucoup regardé".¹⁷³ »

I. Une vision spatiale dans *Connaissance de l'Est*

Les expériences de déplacements donnent une vision spatiale à l'auteur de *Connaissance de l'Est*. André Vachon commente ainsi les poèmes du recueil de Claudel : « Parmi ces pièces, quatre ou cinq seulement ont un caractère théorique. Presque toutes les autres sont des études où le poète semble chercher à analyser l'espace¹⁷⁴ ». Si nous suivons le parcours du poète dans ces écrits poétiques, ce qui attire d'abord notre attention, c'est l'abondance des indications spatiales. La plupart des poèmes décrivent une promenade, ou une visite. Le poète avait l'habitude de noter chaque changement de direction et de détailler le plus possible sa piste. Dans *Ville la nuit*, le poète s'est présenté comme un guide touristique : il a dit clairement où il était et par où il allait, par exemple : « Nous pénétrons dans la salle » ou « Une porte fait sur notre droite un trou rond » ou « franchissant la porte du Sud, nous tournons vers l'Est¹⁷⁵ ». De plus, la formule « En marche ! » qui se répète entre les paragraphes descriptifs contrôle non seulement le rythme de la visite de l'auteur et de ses compagnons mais aussi la cadence de l'imagination des lecteurs. Le même caractère se manifeste dans *Jardins*. Nous suivons la piste de l'auteur en lisant des phrases indicatrices telles que : « J'entre dans la cité » ou « je traverse une suite de vestibules et d'étroites corridors » ou « j'atteins le bord de l'étang¹⁷⁶ » etc. D'une façon identique,

¹⁷³ Michel Collot, « Claudel et les paysages chinois », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 179-199, p. 180.

¹⁷⁴ André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel : expérience chrétienne et imagination poétique*, Paris, Seuil, 1965, p. 219.

¹⁷⁵ *O Po*, p. 30-31.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 33-35.

la route vers les tombes dans *Tombes. – Rumeurs* est montrée nettement : « L'on monte, l'on descend ; on dépasse le grand banyan », ensuite « L'on tourne, l'on se détourne, et par un chemin sinueux, — vraiment sans que l'on fût ailleurs, car nos pas depuis le départ en sont accompagnés, — nous entrons dans le pays des tombes¹⁷⁷ ». Les indicateurs spatiaux trahissent un bon sens de l'espace qui rend Claudel perspicace dans son observation. André Vachon le résumé très bien : « Qu'il s'agisse de la campagne chinoise, d'un jardin, d'un cimetière, d'un quartier de ville ou d'un édifice, on voit Claudel soucieux de repérer l'axe ou le centre autour duquel s'organise la portion d'espace qu'il a sous les yeux¹⁷⁸ ». Les lieux visités sont ainsi décrits de tous les côtés avec une grande lucidité.

La ville

La vision spatiale de Claudel dans *Connaissance de l'Est* s'exprime également par son intérêt sur certains thèmes spéciaux. D'abord, c'est le thème de la « ville ». Pour Claudel, la « ville » est un espace très révélateur. Il a dit par la bouche d'Acer dans « Mardi » des *Conversations dans le Loir-et-Cher* : « Toute ma vie, j'ai réfléchi sur les villes¹⁷⁹ ». La réflexion sur la « ville » a commencé très tôt, ce dont la première manifestation serait la pièce théâtrale intitulée *La Ville*. Cette pièce a été réécrite par Claudel lorsqu'il était en Chine. Ainsi fréquentes sont les allusions mutuelles entre les poèmes de *Connaissance de l'Est* (qui ont été écrits en même temps) et la deuxième version de *La Ville*. Par exemple : Le lieu de l'acte II de la pièce se situe dans « Un cimetière sur une colline dominant la Ville », ce qui nous rappelle aisément l'emplacement de la maison de l'écrivain à Fuzhou, décrit dans *Tombes. – Rumeurs* : « J'habite moi-même ce pays de sépultures, et, par un chemin différent, je regagne le sommet de la colline où est ma maison. La ville se trouve au bas, [...]»¹⁸⁰ ; quand Avare crie dans l'acte I : « Regardez la Ville des hommes !¹⁸¹ » ou bien quand Lâla explique

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 41.

¹⁷⁸ André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel : expérience chrétienne et imagination poétique*, Paris, Seuil, 1965, p. 220.

¹⁷⁹ *O Pr*, p. 748.

¹⁸⁰ *O Po*, p. 43.

¹⁸¹ *Th I*, p. 668.

à Lambert dans l'acte II qu' « Une ville, et il n'y aura point de lois, / Mais, comme l'abeille sa cellule, chacun se fera lui-même sa loi¹⁸² », nous pensons naturellement à la question posée au début du poème *Villes* : « De même qu'il y a des livres sur les ruches, sur les cités de nids, sur la constitution des colonies de madrépores, pourquoi n'étudie-t-on pas les villes humaines ?¹⁸³ » ; surtout quand Avare parle avec un ton excité de la ville en vue : « Ça bouge ! ça vit ! Ces longues lignes de lumière/ En long et en large indiquent les canaux où coule la matière humaine. Ça parle ! / Ils grouillent ensemble, âmes et membres, confondant leurs haleines et leurs excréments. / Ô Ville ! Ô Ville !¹⁸⁴ », nous trouvons que l'image des « canaux » décrite ici est liée étroitement avec « les rues des villes chinoises » évoquées dans le poème *Villes* :

Les rues des villes chinoises sont faites pour un peuple habitué à marcher en file : dans le rang interminable et qui ne commence pas, chaque individu prend sa place : entre les maisons, pareilles à des caisses défoncées d'un côté dont les habitants dorment pêle-mêle avec les marchandises, on a ménagé ces interstices.¹⁸⁵

Les villes chinoises animées par les activités humaines étaient vraiment une source de plaisir pour Claudel. Il aimait tellement se promener parmi la foule et les boutiques de toutes sortes, et observer le train actif de l'existence humaine. Il a noté soigneusement son observation dans un autre poème *Ville la nuit* :

L'étroit boyau des rues où nous sommes engagés au milieu d'une foule obscure n'est éclairé que par les boutiques qui le bordent, ouvertes tout entières comme de profonds hangars. Ce sont des ateliers de menuiserie, de gravure, des échoppes de tailleurs, de cordonniers et de marchands de fourrures ; d'innombrables cuisines, d'où, derrière l'étalage des bols pleins de nouilles ou de bouillon, s'échappe un cri de friture ; des enfoncements noirs où l'on entend un enfant qui pleure ; parmi des empilements de cercueils, un feu de pipe ; une lampe, d'un jet latéral, éclaire d'étranges fouillis.¹⁸⁶

¹⁸² *Ibidem*, p. 696.

¹⁸³ *O Po*, p. 38.

¹⁸⁴ *Th I*, p. 667.

¹⁸⁵ *O Po*, p. 39.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 31.

Les noms de diverses boutiques listés dans le passage relatent parfaitement les énergies humaines qui remplissent tout l'espace. Le cri de friture ; le pleur d'un certain enfant ; des tas de cercueils neufs ; le feu vaguement scintillant d'une pipe, tout cela forme une ambiance étrangement colorée et vivante qui fascine complètement le promeneur. C'est exactement le même modèle de ville qui provoque le cri d'Avare : « Ça bouge ! ça vit ! ça parle ! »

En plus de l'observation minutieuse, Claudel aimait réfléchir sur le sens de l'organisation intérieure de la ville. Il s'est ainsi interrogé : « N'y aurait-il pas des points spéciaux à étudier ? la géométrie des rues, la mesure des angles, le calcul des carrefours ? la disposition des axes ?¹⁸⁷ » Les points qui attirent son attention forment un reflet des activités humains de la ville. Pour lui, la largeur des rues et l'emplacement des ponts ou des escaliers représentent le mode de vie des habitants ; plus précisément, ils dévoilent la relation entre l'homme et son travail, et indiquent comment les gens envisagent leur existence. Par rapport aux villes modernes marquées grandement par la société industrielle, Claudel avait une préférence évidente pour les villes traditionnelles. A ce moment-là, c'étaient les villes chinoises qui étaient les représentantes parfaites de la ville traditionnelle. Jean-Michel Gouvard explique ainsi la préférence de Claudel pour les villes chinoises :

Pour le poète, la Chine des années 1896-1899 « n'[...]a pas été atteinte par le mal moderne », de telle sorte que, s'il porte en soi des motifs qu'un esprit européen assimilerait volontiers au désordre et à la disharmonie, [...] le spectacle qu'offre ce pays reçoit à travers le regard de Claudel une requalification qui va exactement dans le sens inverse : « tout [y] paraît naturel et normal », et les foules qui se pressent dans les rues, les taudis, le désordre apparent de la cité chinoise, y sont les signes d'une forme d'harmonie préférable à celle que l'on tend à attribuer d'emblée à l'ordre bien établi des grandes villes européennes.¹⁸⁸

Contrairement à la plupart des esprits européens à l'époque, chez notre poète le

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 39.

¹⁸⁸ Jean-Michel Gouvard, « La description des villes chinoises dans *Connaissances de l'Est* de Paul Claudel », *Harmonie et disharmonie dans l'esthétique occidentale et dans l'esthétique chinoise* (dir. Éric Benoit), Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités, vol. 40, p. 149-163, p. 158.

désordre des villes chinoises devient le symbole de l'harmonie entre l'homme et le monde matériel alors que l'ordre bien établi des villes européennes manifeste partout de la disharmonie et de la dissonance. C'est vraiment une requalification qui restait rare à la fin du XIX^e siècle. Et quels sont les points qui gagnent l'intérêt et l'affirmation du poète ? Dans *Ville la nuit*, il a explicité pourquoi les villes chinoises l'ont impressionné :

La cité est purement humaine. Les Chinois observent ceci d'analogie à un principe de ne pas employer un auxiliaire animal et mécanique à la tâche qui peut faire vivre un homme. Cela explique l'étroitesse des rues, les escaliers, les ponts courbes, les maisons sans murs, les cheminements sinueux des venelles et des couloirs. La ville forme un tout cohérent, un gâteau industriel communiquant avec lui-même dans toutes ses parties, foré comme une fourmilière.¹⁸⁹

L'admiration de l'écrivain pour l'image dynamique de la ville chinoise s'est montrée plus explicitement dans la lettre à Pottecher du 1^{er} août 1895 (presque la même période que la création du poème *Ville la nuit*) : « Ce spectacle seul d'un peuple ayant éliminé tous ses auxiliaires animaux ou mécaniques me frappe depuis mon arrivée. Il y a d'ailleurs, dans la ville chinoise où je n'ai fait que passer, un pittoresque étourdissant.¹⁹⁰ » La ville « purement humaine », qui fonctionne comme une « fourmilière », fait manifester absolument la valeur du travail humain et se base principalement sur la relation directe entre hommes, non celle entre l'homme et son auxiliaire. Cela a gagné immédiatement l'émerveillement de l'observateur et lui a laissé une impression exceptionnelle pour longtemps. Il a évoqué les mêmes images de la ville dans la prose très postérieure *Chose de Chine* en 1936 et dit que « Je m'y sentais comme un poisson dans l'eau !¹⁹¹ » Son engouement pour la vitalité de l'homme et son attachement à ce mode d'existence traditionnel sont représentés complètement par son attention aux villes chinoises. Il a donc fait crier Lâla dans l'acte II de la pièce *La Ville* : « Aie compassion de l'antique Ville et ne la détruis pas.¹⁹² »

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 1033.

¹⁹¹ *O Pr*, p. 1022.

¹⁹² *Th I*, p. 710.

Les constructions humaines en Chine

Un autre thème spatial auquel Claudel s'intéressait particulièrement est les constructions humaines. Les édifices sont souvent des repères importants par rapport à l'espace général où ils se situent. Il est presque impossible qu'un visiteur comme Claudel, qui est très sensible à l'organisation des éléments spatiaux, les contourne et néglige leur suggestion. Claudel était un interprète sérieux et patient de la démonstration de ces constructions qui ont en revanche joué un rôle actif pour expliquer la compréhension claudélienne de tel ou tel espace.

Dans le poème *Pagode*, le poète, par sa lucidité exceptionnelle, a offert aux lecteurs une visite complète qui commence par la présentation de l'environnement devant la pagode, se poursuit avec la description de chaque temple et de chaque cour et même de leur vue arrière, et se termine par le retour à la Tour qu'il avait rencontrée dès son arrivée à la pagode. L'itinéraire du poète a formé un circuit fermé. Il a clairement délimité son champ d'observation. Dans cet espace encadré, Claudel a cherché à comprendre les relations qui existent dans les édifices. Il a commencé par une présentation générale de la structure : « Il faut d'abord parler de la Pagode proprement dite. Elle se compose de trois cours et de trois temples, flanqués de chapelles accessoires et de dépendances.¹⁹³ » C'est le point de départ de la méditation du poète. La présentation prépare le commentaire qui vient. Nous lisons ainsi la phrase suivante : « Multiple, de plain-pied avec le sol, il (le lieu religieux, soit la Pagode) exprime, par les relations d'élévation et de distance des trois arcs de triomphe ou temples qu'il lui consacre, l'Espace ¹⁹⁴». L'épithète « multiple » s'explique plutôt par la vue des toits chinois. Comme Claudel l'avait montré, la Pagode n'était pas un édifice seul, mais un ensemble des constructions : trois temples de suite accompagnés par une série des chapelles latérales. Les bâtiments de tailles diverses possédaient chacun un toit indépendant dont la hauteur et l'étendue étaient très variables. Dans ce cas, les toits présentaient de multiples niveaux formant un ensemble harmonieux. Le poète trouvait

¹⁹³ *O Po*, p. 27.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

que c'est un caractère de toute l'architecture chinoise. Donc dans sa présentation qui suit, il a remplacé « la Pagode » ou « le lieu religieux » par « l'architecture chinoise » pour le sujet des phrases :

L'architecture Chinoise supprime, pour ainsi dire, les murs ; elle amplifie et multiplie les toits, et, en exagérant les cornes qui relèvent d'un élégant élan, elle en retourne vers le ciel le mouvement et la courbure ; ils demeurent comme suspendus, et plus la fabrique du toit sera ample et chargée, plus, par sa lourdeur même, s'en accroîtra la légèreté, de toute l'ombre que projette au-dessous de lui son envergure.¹⁹⁵

L'observation de l'auteur commence à se focaliser sur un point concret de la construction : les « cornes ». Avec cette même citation, nous avons analysé, dans le chapitre précédent, la description claudélienne sur les « cornes » des toits chinois en comparant avec son autre écrit sur l'architecture japonaise. Pour le coup, nous trouvons qu'en parlant des « cornes », Claudel se préoccupait au fond de la relation entre des parties différentes de l'édifice, comme le rapport inverse entre les murs et les toits (la suppression des murs et la multiplication des toits) ou bien le rapport direct entre l'ampleur du toit et le relèvement des cornes. Pour démontrer le système des relations qui existent dans les édifices, il a évoqué des notions de physique comme un outil explicatif au moment de commenter l'aménagement de l'espace ou d'une certaine architecture. Didier Alexandre l'a signalé aussi dans son livre :

Les jugements que porte Claudel sur les édifices et les paysages font appel à des notions de physique qui se retrouvent dans l'*Art poétique* : attention aux formes fonctionnelles, art du mouvement, équilibre des formes, absence de frontières dans l'architecture urbaine appelant une esthétique nouvelle de la composition fondée sur les « jeux de forces ».^{196.197}

Dans la présentation esthétique de la pagode, le « mouvement » des toits et les « courbures » des cornes, qui manifestent à la fois de la fluidité et de la force, font une partie majeure du système architectural. Ces « jeux de forces » des édifices, d'après le

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Les « jeux de forces » est une formule citée par Didier Alexandre de Gilbert Gadoffre. Voir Gilbert Gadoffre, *Claudiel et l'univers chinois*, p. 239-244.

¹⁹⁷ Didier Alexandre, *Genèse de la poésie de Paul Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 455.

poète, traduisent l'interprétation chinoise de l'espace.

À la fin du poème, le poète a cherché à compléter sa vision sur cet espace : « De même que la Pagode exprime par son système de cours et d'édifices l'étendue et les dimensions de l'espace, la Tour en est la hauteur. Juxtaposée au ciel, elle lui confère une mesure.¹⁹⁸ » Nous voyons clairement que sa compréhension concernait non seulement le niveau parallèle (les cours expriment l'étendue de l'espace), mais aussi le niveau perpendiculaire (la tour exprime la hauteur de l'espace). Chaque édifice représente une communication avec cet espace. Claudel s'est efforcé d'« écouter » toutes les communications entre ces constructions et l'espace. Sa sensibilité joue un rôle vital dans ce processus de compréhension. Didier Alexandre parle ainsi du passage cité plus haut :

Ce commentaire qui se greffe sur la description et son interprétation culturelle ne s'inspire pas du savoir encyclopédique et donc documentaire. Claudel, à l'occasion de la perception de la pagode, à partir d'une expérience sensible, donne une définition de l'espace, non pas transcendantal, comme chez Kant, mais constitué « d'étendue et de dimensions », mesurable par des rapports et des relations.¹⁹⁹

En fait, non seulement le commentaire mentionné ici est dans ce cas ; mais tous les autres commentaires de Claudel sur l'espace de la pagode se fondent sur « une expérience sensible », non « du savoir encyclopédique et documentaire ». La sensibilité du poète, c'est justement le dynamisme central de l'observation et du jugement claudéliens. Nous préférons remplacer le verbe « donner » de la formule de Didier Alexandre par le terme « comprendre ». Claudel n'aurait pas « donné une définition de l'espace », mais compris la définition chinoise de l'espace. C'est une définition « mesurable par des rapports et des relations ». Pendant toute la visite de la pagode, Claudel s'est attaché à sentir et à déchiffrer les relations existant dans cet espace : la relation entre les différents édifices (temple-temple, temple-chapelle accessoire, cour-tour etc.) ; la relation entre les différentes parties d'un même édifice

¹⁹⁸ *O Po*, p. 29-30.

¹⁹⁹ Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 455.

(toit-faîte, salle-paroi, portique-colosse) et la relation entre ces constructions et l'espace. Gilbert Gadoffre le conclut comme « un aspect de l'architecture chinoise (qui) avait frappé Claudel » :

L'édifice religieux n'est pas l'abri secret d'une divinité, comme l'était le sanctuaire antique, ni un microcosme enclos dans un vaste édifice, comme la cathédrale. Composé d'un ensemble de cours, de pavillons, de tours, flanqué de « chapelles accessoires et de dépendances », il se présente comme l'expression architecturale d'un système de relations.²⁰⁰

Nous ne savons pas si le poète était conscient ou pas du fait que lorsqu'il observait les communications spatiales des édifices, il est entré lui-même aussi dans l'interaction avec cet espace, et avec la définition chinoise de l'Espace. Ce qu'il a observé — les relations spatiales, c'est justement l'intérêt-clé de l'architecture chinoise. Sur ce point, nous ferons une analyse plus détaillée dans le chapitre VII.

Revenons aux attentions claudéliennes consacrées à l'espace exprimé par les constructions chinoises. Un autre poème se fait remarquer par la description soignée de la disposition de l'espace, c'est celui qui est intitulé *Jardins*. Là, il a également parlé des « coins remontants » des toitures comme dans *Pagode*, mais ce n'était plus son intérêt principal. Cette fois, il a examiné l'espace des jardins par le biais du rôle des pierres. « C'est un jardin de pierres.²⁰¹ » Le poète a défini ainsi le premier jardin visité. D'après lui, les pierres font preuve d'une grande flexibilité spatiale : « Susceptible d'élévations et de profondeurs, de contours et de reliefs, par la variété de ses plans et de ses aspects, la pierre leur (les Chinois) a semblé plus docile et plus propre que le végétal, réduit à son rôle naturel de décoration et d'ornement, à créer le site humain.²⁰² » Les pierres qui possèdent cette capacité potentielle de se transformer permettent une interaction pleine d'imagination entre l'homme et l'espace. L'intelligence de l'homme travaille à transformer et à approprier les pierres naturelles pour créer un espace humain. Comme l'écrit Michel Collot : « Un jardin de pierres,

²⁰⁰ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 243.

²⁰¹ *O Po*, p. 33.

²⁰² *Ibidem*, p. 34.

résulte à la fois d'une construction humaine et d'une production naturelle²⁰³ ». Les pierres sont donc devenues porte-parole des efforts humains pour démontrer la définition chinoise de l'espace : « Je m'engage parmi les pierres, et par un long labyrinthe dont les lacets et les retours, les montées et les évasions, amplifient, multiplient la scène, imitent autour du lac et de la montagne la circulation de la rêverie, j'atteins le kiosque du sommet.²⁰⁴ » L'espace du jardin a été ainsi divisé, superposé, caché et recomposé, jusqu'à devenir magique et irréaliste. Cela a donné à la promenade d'au-dedans une atmosphère onirique comme l'indique le terme « rêverie ». À la fin du poème, le poète a réévoqué l'image de la « rêverie » proposée par un « rocher » du deuxième jardin : « Et du milieu de l'enclos, comme un monstre, un grand rocher se dressait dans la basse ombre du crépuscule comme un thème de rêverie et d'énigme.²⁰⁵ » Sous les yeux du poète, les pierres — matière capitale à créer cet espace humain — ont contribué également à le rendre mythique.

L'image fantastique de l'espace s'est réalisée non seulement par l'application des pierres, mais aussi par l'alliance de l'édifice et de l'eau : « Assise sur des pilotis de granit rose, la maison-de-thé mire dans le vert-noir du bassin ses doubles toits triomphaux, qui, comme des ailes qui se déploient, paraissent la lever de terre.²⁰⁶ » L'espace s'est étendu par le reflet de la maison ; ainsi l'espace réel s'alliait avec l'espace irréel. L'élément de l'eau, comme la pierre, a « amplifié et multiplié la scène ». Les observations de la composition du jardin et de la facette irréaliste de l'espace traduisent encore une fois l'effort du poète pour comprendre la vision spatiale des Chinois.

Par ailleurs, l'image de « la maison ailée » qui était prête à se lever de la terre, nous conduit à un autre poème qui est intitulé *La Maison suspendue*. Cette fois, l'attention du poète s'est focalisée sur un logement. C'est une construction humaine beaucoup moins grande par rapport à la pagode ou aux jardins, qui est cependant liée

²⁰³ Michel Collot, « Claudel et les paysages chinois », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 179-199, p. 192.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 35.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 34.

plus étroitement à la vie quotidienne de l'homme. Grâce à ce poème, « la maison suspendue » devient une image très représentative de l'espace chinois. Par exemple : Yvan Daniel a pris un cliché de « la maison suspendue » pour la couverture de son livre sur Claudel²⁰⁷ afin de concrétiser l'imagination des lecteurs de cet édifice décrit dans le poème. Mais les descriptions du logement et de son environnement sont si minutieuses et vivantes que les lecteurs peuvent avoir une image claire dans la tête sans recourir à la photo. Cela devait être principalement dû à une vision exacte et sensible du poète.

« La maison ailée » devient ici « la maison suspendue » qui ne se détache pas complètement du lien avec les oiseaux. Le poète a expliqué la position de la maison en comparant avec le nid des oiseaux :

De même que l'hirondelle entre l'ais et le chevron
maçonne l'abri de sa patience et que la mouette colle au roc
son nid comme un panier, par un système de crampons et de
tirants et de poutres enfoncées dans la pierre, la caisse de bois
que j'habite est solidement attachée à la voûte d'un porche
énorme creusé à même la montagne.²⁰⁸

Cette fois, les ailes de la maison ne sont plus son reflet dans l'eau, mais « un système de crampons et de tirants et de poutres enfoncées dans la pierre ». Le système réalise sa fonction de soutenir le poids de tout l'édifice par une série de relations entre différentes parties : crampons, tirants et poutres etc. Cela nous fait revenir à la vision spatiale du poète visitant la pagode, qui exprime l'espace par « les relations d'élévations et de distance ». Les deux édifices montrent un espace qui se définit par des relations. De plus, la maison suspendue exprime non seulement les rapports entre les différentes parties de l'édifice, mais aussi celui entre l'édifice et l'homme. À la différence de la pagode ou des jardins qui gardent plus ou moins une distance vis-à-vis de la vie quotidienne humaine, l'endroit décrit dans ce poème est une habitation

²⁰⁷ Dans la quatrième couverture de *Paul Claudel et l'Empire du Milieu* écrit par Yvan Daniel, il a mis son explication à côté de la photo de « la maison suspendue » : « Ce cliché représente le monastère suspendu de Yong-Fu, dans le Fou-kien (Fujian), photographié par le britannique John Thomson quelques années avant le séjour de Paul Claudel en Chine. Ce monastère deviendra le lieu d'un poème de *Connaissance de l'Est* intitulé *La Maison suspendue*.

²⁰⁸ *O Po*, p. 95.

dont la fonction détermine le fait qu'il est naturellement dans une relation très intime avec l'homme. « Habiter », c'est un moyen très humain pour définir l'espace. Comme Didier Alexandre l'indique : « Dans *Connaissance de l'Est*, le sujet se définit souvent comme celui qui habite.²⁰⁹ » Dans cet espace lié très étroitement avec la vie humaine, l'homme se fait aussi un élément participatif dans le système de relations. L'homme habite dans cet espace, d'où sont nés tous les liens entre les deux. L'acte « habiter » établit une série de relations entre l'homme et son logement, parce que ce terme dénote un ensemble d'actions humaines, tels que « manger » « boire » « se coucher » ...etc., comme l'indiquent les scènes qui présentent comment « je » m'offre des commodités et de l'eau :

Une trappe ménagée dans le plancher de la pièce inférieure m'offre des commodités : [...]. Dans un coin de la formidable margelle, comme un trophée fait du scalp de la Parque, est suspendue une fontaine dont le gouffre ravit le pleur intarissable ; je recueille, par le moyen d'une corde nouée entre les claires mèches, l'eau qui m'est nécessaire, [...].²¹⁰

Dans ce passage, chaque action manifeste un échange entre l'homme et cet espace. « Le verbe habiter désigne un état, un mode d'être relationnel dans l'espace²¹¹ » : ainsi Didier Alexandre a-t-il éclairci le sens du terme « habiter ». Cette fois, Claudel observait l'espace non plus de l'extérieur, mais de l'intérieur. Lui-même, il vit dans ce système de relations. Nous avons discuté plus haut comment Claudel a cherché à comprendre la définition chinoise de l'espace ; maintenant *La Maison suspendue* nous montre comment il s'est identifié dans cette définition. Le poème traduit en effet une compréhension plus profonde de Claudel pour l'espace chinois ; c'est également la raison pour laquelle Yvan Daniel a pris la peine de mettre la photo de « la maison suspendue » sur la couverture de son livre :

Il (le cliché de « la maison suspendue ») montre comment le diplomate s'intègre poétiquement à cette Chine qu'il parcourt avec enthousiasme de 1895 à 1909. Car, comme il ne

²⁰⁹ Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 461.

²¹⁰ *O Po*, p. 95.

²¹¹ Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 461.

cesse de le redire, Paul Claudel a véritablement souhaité *habiter* la Chine, jusqu'à ce qu'elle devienne ce « pays habituel²¹² » qui clôt le recueil de *Connaissance de l'Est*.²¹³

La Maison suspendue n'est pas le seul exemple pour montrer l'intégration de Claudel à l'espace chinois qui est née progressivement de son observation spatiale. Dans ce sens, *voir* (l'observation) conduit à *habiter* (l'intégration). Plus il voyait, plus proche il était de ce pays jusqu'à ce qu'il y ait enfin habité. « La maison » n'est pas non plus le seul lieu que le poète puisse habiter. L'accumulation de l'expérience s'est avancée dans divers contextes, comme le montrent ces poèmes de *Connaissance de l'Est*. Si nous allons plus loin avec le verbe « habiter », le poète ne s'est pas borné à « habiter » la ville et les constructions humaines, il a « habité » également des paysages à la campagne ou à la montagne avec son regard sensible.

Les sites naturels

Les poèmes concernant les paysages naturels en Chine se présentent en quantité dans *Connaissance de l'Est*, ce qui explique en grande partie son charme champêtre et pittoresque. Les montagnes, les eaux, les arbres, les lumières de la nature etc... : le poète focalise très souvent son regard sur eux. Yvan Daniel fait également une remarque semblable :

Le poète diplomate a en effet été très marqué par le corps même du paysage chinois, ses fleuves et ses monts, un univers naturel extraordinaire [...] On découvre dans les *Agendas de Chine* de nombreuses indications qui concernent des excursions ou de simples promenades.²¹⁴

Force est de constater que Claudel a fait vraiment beaucoup d'efforts pour observer les éléments naturels chinois : au niveau physique, il a réalisé, souvent à pied, un grand parcours au sein de la Nature ; et au niveau artistique, son observation a fait

²¹² « Le pays habituel » est la formule de Claudel qui utilisée dans le dernier poème de *Connaissance de l'Est*, intitulé *Dissolution*. Elle représente la dernière impression du poète envers la Chine avant de la quitter.

²¹³ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003.

²¹⁴ Yvan Daniel, « Etudes claudéliennes et perspectives chinoises : l'exemple de la montagne chinoise dans l'œuvre de Paul Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 155-167, p. 161.

preuve d'une subtilité précieuse qui est un outil efficace pour interpréter les messages envoyés par cet espace naturel. Gilbert Gadoffre commente ainsi la relation entre Claudel et le paysage chinois : « Le tête-à-tête avec la Nature chinoise (lui) permet de surprendre des affinités essentielles entre l'homme et son milieu, le végétal et l'animal, le minéral et l'humain, les procédés du paysan et ceux de la Nature.²¹⁵ » Les contacts directs très fréquents avec la Nature permettent au poète l'avantage d'avoir une vision vivante et complète sur elle.

Les montagnes dans *Connaissance de l'Est* sont une figure qu'on ne doit pas négliger. Yvan Daniel appelle même ce recueil « une poésie montagnarde » et s'explique en donnant plusieurs exemples :

Les montagnes de Chine sont très présentes dans le recueil de *Connaissance de l'Est*. Dans la deuxième partie de *Tombes. – Rumeurs*, le poète considère Fuzhou et le fleuve Min depuis l'une des trois collines de la ville. Dans *L'Entrée de la Terre*, on retrouve le souvenir de la promenade d'avril 1896, dans *Le Contemplateur* celui de l'excursion de décembre cette même année. Même lorsque la montagne n'est pas décrite, elle peut figurer le but du voyageur. Le poème intitulé *Vers la montagne* met ainsi en scène le moment matinal d'un départ vers Gushan, cette « montagne du tambour » que le lecteur ne peut que s'imaginer à la fin du texte : « (...) laissant derrière nous un chemin tortueux, nous nous dirigeons vers la montagne à travers les champs de riz, de tabac, de haricots, de citrouilles, de concombres et de canne à sucre.²¹⁶ »

La présence forte des montagnes s'explique par les circonstances de la création des poèmes. Comme nous l'avons observé au début du chapitre, Claudel a passé six ans dans la province du Fujian, soit presque la moitié de son séjour chinois. Selon Bernard Hue : « la première partie de *Connaissance de l'Est* dont les trois quarts des 52 textes ont été inspiré par le Fujian²¹⁷ ». À notre sens, parmi les 61 poèmes du recueil

²¹⁵ Gilbert Gadoffre, « Claudel et le paysage chinois », *Études de Langue et Littérature françaises*, mars 1972, p. 70-82, p. 70.

²¹⁶ Yvan Daniel, « Etudes claudéliennes et perspectives chinoises : l'exemple de la montagne chinoise dans l'œuvre de Paul Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 155-167, p. 162.

²¹⁷ Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 215.

Connaissance de l'Est qui ont été composés de 1895 à 1905, il y a au moins 24 poèmes où nous trouvons aisément les éléments de la province (le paysage, les gens ou les bâtiments). Fujian, lieu de création de ces poèmes, est une province dont plus de 80 % de la surface est une région montagneuse selon les données du site officiel de l'Office du Tourisme et des Congrès²¹⁸. Cela conduit naturellement à la présence importante des montagnes dans le recueil. À la différence de l'inventaire général, fait par Yvan Daniel, de la présence montagnarde comme le montre le passage cité plus haut, nous essayons de capter une piste plus concrète de la vision spatiale du poète sur les collines, les vallées, les roches...

Le poète était souvent en mouvement dans la communication avec les montagnes. Donc, il cheminait tantôt vers le sommet, tantôt sur le fond de la vallée. Pour le premier cas, nous avons plusieurs poèmes qui ont été inspirés par la vue de la cime de telle ou telle colline. Dans *Tombes. – Rumeurs*, « par un chemin différent, je regagne le sommet de la colline où est ma maison²¹⁹ ». Et de là, « j'écoute » les bruits du fleuve et de la ville. Dans *La Mer Supérieure*, « Ayant monté un jour, j'atteins le niveau, et, dans son bassin de montagnes où de noires îles émergent, je vois au loin la Mer Supérieure. » « Je » jouissais de plus d'autres avantages de cette hauteur : « je jouerai de la flûte » ; « Ou, délaçant mon soulier, je le lancerai au travers du lac » ; « Ou, renversant mes mains autour de ma bouche, je crie des noms...²²⁰ » Dans *Considération de la cité*, « l'homme sans femme et sans fils atteint avec la crête du mont le niveau du soleil qui descend, au-dessus de la terre et des peuple²²¹ » et contemple de là les villes sous les yeux, dans le souvenir et dans l'Histoire. Dans *Libation au jour futur*, « Je suis monté au plus haut de la montagne pour porter mon toast au jour futur²²² ». Le sommet des collines devient donc un lieu habituel d'observation et de méditation pour le poète. Cheminer vers le sommet, ce qui

²¹⁸ La source de l'information : [en ligne], [consulté le 30 décembre 2018], <http://www.fjta.com/geography>. C'est le site officiel de l'Office du tourisme et des Congrès de la province du Fujian.

²¹⁹ *O Po*, p. 43.

²²⁰ *Ibidem*, p. 51.

²²¹ *Ibidem*, p. 68.

²²² *Ibidem*, p. 117.

ressemble en quelques sorte à faire un pèlerinage, lui apporte la paix et surtout la béatitude.

Dans d'autres cas d'observation, Claudel a jeté son regard du bas vers le haut, souvent du fond des vallées. Dans *L'Entrée de la terre*, « j'aime mieux voir, de ce fond plat de la plaine où je chemine, les montagnes autour de moi dans la gloire de l'après-midi siéger comme cent vieillards.²²³ » Les montagnes ici qui représentent la figure auguste et sage, forment un espace protégé et heureux — « l'étendue aimable et solennelle », ainsi le poète l'appelle-t-il. Le regard du poète du bas vers le haut manifeste en quelque sorte du respect et de l'aspiration, comme le manifeste le dernier paragraphe : « Si haut que je dois lever le menton pour la voir et dégagé par un nuage, la cime du Kuchang est suspendue comme une île dans les étendues bienheureuses²²⁴ ». De grands protecteurs — cette image des montagnes se trouve également dans *La Source* : « La campagne entre les monts qui l'enserrent est plate comme le fond d'une poêle.²²⁵ » Encore une fois, dans *Octobre* : « Ce fut au moment de sortir des graves oliviers, où je vis s'ouvrir devant moi la plaine radieuse jusqu'aux barrières de la montagne²²⁶ ». La sensation heureuse du poète naissant dans le calme de la vie champêtre s'est transformée en la reconnaissance envers les montagnes et la Nature. C'est la même reconnaissance que celle des travailleurs des champs. N'étant pas paysan, le poète s'est identifié quand même à l'un d'eux, et s'est contenté de l'offre de la Nature, et en même temps s'est fié de la création humaine (la récolte des oliviers, par exemple). La reconnaissance et la fierté sont tous les deux nées d'une harmonie entre la Nature et l'homme. Ainsi, le respect et la reconnaissance du poète pour la montagne et la Nature impliquent en effet une affirmation positive pour le travail humain. Une telle affirmation n'est pas difficile à sentir. Plus haut, nous l'avons découverte dans l'admiration du poète pour l'énergie humaine dans les villes chinoises. Ici, nous l'avons ressentie dans la joie de l'auteur pour la récolte agricole. Evidemment, le poète se plaisait à voir la bonne entente entre l'homme et son environnement. La

²²³ *Ibidem*, p. 44.

²²⁴ *Ibidem*, p. 45.

²²⁵ *Ibidem*, p. 96.

²²⁶ *Ibidem*, p. 53.

promenade au fond des vallées devient ainsi un voyage plein de bonheur et d'harmonie naturelle.

La communication du poète avec les montagnes s'est faite non seulement par un regard qui allait autour d'elles, mais aussi par une observation d'au-dedans. Dans *Le Contemplateur*, il est entré au sein du corps de la montagne : « Ai-je jamais habité ailleurs que ce gouffre rond creusé au cœur de la pierre ? » L'habitation du poète a conduit à son assimilation à la montagne : « Nul œil humain ne saurait me découvrir où je suis. » À ce moment-là, il s'identifiait en quelque sorte à Robinson qui vit dans une grotte naturelle de son île. Ce qui est commun, c'est que tous les deux—le poète et Robinson— ont trouvé la tranquillité et la satisfaction au sein de la pierre. Dans ce poème, « je » était caché de la vue humaine, ce qui prouve bien que le poète faisait déjà partie de cet espace naturel. Cette participation ou assimilation se trouve également dans un autre poème *La Maison suspendue* : « je vois dans le monstrueux infundibule où je niche l'ouïe même de la montagne massive, telle qu'une oreille creusée dans le rocher temporel²²⁷ ». L'espace infundibule où se trouve « mon » habitation est comparé à l'oreille de la montagne. « Moi », juste au sein du corps de la montagne. S'écarter de la vue humaine, mais devenir partie de l'ouïe de la montagne : voilà comment le poète s'est approché de cet espace montagnard.

Si la montagne se fait marquer par la quantité importante de sa présence, c'est vrai aussi pour l'élément de l'eau. On compte au moins un sixième des poèmes de *Connaissance de l'Est* dont le titre est lié explicitement à l'eau, tels que *La Mer Supérieure*, *Tempête*, ou *Tristesse de l'eau*... Les formes de l'eau dans le recueil sont très diversifiées : la mer, le fleuve, le canal, la source, la tempête, et la pluie etc. Avec ces différentes formes, les eaux ont incarné plusieurs idées spatiales. À certains moments, elles représentent une ouverture à un autre espace, par exemple : dans *Tempête*, « Au matin, laissant une terre couleur de rose et de miel, notre navire entre dans la haute mer²²⁸ » ; et dans *La Terre quittée*, pour le poète qui a pris le bateau de retour pour la France, sur la mer, « je vois au-dessus de moi la ligne courbe de l'horizon,

²²⁷ *Ibidem*, p. 96.

²²⁸ *Ibidem*, p. 57.

telle que la frontière d'un sommeil démesuré²²⁹ » ; dans *Le Jour de la Fête-de-Toutes-Fleuves*, ce point a été très clairement dit : « Il [le fleuve] est la sortie du pays, il est la force incluse en ses flancs²³⁰ » ; une impression pareille se trouve dans un poème écrit quelques années plus tôt, intitulé *Le Fleuve* : « C'est (le fleuve) la sortie d'un monde, c'est l'Asie en marche qui débouche.²³¹ » Dans les cas cités, la mer ou le fleuve sous les yeux du poète lui ouvre la porte vers un espace différent. À d'autres moments, les eaux représentent un espace clos. Dans *La Pluie*, l'espace formé par les eaux a fait plaisir au poète. Il l'a décrit ainsi : « je vois, j'entends d'une oreille et de l'autre tomber immensément la pluie. [...] Je porte ma plume à l'encrier, et jouissant de la sécurité de mon emprisonnement, intérieur, aquatique, tel qu'un insecte dans le milieu d'une bulle d'air, j'écris ce poème.²³² » Contrairement à cela, dans un autre poème intitulé *Tristesse de l'eau*, l'espace clos aquatique incarne un isolement triste : « Il pleut immensément ; et j'entends seul, au milieu de la solitude mouillée, un cri d'oie.²³³ » Une autre fois, les eaux forment pour le poète un espace même dangereux et isolé de la vie. Dans *Le Risque de la mer*, « Il n'y a point autour de moi de solidité, je suis situé dans le chaos, je suis perdu dans l'intérieur de la Mort.²³⁴ » À cause de la multiformité de l'eau, les couleurs de sensations qu'elle représente sont très variées. Nous pouvons quand même saisir quelques idées essentielles à travers ces diverses descriptions : l'eau trahit à la fois le sens de l'insécurité du poète envers ces espaces aquatiques et sa familiarité avec eux. La coexistence des deux sensations paraît contradictoire. Mais vu la situation du poète, ce n'est pas difficile à comprendre. Pour le poète-diplomate, les espaces formés par les eaux étaient très présents dans son quotidien. Ce sont les eaux qui l'ont transporté entre la France et la Chine, aussi entre différents endroits à l'intérieur de la Chine. Donc, les eaux représentent pour lui la solitude et le risque sur la mer, et aussi les déplacements et communications entre espaces. Sa vie et ces eaux se sont déjà enchevêtrées, comme il l'a écrit dans *La Marée de midi* :

²²⁹ *Ibidem*, p. 107.

²³⁰ *Ibidem*, p. 117.

²³¹ *Ibidem*, p. 62.

²³² *Ibidem*, p. 63.

²³³ *Ibidem*, p. 75.

²³⁴ *Ibidem*, p. 99.

Moi de même, et comme une ville par ses secrets égouts,
mon esprit, par la vertu vivante de ce liquide dont je suis
compénétré, communique au mouvement des eaux. Durant
que je parle, ou que j'écris, ou repose, ou mange, je participe
à la mer qui m'abandonne ou qui monte.²³⁵

Le poète a focalisé également son regard sur les autres thèmes spatiaux dans la nature. La description sur les arbres en est un exemple typique, surtout pour certains poèmes qui ont été spécialement consacrés à ce thème, tels que *Le Cocotier*, *Le Banyan* ou *Le Pin*. En plus de cela, les arbres figurent aussi dans d'autres poèmes pittoresques dont ils ne sont pas le rôle principal, mais un composant nécessaire. Par exemple, « des arbres à thé » dans *La Source*. Ces arbres qui « élèvent autour de moi leurs sarments contournés » sont évidemment importants pour former l'espace chéri par le poète qui décrit ainsi : « Et tout à coup je suis entré dans un bois pareil à celui qui sur le Parnasse sert aux assemblées des Muses !²³⁶ » En bref, les arbres dans *Connaissance de l'Est* sont à la fois porteurs de dimensionalité naturelle (la hauteur de la houppe, la profondeur des racines et l'étendue des feuillages) et représentants de l'humanité claudélienne (le cocotier ressemble à un amoureux, le banyan un héros, le pin un homme droit²³⁷). En d'autres termes, ils composent l'aspect humain de l'espace naturel. Vu que le thème des arbres a déjà attiré l'attention de nombreux commentateurs sur Claudel et que nous avons aussi fait des analyses sur lui dans le chapitre précédent, nous n'allons pas faire des redondances ici.

Dans l'observation claudélienne de l'espace naturel, les lumières naturelles — lumières du soleil, de la lune et des étoiles — sont aussi un élément essentiel. Tantôt elles participent au processus de localisation du poète, par exemple dans *Octobre* :

Non, ceci qui est derrière moi sur l'immense moisson ne
jette plus la même lumière, et selon que le chemin m'emmène
par la paille, soit qu'ici je tourne le coin d'une mare, soit que
je découvre un village, m'éloignant du soleil, je tourne mon
visage vers cette lune large et pâle qu'on voit pendant le jour.²³⁸

²³⁵ *Ibidem*, p. 97-98.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Voir notre analyse de ces trois poèmes du chapitre précédent.

²³⁸ *O Po*, p. 53.

Tantôt elles contribuent à parer la vision d'une couleur de rêverie, comme le cas dans *Salutation* :

Cette nuit, notre navire à l'entrée du fleuve ballotté dans le clair-de-lune couleur de froment, quel signe bien bas au-delà de la mer m'a fait le feu des « Chiens », veilleur d'or au pied du pan d'astres, splendeur lampante à l'horizon du Globe ?²³⁹

La présence des lumières des astres, en participant à l'accord harmonieux de l'espace naturel, traduit en même temps l'astronomie poétique de Claudel. Comme il nous a expliqué dans *Splendeur de la lune* :

La lumière du soleil est un agent de vie et de création, et notre vision participe à son énergie. Mais la splendeur de la lune est pareille à la considération de la pensée. Dépouillée de ton et de chaleur, c'est elle seule qui m'est proposée et la création tout entière se peint en noir dans son éclatante étendue.²⁴⁰

Ne s'arrêtant pas là, le poète considère aussi « les mœurs des étoiles ». Il en a parlé dans *La Nuit à la vérandah* : « La position des astres n'est point livrée au hasard ; le jeu de leurs distances me donne les proportions de l'abîme, leur branle participe à notre équilibre, vital plutôt que mécanique.²⁴¹ » Que ce soit en France ou en Chine, Claudel était toujours sous le même ciel, et sous les mêmes astres. Mais c'était en face des paysages chinois que les lumières des astres lui ont apporté ces sensations sur l'espace et sur la vie. Ce ne sont donc plus les lumières générales, mais celles qui n'appartenaient qu'à « sa » Chine.

II. Le sens de la participation et de l'intégration dans *Connaissance de l'Est*

Le point de vue intérieur

Avec les observations sur les villes, les constructions et les paysages naturels, le

²³⁹ *Ibidem*, p. 93.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 65.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 64.

poète connaît progressivement l'espace chinois. Chez Claudel voient le jour une compréhension sympathisante de la culture chinoise et une assimilation aux habitants du pays. Nous les ressentons dans certains moments de sa focalisation sur l'espace chinois. Par exemple, dans notre analyse du poème *La Maison suspendue*²⁴², le regard claudélien sur le logement et sur son emplacement dans la montagne nous dévoile déjà un point de vue intérieur. Le poète était non seulement au-dedans de « la maison suspendue », mais aussi à l'intérieur d'un espace défini par la culture chinoise. Nous avons ainsi dit qu'il a compris la définition chinoise de l'espace. La même situation se trouve aussi dans le poème *Le Contemplateur*. Le poète a clairement déclaré à la première phrase du poème qu'il habitait « au cœur de la pierre ». Donc, toute la description sur l'espace montagnard qui suit a été faite d'un regard intérieur. Bernard François Hue a fait une remarque semblable à la nôtre en prenant l'exemple de Gushan (la montagne du tambour), lieu habituel de promenade du poète : « Gushan renvoie ainsi à une perspective personnelle, intérieure...²⁴³ » Avec le nombre de lieux visités qui augmente, Claudel n'est plus un observateur extérieur. Il est entré dans cet espace de son séjour et a intériorisé le paysage autour de lui. André Vachon a ainsi commenté au moment d'analyser le rapport entre l'espace intérieur et l'espace extérieur dans l'œuvre de Claudel : « Si l'espace est *réel*, il doit d'abord être intérieur, c'est-à-dire enraciné dans la psyché profonde ; c'est à partir de ce centre intime que l'espace « extérieur » prend forme et solidité.²⁴⁴ »

À travers les poèmes de *Connaissance de l'Est*, le poète a déjà avancé de deux grands pas vers cet espace chinois : au début, il était à l'extérieur de l'espace ; et puis il est peu à peu entré dans cet espace pour observer mieux son paysage ; à la fin, peut-être de façon inconsciente, il a mis ces paysages extérieurs dans sa tête et dans son cœur. Ils lui sont devenus tout personnels ; en d'autres termes il les a intériorisés. Depuis l'état d'observateur-passager à l'état d'habitant habituel et jusqu'à devenir

²⁴² Voir le passage sur le poème *La Maison suspendue* sous la rubrique *Les Constructions humaines en Chine*.

²⁴³ Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 220.

²⁴⁴ André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel : expérience chrétienne et imagination poétique*, Paris, Seuil, 1965, p. 221.

enfin le possesseur de tout l'espace, il a avancé exactement de deux grands pas. Plus précisément, ce sont deux transformations spirituelles importantes qui ont régi le rapport entre Claudel et le monde chinois.

L'utilisation des expressions de participation

Pendant le processus permettant que « cet espace extérieur prenne forme et solidité » dans « la psyché profonde » de Claudel, son sens de la participation a joué un rôle vital. Dans le chapitre précédent, nous avons montré un exemple qui a aidé à voir comment le poète s'est intégré dans l'espace chinois : c'est un passage du poème *Novembre*²⁴⁵. Là, nous avons vu comment il s'est assimilé aux gens qui travaillaient sur les champs par l'emploi du pronom personnel infinitif « on ». En plus de cela, nous ressentons également l'assimilation du poète à ce monde dans l'utilisation des pronoms personnels présentatifs : il a désigné les Chinois par les expressions comme « un homme », « les femmes », ou « les enfants ». Ce genre d'appellation très simple trahit la familiarité avec ce monde. Yvan Daniel a fait de bonnes remarques sur ce point :

Il est d'ailleurs en ce sens significatifs de voir Claudel décrire les Chinois sans jamais exagérer les différences physiques qui les distinguent de la physionomie occidentale. Bien souvent, il s'agit tout simplement de « gens » ou de « paysans », et le trait caractéristique loin d'être appuyé paraît au contraire effacé : le Chinois n'est pas un étranger si éloigné qu'on ne puisse vivre à ses côtés, ou même s'exprimer en utilisant un « nous » commun.²⁴⁶

En tant qu'observateur sérieux, Claudel savait bien la différence de la physionomie entre les Chinois et les Occidentaux. Lorsqu'il voulait faire un manuel de la Chine pour les Européens, il a fait un chapitre qui s'intitule *Quelques traits de la physionomie chinoise*. Cependant dans *Connaissance de l'Est*, il n'était pas sociologue, mais poète. Dans ce monde chinois montré par les poèmes du recueil, les personnes

²⁴⁵ Voir notre analyse sur le poème *Novembre* sous la rubrique *Après le départ définitif de Chine* du chapitre précédent.

²⁴⁶ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 100.

existent en tant qu'êtres humains sans étiquette de nationalité. Ses yeux ne s'arrêtant pas devant la différence physique, Claudel a connu ces gens d'une manière pleine d'humanité. Ici, le poète ne veut pas entendre « les Chinois », mais « l'être humain » tout simplement.

Les efforts de la participation se manifestent non seulement dans les appellations des hommes, mais aussi dans les présentations des sites naturels. Nous suivons les remarques d'Yvan Daniel dans ce domaine :

Mais beaucoup plus souvent, c'est le rapprochement et l'élan participatif qui dominent (dans le recueil *Connaissance de l'Est*), aussi bien avec les éléments naturels que dans le cas des êtres humains. Les descriptions de sites naturels portent ainsi la marque de l'utilisation abondante des présentatifs et du pronom personnel. Ces pronoms personnels, fréquemment employés pour faire référence à un arbre ou à un fleuve, alliés aux présentatifs qui introduisent presque brutalement l'objet considéré, font disparaître la distance entre le sujet et le monde observé. On peut citer ici, à titre d'exemple, cette phrase tirée du *Jour de la Fête de-tous-les-fleuves* : « Il est à la sortie du pays », qui montre à quel point le monde extérieur est considéré familièrement.²⁴⁷

Nous ressentons aisément une familiarité dans les désignations des gens et des choses qui figurent dans *Connaissance de l'Est*. Yvan Daniel a réinsisté sur cette idée en mettant en opposition les attitudes différentes de Paul Claudel et de Victor Segalen à l'égard de l'altérité dans son autre article :

Contrairement à Victor Segalen, qui arrivera en Chine quelques années plus tard, Paul Claudel approche le paysage chinois dans un esprit de contemplation, de connivence et de participation. Si Victor Segalen propose une théorie fondée sur le « choc du Divers », c'est-à-dire le sentiment aigu de l'altérité et de ses efforts sur un voyageur devenu « exote », Paul Claudel, au contraire, ne cesse pas de mettre en valeur le rapprochement et les sentiments nés de la conscience d'une harmonie partagée.²⁴⁸

²⁴⁷ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 99-100.

²⁴⁸ Yvan Daniel, « Etudes claudéliennes et perspectives chinoises : l'exemple de la montagne chinoise dans l'œuvre de Paul Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 155-167, p. 162.

À la lecture des poèmes de *Connaissance de l'Est*, nous trouvons qu'il manque vraiment « le sentiment aigu de l'altérité » qui figurent très souvent dans d'autres ouvrages exotiques, tels que *Les Lettres persanes* de Montesquieu ou *Un Barbare en Asie* d'Henri Michaux. Nous voyons chez Claudel plutôt de l'acceptation, de l'adaptation et, plus important, une participation volontaire au monde chinois.

La participation au monde imaginaire chinois

Claudel a participé non seulement à la vie réelle du monde chinois, mais aussi, très poétiquement, à l'imaginaire folklorique des Chinois. À la fin du poème *Novembre*, en tant que promeneur seul marchant sur le champ entre les montagnes, le poète a tout à coup fait une allusion à un conte chinois des « renards » par une interrogation :

Au sein de cet antique tombeau, dans l'herbe épaisse de ce temple ruiné, sous la forme de belles dames ou de sages vieillards, vêtus de blanc, ne vais-je point rencontrer une compagnie de renards ? Déjà ils me proposent des vers et des énigmes ; ils me font boire de leur vin, et ma route est oubliée.²⁴⁹

Si l'on connaît quelques légendes chinoises, ce serait moins bizarre de voir l'idée de « la compagnie de renards » apparaître brutalement ici. Claudel avait apparemment une bonne connaissance sur les légendes traditionnelles chinoises. En recourant à un passage de l'analyse faite par Gilbert Gadoffre sur le chapitre IV *La Religion* du *Livre sur la Chine* (*Livre sur la Chine* est le titre de la première version de *Sous le signe du dragon*), nous pouvons avoir une idée générale sur la connaissance de Claudel en ce qui concerne les légendes et les contes folkloriques :

Aussi les légendes sont-elles « pleines d'histoires de succubes et de vampires, de *cheuns* (esprits désincarnés) qui hantent les lieux solitaires et jouent des tours aux passants²⁵⁰ ». Il faut se méfier particulièrement « des bêtes souterraines et furtives, renards, blaireaux, rats, serpents, hérissons, qui hantent les vieux temples et les cimetières », car les esprits des disparus peuvent s'insinuer dans leurs corps. Le renard est si

²⁴⁹ *O Po*, p. 55.

²⁵⁰ Les formules entre parenthèses dans ce passage sont citées par Gilbert Gadoffre de *Sous le signe de dragon*.

souvent associé, dans le folklore chinois, à ces réincarnations inquiétantes qu'on a fini par donner le nom générique de « renards » à tous les esprits déguisés en être vivants.²⁵¹

Nous pouvons y trouver pourquoi le poète a pensé à « une compagnie de renards » lorsqu'il se promenait seul sur le sentier de la montagne. Un passant solitaire dont la maison se situe à côté des cimetières — cela constitue les conditions favorables qui aident au poète à entrer dans l'ambiance des légendes. Donc il s'est mis sous la peau des personnages de ces histoires de « renards » : devenir le jeune lettré qui est invité par la famille des renards et vivre en personne toute l'aventure fabuleuse racontée par la légende²⁵². Cette envie d'entrer dans les contes se manifeste également par l'intérêt du poète pour un autre conte chinois. C'est la légende de *La Lanterne aux deux pivoines*²⁵³. Celle-ci raconte une histoire amoureuse entre le jeune bachelier Kiao et la belle morte Fou Ling. À la fin de l'histoire, séduit par la morte, Kiao est aussi mort dans l'étreinte de son amoureuse. Donc ils sont devenus un couple défunt qui ne se promenaient que pendant la nuit. Paul Claudel a raconté ce conte pour la première fois en 1910 (très peu après son départ de Chine) dans sa conférence sur *Les Superstitions chinoises* prononcée à Prague. Trente-deux ans plus tard, l'écrivain a repris cette histoire dont le texte a paru dans *le Figaro littéraire* le 7 mars 1942. Les deux dates trahissent une attention constante de Paul Claudel pour ce petit conte. Ce qui est plus remarquable, c'est que c'est le seul conte chinois qui est raconté intégralement dans un texte indépendant. Les autres légendes chinoises sont présentées souvent dans un contexte thématique. Pourquoi l'écrivain s'intéressait-il particulièrement à ce conte ? Gilbert Gadoffre remarque également le statut spécial de cette histoire et propose son analyse pour ce fait :

De toutes les histoires empruntées à Wieger, « La

²⁵¹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 274.

²⁵² Pour la source et le contenu de la légende des renards, Gilbert Gadoffre a déjà donné une explication détaillée dans sa thèse *Claudel et l'univers chinois*, voir p. 274-277. D'après l'enquête de Gilbert Gadoffre, il s'agit plutôt de la légende de maître Yin qui inspire le passage de Claudel ; mais nous proposons plus tard les contes de Pu Song Ling comme la source de ce passage.

²⁵³ Le conte *La Lanterne aux deux pivoines* provient d'un recueil de nouvelles sous la dynastie des Ming (qui a duré de 1368 à 1644) qui s'intitule *Jian Deng Xin Hua* (《剪灯新话》). Le titre du conte en chinois est *Mu Dan Deng Ji* (《牡丹灯记》) dont l'auteur s'appelle Zhai You (翟佑).

Renarde aux deux pivoines »²⁵⁴ est la plus longue, et c'est la seule que Claudel ait entièrement réécrite. On comprendrait difficilement l'importance excessive donnée à ce récit, qui par ailleurs n'est pas particulièrement illustratif et dont l'ampleur fausse un peu l'équilibre de la conférence, si l'on oubliait qu'en 1911 le poète est encore sous le coup de la rupture avec Ysé. Dans le choix même de ce conte de femme vampire et de mort à deux, il n'est pas interdit de voir un sourd ressentiment, une réminiscence amère du dénouement de *Partage de midi*.²⁵⁵

Gilbert Gadoffre croit qu'il y a éventuellement un lien causal entre cet intérêt particulier pour le conte et l'expérience personnelle de l'écrivain. Nous devons avouer que cette interprétation est raisonnable et acceptable dans le cas de 1910-1911. Cependant c'est moins le cas pour le texte de 1942, parce que l'influence d'Ysé-Rosalie s'est réduite grandement avec le temps. Alors, nous posons toujours la même question : pourquoi cette attention spéciale et constante ? Pourquoi republier cette histoire une trentaine d'années plus tard ? Que ce soit la lecture du conte au cours du séjour chinois ou non, la première adaptation en 1910 ou la deuxième adaptation en 1942, cette histoire possède une attirance éternelle pour Claudel : c'est le rapprochement entre sa vie d'ermite en Chine et le monde imaginaire de la légende. Ce lien l'a fait revenir aux jours passés à Fuzhou chaque fois qu'il lisait cette histoire. Avec l'ambiance donnée par la légende, il pourrait redevenir lui-même le jeune lettré qui a reçu la belle et dangereuse morte. Cette envie claudélienne d'entrer dans le conte de l'écrivain attire aussi l'attention de Bernard François Hue, qui fait ainsi sa remarque au moment de présenter la fameuse demeure de Claudel à Fuzhou :

Cette immense maison jouit du privilège d'être située sur une île, au milieu du Min, et sur une hauteur, parmi les tombes d'un cimetière chinois. Claudel ne redoute pas les morts. Il se plaît, au contraire, à errer parmi les tombes pour se rendre, en suivant le chemin qui conduit au Petit Bois, - but de sa promenade la plus fréquente -, jusqu'à un grand tombeau en forme d'oméga, abrité par une haie de bambous. Après une

²⁵⁴ Ici, « La Renarde aux deux pivoines » désigne évidemment le conte « La Lanterne aux deux pivoines ». Nous nous demandons si c'est une erreur ou un surnom créé par Gilbert Gadoffre pour cette histoire.

²⁵⁵ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 276.

longue pause, il lui arrive de regagner sa maison la nuit tombée, et parfois de prolonger sa rêverie dans son jardin ou sous la véranda qui entoure le premier étage. [...] S'il n'avait su résister à l'illusion, à la Maya chère aux bouddhistes, Claudel aurait pu recevoir, dans « cette chambre solitaire où le poète abrite ses rêves interdits », la visiteuse nocturne dont il parlera dans le conte tiré du folklore chinois, *La Lanterne aux deux pivoinés*.²⁵⁶

La présentation de la demeure et de la vie de Claudel à Fuzhou donnée par Bernard François Hue se recompose à partir des poèmes du recueil *Connaissance de l'Est* : tels que *Tombes. – Rumeurs, Vers la montagne, Novembre, La Nuit à la vérandah...* Les images recomposées nous dévoilent une vie d'ermite du poète : poétique et mystérieuse. Dans cet environnement, la lecture des contes chinois a suscité librement son imagination fantasque. Quant au cas de *La Lanterne aux deux pivoinés*, le poète a été sûrement ravi par ce récit fabuleux et a sans doute voulu vivre dans le monde imaginaire du conte. Nous disions plus haut qu'à la lecture du conte, Claudel a trouvé un rapprochement entre sa vie à Fuzhou et le monde fictif montré par ce conte. Ce rapprochement est plus subjectif qu'objectif. Par rapport à la ressemblance grande ou petite entre le paysage à Fuzhou et l'ambiance du conte, plus remarquable est l'envie du poète de s'intégrer dans le monde chinois, ce qui se manifeste par son intérêt fort pour la littérature légendaire chinoise.

Que ce soit la contemplation de Claudel pour les montagnes, les eaux, les arbres et les lumières en Chine, ou son assimilation volontaire au monde fantasque du conte chinois, nous voyons toujours un sens actif de participation. Claudel a été appelé en Chine par son devoir professionnel, non par son choix personnel. Mais cela ne l'a pas empêché d'accepter le monde chinois et même d'y entrer. Un tel traitement ou plutôt un tel esprit pour traiter le changement ou l'altérité correspond providentiellement à un adage traditionnel chinois : 既来之，则安之 (ji-lai-zhi, ze-an-zhi). Sa traduction française est que dès que l'on est venu, on s'installe tranquillement. Ou bien une traduction plus libre et plus populaire : accepter les choses telles qu'elles arrivent.²⁵⁷

²⁵⁶ Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 219.

²⁵⁷ La formule 既来之，则安之 provient du chapitre XVI des *Entretiens* de Confucius. Dans le

La bienveillance du poète pour le monde chinois, montrée par les poèmes de *Connaissance de l'Est*, s'accorde bien avec le sens de l'expression qui sous-entend souvent une sérénité chez les artistes chinois. Nous parlerons maintenant des rencontres esthétiques et poétiques entre notre poète et certains artistes chinois.

L'écho de l'art chinois

On dit que l'état d'esprit du poète se manifeste généralement dans ses écrits. Alors les poèmes du recueil *Connaissance de l'Est* attirent souvent l'attention des lecteurs par la tranquillité mentale du poète, sa concentration pour la beauté silencieuse de la nature et de la vie à la campagne chinoise, et aussi l'ambiance heureuse, sobre et mystérieuse des écrits. D'après Yvan Daniel, le style de *Connaissances de l'Est* reçoit l'empreinte de certains auteurs traditionnels occidentaux :

Et il y a dans certains poèmes de *Connaissance de l'Est* une sorte d'écho au « là-bas » de Bernardin de Saint-Pierre et de Baudelaire, épanoui dans une harmonie voluptueuse et paisible qui, au lieu d'être considérée sur le mode de la nostalgie, semble toute proche. Claudel, s'il se distingue en cela des auteurs qui lui sont contemporains, voit ici son œuvre se rattacher à la tradition occidentale.²⁵⁸

D'autre part, selon Gilbert Gadoffre, les œuvres de Jules Renard et de Mallarmé ont beaucoup contribué au lyrisme de *Connaissance de l'Est* :

La mélancolie, le lyrisme à la première personne et l'alexandrin une fois délaissés, l'outil nouveau restait à mettre au point. Claudel avait encore aussi peu d'expérience de la prose poétique que celle du vers régulier, et il suffit d'examiner de près les ratures des manuscrits pour voir que les textes écrits pendant les deux premières années de Chine méritent le nom

contexte originel, cette expression qui se traduit avec la phrase précédente désigne un tout autre sens. Le texte originel est : 《论语·季氏》: 夫如是, 故远人不服, 则修文德以来之。既来之, 则安之。 Charles Le Blanc la traduit ainsi : Les choses étant ainsi, si les peuples lointains ne se soumettent toujours pas, on les incite à venir par le perfectionnement de la culture et de la vertu ; dès qu'ils sont venus, on assure leur sécurité. (*Philosophes confucianistes, Les Entretiens de Confucius*, textes traduits, présentés et annotés par Charles Le Blanc, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 184) Avec le changement de l'usage des deux verbes 来 (lai) et 安 (an), le sens de la formule a complètement changé depuis la fin de la dynastie des Qing. Mais le sens historique pare toujours l'expression d'une désinvolture confucianiste. Ici, nous prenons son sens moderne pour évoquer l'état d'esprit de Claudel dans ses poèmes de *Connaissance de l'Est*.

²⁵⁸ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 46.

d'*exercices*. La note juste était d'autant plus difficile à donner qu'en 1895 Claudel se trouvait sur le champ de deux influences contradictoires dont il n'entrevoit pas encore la synthèse : celles de Mallarmé et de Jules Renard.²⁵⁹

Les analyses d'Yvan Daniel et de Gilbert Gadoffre nous expliquent clairement comment les écrits de *Connaissance de l'Est* héritent la tradition des auteurs européens. Mais sous l'angle comparatiste, beaucoup d'idées des poèmes du recueil font heureusement écho à l'esprit essentiel des artistes chinois. Par exemple, nous avons montré dans le chapitre précédent comment les idées de Claudel et du peintre chinois Shi Tao se rencontrent²⁶⁰. Prenons un autre exemple : une trentaine d'années plus tard, soit à la fin des années 1930, Claudel a traduit et adapté une série de poèmes traditionnels chinois dont l'un s'appelle *La Nuit Bleue* :

LA NUIT BLEUE

La forêt lentement derrière moi s'est refermée sur le dieu
J'entends la cloche derrière moi coup sur coup là-bas qui
me dit adieu
J'entre, montant, descendant, et je m'enfonce peu à peu
Dans la nuit qui devient presque noire à force d'être bleue.

LIEOU TCHANG KING.²⁶¹

À la lecture du poème, les thèmes tels que « la forêt », « la cloche », « montant » et « descendant » dans la montagne pendant « la nuit » nous évoquent naturellement les textes de *Connaissance de l'Est*. Cependant, c'est le poème d'un poète sous la dynastie des Tang²⁶² qui s'appelle Lieou Tchang King comme l'indique la signature dans la citation²⁶³. Au moment de traduire ce poème, Claudel a gardé la fidélité au texte originel dans les deux premières lignes ; mais il a joui d'une liberté relativement large dans la traduction des deux dernières lignes et changé le titre du poème. Si nous faisons

²⁵⁹ Gilbert Gadoffre, « Introduction », in *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 9-60, p. 17.

²⁶⁰ Voir notre analyse dans le chapitre I, sous la rubrique « En 1898 : le voyage au Japon — *Le Pin, L'Arche d'or dans la forêt, Le Promeneur et Ça et là* ».

²⁶¹ *O Po*, p. 931.

²⁶² La dynastie des Tang a duré de 618 à 907 de notre ère.

²⁶³ Le texte originel en chinois : 《送灵澈上人》唐·刘长卿 苍苍竹林寺，杳杳钟声晚。荷笠带斜阳，青山独归远。

une comparaison entre le texte originel et la traduction, bien qu'il y ait l'adaptation personnelle dans la traduction, l'écrit de Claudel est quand même une bonne interprétation du poème de Lieou Tchang King. Parce que Claudel a montré parfaitement la solitude de « je » qui est exactement le thème du poème originel qui raconte les images tristes lorsque « je » rentre seul après avoir dit au revoir à un ami. C'est-à-dire que Claudel a pu comprendre et saisir précisément l'essentiel du poème de Lieou Tchang King. Cela est principalement dû à la convergence au niveau de l'art poétique des deux poètes. Donc, si nous rapprochons ce petit poème des Tang et les textes de *Connaissance de l'Est*, non seulement nous y trouvons les thèmes semblables, mais aussi les deux écrits partagent la même beauté poétique. Par rapport à la ressemblance apparente, c'est un lyrisme semblable qui fait vraiment le rapprochement entre le poème de Claudel et les vers de Lieou Tchang King. La rencontre esthétique des deux poètes, comme celle de Claudel et Shi Tao, fait partie des « échos » entre *Connaissance de l'Est* et la poésie chinoise.

Revenons au poème *Novembre*, où le poète imagine la rencontre avec « une compagnie de renards » : la situation de Claudel du moment s'identifie spontanément au cas d'un écrivain célèbre sous la dynastie des Qing qui s'appelle Pu Song Ling (en chinois : 蒲松齡). Pu Song Ling était un lettré qui avait mal réussi dans son examen de fonctionnaire. Mais il était excellent en création de contes de « renards » et de fantômes. Quand l'on parle des contes de ce genre, c'est impossible de contourner les œuvres de Pu Song Ling. Dans plusieurs de ses nouvelles, le héros (souvent un jeune lettré) rencontre une compagnie de renards — « sous la forme de belles dames ou de sages vieillards », exactement comme l'indique Claudel — et vit une aventure amoureuse avec une belle renarde. Sous la plume de Pu Song Ling, les renards sont en général plus intelligents et plus honnêtes que les hommes et leur donnent souvent quelques leçons morales. C'est le cas de la renarde gaie et souriante nommée Ying Ning dans l'histoire *Ying Ning* (en chinois : 《嬰宁》) qui garde toujours une sincérité pure dans la société des désirs, et aussi le cas de la renarde jolie et sage nommée Xin Shi Ba Niang dans l'histoire *Xin Shi Ba Niang* (en chinois : 《辛十八娘》) qui aide

son mari à se débarrasser d' une accusation fautive²⁶⁴. Plutôt que de rester dans la vie réelle triste, Pu Song Ling préfère communiquer avec ces renards par l' imagination fantasque. Il est probable que Claudel était lecteur fidèle des contes de Pu Song Ling. Il a éprouvé le charme du monde imaginaire offert par les histoires de « renards ». C' est pourquoi dans *Novembre*, il a eu l' espérance de rencontrer une compagnie de renards. Au lieu d' être simplement lecteur, Claudel voulait avoir sa propre histoire de « renards ». Il aurait envie de communiquer avec les renards comme Pu Song Ling. Ou si l' on ose le dire, il aurait voulu être un deuxième Pu Song Ling.

Notre poète étant à la fois héritier de l' art poétique de Baudelaire ou de Mallarmé et approbateur de l' esthétique des artistes chinois, son texte devient ainsi un champ hybride de la tradition littéraire européenne et du goût littéraire chinois : la rencontre au niveau de la théorie artistique avec le peintre Shi Tao ; les échos de l' esthétique poétique du poète Lieou Tchang King ; et le goût pour le monde fantasque des renards comme chez l' écrivain Pu Song Ling. Telle ou telle interaction des deux parties est principalement due à la volonté de Claudel de s' intégrer à l' espace chinois. Dans son observation du paysage naturel et dans sa promenade à la ville ou au village, Claudel a progressivement eu une compréhension sympathisante de la culture chinoise : il a partagé son goût esthétique et participé volontairement à la vie et même à l' imagination collective des habitants de cet espace. La connaissance de la Chine de l' écrivain se marque par ses visions intérieures et très personnelles. La particularité de la connaissance claudélienne est née d' une part de la spontanéité naturelle du poète, d' autre part de sa volonté active pour étudier la civilisation chinoise. D' après lui-même, la création de la pièce de théâtre *Le Repos du septième jour* est une preuve de son étude.

²⁶⁴ *Ying Ning* et *Xin Shi Ba Niang* proviennent du livre qui s' intitule *Liao Zhai Zhi Yi* (《聊斋志异》). C' est le chef-d' œuvre de Pu Song Ling et aussi un travail de haute qualité dans l' histoire de la littérature chinoise. Cet ouvrage a été créé dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, et publié en 1766. Il comprend presque cinq cents nouvelles légendaires ou fantasques et se composent en vingt-quatre volumes. *Ying Ning* se situe dans le volume III, *Xin Shi Ba Niang* dans le volume VIII. *Liao Zhai* est en effet le nom du bureau de l' écrivain ; et *Zhi Yi* signifie raconter l' extraordinaire. Le livre a un surnom : *Les Histoires de renards et de fantômes*. À travers ces récits fantasques, Pu Song Ling invente un monde extraordinaire et exprime ses critiques et ses espérances pour la société de l' époque. Parmi ces cinq cents contes, les histoires amoureuses entre l' être humain et les renards ou entre les vivants et les morts sont les plus impressionnantes.

III. *Le Repos du septième jour* : un drame chinois ?

Le Repos du septième jour est l'une des œuvres que Claudel a composées pendant les premiers mois de son séjour en Chine, comme l'indique Jacques Houriez dans la notice du drame aux éditions de la Pléiade : « Durant les premiers mois de son séjour de Chine, il compose *Le Repos du septième jour* qu'il achève le 17 août 1896, date figurant en dernière page des manuscrits.²⁶⁵ » L'environnement complètement différent de la Chine est pour Claudel-écrivain un moteur inspirateur. Il a fait des études sur le pays par les conversations régulières avec les pères jésuites voisins, et également par les œuvres traduites et rédigées par les missionnaires. D'après l'écrivain lui-même, *Le Repos du septième jour* est un résultat de son étude. Dans l'entretien avec Jean Amrouche, Claudel très âgé en a parlé ainsi : « Autant que je me rappelle, c'était un drame d'étude, à la fois un moyen pour moi d'explorer ce que je commençais à comprendre ou à apprendre de la Chine, [...]»²⁶⁶ » Alors vu les circonstances données, est-ce que l'on peut définir *Le Repos du septième jour* comme un drame « chinois » ? Dans le contexte de cette question, l'épithète « chinois » désigne un cadre pour la forme ou le fond de la pièce théâtrale. Donc, nous pouvons préciser notre question : est-ce que *Le Repos du septième jour* est une création qui prend le théâtre chinois pour modèle au niveau de la forme ? Ou est-ce que le drame a pour sujet les problèmes chinois ou bien les éléments de la culture chinoise ? Pour la première question, la réponse est carrément négative. Les théâtres français et chinois se distinguent bel et bien au niveau de la forme. L'art théâtral en Chine, c'est une sorte de représentation dans laquelle les chants des personnages occupent une place essentielle, articulés tantôt par de petits dialogues, tantôt par de la danse, tantôt par des arts martiaux, et toujours accompagnés par un petit orchestre polyphonique vivant. On peut se faire une idée sur cet art à la lecture du poème *Théâtre de Connaissance de l'Est*. La représentation demande au texte théâtral une grande quantité de paroles de chant qui en sont la majeure partie. Le texte de Claudel n'est clairement pas dans le cas. Ce n'est qu'une

²⁶⁵ *Th I*, p. 1495.

²⁶⁶ *M*, p. 177.

différence évidente et superficielle. Il y a également d'autres divergences au niveau de la composition, de la structure et des expressions entre *Le Repos du septième jour* et le texte théâtral chinois. Quant à la deuxième question, la réponse ne se donne pas aisément parce que nous devons faire face à une situation aussi ambiguë que complexe.

La représentation de la Chine dans la pièce

La pièce présente la Chine sous la forme d'un vieil empire confronté à grand problème : les morts sont revenus au monde des vivants et les dérangent de tous les moyens. Face à la situation décadente, l'Empereur a décidé d'aller dans l'enfer pour trouver un remède. Au dernier acte, l'Empereur est revenu avec la solution : il faut que tout le pays se convertisse. À l'étude de l'élaboration du drame, Jacques Houriez s'est documenté dans les notes de l'écrivain qui avaient été écrites pendant la préparation de la création et il a découvert que « Bien peu de remarques dans les notes laissent deviner l'importance que doit prendre la Chine dans la pièce.²⁶⁷ » C'est-à-dire que sur le plan des archives, nous n'avons pas beaucoup de preuves pour justifier les études chinoises de l'auteur au moment de concevoir et écrire le drame. Malgré cela, rien n'efface les influences chinoises sur cette œuvre d'après Jacques Houriez. Or, la manière du dramaturge pour représenter la Chine est difficile à approuver pour la plupart des spécialistes chinois :

On conçoit cependant aisément la place qu'a prise dans l'élaboration de l'œuvre la Chine que Claudel venait de rencontrer et qu'il découvrait encore au moment où il rédigeait. Ce n'est certes pas celle des historiens et des sociologues. Claudel l'a vue en chrétien et en poète.²⁶⁸

Les personnages de la pièce reçoivent chacun une identité chinoise, mais la représentation de la société chinoise antique n'est pas aussi sérieuse que les travaux des historiens ou des sociologues. Dans les descriptions sur l'empereur, les princes, les ministres et sur leur discussion et sur les scènes des rites, on voit évidemment les

²⁶⁷ Jacques Houriez, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973 (7), n° 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 9-44, p. 15.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

efforts de documentation de l'auteur. Mais les « emprunts » ont l'air souvent plus ou moins hâtifs selon Jacques Houriez :

Ces emprunts nous permettent de voir combien une information rapide et, sans aucun doute, hâtivement utilisée permet de servir la pensée et la création de Claudel, loin de la condamner à la dispersion. C'est ainsi que l'extase de l'Empereur, où il voit ses sens mourir un à un pour ne garder en sa bouche que le goût de Dieu, mime celle de Lie-tseu, un sage du Tao.²⁶⁹

Jacques Houriez n'est pas le seul qui pense qu'il manque du sérieux scientifique au travail de Claudel. Victor Segalen, fameux admirateur des poèmes de *Connaissance de l'Est*, critique sans réserve ce texte théâtral de son point de vue sinologique : « J'ouvre *Le Repos du septième jour*. Et malheureusement, tristement, je n'admire plus. [...] J'ai peine à indiquer la pauvreté du décor impérial, les maladresses dans un protocole dogmatique qu'il vaut mieux ne pas aborder si l'on n'en est pas maître.²⁷⁰ » Si Victor Segalen parle d'une impression générale d'un lecteur, Jacques Houriez fait son analyse de l'élaboration du drame avec plus de discrétion. Comme nous l'avons montré plus haut, il a trouvé d'abord que très peu de notes de Claudel nous indiquent que l'auteur ait fait des réflexions ou des études consciencieuses sur la culture chinoise pour l'élaboration de la pièce. C'est une preuve assez forte pour justifier l'absence du sérieux dans ce travail concernant apparemment la Chine.

Divergent de l'opinion de Victor Segalen, Jacques Houriez ne dévalorise pas la représentation de la Chine dans la pièce. D'après lui, cette image chinoise n'est pas reconnue par les sinologues, parce que Claudel a vu le pays « en chrétien et en poète ». Jacques Houriez a précisé cette idée dans son autre texte :

En effet, au moment où il rédige *Le Repos du septième jour*, il se trouve brusquement plongé dans un monde différent de celui qu'il avait jusque-là connu, il explore des valeurs toutes nouvelles. Après la Chine officielle et la Chine populaire se révèlent à lui celle des missionnaires chrétiens et

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 709.

celle du Tao.²⁷¹

En d'autres termes, il est incorrect de dire que les connaissances de Claudel sur la Chine telles qu'elles sont représentées dans le drame sont tout à fait fausses ou détournées. Avec comme sources principales les contacts professionnels, la vie quotidienne parmi la population et les entretiens fréquents avec les missionnaires, Claudel a connu plusieurs facettes de la Chine. Il a gardé son intérêt pour toutes les facettes (on peut le ressentir d'ailleurs dans les autres écrits claudéliens à l'époque : tels que les rapports professionnels bien faits et les poèmes charmants sur la vie populaire). Dans la création du *Repos du septième jour*, pièce où il voulait exprimer ses méditations religieuses, il a choisi de présenter la Chine des missionnaires qui semble tellement séduisante pour Claudel-catholique et, plus important, qui convenait mieux à son but de création. En bref, d'après l'analyse de Jacques Houriez, la représentation de la Chine dans *Le Repos du septième jour*, ce n'est pas le fruit d'études mal renseignées, mais un choix personnel et intentionnel.

Quoiqu'il n'y ait pas beaucoup de traces laissées dans les notes de Claudel pour deviner les influences de ses études sur la Chine, l'œuvre elle-même manifeste clairement l'attention particulière de l'auteur pour le pays et ses pensées philosophiques. Alors en ce qui concerne les notes : d'une part, l'absence des traces des études sur la Chine nous montre que Claudel n'a pas adopté la manière des historiens qui semble plus discrète et plus scientifique pour étudier le pays ; mais d'autre part, nous ne pouvons pas nier la place de la Chine à cause de cette absence, parce que les notes ne sont pas les seules manifestations. L'analyse du texte lui-même est un moyen d'analyse plus direct. De cette façon, Jacques Houriez travaille sur les deux « Chines » représentées par le drame—la « Chine » des missionnaires et la « Chine » du Tao. Aucune des deux ne trouve son origine dans les notes du dramaturge, et l'analyse de l'œuvre elle-même reste le seul recours :

L'évolution du personnage de l'Empereur nous permet de saisir l'intérêt croissant de Claudel pour la Chine que lui révélaient les missionnaires. Mais il en est une autre qu'aucune

²⁷¹ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 52.

note ne nous laisse deviner et que seule l'œuvre nous dévoile,
celle du Tao.²⁷²

À la lecture de la pièce, nous pouvons y sentir aisément un fort exotisme chinois : en plus de « la pauvreté du décor impérial, les maladresses dans un protocole dogmatique » (mots de Victor Segalen), nous avons également des allusions aux légendes célèbres des empereurs antiques ; des citations explicites et implicites des textes classiques ; et des emprunts aux idées taoïstes. Le texte lui-même est un témoin efficace de l'importance de la Chine. Les éléments chinois se restituent à partir d'une même source : ce sont les renseignements offerts par les conversations avec des missionnaires et les lectures conseillées par eux. « Claudel attribue à leur fréquentation, aux propos de son « *saint ami le Père Colombet* » et au livre du Père de Prémare qu'il lui avait fait connaître, l'idée même d'où est née l'œuvre, soit la vocation chrétienne du paganisme.²⁷³ » Pour Victor Segalen, la Chine dont l'image est ainsi construite n'est pas la vraie Chine, même n'est pas la Chine. Mais, les deux appellations choisies par Jacques Houriez—la Chine des missionnaires et la Chine du Tao— traduisent déjà son attitude envers le jugement de Victor Segalen : il n'est pas d'accord avec celui-ci. D'après Jacques Houriez, il y a plusieurs « Chines » à représenter pour un amateur de la civilisation chinoise : celle pour un historien, celle pour un sociologue, celle pour un poète et celle pour un chrétien... la vision du pays dépend du statut de l'observateur. Ici, la Chine du *Repos du septième jour*, c'est la Chine de Claudel-chrétien-poète, non pas tout à fait une fausse Chine.

L'analyse de Jacques Houriez joue très bien pour défendre l'image de la Chine dans *Le Repos du septième jour*. Force est de constater que dans la logique de sa défense, il avoue en même temps que si l'on prend le point de vue d'un sinologue, la représentation de la Chine antique n'est pas scientifiquement bien fondée. Or, sur ce point il y a des retentissements différents chez les autres lecteurs. Par exemple, quand Jacques Petit parle d'éléments que la Chine fournit au poète, il donne une approbation plus forte que Jacques Houriez pour les connaissances de Claudel sur la Chine

²⁷² Jacques Houriez, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973 (7), n° 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 9-44, p. 18.

²⁷³ *Ibidem*, p. 17.

montrées dans le drame :

On verra (ci-après « Sur quelques difficultés... ») que les connaissances de Claudel pour être sommaires n'en sont pas moins justes et, oserait-on dire étonnantes pour quelqu'un qui n'a vécu encore que quelques mois en Chine. Elles sont « orientées » sans doute par les missionnaires, mais elles fournissent un ensemble d'images qui accentuent ce caractère cosmique du drame. On a peut-être trop posé le problème par rapport à la Chine que Claudel aurait insuffisamment comprise, et pas assez par rapport à Claudel, en se demandant ce que la Chine apporte à ce drame dans le domaine de l'expression poétique, et qui n'est pas seulement du pittoresque.²⁷⁴

D'après Jacques Petit, bien que la plupart des connaissances de Claudel sur la Chine proviennent des missionnaires et de leurs traductions, au lieu des spécialistes chinois et des textes originels, elles ont toujours une précieuse justesse. Par rapport à un pays qui a une longue histoire et dont la culture possède des composants complexes, aucun ne peut dire qu'il l'a compris suffisamment. Ce ne devrait pas être une excuse pour reprocher à l'auteur de la pièce. Par contre, la compréhension rapide de Claudel pour le monde chinois traduit une correspondance spirituelle entre l'écrivain et la culture chinoise. Chez Jacques Petit, les connaissances claudéliennes concernant la Chine ne se dévalorisent pas par la source indirecte, au contraire elles offrent au drame un temps-espace très originel. De plus, les expressions du texte et les descriptions de certaines scènes théâtrales manifestent que l'auteur était très sensible au sens poétique chinois, et qu'il en a reçu certainement les influences pour former la poétique du drame.

Jacques Petit n'est pas le seul qui donne les affirmations positives pour la représentation de la Chine du *Repos du septième jour*. Yvan Daniel, à travers des lectures comparatives très minutieuses, cherche à trouver les liens intérieurs entre les connaissances de l'auteur et les textes classiques chinois. Voilà ce qu'observe Yvan Daniel sur la ressemblance des rites entre la scène du drame et la description dans le *Cheu King*²⁷⁵ (en pinyin : *Shi Jing*) :

²⁷⁴ Jacques Petit, « Structure du drame », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973(7), n° 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 65-87, p. 87.

²⁷⁵ *Cheu King* ou *Shi Jing* (en chinois : 《诗经》) est le premier recueil de poèmes de l'histoire chinoise qui collecte des poèmes du XI^e siècle à VI^e siècle avant notre ère. À l'époque, les poèmes se font pour

Mais les rites, dans *Le Repos du septième jour* comme dans le *Cheu King*, peuvent ne point avoir d'influence favorable. Les augures, à force d'être sollicités, restent muets : « Nous avons fatigué nos tortues », lit-on dans le *Cheu King*. Ainsi, le Grand Examineur du *Repos* s'avoue impuissant à expliquer les dérèglements ou à apporter des précisions sur le monde d'en-bas, et l'empereur cite le « mystère de la tortue divinatoire ».²⁷⁶

Ce n'est pas une simple coïncidence entre les deux scènes de rites. Yvan Daniel suggère que Claudel s'est référé au *Cheu King* au moment de concevoir les scènes des rites traditionnels chinois. C'est-à-dire que la représentation de la Chine s'est bien basée sur les études sur les Classiques chinois et que l'auteur était assez sérieux pour composer les éléments chinois qui figurent dans le drame. Pour justifier son idée, Yvan Daniel continue à trouver les traces du *Chou King* (en pinyin : *Shu-jing*)²⁷⁷ — un autre Classique — dans *Le Repos du septième jour*. Par exemple, il attire notre attention sur ce point :

On se souvient de la réaction violente de l'empereur face à l'eunuque qui introduit le magicien à l'acte premier : « ce sont des arts infâmes et défendus ! » s'exclame-t-il. Le texte du *Chou King* contient lui aussi la condamnation de la magie noire : « [L'empereur] statua des châtiments pour punir les officiers, [...] »²⁷⁸

Cette fois, Yvan Daniel suggère que l'attitude de l'Empereur du drame contre la magie noire suit justement l'exemple montré dans le *Chou King*, livre qui a pour but de donner des leçons aux gouverneurs sur la façon de se comporter et de parler. Les efforts d'Yvan Daniel ne s'arrêtent pas là. Il tâche également de trouver les influences

chanter. Donc, c'est aussi une collection de paroles de chant. Le recueil comprend 311 poèmes qui se divisent en trois groupes : *Feng* (《风》), *Ya* (《雅》), et *Song* (《颂》). *Feng* se compose par les chants populaires de la dynastie des Zhou ; *Ya* par les chants officiels et ceux des nobles ; *Song* par les chants des rites de la famille royale et des nobles. L'ensemble des chants est un reflet de la société sous la dynastie des Zhou : le travail et l'amour ; la guerre et la corvée ; les rites et les cérémonies ; même les animaux, les végétaux et les phénomènes astronomiques et géographique. Confucius enseigne à ses élèves qu'il faut prendre le contenu de ces poèmes pour les critères de bonne parole et conduite.

²⁷⁶ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 132.

²⁷⁷ *Chou King* ou *Shu Jing* (en chinois: 《书经》) dont le titre plus courant en Chine est *Shang Shu* (《尚书》), date environ du V^e siècle avant notre ère. C'est une collection de documents qui enregistre les paroles et conduites de certains empereurs de la haute antiquité. On dirait que Confucius devrait arranger et rédiger ces documents. *Shu-jing* fait partie des Classiques confucianistes.

²⁷⁸ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 137.

des *Quatre Livres* —soit les *Entretiens de Confucius* (en pinyin : *Lun-yu*) ; les *Œuvres de Meng tseu* (en pinyin : *Meng-zi*) ; *La grande Étude* (en pinyin : *Da-xue*) ; et *L'invariable Milieu* (en pinyin : *Zhong-yong*)— dans *Le Repos du septième jour*. Les *Quatre Livres* est une appellation générale pour ces quatre ouvrages classiques du confucianisme. Yvan Daniel insiste sur le fait que ces œuvres sont une source d'inspiration de l'auteur du drame. Prenons l'exemple du livre qui s'intitule *L'invariable Milieu* :

Le très beau texte intitulé *L'invariable Milieu* est vraisemblablement celui qui a le plus inspiré l'auteur du *Repos* qui y fait d'ailleurs référence de façon à peine voilée ; il en a tiré certaines informations concernant les traditions de l'antiquité, mais aussi la morale confucéenne qui triomphe à la fin du drame, non sans avoir été rectifiée.²⁷⁹

Yvan Daniel précise que Claudel non seulement a emprunté des informations à ces œuvres classiques pour composer les scènes des cérémonies et des rites dans sa pièce ; mais aussi qu'il a reçu des influences au niveau de l'idéologie de ces écrits. À travers ces analyses, Yvan Daniel s'efforce d'établir une relation intérieure entre la représentation de la Chine et les Classiques du confucianisme. Il propose ainsi que les descriptions exotiques sur l'empire antique sont bien fondées au lieu d'être fantasques ou absurdes. Une telle idée est presque le contraire de celle de Victor Segalen et de Jacques Houriez. Que ce soit Victor Segalen, Jacques Houriez, Jacques Petit ou Yvan Daniel, tout le monde a raison sous son angle d'analyse. Voilà pourquoi nous avons dit plus haut que c'est très difficile de définir si *Le Repos du septième jour* est un drame « chinois » ou pas.

Une preuve de l'intériorité de la vision claudélienne

Avec peu d'archive laissé, en tant que lecteur postérieur, nous n'avons pas de moyen plus efficace pour mesurer l'ampleur ou la profondeur des études de Claudel sur la Chine au moment de créer la pièce. Nous n'avons pas de meilleure réponse que nos prédécesseurs à la question de savoir si l'on peut définir *Le Repos* comme un drame

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 139.

chinois. Donc, nous voulons poser la question sur la relation entre le pays chinois et le drame d'une autre façon : est-ce que la création du *Repos du septième jour* pourrait être une preuve que Claudel est vraiment entré dans l'espace chinois ? ou bien est-ce que le texte de la pièce trahit une vision intérieure de l'auteur ?

En fait, en plus de la Chine des missionnaires (idée de Jacques Houriez) et de la Chine livresque (idée d'Yvan Daniel), la pièce nous dévoile également celle que Claudel a connue par ses expériences sur place. Par exemple, lorsque le Premier Prince parle du problème des morts :

Ni le vin, ni les offrandes de riz et de fèves
Ne satisfont les morts, ni les vêtements qu'on leur offre,
Ni les taëls de papier ne les trompent, ni la flamme ne les
éblouit, ni le bruit des gongs et des tambours ne les repaît.²⁸⁰

Le Premier Prince présente une situation où aucun traitement ne satisfait les morts. Dans ses descriptions, les détails concernant les traitements des vivants pour calmer les morts proviennent certainement de l'observation personnelle de l'auteur sur la fête des morts le septième mois :

Ces lingots de carton sont la monnaie des Morts. Dans un papier mince on a découpé des personnages, des maisons, des animaux. « Partons » de la vie, le défunt se fait suivre de ces légers simulacres, et, brûlés, ils l'accompagnent où il va. La flûte guide les âmes, le coup du gong les rassemble comme des abeilles. Dans les noires ténèbres, l'éclat de la flamme les apaise et les rassasie.²⁸¹

Après avoir lu ce passage du poème *Fête des morts le septième mois* du recueil *Connaissance de l'Est*, nous voyons clairement la raison de la présence des moyens tels que « les taëls de papier », « la flamme » et « les gongs » dans la présentation du personnage. Il est évident que les connaissances sur ces coutumes proviennent de la vie quotidienne de l'auteur en Chine au lieu d'être transmises par les missionnaires ou par des livres traduits. Quand Claudel concevait l'image de l'empire antique pour le drame, il a mêlé naturellement quelques éléments de la Chine où il vivait à ce moment-

²⁸⁰ *Th I*, p. 601.

²⁸¹ *O Po*, p. 36.

là. La « Chine » qu'il a connue par les contacts directs est également une source de l'imagerie chinoise dans *Le Repos du septième jour*.

Il y a çà et là les traces de cette « Chine » dans le drame. Prenons un autre exemple : dans le troisième acte du drame, le Récitant évoque ainsi la montagne et le temple où l'empereur allait se retirer :

LE RÉCITANT : Gravés sur la paroi de pierre, ces mots
antiques : *Caché-dans-le-pli-de-l'épaule*,
Indiquent au seul élu le chemin.
Car la grande Montagne, comme un joyau, dans le pli de
son cou, recèle l'asile de paix.
Les infirmes, parfois, apportés sur les cimes opposées,
Ont pu guérir, de voir au milieu des bois, comme la lune
qui se peint parmi les nénuphars, le saint enclos,
Le rempart de pierre et les doubles toits de tuiles d'or.
Mais pour qui veut y atteindre, ni le chemin ne le conduit,
Ni l'eau dans la rigole de pierre, ni, comme un homme
que l'oiseau qui chante égare,
La cloche que le battant extérieur, alors que se renverse la
roue remplie d'eau, heurte d'un coup irrégulier.²⁸²

Les deux lieux (« la grande Montagne » et « l'asile de paix ») ne viennent pas de rien ni de l'imagination. Gilbert Gadoffre, par une enquête sérieuse parmi plusieurs documents historiques, a réussi à les identifier :

J'ai montré par ailleurs que tous les détails relatifs au monastère de RVII ²⁸³ (que la grande Montagne recèle « dans le pli de son cou », dont l'on aperçoit à travers la forêt le « rempart de pierre » et les « doubles toits de tuiles d'or », dont l'approche est annoncée par une cloche hydraulique) correspondent en trois points aux descriptions du monastère de Kouchan²⁸⁴ que l'on peut trouver dans les récits de voyage en Chine de la fin du XIX^e siècle.²⁸⁵

La montagne Gushan et le temple qui se situe au-dedans sont des endroits

²⁸² *Th I*, p. 654.

²⁸³ C'est l'abréviation désignée par Gilbert Gadoffre pour la pièce *Le Repos du septième jour*.

²⁸⁴ Koushan, Gushan et Kuchang, tous les trois sont l'appellation pour une même montagne à Fuzhou. En chinois, c'est 鼓山. « Kuchang », c'est l'appellation de Paul Claudel, qui est apparue dans le poème *L'Entrée de la terre* que nous avons analysé et cité plus haut. « Gushan », c'est l'appellation en pinyin qui est plus courant dans les critiques contemporaines sur l'œuvre de Claudel.

²⁸⁵ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 300 et n. 2.

familiers et importants pour l'écrivain. Il les a évoqués plusieurs fois dans des écrits différents, même des dizaines d'années plus tard. Dans la *Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot*, il a rappelé ces lieux avec émotion : « C'était ce temple de Ku chang au milieu d'une forêt de pins, vers qui j'ai accompli maints pèlerinages, écoutant la cloche bouddhique qui dit à toutes les vanités et à toutes les amours de ce monde : *Non ! Non ! Ré dièse ! Ré dièse ! Ré dièse !*²⁸⁶ » C'est dans ces « maints pèlerinages » — qui avaient lieu quotidiennement pendant son séjour à Fuzhou—que Claudel a eu une relation très intime avec la montagne et le temple. Ces lieux ont dès lors fait partie du monde intérieur de Claudel ; c'est-à-dire que l'écrivain a adopté une focalisation intérieure en les observant et est définitivement entré dans cet espace qui est représenté par la montagne, le temple, la cloche et les tuiles d'or... Ces empreintes sont tellement fortes que plus de vingt ans après, Claudel parle toujours dans son *Journal* du souvenir de ce paysage :

Te souviens-tu [...] de notre montée vers Kuchang pendant que nos âmes en silence étaient occupées à tisser entre elles un pacte pour l'éternité, guidés par l'eau qui courait dans cette rigole de pierre et par la cloche au timbre de bronze et d'or là-haut sous les arbres séculaires, la cloche qui disait Non ? T'en souviens-tu, mon âme, ou l'as-tu oublié ?²⁸⁷

À travers la comparaison de ces passages du drame et des écrits de souvenir, nous voyons clairement que d'abord, les lieux et le paysage indiqués dans le troisième acte de la pièce sont justement ceux qui se sont situés autour du logement de l'écrivain à Fuzhou ; que deuxièmement, les endroits étaient si familiers pour Claudel que même le long temps n'a pas pu effacer les impressions de sa tête, car les détails de la description du drame (qui a été écrit au moment de son séjour à Fuzhou) ne se sont pas perdus avec le temps dans les textes de souvenir (qui ont été écrits des dizaines d'années plus tard). Evidemment, ce sont des lieux qui lui étaient très importants et qui ont suscité chez lui les sensations d'épanouissement et de bonheur. C'est pourquoi ils ont laissé des traces particulières dans le souvenir de son âme. Bernard François

²⁸⁶ *O Pr*, p. 398.

²⁸⁷ *Jo I*, p. 489.

Hue résume la relation entre Claudel et ces lieux en faisant cette remarque :

Il (Claudel) se plaît à nommer ces lieux qui lui sont chers : « le Min sacré », « le Pont des nuages », « le Pont des Dix-Mille Âges », « ce temple de Ku chang », auquel il donne, dans *Le Repos du septième jour*, le nom de « Caché-dans-le-pli-de-l'épaule-de-la-montagne ». C'est là que se retire l'empereur lépreux, comme s'il répondait à l'appel des moines frappant le poisson de bois suspendu sous une galerie non loin de l'habitable où est abritée la cloche hydraulique qu'aucune main n'anime.²⁸⁸

L'acte de nommer établit en fait une relation de possession entre l'homme et la chose. Claudel se fait ainsi maître de ces lieux (le fleuve, les ponts, la montagne, le temple...etc.) par la nomination. Il n'est plus observateur extérieur ni touriste hâtif. Au contraire, il possède cet espace, d'où vient l'intériorité de sa vision.

Quand nous parlons de l'image de la Chine dans *Le Repos du septième jour*, il ne faut pas négliger cette « Chine » que l'auteur connaît par lui-même (la fête des morts qu'il a vécue et le paysage où il se promenait souvent...). Les descriptions pareilles nous indiquent clairement que c'est la même Chine que celle de *Connaissance de l'Est*. Par ce lien, *Le Repos* n'est pas isolé d'autres œuvres chinoises de Claudel qui ont été créées durant la même période, et plus précisément, le drame partage leurs originalités et leur fond de connaissance. Le texte du drame, comme les poèmes de *Connaissance de l'Est*, reste une preuve de l'intériorité de la vision claudélienne de l'espace chinois. Quoique ce soit difficile de dire que *Le Repos* soit ou pas un drame chinois conforme à la vérité, cette création théâtrale reste quand même un témoin de la compréhension de Claudel pour le pays, ce qui s'accorde avec l'appréciation de l'auteur pour cette œuvre : « [La pièce est] un moyen pour moi d'explorer ce que je commençais à comprendre ou à apprendre de la Chine. »

Conclusion du chapitre

Le long voyage de Claudel en Chine qui se présente par ses écrits du moment

²⁸⁸ Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 217.

(surtout *Connaissance de l'Est*) manifeste une ampleur spatiale par une série de coordonnées géographiques (la ville, la pagode, la montagne, le fleuve, la mer...). Ces écrits sont le développement qui suit ses impressions pour la Chine de la période où il restait encore à l'extérieur du pays. En tant que visiteur venant d'un autre espace, l'écrivain voulait noter ses observations pour cet espace nouveau par sa plume soigneuse et sensible. Ainsi se déroule la vision spatiale de l'auteur dans *Connaissance de l'Est*. Comme nous l'avons montré plus haut, il s'est focalisé sur la ville, les constructions humaines et les paysages naturels. Avec l'observation sur la ville, il a admiré l'animation et l'énergie des hommes ; avec celle sur la pagode, il a découvert les relations entre édifices ; sur les jardins et la maison suspendue, il a senti l'interaction entre l'homme et l'espace ; sur la montagne et les eaux, il a touché le mouvement et le rythme de la nature. Progressivement, son statut s'est transformé d'un bon observateur en un habitant habituel de cet espace.

Alors dans le deuxième temps, à travers notre analyse des poèmes de *Connaissance de l'Est*, nous examinons la participation (physique et mentale) du poète dans le monde chinois. En effet, pendant qu'il cherchait à observer de mieux en mieux cet espace, il a adopté de plus en plus le point de vue intérieur. C'est-à-dire qu'il a commencé à faire partie de ce monde. Nous pouvons l'apercevoir par la désignation habituelle du poète pour les gens, les montagnes et les fleuves ; également par son envie active pour s'approcher du monde imaginaire folklorique chinois. La bienveillance de l'écrivain fait naturellement le rapprochement entre lui et l'espace chinois, ce qui conduit à la complicité esthétique et notionnelle entre ses écrits et les œuvres des artistes chinois.

Le Repos du septième jour est une création théâtrale contemporaine de *Connaissance de l'Est*. Pourtant les styles des deux œuvres se distinguent l'un de l'autre. La Chine est ainsi représentée différemment dans le texte de la pièce. Nous avons essayé de faire le point au sujet de la place de la Chine dans *Le Repos* ; il est quand même difficile d'avoir une conclusion définitive de la discussion. Or nous avons trouvé un point commun de *Connaissance de l'Est* et du *Repos* : c'est que ces écrits partagent les impressions d'une même Chine, celle que Claudel avait connue par ses

expériences personnelles sur place. À la lecture du *Repos*, en plus de la couleur évangélisatrice et des informations reçues des missionnaires sur le pays, nous voyons également l'ombre de la Chine qui est décrite par le poète avec son point de vue intérieur dans *Connaissance de l'Est*. Cela montre dans le drame une autre preuve de l'intériorité de la vision claudélienne.

Force est de constater que quand Claudel est entré à l'intérieur de la Chine, la Chine est devenue en revanche une partie de son intérieur. Comme Segalen a écrit : « On fit comme, toujours, un voyage au loin de ce qui n'était qu'un voyage au fond de soi.²⁸⁹ » Le voyage de Claudel à l'intérieur de la Chine a suscité chez lui un intérêt sur l'intérieur d'un espace, et sur l'intérieur de l'homme et surtout sur son intérieur. Il a ainsi déclaré dans la cinquième Ode (*La Maison fermée* qui a été créée à la fin de son séjour en Chine à Tianjin) : « les ténèbres sont extérieures, la lumière est au-dedans²⁹⁰ » et « Ton intérêt n'est plus au dehors, mai en toi-même là où n'était aucun objet.²⁹¹ » Ces méditations deviennent plus remarquables puisque l'auteur vient de vivre le passage de l'extérieur à l'intérieur d'un espace.

²⁸⁹ Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 27.

²⁹⁰ *O Po*, p. 284.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 279.

Chapitre III Les méditations de Claudel sur les motifs spatiaux

En tant que diplomate, Claudel a eu des déplacements entre différents régions, pays et même continents plus nombreux que les autres écrivains contemporains. Si chaque pays où il a travaillé et séjourné peut être considéré comme un espace culturel indépendant, les diverses circonstances lui ont permis d'avoir vécu des espaces culturellement très variés. Les écrits nous indiquent les traces de son existence dans tous les espaces : avec la Chine, nous avons *Chose de Chine* ; avec Prague, *Le Cheval qui apportait le soleil. Légende slovaque* ; avec le Brésil, *Le Cap Moule-à-Chique* ; avec le Danemark, *Au Danemark. Sur la banquette arrière* ; avec le Japon, *Un regard sur l'âme japonaise* ; avec l'Amérique, *L'Elasticité américaine*... les textes se basent sur ses expériences de voyage, pourtant ils ne sont pas de simples écrits de voyage qui ont pour but de présenter les clichés du pays aux touristes. Les écrits claudéliens, bien sûr, sont loin d'être cela. Chez notre écrivain, tant d'expériences de passer d'un espace culturel à un autre lui donnent une sensibilité aux changements et aux coordonnées spatiaux. Par la création des textes concernant le voyage, il peut s'y situer. Il a tellement besoin de se situer dans chaque espace, parce que c'est sa manière de laisser sa piste de vie. Et « N'être plus situé, c'est être condamné à mourir ; et le monde total lui-même, dès lors qu'il perd son centre, est menacé de retourner au néant²⁹² », comme le dit André Vachon. Pour Claudel, son existence prend solidité en ces espaces. Tout en se situant, il a tenu un intérêt particulier sur les thèmes concernant l'espace. Avec les écrits concernant son voyage en Chine, notre regard porte sur les méditations de Claudel au sujet de motifs spatiaux dans le contexte chinois et dans le contexte occidental. Les deux contextes, tout en se distinguant, se superposent parfois de sorte qu'ils composent enfin le contexte claudélien, où sont exposées ses compréhensions à propos de la croyance, de l'existence et de la conception de l'univers.

²⁹² André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel : expérience chrétienne et imagination poétique*, Paris, Seuil, 1965, p. 202.

I. Le concept des quatre points cardinaux

Les quatre points cardinaux (l'Est, l'Ouest, le Sud et le Nord) sont les notions primordiales pour établir les coordonnées géographiques dans un espace. L'homme les utilise pour diviser l'espace en quatre parties, de sorte qu'il puisse s'y orienter et s'y situer. Ce faisant, les quatre points cardinaux incarnent progressivement les croyances humaines qui espèrent établir ou expliquer la relation entre les activités humaines et les phénomènes naturels. Dans son *Journal*, Claudel met cette phrase au cours de son séjour chinois : « Le Chinois a non seulement sa droite et sa gauche, mais les 4 points cardinaux.²⁹³ » L'écrivain remarque la place spéciale des quatre points cardinaux dans la vie du peuple chinois.

L'orientation vers le sud ou le nord : la disposition rituelle

En Chine, les quatre points cardinaux jouent un rôle important dans les rites traditionnels, surtout pour la famille royale. Prenons l'exemple de l'emplacement du siège de l'empereur dans le palais. Il faut que l'empereur soit tourné vers le sud et contre le nord et que les autres —princes et ministres— soient dans le cas contraire. C'est une manière de règle pour montrer la dignité du souverain. Ce rite a été enregistré d'abord dans *Le Livre des Mutations* (en pinyin : *Yi Jing*) qui comprend originellement trois volumes : *Lian Shan*, *Gui Cang* et *Zhou Yi* dont les deux premiers ont déjà disparu²⁹⁴. Dans le texte intitulé *La Définition des koua(gua)* qui se situe dans la

²⁹³ *Jo I*, p. 99.

²⁹⁴ D'après un passage des *Rites des Zhou*(en chinois : 《周礼》), *Le Livre des Mutations*(*Yi Jing*) comprend trois volumes : *Lian Shan*(《连山》); *Gui Cang*(《归藏》); et *Zhou Yi*(《周易》). Voilà le texte originel : 《周礼·春官大卜》: “掌三易之法, 一曰连山, 二曰归藏, 三曰周易。” Les deux premiers ont disparu pendant les dynasties des Wei et des Jin (220-420 de notre ère) sans laisser d'autre trace que leurs titres. Donc, dans l'appellation populaire, *Yi Jing* s'utilise également pour désigner *Zhou Yi*, le seul volume qui reste. *Zhou Yi* se compose en deux parties : *Jing* et *Zhuan*. Dans *Jing*, ce sont les démonstrations des soixante-quatre gua et des trois cent quatre-vingt-quatre yao. Dans *Zhuan*, ce sont dix textes commentateurs qui ont pour but d'expliquer les gua et les yao. D'après l'idée courante qui est acceptée par la plupart des spécialistes, le *Jing* a été créé au début de la dynastie des Zhou ouest (soit environ 1046 avant notre ère) par Wen Wang, empereur fondateur de la dynastie ; le *Zhuan* a été créé pendant la période des royaumes combattants (soit 475-221 avant notre ère) par les sages confucianistes. Depuis toujours, les Chinois attachent une importance très haute au *Zhou Yi*. L'orientaliste belge Charles de Harlez (1832-1899) l'a aussi hautement apprécié : « En un seul point seulement les interprètes sont unanimes, c'est que le *Yih-king* est à la fois un livre de divination et un trésor de richesses scientifiques. C'est un abîme dont on ne peut sonder la profondeur et dont la hauteur défie toute atteinte. Tous les

deuxième partie du *Zhou Yi*, nous trouvons ces expressions : « Le koua li (离卦) désigne la clarté ; tous les êtres se voient mutuellement à cause de cette clarté ; c'est le koua de la région du sud. L'homme saint se tourne vers le sud et il écoute l'univers : il fait face à la lumière et il gouverne, c'est qu'en effet il se base sur les règles ci-dessus.²⁹⁵ » Dans le passage, « l'homme saint », au lieu de désigner le saint ou le sage ou l'homme de bien, s'interprète par les commentateurs comme le gouverneur souverain, parce que le verbe « gouverner » se trouve justement après, ce qui fait de toute l'expression un enseignement plutôt politique que philosophique. Nous voyons qu'en expliquant le sens du *gua li* (离卦), le sud incarne ici la notion de la clarté, avec laquelle les existences dans l'univers peuvent se présenter bien. Dans la deuxième phrase de la citation, le sens auditif (écouter) remplace brutalement le sens visuel (voir) — voyons que « l'homme saint écoute l'univers », non que l'homme saint voit l'univers. En effet, le verbe « écouter » s'explique par le fait que l'empereur gouverne l'univers tout en écoutant les rapports et conseils de ses sujets. Vu la présence des verbes liés aux deux sens de l'être humain, la citation indique qu'avec la clarté du sud, l'homme saint peut à la fois voir ou se voir bien et écouter bien. Dans ce contexte, la clarté dénote donc plus que la lumière naturelle : d'une part, dans le sens visuel, l'homme saint se tourne vers le sud pour avoir le plus la lumière de la nature afin de voir et de se voir clairement. Cet acte manifeste au fond une communication de l'énergie vitale entre l'homme et la nature ; c'est le même instinct simple mais essentiel qui fait tourner le tournesol. Dans le palais, le souverain est le seul qui puisse tenir la position tournée vers le sud et profiter de cet avantage, ce qui fait preuve de sa supériorité aux autres. D'autre part, dans le but d'écouter bien, l'homme saint « fait

principes de toutes les sciences, naturelles, ontologiques, psychologique, morales, etc. y sont renfermés, condensés ; il ne s'agit que de savoir les y trouver. » (Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 8, à partir de la traduction du *Yi-King* et de divers travaux de Charles de Harlez. La traduction du *Yi-King* est extraite du livre de Raymond de Becker, *Le Livre des Mutations*, éditions Denoël, Paris, 1959. Les articles ont été publiés au *Journal Asiatique* (1887, 1891, 1893, 1896).

²⁹⁵ C'est la traduction de Paul-Louis-Félix Philastre (1837-1902) qui est officier de marine et diplomate français, et spécialiste de l'Extrême-Orient. La traduction est citée du texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 983, à partir d'*Yi King, traduit par Paul-Louis-Félix Philastre*, Annales du Musée Guimet, tome VIII et XXIII, Ernest Leroux, Paris. Première partie, 1885, 489 pages. Deuxième partie, 1893, 608 pages. Voilà le texte originel : 《周易·说卦传》：“离也者，明也，万物皆相见，南方之卦也，圣人南面而听天下，向明而治，盖取诸此也。” La traduction de Philastre reste très fidèle au texte originel, ce qui nous sert bien pour l'analyse suivante.

face à la lumière » pour obtenir la clarté d'esprit avec laquelle il peut devenir un sage gouverneur. Les gens antiques croient que la lumière naturelle guide l'homme à la lumière mentale. Par exemple, le célèbre empereur japonais Meiji nomme la période de sa gouvernance de l'expression « il fait face à la lumière et il gouverne »²⁹⁶. C'est la preuve de la croyance dans le lien entre la lumière naturelle et la lumière mentale.

À partir du texte du *Zhou Yi*, les chercheurs ultérieurs développent l'idée du passage pour expliquer plus concrètement pourquoi l'empereur doit se tourner vers le sud. Selon la théorie du Yin-Yang et des cinq éléments chinois²⁹⁷ qui résulte directement du *Zhou Yi*, l'élément du sud, c'est le feu, qui représente le Yang ; par contre, l'élément du nord, c'est l'eau, qui représente le Yin. Le Yang désigne la force et l'énergie vitale alors que le Yin se voit lié souvent avec les mauvais facteurs. Pour l'empereur, fils du ciel, il lui faut être le plus puissant parmi tous les êtres. Quand il est assis vers le sud et contre le nord, cela signifie qu'il peut obtenir la force de la nature et réprimer les facteurs négatifs visibles et invisibles, afin d'avoir une bonne gouvernance sur le pays²⁹⁸. Cette explication est un développement, qui semble plus systématique, de l'idée du passage du *Zhou Yi* ; elle est alors acceptée par beaucoup de Chinois.

En plus du texte du *Zhou Yi*, on peut trouver dans d'autres textes historiques le retentissement de l'idée que l'empereur doit se tourner vers le sud. Dans un article intitulé *Les Rites dans l'entretien avec le souverain ou les mandarins* du Yi Li (《仪礼》), nous lisons une consigne claire : « Dans les entretiens privés avec le souverain, distinguez la direction et faites la salutation en face du souverain qui se tourne vers le

²⁹⁶ Meiji s'écrit en caractère chinois : 明治. L'origine de la formule se trouve dans la phrase : il fait face à la lumière et il gouverne (向明而治). Le terme 明 signifie la lumière, et le terme 治 signifie la gouvernance. La nomination exprime l'aspiration du gouverneur qui s'appuie sur la croyance en lumière.

²⁹⁷ Le Yin-Yang et les cinq éléments sont dans le même système théorique. Selon la théorie, tout l'univers se compose en cinq éléments : le métal, le bois, l'eau, le feu et la terre. Il existe des relations de production et d'inhibition entre eux : le bois produit le feu, le feu produit la terre, la terre produit le métal, le métal produit l'eau, l'eau produit le bois ; d'autre part, le métal inhibe le bois, le bois inhibe la terre, la terre inhibe l'eau, l'eau inhibe le feu et le feu inhibe le métal. Les relations forment un circuit fermé entre les cinq éléments. Donc aucun élément n'est supérieur aux autres, d'où est né l'équilibre de l'univers. Force est de remarquer que les relations de production et d'inhibition entre cinq éléments sont le résultat de l'observation des phénomènes naturels.

²⁹⁸ Cette explication se réfère à un article de Wang Xiao Ying. Wang Xiao Ying (王晓颖), « 南北分君臣, 东西别尊卑(Le Sud et le nord pour distinguer le souverain et le sujet, l'est et l'ouest pour distinguer le supérieur et l'inférieur) », 兰台世界 (Lan Tai Shi Jie), mai 2009, p. 76.

sud.²⁹⁹ » L'idée que le souverain doit être tourné vers le sud et les sujets vers le nord devient enfin un rite essentiel dans la société féodale chinoise. L'orientation vers le sud ou le nord devient même un principe pour distinguer le souverain du sujet. Dans le premier chapitre du texte intitulé *Wan Zhang* du *Meng Zi*, nous voyons la description du statut de Yao et de Shun³⁰⁰ dans laquelle leur orientation se considère comme un symbole de leur statut : « Pendant que Chouenn [Shun] se tenait le visage tourné vers le midi (*en qualité d'empereur*), Iao [Yao] à la tête des princes, se tenait le visage tourné vers le nord, et le saluait (*comme l'aurait fait un vassal*).³⁰¹ » La citation du *Meng Zi* décrit le moment du changement de statut où Shun devient le souverain, et que Yao devient son sujet. Les mots en italique sont des explications ajoutées par le traducteur Séraphin Couvreur pour rendre le sens plus clair. Dans le texte originel, les statuts des personnages sont seulement marqués par leurs orientations. C'est-à-dire que lorsque l'on lit l'expression « Chouenn se tenait le visage tourné vers le midi », on comprend qu'il fut couronné en tant qu'empereur. La même logique pour le cas d'Iao qui se tenait le visage tournée le nord. Et dans certains contextes textuels, l'orientation vers le sud ou vers le nord s'emploie comme une métonymie pour désigner le souverain ou le sujet. Dans le chapitre XII intitulé *Ciel et terre* du *Zhuang Zi*, nous lisons cette expression : « L'administration artificielle, c'est l'origine du chaos social ; c'est la cause du malheur des “vers le nord” et du fléau des “vers le sud” ». ³⁰² » Nous

²⁹⁹ Voilà le texte originel : 《仪礼·士相见礼》：“凡燕见于君，必辨君之南面。” La traduction est de nous. *Yi Li* est une œuvre confucianiste qui enregistre les rites dans la vie de la dynastie des Zhou. On dirait qu'il a été créé pendant la période du printemps et de l'automne et la période des royaumes combattants (environs 770-221 avant notre ère), plus ancien que l'autre livre de rites *Li Ji*. Le dernier donne des explications et des développements pour le premier.

³⁰⁰ Yao est le premier empereur de la dynastie des Xia ; et Shun en est le deuxième. Les deux sont des personnages mi-historiques mi-légendaires. Selon la légende, Yan passe le pouvoir à Shun, parce que Shun est un homme d'une vertu éminente, non qu'ils soient père et fils. Cela devient une anecdote célèbre.

³⁰¹ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 152, à partir de *Les Quatre livres IV. – Œuvres de Meng Tzeu, traduit par Séraphin Couvreur (1835-1919)*, Club des Librairies de France, Paris, mai 1956, publié à partir de l'édition Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris. Voilà le texte originel : 《孟子·万章上》：“舜南面而立，尧帅诸侯北面而朝之”。 La traduction de Séraphin Couvreur reste très fidèle au texte originel.

³⁰² Voilà le texte originel : 《庄子·天地》：“治，乱之率也，北面之祸也，南面之贼也。” La traduction est de nous. Nous faisons la traduction en se référant à l'interprétation de Chen Gu Ying, spécialiste en œuvres taoïstes. Voir 《庄子今注今释》（上）（*Zhuang Zi : texte originel, notes et traductions*, vol.1），陈鼓应注释(trad. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2016, p. 316-318. Nous avons également lu la traduction de Léon Wieger qui semble très erronée par rapport au texte originel,

voyons que « le malheur des “vers le nord” » désigne en effet le malheur des sujets, et que le fléau des souverains est exprimé par « le fléau des “ vers le sud” ». L'utilisation de la métonymie montre parfaitement la relation étroite entre le signifié et le signifiant. De tels exemples se trouvent çà et là dans les textes classiques confucianistes et taoïstes. Progressivement, dans la langue courante, « s'orienter vers le sud » devient une formule convenue pour désigner le souverain ou l'acte de se faire couronner ; et en même temps « s'orienter vers le nord » pour désigner le sujet ou l'acte de se faire vassal. Ainsi avec le temps, les orientations fixées du souverain et des sujets dans le palais se transforment en une foi solide pour les gens, surtout pour les familles royales.

Dans son analyse du *Repos du septième jour*, Yvan Daniel parle également du rite de l'orientation du souverain et des sujets qui reste cependant, d'après lui, une négligence de Claudel :

Certes, Claudel néglige la disposition rituelle du souverain et des dignitaires dans le palais, le premier étant « tourné vers le midi pour montrer qu'il est ce que le principe de lumière et de chaleur est pour la nature », et les autres « tournés vers le Nord ». Mais une telle mise en scène théâtrale n'aurait sans doute pas pris son sens face à un public occidental.³⁰³

Les mots en parenthèses du passage sont cités de la traduction du *Li Ji* de Séraphin Couvreur. *Li Ji* dont la traduction du titre est *Le Livre des rites*, comme son titre l'indique, enregistre les rites de la période avant la dynastie des Qing (soit antérieur à l'année 221 avant notre ère) et fait partie des Classiques chinois. À travers une comparaison entre le texte du *Repos* et les textes classiques chinois, Yvan Daniel a découvert que le protocole impérial montré par le drame reste assez fidèle à la réalité chinoise, tels que les titres et fonctions des mandarins, et les formulations employées

voilà : « Il a ce qu'il faut, pour prendre des brigands. S'il devenait ministre, ce serait le malheur ; s'il parvenait au trône, ce serait la ruine du pays. »(texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 210, à partir de *Les Pères du système taïste : I Lao-Tzeu II Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wieger S.J, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1950, 522 pages.) Évidemment, Léon Wieger a eu un malentendu sur certains termes, ce qui fait s'éloigner le sens général de sa traduction du celui du texte originel. Or, dans cette traduction erronée, on voit clairement qu'il a traduit « s'orienter vers le sud » et « s'orienter vers le nord » par les formules « devenir ministre » et « parvenir au trône ». Cela justifie encore une fois que la métonymie fonctionne dans la compréhension des lecteurs.

³⁰³ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 155.

pour s'adresser à l'empereur etc. Pourtant, les orientations du souverain et des sujets ne figurent pas dans le protocole impérial qui attire l'attention de Claudel. Il a négligé ou ignoré ce rite on ne sait pourquoi.

Yvan Daniel supposerait la raison ou adoucirait l'effet de la négligence en disant qu'« une telle mise en scène théâtrale n'aurait sans doute pas pris son sens face à un public occidental. » Nous ne partageons pas la supposition d'Yvan Daniel : d'une part, c'est nécessaire pour une œuvre exotique comme *Le Repos* de transmettre les informations culturelles qui ne font pas partie des connaissances maternelles des lecteurs et spectateurs. Pour respecter le principe de la vraisemblance (par rapport à la réalité du pays décrit) et montrer l'originalité de la création, les œuvres exotiques ont besoin de tels détails dont les lecteurs ne peuvent pas comprendre immédiatement le sens. Pour les lecteurs, ils jouissent en revanche du passage de l'inconnu au connu. Pour eux, comprendre les détails comme les paroles et actes rituels du palais chinois et sentir leur exotisme, c'est le grand intérêt de lire le texte ou regarder le spectacle de ce genre. Donc, la supposition d'Yvan Daniel ne serait pas la raison pour laquelle Claudel n'avait pas mis en scène l'orientation rituelle du souverain. D'autre part, si l'on met en scène le détail de l'orientation rituelle, est-ce que c'est vraiment difficile pour le public occidental de le comprendre ? Revenons à l'origine du rite, c'est-à-dire le texte du *Zhou Yi*. Nous voyons que l'incarnation du sud dans le contexte de la citation se base sur une simple règle naturelle : le sud, c'est l'orientation de la lumière ; et la lumière, c'est l'élément indispensable de la vie. Ce lien causal entre le rite et la règle naturelle s'explique également par Séraphin Couvreur dans sa traduction : « tourné vers le midi pour montrer qu'il est ce que le principe de lumière et de chaleur est pour la nature ». La sacralisation du sud fait partie des traditions chinoises qui se basent sur la croyance dans les liens entre les activités humaines et les phénomènes naturels. Dans la culture chrétienne, nous pouvons trouver des faits semblables. Prenons l'exemple de la construction des églises européennes. La façade ornée du relief du *Jugement dernier* donne généralement sur l'ouest, ce qui s'explique par le fait que l'ouest, c'est le lieu où le soleil se couche. Vu que le couchant signifie la fin du jour, l'ouest incarne naturellement la fin du temps. Le relief du *Jugement dernier*

décrit justement le moment où Dieu prononce à la fin du monde, sur le sort de tous les vivants et des morts ressuscités. Parmi les quatre points cardinaux, l'ouest est parfait pour représenter le paysage apocalyptique. Sous cet angle, l'orientation du relief du *Jugement dernier* des églises occidentales et l'orientation du siège de l'empereur dans le palais chinois sont dans la même logique : toutes les deux appartiennent aux activités humaines qui cherchent à suivre les règles des phénomènes naturels. Ainsi, si Claudel avait mis en scène les orientations rituelles du souverain et des sujets du palais chinois, il ne serait pas très difficile de les comprendre pour les lecteurs et spectateurs occidentaux.

Malgré l'absence de la disposition rituelle de l'empereur et des dignitaires dans le palais, il ne manque pas dans *Le Repos du septième jour* des indications au sujet des quatre points cardinaux. Toujours sur le sud, le dramaturge met par la bouche du Démon dans l'acte II les lignes qui suivent :

Car ah ! le Soleil gagnant son été et son midi
Le(l'arbre) force, ouvrant ses feuilles comme une main
qu'on desserre, à donner ses fleurs et ses fruits.
Plus le feu du ciel exige,
Plus avant, plus subtilement, plus profondément ses
racines
Devront chercher, entrer, pousser, creuser, fouiller,
descendre, plus durement comme la main de la bouche
Elles suceront la graisse et le vin de la terre.³⁰⁴

Dans la description de l'auteur, le soleil qui se situe au sud rayonne ardemment sur l'arbre. La lumière forte du midi est nommée « le feu du ciel » qui conduit l'arbre à s'enraciner plus profondément et plus solidement, et qui devient le déclencheur du dynamisme naturel. La scène montrée par le passage claudélien décrit la même observation de la nature sur laquelle s'appuie le rite chinois de l'orientation du souverain : le sud, c'est le lieu où se trouve la lumière, comme la citation du *Zhou Yi* l'avait explicité plus haut. L'appellation claudélienne pour la lumière du midi, « le feu du ciel », s'accorde en même temps avec la théorie du Yin-Yang et des cinq éléments, selon laquelle on croit que l'élément du sud, c'est le feu, qui représente le Yang ; et

³⁰⁴ *Th I*, p. 627.

que le Yang incarne généralement la force et l'énergie de la nature. La rencontre des deux idées ne s'arrête pas là : vu que dans les écrits de Claudel, l'arbre est souvent comparé à l'homme³⁰⁵, la citation qui décrit le rayonnement de la lumière solaire sur l'arbre exprime non seulement la relation entre la lumière et l'arbre, mais aussi celle entre la lumière et l'être humain. Cela s'approche de la logique de la citation du *Zhou Yi* qui fait l'alliance entre la lumière et tous les êtres, mais surtout l'être humain. Au niveau conceptionnel, il paraît que ce passage du *Repos* soit un écho de l'idée chinoise concernant l'incarnation du sud. Est-ce que c'est une coïncidence hasardeuse ? Ou bien est-ce parce que Claudel est spécialiste en *Zhou Yi* ou en théorie du Yin-Yang ? Bien qu'au moment de créer le drame, le dramaturge ait des connaissances concernant les œuvres taoïstes (l'apparition des soixante-quatre *kouâs* dans le dialogue des personnages de l'acte I, par exemple), le passage cité, qui est prononcé par le Démon (un personnage appartenant plutôt au monde chrétien), ne manifeste pas clairement les influences du taoïsme. Ce serait indiscret et même un peu audacieux de juger l'apport des pensées taoïstes dans ce passage à partir des coïncidences indiquées plus haut. D'un autre côté, il est irresponsable de dire que c'est complètement par hasard que les deux idées se rencontrent parfaitement. La description claudélienne et l'idée du *Zhou Yi* et de la théorie des cinq éléments, tous les deux manifestent la croyance dans le lien entre le sud, le feu, la lumière et l'homme, c'est plutôt parce que ce sont les observations humaines d'un même monde. Que ce soient les Occidentaux ou les Chinois, quelle que soit la croyance qu'on suive (le catholicisme ou le taoïsme), les observations des règles essentielles de la nature restent toujours pareilles. En tant qu'homme, Claudel et les sages taoïstes possèdent chacun la sensibilité semblable à l'environnement de leur existence. Voilà où se trouve la cause de la rencontre heureuse des deux côtés.

La figure de « l'ouest » dans *Le Repos du septième jour*

En plus du passage cité, nous pouvons trouver dans *Le Repos du septième jour*

³⁰⁵ Voir notre analyse dans le premier chapitre concernant les poèmes *Le Cocotier*, *Le Pin* et *Le Banyan*, et également dans le deuxième chapitre, notre remarque sur l'observation claudélienne des arbres.

d'autres expressions qui font preuve de l'attention du dramaturge sur le sujet des quatre points cardinaux. Si la remarque claudélienne sur le sud manifeste plutôt la communication entre la nature et l'homme comme individu, les formules concernant l'ouest montrent les métamorphoses du concept dans les collectivités humaines, occidentale et chinoise. Il ne s'agit pas du même « ouest » que nous avons évoqué en parlant de l'orientation du relief du *Jugement dernier* dans la construction des églises européennes. Au contraire, le concept de l'ouest figurant dans *Le Repos du septième jour* trouve son origine dans les classiques et les connaissances collectives chinois. À la lecture de l'acte I, quand tout le monde cherche à évoquer l'Ancien Empereur pour lui demander la solution du problème causé par les morts, nous lisons ces expressions dans la prière des Assistants de l'Empereur :

LES ASSISTANTS : Entends, ô Empereur, ce que nous disons !

- 1.— Entends-nous !
- 2.— Entends-nous !
- 3.— Seigneur ! Seigneur ! Seigneur !
- 4.— Reviens !
- 5.— Parle !
- 6.— Sors ! parle ! ô mort, entends la parole vivante !
Profond, occulte, souterrain,
Entends-nous dans la profondeur ! entends-nous dans
l'épaisseur ! entends-nous dans l'inanité !
- 7.— Révèle la formule ! apporte le salut ! profère la parole
noire !
- 8.— Roi primitif, Seigneur de l'Ouest, entends !³⁰⁶

Nous voyons que l'appellation pour l'Ancien Empereur dans la parole du huitième Assistant devient « Seigneur de l'Ouest ». La question se pose alors : pourquoi le « seigneur de l'ouest » au lieu de celui de l'est ou du sud ? Dans la note du drame, Jacques Houriez explique ainsi : « L'Ouest est lié symboliquement à la mort dans la pensée chinoise.³⁰⁷ » En Chine, il est vrai que l'ouest désigne souvent l'endroit où les morts vont se réunir. Dans l'expression soutenue, nous avons la formule « partir par la grue à l'ouest » (en chinois : 驾鹤西去) pour indiquer que la personne est décédée. L'idée que l'ouest est lié à la mort provient des légendes antiques chinoises

³⁰⁶ *Th I*, p. 605.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 1506.

qui concernent le culte d'une divinité féminine qui s'appelle Xi Wang Mu (en chinois : 西王母 ; traduit en français : la Déesse Mère de l'Ouest). Les notes les plus anciennes concernant Xi Wang Mu datent de la période des Royaumes Combattants, tels que *Le Livre de la montagne et de la mer* (《山海经》), *Lie Zi* (《列子》) et *Zhuang Zi* (《庄子》) etc. L'image de Xi Wang Mu dans ces textes se présente souvent comme une gouverneuse ou une protectrice d'un groupe ethnique dans l'ouest qui s'appelle le Qiang antique (en chinois : 古羌族). Progressivement, en adoptant les légendes populaires, la religion taoïste³⁰⁸ fait du personnage Xi Wang Mu un des leurs saints principaux. Le culte de Xi Wang Mu prospère sous la dynastie des Han occidental où les gens aspirent à une vie pour toujours, parce que selon les idées religieuses taoïstes, Xi Wang Mu est celle qui s'occupe de la longévité de l'homme et qui sait produire le remède contre la mort, avec lequel les gens peuvent devenir immortels. Xi Wang Mu habite sur la montagne sainte Kun Lun qui se situe dans l'ouest de la Chine antique³⁰⁹. Donc, quand on dit qu'un défunt part à l'ouest, on exprime en même temps un bon vœu qu'il va chez Xi Wang Mu et devient immortel³¹⁰. C'est la première raison pour laquelle l'ouest est lié à la mort dans la pensée chinoise. Depuis la fin de la dynastie des Han, le bouddhisme est introduit en Chine. Avec la popularisation des pensées bouddhistes, la relation entre le concept de l'ouest et la mort devient plus étroite. Force est de noter que selon les descriptions dans les trois sutras principaux de l'école

³⁰⁸ Le taoïsme chinois se divise en deux branches principales : la philosophie taoïste et la religion taoïste. La première reste une école philosophique comme le confucianisme, l'école de Fa (en chinois : 法家), l'école de Mo (en chinois : 墨家) etc. La seconde est une croyance qui mélange l'alchimie à la sorcellerie primitive. Tout en se distinguant, les deux partagent le même corps théorique. La religion taoïste prend Lao Zi et Zhuang Zi pour ses saints, et leurs œuvres pour son canon, et surtout considère le Tao comme son dogme primordial. Sur le lien et la divergence entre la philosophie taoïste et la religion taoïste, Yu Zhong Xian donne une présentation plus précise dans sa thèse de doctorat, voir Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 272-273.

³⁰⁹ La montagne Kun Lun se situe différemment dans la géographie et dans la légende chinoise. La montagne Kun Lun géographique se trouve principalement dans la province du Xinjiang alors que la montagne Kun Lun légendaire se trouve plutôt dans la province du Gansu. Les deux Kun Lun se mélangent souvent dans les textes historiques et légendaires. Mais tous les deux sont considérés comme un lieu saint par les Chinois anciens et se situent à l'ouest par rapport au centre politique et culturel de la Chine antique.

³¹⁰ La présentation sur le personnage Xi Wang Mu se réfère à l'article de Zhang Ze Hong et Xiong Yong Xiang. Zhang Ze Hong (张泽洪), Xiong Yong Xiang (熊永翔), « 道教西王母信仰与昆仑山文化(*Le Culte de Xi Wang Mu de la religion taoïste et la culture de la montagne Kun Lun*) », 青海社会科学 (*Qinghai Social Sciences*), novembre 2010, p. 1-7.

bouddhiste — *Le Soutra d'Amida*, *Le Soutra de Vie-Infinie* et *Le Soutra des contemplations de Vie-Infinie*, la Sukhavati (soit le paradis bouddhiste) se situe à l'ouest de notre monde. Alors l'ouest taoïste et l'ouest bouddhiste se rencontrent et travaillent ensemble pour composer l'aspect funèbre du concept de l'ouest.

Revenons à notre citation claudélienne : l'Ancien Empereur que les Assistants appelle par « Seigneur de l'Ouest » est un empereur déjà défunt. Donc il est nécessaire de prendre en considération le lien étroit entre le concept de l'ouest et la mort, comme le propose Jacques Houriez. Cependant l'ouest apparaît plusieurs fois dans le drame. Si l'emploi du terme comme un lieu des morts se conforme à la scène de convoquer l'empereur défunt, cela ne fonctionne plus pour les autres cas. Dans l'acte III, le Premier Prince évoque « l'ouest » ainsi :

LE PREMIER PRINCE : L'implantateur de votre Dynastie l'a apporté avec lui, quand, du pays de l'Ouest, par-delà l'herbe, il arriva ici comme un voyageur.

Et il trouva cet Empire partagé, divisé entre les prétendants qui, comme des voleurs, s'en disputaient les chairs vives et palpitantes.

Il les tua tous, en prenant dans sa main la Monarchie, appuyé sur son bâton, il occupa le sacré Milieu.³¹¹

Dans ce passage, le Premier Prince se rappelle le moment de la fondation de la dynastie : l'empereur fondateur vient du pays de l'Ouest. Donc, si l'Ancien Empereur évoqué dans la parole des Assistants citée plus haut et l'implantateur de la dynastie mentionnée ici sont le même personnage, le concept de l'ouest n'indiquerait pas le lieu saint où les morts vont se réunir, mais le lieu d'origine de l'empereur fondateur. Le dialogue entre l'Empereur et Hoang-Ti (Hoang-Ti est justement l'Ancien Empereur qui est enfin convoqué par les incantations du Nécromant) de l'acte I nous indique le lien entre le personnage Hoang-Ti et l'image de l'empereur fondateur. À la question « Qui êtes-vous » posée par l'Empereur, Hoang-Ti fait une présentation pour lui-même :

HOANG-TI : Je suis le grand Hoang-Ti.
J'ai établi l'Empire. Tous les Chefs et les Princes, j'ai

³¹¹ *Th I*, p. 643.

adopté la multitude. J'ai bâti une muraille.

J'ai fixé le commencement de l'année ; j'ai réglé les cycles. J'établis l'ordre du temps, donnant ma prescription.

J'ai creusé le Grand Canal. J'ai établi les routes. J'ai détruit les livres.³¹²

Les activités listées et prononcées par la bouche de Hoang-Ti se conforment complètement aux faits historiques sous la gouvernance du premier empereur de la dynastie des Qin, soit Qin Shi Huang Di (en chinois : 秦始皇帝)³¹³. Donc, Qin Shi Huang Di doit être le prototype du personnage Hoang-Ti. Qin Shi Huang Di joue un rôle particulier dans l'histoire chinoise, non seulement parce qu'il a fait de grandes réformes, mais aussi parce qu'il a unifié pour la première fois tout le pays chinois (le pays se présente dès lors un grand empire unifié) et qu'il est le premier souverain qui se nomme Huang Di³¹⁴ (qui devient dès lors l'appellation fixée pour tous les souverains suivants). Il a fondé un empire unifié et créé la nomination de « Huang Di », ce qui lui rend le rôle fondateur pour toutes les dynasties qui suivent. Comparés avec la description du Premier Prince citée plus haut, les exploits de Qin Shi Huang Di se conforment en grande partie à ceux de « l'implantateur de la Dynastie ». Alors, Qin Shi Huang Di serait aussi le prototype de « l'implantateur de la Dynastie », ce qui confirme le fait que Hoang-Ti et l'empereur fondateur sont vraiment le même personnage. Vu le prototype du personnage, il est aisément de comprendre le sens de « l'ouest », parce que le pays d'origine de Qin Shi Huang Di se situe justement dans l'ouest de la Chine. Avant de devenir un empire, Qin est un royaume dont les territoires se trouvent principalement dans la province du Shanxi qui est située dans l'ouest du pays.

³¹² *Ibidem*, p. 612.

³¹³ Les activités listées dans la parole de Hoang-Ti sont très connues en tant que réformes et changements faits par Qin Shi Huang Di. Nous pouvons trouver les enregistrements des faits dans le texte intitulé *La Biographie de Qin Shi Huang* (《秦始皇本纪》) du *Shi Ji* (《史记》) de Sima Qian (司马迁). Voir 《史记选》(*Anthologie du Shi Ji*), 来新夏(dir. Lai Xin Xia), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2009, p. 39-47. Jacques Houriez offert aussi une présentation sur le personnage Qin Shi Huang Di dans les notes du drame. Voir *Th I*, p. 1508.

³¹⁴ Huang (皇) et Di (帝) sont deux termes différents pour désigner les souverains très antiques dans les légendes. Qin Shi Huang Di met les deux termes ensemble pour se nommer, car il se croit avoir dépassé tous les souverains légendaires en exploits politiques. Le terme « Shi » signifie le premier. « Qin », c'est le nom de la dynastie. Donc, « Qin Shi Huang Di » désigne au niveau lexical le premier Grand Empereur de la dynastie des Qin.

Or, cela ne suffit pas à expliquer toutes les présences de « l'Ouest » du drame, parce que nous pouvons trouver le même « Ouest » si nous allons plus loin dans la lecture du drame. Dans l'acte III, l'Empereur revient de l'enfer parmi les vivants et enseigne au Prince Héritier la solution pour régler le trouble du pays, qui est l'acceptation du repos du septième jour. L'Empereur évoque encore une fois « l'Ouest » dans son explication :

Pour moi, le Roi de ce monde, j'ai accompli ma mission,
proféré le remède,
Et si vous accomplissez, selon que je l'annonce, le rite
purificateur, célébrant avec solennité l'Attente,
La gloire de la Vision viendra de la Montagne et de
l'Ouest,
Le mystère de la Restitution vous sera enseigné, le
sacrifice suffisant sera constitué parmi vous.
Les eaux vous submergeront et comme la moisson du riz,
de dessous l'eau
Vous renaîtrez une autre naissance.³¹⁵

Nous voyons que le remède pour le pays apporté par l'Empereur, c'est l'accomplissement du rite purificateur, soit la conversion du pays au christianisme. Dans l'enseignement de la solution qui est exprimé par des termes très évangélistes, nous trouvons le mot de « l'Ouest ». À travers plusieurs apparitions de « l'ouest », nous remarquons que c'est « l'ouest » qu'on nomme « le Seigneur » ; c'est « l'ouest » d'où vient l'empereur fondateur ; c'est encore « l'ouest » d'où vient « la gloire de la Vision ». Il y a certainement une bonne raison pour laquelle Claudel met l'ouest dans la place particulière au lieu de trois autres points cardinaux. En effet, dans les notes du drame à l'édition de la Pléiade Jacques Houriez explique déjà l'attention spéciale de Claudel sur « l'ouest », en considérant l'apport des idées des missionnaires à la création du drame : « Claudel suit ici Lie Zi : “Vers l'Ouest, il y a des hommes sages, qui vivent dans l'ordre sans qu'on les gouverne, unis les uns aux autres” (*Lie Zi*, cité par Léon Wieger, *Textes philosophiques*, Tien-Tsin, Imprimerie de la Mission catholique, 1906 ; nouvelle éd., 1930, p. 288).³¹⁶ » Nous avons expliqué dans

³¹⁵ *Th I*, p. 650.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 1506.

l'Introduction et dans le premier chapitre la relation entre Claudel, le père Colombel et le père Léon Wieger. Les trois sont contemporains ; et notre dramaturge aurait appris les classiques chinois des deux derniers. Quoique le livre de Léon Wieger ait été publié en 1906 (postérieur à la création du drame), la connaissance claudélienne sur la phrase de Lie Zi pourrait avoir été transmise par les conversations avec les missionnaires, non par la lecture du livre. Claudel s'intéresse particulièrement à la phrase de Lie Zi, parce qu'elle peut servir à la doctrine importante des missionnaires de l'époque en Chine. Nous prenons le passage d'un article de Jacques Houriez pour présenter un peu la doctrine,

Elle (la doctrine) suppose que d'anciens Sages ont eu connaissance de l'essentiel des vérités chrétiennes, soit par la faveur de révélations, soit par les lumières de la raison naturelle et de la piété. Le manque de maturité du peuple les aurait contraints à les transcrire sous forme d'énigmes obscures. Ainsi rêvaient-ils la Chine à travers de vieux mythes et des légendes interprétées à leur gré. Ils voyaient dans ses anciens héros des préfigures du Christ ; ils l'imaginaient renaissante au souffle de la Révélation chrétienne.³¹⁷

Cette doctrine aide les missionnaires à établir une parenté entre les vérités chrétiennes et l'essentiel de la culture chinoise, ce qui est une façon efficace pour faciliter la réception du contenu de la Sainte Écriture et évangéliser le peuple chinois. Cette doctrine est un courant de pensée jésuite s'appuyant sur le « figurisme » au sein de la Mission jésuite en Chine. Claudel n'aurait sans doute pas partagé toute l'idée du « figurisme chinois » ; il se contenterait pourtant de profiter de certains points, où la culture chrétienne et la civilisation chinoise se rencontrent, pour sa création théâtrale. Le concept de « l'ouest » est justement dans le cas. À partir de la phrase de Lie Zi, les missionnaires développent une interprétation typologique qui fait des « sages de l'ouest » indiqués dans le texte chinois les saints de la religion chrétienne. Dans cette interprétation, « l'ouest » désigne bien sûr les pays occidentaux. L'expression « La gloire de la Vision viendra de la Montagne et de l'Ouest » du drame du *Repos* implique

³¹⁷ Jacques Houriez, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973 (7), n° 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 9-44, p. 18.

justement l'idée du « figurisme chinois ». Pour cette expression Jacques Houriez trouve sa source inspiratrice dans le livre du père de Prémare :

Claudiel reprend ici l'analyse des missionnaires pour définir une attente de type messianique : « L'idée de la venue d'un *Saint* était répandue en Chine dès le VI^e siècle avant notre ère [...]. Les peuples l'attendent comme les herbes altérées désirent les nuées et l'arc céleste ». Le Saint est le « vrai rédempteur ». Il est « Homme et Dieu » (J.-H. de Prémare, *Vestiges des principaux dogmes chrétiens*, p. 201 et 216-225).³¹⁸

Que ce soit la venue d'un rédempteur de l'ouest ou la présence des saints à l'ouest, le concept de « l'ouest » est défini comme l'Occident par rapport à la Chine — l'Empire oriental. Parmi les quatre points cardinaux, l'ouest attire une attention spéciale de Claudiel, parce qu'il peut représenter les territoires occidentaux où se trouvent la civilisation chrétienne et le monde maternel du dramaturge. *Le Repos du septième jour* est donc au fond un drame qui met en opposition l'Occident et l'Orient : l'auteur voulait régler le trouble de l'Orient par la solution de l'Occident. Pour atteindre ce but, Claudiel s'intéresse à la phrase de Lie Zi et adopte le « figurisme chinois » dans sa création, qui prépare favorablement le remède apporté par l'Empereur — la conversion du pays au christianisme.

La question se pose alors : est-ce que la phrase de Lie Zi peut vraiment offrir un appui théorique pour le « figurisme chinois » et la création de Claudiel ? Ou bien est-ce que « l'ouest » dans les textes classiques chinois signifie effectivement les pays occidentaux comme les missionnaires et Claudiel le voulaient ? Revenons à la citation de Lie Zi : « Vers l'Ouest, il y a des hommes sages, qui vivent dans l'ordre sans qu'on les gouverne, unis les uns aux autres.³¹⁹ » Le passage provient du texte intitulé *Zhong Ni*. Zhong Ni est en fait le prénom de Confucius. Le texte qui est nommé par le prénom de Confucius présente la scène d'un dialogue entre un dignitaire et Confucius. La phrase citée se donne en tant que la réponse du dernier à la question posée par le

³¹⁸ *Th I*, p. 1512.

³¹⁹ Voilà le texte originel : 《列子·仲尼》：“西方之人有圣者焉，不治而不乱，不言而自信，不化而自行，荡荡乎民无能名焉。”

premier : « qui est l'homme saint ? » La traduction de Léon Wiegner n'est pas très bien faite si nous la comparons avec la phrase originelle de Lie Zi. Nous essayons de représenter le plus fidèlement possible le sens du texte originel avec la traduction qui suit : « Dans la région de l'ouest il y a un homme saint ; il ne gouverne pas le pays mais le pays ne se brouille pas à cause de sans gouvernement ; il ne parle pas pour convaincre les gens mais les gens lui font confiance ; il ne fait pas des mesures pour civiliser le peuple mais le peuple se civilise et se comporte correctement. Quel grand esprit ! Les gens ne trouvent pas de bonne parole pour le louer.³²⁰ » Le passage de Lie Zi nous présente en fait un homme saint au lieu de plusieurs hommes sages. Il liste une série de faits pour expliquer concrètement comment les idées de l'homme saint fonctionnent parfaitement dans la gouvernance d'un pays. Cet extrait est en réalité une propagande des pensées de cet homme saint.

Alors, dans un tel contexte textuel, c'est incroyable de dire que Lie Zi, grand penseur de la période des Royaumes Combattants, exprime avec ces formules ses compliments envers « le rédempteur » occidental chrétien. Et puis, est-ce que c'est possible que les formules de Lie Zi soient des « énigmes obscures » qui impliquent en fait les vérités chrétiennes, comme « le figurisme chinois » le déclare ? Il nous faut un examen plus précis du texte. Nous voyons d'abord la présence du terme de « l'ouest », qui a l'air très trompeur pour les interpréteurs postérieurs. Non seulement dans le christianisme, mais aussi dans le bouddhisme, les croyants de toutes les deux religions considèrent « l'ouest » d'ici comme un soutien de la diffusion de leur théorie. Pareils aux missionnaires européens, les disciples bouddhistes croient que « l'homme saint de l'ouest » mentionné dans l'extrait est le Bouddha Sâkyamuni et que « l'ouest » désigne les régions israélienne et indienne qui se situent, comme les pays occidentaux, à l'ouest de la Chine. Vu que le bouddhisme a été introduit en Chine pendant la dynastie des Han qui est ultérieure à la période des Royaumes Combattants d'au moins deux cents ans, les disciples bouddhistes doutent que le livre du *Lie Zi* ait été créé par Lie Zi lui-même, mais plutôt par des gens postérieurs qui écrivent sous son nom. Bien sûr, cette

³²⁰ La traduction est de nous.

idée, à cause du manque de preuve solide, reste depuis toujours très discutable. Pour saisir le référent du terme de « l'ouest », il faut le mettre dans ses contextes originels linguistique et historique. L'interprétation chrétienne et l'interprétation bouddhiste considèrent tous les deux la région de « l'ouest » comme un endroit qui se situe à l'ouest de la Chine. Or, si nous prenons en considération l'usage de « l'ouest » dans d'autres œuvres de l'époque, le terme doit désigner un lieu qui se trouve *dans* l'ouest de la Chine. C'est-à-dire que la région en question est nationale au lieu d'être internationale. En effet, « l'ouest » s'utilise à l'époque pour désigner habituellement la région des Zhou. Par exemple, dans un poème du *Shi Jing* nous découvrons que le peuple des Zhou est exprimé par « le peuple de l'ouest » ; et dans un texte du *Guo Yu* nous lisons que le livre des Zhou est désigné par « le livre de l'ouest »³²¹. Pourquoi le concept de l'ouest est-t-il lié à la région des Zhou ? Du point de vue de la chronologie historique, la dynastie des Zhou se divise en deux parties : la dynastie des Zhou occidental et la dynastie des Zhou oriental. La dernière s'appelle également la période du Printemps et de l'Automne et celle des Royaumes Combattants, parce que pendant la dynastie des Zhou oriental, la région dominée directement par la famille royale des Zhou se réduit grandement à une région très limitée qui entoure la ville capitale Cheng Zhou. Le reste des territoires est divisé en plusieurs petits royaumes qui sont contrôlés chacun par un prince feudataire. Que ce soit la capitale des Zhou occidental (Fenghao, soit Xi'an de notre jour) et celle des Zhou oriental (Chengzhou, soit Luoyang de notre jour), toutes les deux villes se situent plutôt dans l'ouest du pays. En d'autres termes, l'ouest, c'est le lieu d'origine et le lieu de prospérité de la dynastie des Zhou. De plus, pendant la période du Printemps et de l'Automne et celle des Royaumes Combattants, par rapport à la plupart des royaumes, la région réduite des Zhou se trouve toujours à leur ouest. Vu tout cela, les gens de l'époque ont l'habitude d'utiliser « l'ouest » comme une épithète pour désigner les gens ou les chose des Zhou. Dans les contextes linguistique et historique, il est fortement probable que « l'homme saint de l'ouest »

³²¹ Voilà les textes originels des deux exemples: 《诗·国风·邶·简兮》: “彼美人兮, 西方之人兮。”
《国语·晋语四》: “西方之书有之曰: ‘怀与安, 实疚大事。’” *Shi Jing* et *Guo Yu* sont tous les deux été créés pendant la même époque que celle de *Lie Zi*. Ils partagent les mêmes usages du lexique.

de l'extrait de *Lie Zi* signifie une personne ou un personnage des Zhou.³²²

En plus de l'analyse lexicale du terme de « l'ouest », nous pouvons considérer également le sens des expressions qui décrivent les actes et les idées de l'homme saint dans le passage. Relisons les phrases qui concernent cela : « il ne gouverne pas le pays mais le pays ne se brouille pas à cause de sans gouvernement ; il ne parle pas pour convaincre les gens mais les gens lui font confiance ; il ne fait pas des mesures pour civiliser le peuple mais le peuple se civilise et se comporte correctement. » Les expressions suggèrent que pour diriger un pays et gouverner son peuple, la bonne façon c'est de « ne pas gouverner, ne pas convaincre et ne pas civiliser ». Les conseils sont parfaitement conformes à l'idée politique principale de Lao Zi qui est résumée par une formule : Non-agir. L'idée de « non-agir » se parseme dans plusieurs textes de *Dao De Jing* (soit *Tao-tō king*). Par exemple : dans le deuxième chapitre, nous lisons : « C'est pourquoi le saint adopte la tactique de non-agir et pratique l'enseignement sans parole³²³ » ; dans le troisième chapitre, nous voyons : « Il (le saint) pratique le non-agir, et alors il n'y a rien qui ne soit bien gouverné.³²⁴ » Évidemment, l'extrait de *Lie Zi* a pour but de diffuser les pensées taoïstes comme les citations de *Dao De Jing*. D'autre part, l'idée de l'extrait, qui insiste sur une voie naturelle de vivre, se distingue bel et bien de la pensée chrétienne qui croit le péché originel et la nécessité de la purification de l'âme ; également de la pensée bouddhiste qui attache une importance au retour au néant. La distinction évidente entre les trois écoles manifeste qu'il est impossible de considérer la phrase de *Lie Zi* comme un soutien pour les théories chrétienne ou bouddhiste. Force est de remarquer que quand Léon Wieger voulait l'utiliser comme une preuve pour suggérer que dans les classiques chinois il y a des descriptions des saints chrétiens, sa traduction a subi une mutilation importante. Un tel

³²² Notre analyse sur le sens de « l'ouest » se réfère à l'étude critique de Ma Da. Voir Ma Da (马达), « 〈仲尼篇〉言西方圣人与〈列子〉真伪》(L'Homme saint du texte « *Zhong Ni* » et l'authenticité de « *Lie Zi* »), 常州工业技术学院学报 (社会科学版) (*Journal of Changzhou Industrial Technology College - Social Science Edition*), novembre 1996, p. 45-49.

³²³ *Philosophes taoïstes : Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, trad. Kia-Hway Liou et Benedykt Grynpas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 776 p., p. 4. Voilà le texte originel : 《老子·二章》：“是以圣人处无为之事，行不言之教。”

³²⁴ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 52, à partir de *Lao-Tseu, Tao-Te-King, Le Livre de la Voie et de la Vertu*, trad. Stanislas Julien, Paris, Imprimerie Royale, 1842, 296 pages. Voilà le texte originel : 《老子·三章》：“为无为，则无不治。”

rapprochement entre les classiques chinois et les pensées chrétiennes reste malheureusement très forcé et subjectif.

Lie Zi, comme nous le savons, est en effet un grand penseur pendant la période des Royaumes Combattants et aussi un des trois sages les plus grands du courant philosophique taoïste³²⁵. Donc il est naturel de voir que ses idées s'accordent avec celles de Lao Zi. Lie Zi, en tant que disciple du taoïsme fondé par Lao Zi, répète ici intentionnellement les idées de celui-ci, parce que « l'homme saint de l'ouest » indiqué dans son extrait désigne justement Lao Zi, ce qui est accepté maintenant par la plupart des spécialistes chinois après des études critiques continues de génération en génération. Comme Ma Da (auteur de l'article intitulé *L'Homme saint du texte « Zhong Ni » et l'authenticité de « Lie Zi »*) l'explique, quoique le pays natal de Lao Zi se situe dans le royaume des Chu, il habite et travaille principalement dans la région des Zhou. Donc, il est considéré comme un habitant permanent des Zhou, soit un habitant de l'ouest. Le célèbre entretien entre Confucius et Lao Zi a justement lieu dans la région des Zhou. Selon les enregistrements de *Shi Ji* de Sima Qian, Confucius veut aller chez Lao Zi pour le conseil des rites et il va ainsi à l'ouest pour la région des Zhou³²⁶. Vu les faits historiques concernant Lao Zi et la parenté étroite entre l'extrait et les idées de Lao Zi, les commentateurs croient que « l'homme saint de l'ouest » mentionné dans l'écrit de Lie Zi doit être Lao Zi.

Cependant il reste encore un point étranger qui perturbe notre compréhension, c'est pourquoi Lie Zi met les paroles, qui sont étiquetées clairement par les pensées taoïstes, dans la bouche de Confucius. Alors est-ce que Confucius dit vraiment ces phrases comme le passage le décrit ? Si oui, c'est toujours difficile de comprendre pourquoi Confucius, qui est aussi un grand penseur égal à Lao Zi et dont les idées principales se distinguent de celles du dernier, se fait porte-parole de la philosophie taoïste. En fait, peu d'archives nous aident à juger l'authenticité du dialogue décrit par Lie Zi. Mais la distinction entre les pensées de Confucius et le contenu du dialogue

³²⁵ Les trois pères du taoïsme sont respectivement Lao Zi, Lie Zi et Zhuang Zi.

³²⁶ Voilà les textes originels référés de *Shi Ji* : 《史记·孔子世家》：“鲁南宫静叔言鲁君曰：‘请与孔子适周。’鲁君与之一乘车，两马，一竖子俱，适周问礼，盖见老子云。”《史记·老子韩非列传》：“孔子适周，将问礼于老子。”

met la scène décrite par Lie Zi dans une situation plutôt irréaliste. Étant donnée la contradiction existant dans le texte, Ma Da en propose une explication. D'après lui, la scène décrite par l'extrait est en effet un apologue inventé par Lie Zi qui veut profiter de la renommée de Confucius pour donner à ces idées plus d'estime. La fable, c'est une figure très populaire pendant la période des Royaumes Combattants. Dans les œuvres classiques qui ont été créées durant cette période, tels que *Mo Zi* (《墨子》), *Xun Zi* (《荀子》), *Hanfei Zi* (《韩非子》) etc., nous lisons très souvent des fables ou des apologues de ce genre. Parmi ces ouvrages philosophiques, *Lie Zi* et *Zhuang Zi* sont les deux œuvres qui possèdent le plus de fables. Si l'on fait des calculs en lisant *Lie Zi*, on va découvrir qu'il y a une centaine de fables dont une vingtaine concernent Confucius. En plus de l'extrait que nous avons présenté plus haut, nous pouvons trouver d'autres textes dans lesquels Confucius est montré comme un penseur taoïste³²⁷. Pourquoi Lie Zi invente-t-il les petites histoires de Confucius dans ses écrits ? D'une part, Confucius est déjà très connu par les gens de son vivant, et sa réputation devient même plus grande pendant la période des Royaumes Combattants où il est déjà décédé. Et presque tous les lettrés, quelle que soit la pensée philosophique qu'ils croient, étudient les travaux de Confucius et aussi bénéficient de sa renommée pour répandre ce qu'ils veulent exprimer. En bref, le cas de Lie Zi n'est pas unique, mais très populaire dans son époque. D'autre part, Confucius va vraiment demander le conseil à Lao Zi ; et après leur entretien, le premier exprime une admiration extraordinaire envers le dernier³²⁸. Le fait historique se sert certainement d'une base de l'imagination qui soutient les inventions littéraires de Lie Zi. Avec un tel contexte, l'histoire de Confucius montré par l'extrait se fait plus compréhensible. L'explication offerte par Ma Da, qui prend en considération l'environnement général des écrits philosophiques à l'époque et la relation entre le confucianisme et le taoïsme, est assez fiable et

³²⁷ Ma Da cite l'exemple d'un autre texte de *Lie Zi* qui est intitulé *Huang Di*. Dans ce texte, en parlant d'un personnage qui possède des capacités innatelles, Confucius fait des commentaires très taoïstes, qui s'opposent à ses paroles notées dans *Les Entretiens* au même sujet.

³²⁸ Ici, on se réfère au commentaire célèbre de Confucius noté dans *Shi Ji*. Nous proposons une traduction pour ce commentaire : « Aujourd'hui je rencontre Lao Zi, et me demande s'il ressemble au dragon ? » Confucius utilise le dragon, animal mystique et respectueux, pour impliquer que le savoir de Lao Zi est très profond et vaste, qui est aussi inconnu que les capacités du dragon. Voilà le texte originel : 《史记·老子韩非子列传》：“吾今日见老子，其犹龙邪？”

acceptable.

Revenons à l'attention de Claudel sur le passage de *Lie Zi*. Malheureusement, l'écrit de *Lie Zi* ne peut pas donner un soutien théorique pour le « figurisme chinois » comme les missionnaires le veulent. Cependant pour la création théâtrale de Claudel, ce n'est pas tellement dommage de voir que « l'homme saint de l'ouest » de *Lie Zi* n'a en réalité rien à voir avec « l'homme de Dieu » des chrétiens. Influencé par le « figurisme chinois » du père de Prémare, Claudel compose les vers au sujet du concept de l'ouest, tel que « La gloire de la Vision viendra de la Montagne et de l'Ouest ». Or, les éléments du « figurisme chinois » sont utilisés par Claudel pour composer une œuvre littéraire, non un livret évangélisateur. Dans ce cas, il n'a pas besoin de preuve solide, mais des facteurs inspireurs. « Le figurisme chinois » lui sert justement de source inspiratrice. En d'autres termes, que l'idée du père de Prémare soit justifiée ou pas, le rôle interculturel joué par le concept de « l'ouest » est incontestable. Avec cette enquête sur la notion de « l'ouest », nous voyons que « l'ouest » dans *Le Repos du septième jour* est en effet porteur de plusieurs signifiés : lieu où se réunissent les morts ; lieu d'origine de la dynastie des Qin ; et lieu qui représente les pays occidentaux dans le « figurisme chinois ». Vu la familiarité du dramaturge avec la Chine, il doit être conscient de tous les signifiés de « l'ouest ». Il mêle intentionnellement tous ces renseignements au concept de « l'ouest », ce qui rend l'apparition du terme de « l'ouest » très multifonctionnelle : d'un côté, elle évoque l'image de la Chine antique, ce qui compose naturellement la facette exotique du drame ; de l'autre côté, elle traduit le vœux des évangélisateurs chrétiens (les missionnaires et le dramaturge), dont la réalisation se fait par un moyen plein de générosité : c'est de trouver les points de rencontre des civilisations chinoise et chrétienne et de chercher à faire une assimilation paisible.

II. La mort, les morts et leurs espaces

Au cours de son séjour en Chine, Claudel a visité les espaces réels de la mort (comme divers tombeaux) et aussi médité l'espace fictif des morts, soit la conception

de l'enfer. Dans ses observation et réflexion, il a mélangé ses connaissances fraîches sur la Chine et le savoir européen classique, ce qui demeure une originalité claudélienne.

Dans le poème *Tombes. – Rumeurs*, Paul Claudel a résumé sa découverte par une phrase : « La mort, en Chine, tient autant de place que la vie. » Comment le poète a-t-il obtenu cette idée conclusive ? Dans quelle mesure cette idée est-elle vraie pour le pays dont la conception de la mort est un mélange des pensées confucianiste, taoïste et bouddhiste ? Nous allons prêter attention au regard claudélien sur les tombes chinoises, sur la notion de l'enfer, et enfin sur la relation entre les vivants et les morts. Une telle enquête nous aidera certainement à mieux comprendre les écrits chinois de Paul Claudel ; de plus, le regard de Claudel constitue aussi un échange culturel et philosophique concernant les attitudes envers la vie et la mort en Chine et en Occident.

Le regard claudélien sur les tombes chinoises

La tombe est un espace que les vivants réservent aux morts. En Chine, on dispose d'une série de rites pour construire une tombe et installer les corps des morts : le choix du lieu, le choix du jour voire de l'heure, l'orientation du cercueil, la plantation des verdure autour de la tombe, etc. Claudel a évidemment beaucoup de connaissances et même d'expériences au sujet de la construction des tombes, donc il est très conscient de chaque étape du processus et du sens que les actes incarnent :

Avant que le cercueil ne soit confié à la terre, il se passe souvent des mois pendant lesquels le géomancien, armé de sa bizarre boussole, se livre à son travail de prospection. Si le site choisi est favorable, les influences occultes et bienfaisantes de la terre, de ce sol d'où sort toute richesse, sont en quelque sorte captées, et le tombeau des ancêtres continue à fructifier pour leurs descendants en fruits de bénédiction.³²⁹

Nous voyons que l'auteur a bien expliqué l'influence exercée par le choix du tombeau sur le destin futur des proches vivants, ce qui reste une croyance populaire chez les Chinois. L'exactitude de la description explicative de Claudel trahit son intérêt

³²⁹ *Ibidem.*

et ses efforts consacrés à ces coutumes superstitieuses mais en même temps très suggestives pour comprendre la place de la mort dans la société chinoise. Il fait cette présentation au sujet de la disposition des sépultures en parlant du « *feng shui* », notion « intraduisible » (d'après Claudel) et unique aux Chinois, qui croient fermement en la relation étroite entre la disposition spatiale des constructions et l'état d'esprit des habitants et même leur sort futur. En Chine, la tombe est appelée également « la maison de Yin », ce qui signifie que c'est le logement pour les morts ; naturellement, le logement pour les vivants s'appelle « la maison de Yang ». Comme la tombe est considérée aussi comme une habitation, on croit que sa construction exerce des influences sur le corps qui gît au-dedans et le sort des proches vivants du défunt. Vu tout cela, l'un des domaines où la science du « *feng shui* » est la plus appliquée, c'est la construction des tombes. Évidente est l'attention particulière de Claudel faite à la tombe chinoise, lieu où se mêlent l'aspiration et l'imagination des vivants et le repos éternel des morts. Il découvre qu'en Chine, les gens attachent une importance extraordinaire à la construction des tombes, ce qui lui semble ainsi que dans ce pays, les vivants doivent partager le monde avec les morts. Cela nous fait rappeler la scène affolante de l'envahissement des morts décrite dans *Le Repos du septième jour*. Dans l'analyse du drame, Jacques Houriez remarque également l'intérêt spécial de Claudel porté sur le charme lugubre du pays : « La Chine peut donc avoir séduit Claudel par plus d'un aspect. Son goût du macabre peut même l'avoir intéressé.³³⁰ » Donc, la présence des tombeaux, cimetières, sépultures et nécropoles dans l'œuvre chinoise de Claudel se trouve très répétitive.

Force est de remarquer que les connaissances et compréhensions de Claudel au sujet des tombes se sont acquises principalement par ses visites en personne. Dans *Connaissance de l'Est*, sans compter les mentions sommaires, nous pouvons trouver deux poèmes consacrés intégralement au thème de la tombe. L'un d'entre eux s'intitule directement *La Tombe*, désignation très générique qui donnerait, semble-t-il, à la construction décrite dans le poème le droit de représenter toutes les autres tombes ;

³³⁰ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 26.

sans doute parce que c'est la tombe d'un grand empereur, empereur fondateur de la dynastie des Ming³³¹. Comme le défunt possède un statut très supérieur, la construction de la tombe dispose le plus possible des conditions favorables recommandées par la théorie du « *feng shui* » et les rites traditionnels. Elle peut ainsi représenter systématiquement les visions des Chinois sur la mort. Par rapport à cela, une autre raison semble expliquer mieux pourquoi cette tombe devient très représentative sous le regard du poète : c'est que la construction grandiose lui délimite parfaitement un espace macabre. La tombe qu'il visite est très spacieuse et se situe au milieu des montagnes, c'est-à-dire séparée du monde des vivants. Donc, en traversant cet espace grand et isolé, il peut se plonger dans « les paysages de la mort³³² » concrétisés par de divers composants de la sépulture.

La description de la visite à *La Tombe* nous représente encore une fois la sensibilité exceptionnelle du poète à un espace, comme le poèmes *Pagode* et le poème *Jardins* nous l'ont présenté. Sur ce point, Gilbert Gadoffre donne sa remarque : « Le ton des trois premières pages (du poème) est celui de la séquence de Changhaï : minutie descriptive, précision du trait, fidélité à l'ordre chronologique des étapes de la visite.³³³ » Yvan Daniel partage l'opinion de Gilbert Gadoffre en disant que « Claudel, bien sûr, en revient à sa certitude.³³⁴ » Notre lecture du poème est ainsi rythmée par les formules familières et typiques à Claudel-explorateur, telles que : « Ce sont d'abord, l'une après l'autre, deux montagnes carrées de briques », « Mais à peine suis-je sorti par la porte septentrionale, je vois devant moi s'ouvrir [...] », « la voie se retourne vers l'est », « Maintenant, par une série d'escaliers [...] je traverse [...] », « Et voici devant moi la tombe³³⁵ »... les indicateurs spatiaux nous racontent fidèlement la piste de

³³¹ Ce que Claudel a visité à Nanjing, c'est la sépulture d'un seul empereur —le premier empereur des Ming qui s'appelle Zhu Yuan Zhang (1328-1398), non des empereurs Ming comme les notes du poème l'indiquent dans l'édition de la Pléiade, voir *O Po*, p. 1043. Dans l'histoire, après le premier empereur, la dynastie des Ming a déplacé la capitale de Nanjing à Beijing. Les empereurs suivants ont ainsi été enterrés à Beijing. Malgré cela, la sépulture de Zhu Yuan Zhang à Nanjing reste très spacieuse et majestueuse.

³³² C'est la formule d'Yvan Daniel. Voir Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 281.

³³³ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 181.

³³⁴ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 317 et note 80.

³³⁵ *O Po*, p. 72-73.

l'explorateur attentif, et traduisent son sérieux et sa curiosité pour cet espace de la mort. Il comprend bien qu'en Chine, la tombe n'est pas un simple lieu où est enterré le corps, mais aussi l'espace où est exposé le paysage de la mort. Donc le lexique que Claudel emploie ne se limite pas dans le domaine macabre ; on y trouve aussi une quantité d'expressions pour présenter vraiment les paysages qui sont là, comme l'a montré Yvan Daniel :

Autant que le lexique de la « nécropole » (ville des morts), l'on retrouve ici celui du paysage des morts dont nous parlions : « mont, route, montagnes, points cardinaux, ruisseau, pays, passage, voie... », le lexique semble avoir largement débordé les limites du cimetière. Ainsi la conception de la mort tenant « autant de place que la vie » en Chine ne se réduit-elle pas, comme dans de nombreux autres récits ou souvenirs de voyages, à la simple visite des tombes impériales.³³⁶

Les termes classés par Yvan Daniel sous la rubrique du « paysage des morts » sont liés étroitement avec la notion du « *feng shui* » : ce sont les éléments indispensables pour établir une bonne communication entre la tombe et les forces de la nature, et aussi pour capter « les influences occultes et bienfaisantes de la terre ». En préparant le bon « *feng shui* » de la tombe, le Chinois ne considère pas comme un lieu simple où se couche le corps, mais une maison où le défunt habite dans le monde souterrain après sa mort physique. Chez les Chinois, les morts se survivent en forme de l'esprit dans une autre dimension. Cette « après-vie » est souvent une suite de la vie avant la mort. Donc, nous voyons que dans cette tombe, l'empereur possède encore ses ministres, ses soldats, ses fleuves, ses monts etc. comme s'il était vivant. Bien sûr, c'est la même logique pour les célèbres statues de guerriers et chevaux en terre cuite du tombeau de l'empereur Qin Shi Huang Di. D'ailleurs, dans le poème *Tombes. – Rumeurs*, nous découvrons les tombes des gens ordinaires beaucoup plus sobres et simples qui se conforment aux statuts des défunts de leur vivant.

Selon la théorie du « *feng shui* », la construction d'une tombe concerne non seulement la fosse où s'installe le cercueil, mais aussi les relations entre son

³³⁶ Yvan Daniel, *op. cit.*, p. 281.

emplacement et la montagne, le fleuve, le vent, le soleil et les verdurees d'à côté. Voilà pourquoi nous lisons les expressions « ruisseau », « canal », « ru »³³⁷ dans *La Tombe*, et aussi la phrase « les morts, au large, en bon lieu, ouvrent leur demeure au soleil et à l'espace³³⁸ » dans *Tombes. – Rumeurs*. Ce sont justement les remarques de Claudel sur les relations entre la tombe et les facteurs naturels. Yvan Daniel conclut l'ensemble des éléments de l'environnement de la tombe par la formule « le paysage de la mort », c'est sans doute parce que l'écriture du poète est évidemment liée avec la notion du « paysage ». Nous notons qu'en racontant chaque visite de la tombe, Claudel se fait un admirateur du paysage ; et son ton de description ressemblent beaucoup à celui du paysagiste. Prenons l'exemple de sa visite à la sépulture de l'empereur Kouang-hsi³³⁹ :

Domaine du songe et du souffle ! La voix gémissante des dix milles arbres, pareille à ce qu'ils entendaient jadis de leur peuple au delà de l'enceinte interdite, soupire à peine sensible et comme <défendu> ou sombre tumulte dans la nuit, enveloppe l'âme souveraine qui dort amèrement. Dans l'herbe fleurissent d'étranges anémones au cœur noir. Çà et là s'ouvrent d'immenses avenues qui par des arches et des ponts de marbre, entre une double rangée d'animaux agenouillés conduit enfin vers une cité d'or, aux toits couleur de soleil, qui luit mystérieusement, vide de toute humanité, que la syllabe funèbre en son centre proférée par une stèle de marbre, au milieu du noir profond des cyprès. Au-delà s'élèvent de hautes montagnes verticales pareilles à la barrière irréparable de la vie. Et de tous côtés du milieu de la forêt ensevelie s'élèvent ainsi les pavillons d'or des empereurs, les toits d'azur et de turquoise des princesses et des concubines. Ici tout est fini, à jamais, tout est tari, même l'eau de ces fleuves illusoire qu'aucune larme vivante n'enrichit, et tout est épuisé excepté le vent qui passe.³⁴⁰

Dans cette description « pittoresque », se trouvent plein d'éléments du paysage, tels que « dix milles arbres », « des ponts de marbres », « une cité d'or », « noir profond des cyprès », « de hautes montagnes », « la forêt », « ces fleuves », « le vent »

³³⁷ *O Po*, p. 73.

³³⁸ *Ibidem*, p. 42.

³³⁹ Kouang-hsi, en pinyin : Guang-xū(光绪). Claudel a assisté aux funérailles de l'empereur Guang-xū à Beijing en 1909.

³⁴⁰ *O Pr*, p. 1079-1080.

etc. Sous la plume de Claudel, la tombe et ces facteurs environnementaux s'entremêlent pour former un tout harmonieux, ce qui manifeste en fait d'après lui les efforts humains pour atténuer la peur face à la mort et pour rendre respect à l'espace funèbre invisible. Tout en s'intéressant au « *feng shui* », le poète ne croit pas cependant ses effets magiques. Il critique incisivement dans la deuxième partie de *La Tombe* le fait que rien dans la tombe ne peut empêcher la corruption de la mort, ni « les pompeux catafalques » ni « le cortège de la gloire » ni « les fleuves » ni « le parvis multiple et l'encens ». Il dénonce la réalité : « C'est l'enfouissement simple, la jonction de la chair crue au limon inerte et compacte ; l'homme et le roi pour toujours est consolidé dans la mort sans rêve et sans résurrection.³⁴¹ » Il admire les attitudes actives des Chinois pour établir un bon accord avec la nature, mais sa foi catholique s'oppose pourtant aux traitements artificiels qui considèrent le corps du défunt comme un vivant, voire un meilleur traitement que celui du vivant. Ce sont des efforts vains comme l'implique l'expression « sans résurrection ». En voyant tant d'attentions accordées pour construire une tombe, Claudel s'étonne de la découverte que « La mort, en Chine, tient autant de place que la vie », mais il n'y consent pas. Avec le corps qui va pourrir au-dedans, la tombe doit tout simplement être le signe qui indique le terme de la vie. Cette idée se manifeste dans son interprétation de la forme de la tombe. Dans le poème *Tombes. – Rumeurs*, le poète compare la tombe à Fuzhou à la lettre grecque Ω³⁴² : « Elle (la tombe) affecte la forme d'un Ω appliqué sur la pente de la colline [...] »³⁴³ » La comparaison réapparaît dans d'autres œuvres de Claudel, par exemple : dans la deuxième version du drame *Partage de Midi*, nous lisons dans la didascalie de l'acte II cette phrase « Une grande tombe chinoise désaffectée (style de Fou-tchéou) en forme d'oméga entourée de bambous.³⁴⁴ » Cette comparaison reste très connue pour les lecteurs de Claudel, parce que d'une part, elle apparaît d'une façon répétitive, dans le poème, dans le drame, dans certaines lettres aux amis ; d'autre part, elle attire les

³⁴¹ *O Po*, p. 74.

³⁴² Voir la photo A de l'index des illustrations. Nous trouvons la photo de la tombe où git l'ancêtre de la famille Pan à Quanzhou de la province du Fujian. Ce n'est pas la même tombe décrite par Claudel. Mais elle peut nous donner une idée sur la tombe en forme d'oméga à Fujian.

³⁴³ *Ibidem*, p. 42.

³⁴⁴ *Th II*, p. 884.

attentions des commentateurs par le lien qu'elle noue entre une construction rituelle chinoise et un signe occidental. Comme nous le savons, oméga (Ω), c'est la dernière lettre de l'alphabet grec qui peut signifier le bout d'une série. Et la tombe représente également la fin de la séquence de la vie. La lettre et la tombe, leur sens se conforment et se justifient mutuellement.

Les Chinois, d'après Claudel, sont trop attachés à leur corps matériel pour croire au fait simple de la décomposition du corps dans le sol. Quant aux morts au-dedans, leurs âmes doivent recevoir le jugement de Dieu au lieu de jouir de l'offrande rituelle des vivants³⁴⁵. La rencontre avec les tombes chinoises révèle au poète une différente vision de la mort, tout en renforçant sa croyance catholique et complétant ses méditations théologiques.

La conception de l'enfer dans *Le Repos du septième jour*

Malgré les différences au sujet de la vision de la mort entre la civilisation chinoise et la civilisation occidentale, on peut trouver toujours au moins un point commun : c'est l'existence de l'âme dans l'imagination collective. Du côté chinois, dans la croyance chrétienne, après la mort de l'individu son âme doit recevoir la pesée faite par l'archange Michel ; du côté occidental, comme Marcel Granet l'indique, « Ils [les Chinois] ne possédaient pas une âme unifiée, mais des âmes diverses, multiples, aussi nombreuses que les fonctions vitales.³⁴⁶ » Yu Zhong Xian précise que les anciens Chinois croient qu'ils possèdent trois âmes supérieures et sept âmes inférieures :

Après la mort, les âmes supérieures se dissocient des âmes inférieures ; elles quittent le corps et deviennent l'esprit transcendant. Quant aux âmes inférieures, elles restent encore dans le corps pour un certain temps avant de s'éteindre et de laisser le corps tomber en poussières.³⁴⁷

³⁴⁵ En Chine, à certains moments spéciaux, les gens vont visiter les tombes des défunts de la famille et offrir aux esprits des offrandes rituelles telles que les viandes, le riz, le vin etc. Claudel donne des détails concernant cela dans ses poèmes, comme *Fête des morts le septième mois* et *Tombes. — Rumeurs*.

³⁴⁶ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 72, à partir de Marcel Granet, *La Religion des Chinois*, Première édition, Paris, 1922, 179 pages.

³⁴⁷ Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 15-16.

Quoi que ce soit l'âme chrétienne qui attende la pesée ou l'esprit transcendant chinois qui unifie de diverses âmes, tous les deux sont l'imagination de la survivance de l'homme. Puisque l'homme a son âme, la question se pose alors : où va-t-elle après la mort ? Dans le christianisme, deux options pour les âmes : le paradis (où les âmes vivent heureusement en présence de Dieu) ou l'enfer (où les âmes subissent la privation de Dieu et la domination de Satan). Dans les croyances des Chinois, les esprits doivent aller dans le monde souterrain : c'est le monde des morts³⁴⁸. Ce monde souterrain n'égale pas complètement à la notion occidentale de l'enfer, mais plutôt un concept mélangé. Yu Zhong Xian en fait un résumé concis :

Dans l'antiquité, c'est-à-dire, avant l'établissement des systèmes féodaux (jusqu'au VI^e siècle avant J.-C), les Chinois supposaient que les morts résidaient sous la terre (source jaune) ou au ciel. L'idée d'un enfer habité par les âmes punies se répand après l'introduction du bouddhisme (après le I^{er} siècle de notre ère). Depuis, ce sont les enfers bouddhistes qui gagnent les croyances du peuple. Dans leur langue, ils appellent les enfers diyu 地獄 (les prisons souterraines). D'après les bouddhistes, les enfers se divisent en régions, affectées chacune à un genre de fautes. Les damnés y sont torturés, brûlé, martelés, etc. D'après les taoïstes, les enfers ont des ouvertures dont une se trouve près de Taishan 泰山 (Mont Tai) dans la province de Shandong 山东, une autre près de Fengdu.³⁴⁹

Alors, le monde souterrain imaginé par les Chinois se présente en général comme un espace pour presque tous les morts (rares sont des exceptions qui vont au ciel et deviennent des saints). On l'appelle aussi « le monde de Yin » (en chinois : 阴间). C'est un monde parallèle et ressemblant au monde des vivants. Il comprend l'enfer où les damnés sont punis et, en même temps il est aussi l'endroit où les esprits relativement innocents séjournent ou attendent leur transmigration (en sanscrit : Samsara) pour une autre vie.

³⁴⁸ Dans notre analyse du concept de « l'ouest », nous avons parlé de l'idée que les morts vont à l'ouest après la mort du corps dans les croyances antiques chinoises. L'idée de « l'ouest » et l'idée du « monde souterrain » s'opposent évidemment ; mais les deux idées coexistent vraiment dans l'imagination collective chinoise. Cela est lié étroitement au syncrétisme en Chine.

³⁴⁹ Yu Zhong Xian, *op. cit.*, p. 32-33.

Lorsque Claudel a créé *Le Repos du septième jour*, il était en situation spirituellement troublante. Donc il a beaucoup pensé aux questions de la mort ; et le deuxième acte du drame est le fruit de ses méditations. La descente infernale du souverain dans cet acte nous révèle la conception claudélienne de l'enfer, qui est en fait la visée principale de son attention au moment de l'élaboration, comme le remarque Jacque Houriez dans son étude des documents préparatoires claudéliens : « Les premières notes se présentent comme une méditation sur l'enfer. Au moment où il les rédige, Claudel ne semble guère envisager que la descente infernale proprement dite, c'est-à-dire le deuxième acte.³⁵⁰ » L'auteur a également justifié ce point dans son souvenir : « Quant à ces idées de l'enfer, l'idée de l'enfer est une des idées les plus difficiles de la théologie chrétienne [...] mais enfin elle me préoccupait énormément.³⁵¹ »

Claudel concrétise enfin sa préoccupation par un enfer composé en trois enceintes. Dans la première enceinte conçue pour l'Ignorance, l'Empereur rencontre sa mère aveugle qui est punie par le fait qu'elle n'a pas connu la Lumière et donc est contrainte dans un espace où il n'y a point de lumière ni de temps. La mère se montre comme un guide de l'enceinte et parle de la peine que les esprits d'ici doivent subir. Dans la deuxième enceinte qui semble la plus complexe — zone de l'Antiforce et de l'Antiscience³⁵², c'est le Démon qui prend le rôle de guide et d'enseignant. L'Empereur chinois pose une série de questions, et le Démon explique successivement les notions-clés telles que « le Mal », « le Seigneur du Ciel », « la souffrance », « le feu pénal » et « la lumière ». Pendant ce temps, le souverain ne peut voir mais se renseigne du Démon sur les divers châtiments des damnés (les avarés, les fornicateurs, les gourmands etc.) Dans la troisième et aussi dernière enceinte, l'Ange de l'Empire nommé l'Ange du Riz, vient à côté de l'Empereur et lui annonce « la première cause de l'homme » et aussi le remède pour le problème des morts : c'est le repos du

³⁵⁰ Jacques Houriez, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973 (7), n° 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 9-44, p. 11.

³⁵¹ *M*, p. 179.

³⁵² Les quatre enceintes dans les notes préparatoires se réduisent aux trois enceintes dans le texte définitif. L'Antiforce et l'Antiscience se combinent, semble-t-il, pour former une seule enceinte ; mais on y trouve aussi quelques morceaux concernant l'Ignorance.

septième jour. De cette façon, l'homme peut établir la réconciliation avec Dieu. Le voyage en enfer est alors fini.

En pensant et repensant les idées de l'enfer, la volonté de Claudel de lutter contre le paganisme reste constante ; donc « On y (dans le deuxième acte) reconnaît le résultat de ses études théologiques avec sa volonté d'affirmer la peine du dam et la vision béatifique. Il fait tout reposer sur la privation ou la connaissance de Dieu, entre l'autre monde ou en celui-ci.³⁵³ » Or, en plus de l'aspect théologique, les inspirations claudéliennes de l'enfer proviennent de sources très diverses.

Côté européen, la descente infernale et la rencontre des morts s'inspirent évidemment des œuvres d'Homère, de Virgile et de Dante. Cela a fait déjà l'objet d'une quantité d'études critiques. Avec Homère, Yu Zhong Xian remarque qu'« Une consultation des morts, une descente au pays des décédés, une rencontre de l'ombre de la mère sont des points communs entre l'épopée homérique et le drame claudélien³⁵⁴ ». Avec Virgile, Gilbert Gadoffre commente que « la Descente aux Enfers suit les normes de *L'Énéide* — un des livres de chevet du poète [...] le nécromant, avec son carré magique et sa poule noire, est aussi méditerranéen qu'asiatique³⁵⁵ ». Quant au cas de Dante, les ressemblances entre les deux descentes en enfer de Dante et de l'Empereur chinois sont tellement marquantes que de nombreux travaux critiques font des analyses intéressantes. Par exemple, la thèse d'Odile Vetö intitulée *Claudiel et Dante* fait une comparaison systématique entre les deux et « shows that the descent and exile of Dante, the poet-pilgrim, and Claudel, the poet-emperor started with the acknowledgement of their sinful life, and mentions the parallelism of their redemptive journeys³⁵⁶ », comme le dit Ioana Sion. Ioana Sion, elle-même, liste également des points communs entre les deux voyages aux enfers pour justifier la similarité entre les deux œuvres :

The archetype of Christ's *descensus ad infero* is a

³⁵³ Jacques Houriez, *op. cit.*, p. 20-21.

³⁵⁴ Yu Zhong Xian, *op. cit.*, p. 44.

³⁵⁵ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 257.

³⁵⁶ Ioana Sion, « Claudel and Dante: Salvation on the Seventh Day », *Paul Claudel Papers*, décembre 2006, vol. 4, p. 5-27, p. 6.

common source for Dante's and Claudel's descents. The purpose of their descent is also similar, that is to find peace and harmony, to symbolically restore the unity of earth and sky, and to facilitate the communication between Man and God. Both writers are poets and theologians, they are shamans who attempt to unite all contrary principles, to realize the absolute unity in duality, the *coincidentia oppositorum*.³⁵⁷

En plus de la similitude au niveau du motif de la descente, Ioana Sion propose à la fois l'analogie au niveau de la structure des enfers entre les deux ouvrages :

Claudel appropriates the terms "enceinte" : "Et voici la seconde enceinte où le Feu fait connaître sa vertu" and "cercle" : "Ce premier cercle de Feu est appelé l'Ébullition", and generally follows the structure of the Dantesque Hell divided in circles and ruled by Satan. We can identify the Antechamber, the Lower and Upper Hell.³⁵⁸

Cependant, nous trouvons en même temps des retentissements différents dans d'autres critiques. Par exemple, Pierre Brunel, dans son article, nous signale qu'il faut éviter le parallèle artificiel dans la comparaison entre Claudel et Dante. Il réfute en particulier une thèse d'Odile Vetö qui s'approche de l'idée d'Ioana Sion indiquée plus haut :

Le danger est de créer artificiellement le parallèle. Odile Vetö n'y échappe pas quand elle écrit que « *les divisions du Repos du septième Jour sont des divisions très dantesque en trois parties correspondant au Vestibule, au Haut et Bas-enfer* ». L'équivalent du Vestibule n'existe pas. L'enceinte de l'Ignorance correspondrait tout au plus au Limbe dantesque, c'est-à-dire à un cercle (le premier), non à une enceinte.³⁵⁹

Comme nous l'avons présenté, l'enfer claudélien se compose vraiment en plusieurs enceintes, et il est aussi vrai que le dramaturge utilise le terme du « cercle » dans son écrit. Pourtant, est-ce à dire que la description infernale de Claudel suit fidèlement la structure dantesque ? Pierre Brunel donne évidemment la réponse

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 12.

³⁵⁹ Pierre Brunel, « L'Évocation des morts et la descente aux enfers : Claudel, Homère, Virgile, Dante », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973, n°366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 45-64, p. 63.

négative en expliquant que les « enceintes » et « cercles » de Claudel ne sont pas les mêmes « enceintes » et « cercles » de Dante :

Le plus important est l'architecture de l'Enfer. Claudel a repris la distinction des enceintes successives, plus nettement dessinées dans les notes préparatoires³⁶⁰ que dans le texte lui-même. Elles sont au nombre de quatre : l'Ignorance, l'Antiforce, l'Antiscience, l'Antiamour. On aurait du mal à les mettre en parallèle avec le Haut Enfer et le Bas Enfer dantesques. On aurait du mal aussi à imaginer une succession de cercles, même si Claudel utilise une fois le terme, et assez improprement : le « *premier cercle du Feu* » se confond avec la seconde enceinte.³⁶¹

Selon l'analyse de Pierre Brunel, Odile Vetö et Ioana Sion sont toutes les deux, dirait-on, victimes de la fascination dantesque. L'enfer de Claudel n'est en fait pas une imitation de celle de Dante, non plus de celle d'Homère, ni de celle de Virgile. Nous pouvons facilement trouver quelques ombres ou réminiscences des ouvrages illustres dans les écrits de Claudel, mais il ne faut pas surestimer ces rapprochements. Pierre Brunel attire notre attention sur l'écart pris par notre dramaturge avec ces auteurs :

À dire vrai, si l'on sait lire entre les lignes ou entre les vers du *Repos du septième jour*, on s'aperçoit qu'il a déjà rompu ou du moins sérieusement pris ses distances avec Homère, quand il dénonce le caractère impie des rites de la nourriture, avec Dante, quand il substitue progressivement la peine du dam à la peine du sens, avec Virgile lui-même quand il refuse l'innocence aux âmes ignorantes et charge les pâles ombres, mais aussi leur visiteur, du péché originel.³⁶²

À notre avis, Claudel ne suit pas les exemples des auteurs illustres européens, parce que d'une part, il ne veut pas faire un pastiche ; l'enfer montré dans son drame est le fruit de ses études personnelles et indépendantes, bien que ce soient « des idées bien grossières et bien rudimentaires³⁶³ ». Même Ioana Sion qui veut tellement justifier l'influence dominante de Dante sur Claudel, a dû avouer la présence de l'indépendance dans l'œuvre du dernier : « Claudel's usage of the “cercle” and “enceinte” is a very

³⁶⁰ Voir les photos B1 et B2 de l'index des illustrations.

³⁶¹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 49.

³⁶² *Ibidem*, p. 61-62.

³⁶³ *M*, p. 179.

eloquent tribute to Dante, as the two words seem otherwise improper in this Underworld devoid of physical barriers. His inferno is an immaterial, boundless space.³⁶⁴» D'autre part, n'oublions pas l'autre inspiration majeure de la conception de l'enfer claudélien, c'est la Chine. Les choses qu'on trouve inexplicables ou atypiques dans ce monde souterrain lorsqu'on prend les œuvres européennes pour modèles, peuvent trouver leur origine dans la culture chinoise. Le rôle joué par la Chine doit se situer au premier plan, comme l'indique Jacques Houriez : « Il vit dans un pays où les vivants ont l'impression de côtoyer les morts. L'enfer n'est pas un au-delà lointain. Il est là. On peut l'interroger. Les premières notes laissent supposer que l'idée de la quête infernale est née de cette constatation.³⁶⁵ » Nous allons découvrir la participation des éléments chinois dans la conception de l'enfer claudélien.

Dans *Le Repos du septième jour*, l'accès à l'enfer se présente comme une ouverture soudaine de la terre, ce qui se distingue du commencement du voyage infernal de Dante : le poète est égaré dans une forêt et puis guidé par Virgile pour arriver à l'enfer qui ressemble à une concavité en entonnoir située dans l'hémisphère du Nord. Dans le drame claudélien, nous trouvons la description de l'accès de l'enfer dans deux endroits : la première fois, c'est le moment de l'apparition de l'esprit de Hoang-Ti dans le premier acte : « *Le sol tremble. Grondement souterrain tel qu'un coup de tonnerre. Une épaisse colonne de flamme et de fumée s'élève de la terre, qui, se dissipent peu à peu, laisse voir l'Empereur HOANG-TI*³⁶⁶ ». La deuxième fois, c'est le moment de l'entrée à l'enfer de l'Empereur qui présente une pareille situation : « *Le terre tremble et s'ouvre. [...] Il (l'Empereur) se précipite. La terre se referme sur lui.*³⁶⁷ » À travers les citations, que ce soit la venue d'un esprit de l'enfer ou l'entrée d'un vivant à l'enfer, l'accès se montre toujours par la présence d'une fente temporaire de la terre, accompagnée par le tremblement de terre, parfois un coup de tonnerre, de la flamme et de la fumée. La scène nous évoque aisément les descriptions fréquentes

³⁶⁴ Ioana Sion, *op. cit.*, p. 12.

³⁶⁵ Jacques Houriez, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973 (7), n° 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 9-44, p. 12.

³⁶⁶ *Th I*, p. 610.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 617.

au sujet du transport entre les vivants et les morts dans les légendes de fantôme chinoises. Par exemple, dans la légende intitulée *Liang Shan Bo et Zhu Ying Tai*, l'une des plus célèbres histoires d'amour dans la littérature folklorique chinoise, on raconte dans la scène finale que l'amoureuse Zhu Ying Tai pleure devant la tombe de son amoureux Liang Shan Bo. Et tout à coup, en accompagnant un vent fort et des coups de tonnerre, la terre de la tombe s'ouvre. Et puis, la fille se précipite dans l'ouverture pour rejoindre le garçon. Et puis, la terre se renferme sur elle³⁶⁸. En comparant les descriptions dans la légende et dans le drame claudélien, nous découvrons facilement la similitude entre les deux. Selon la croyance chinoise, le monde des morts est souterrain sans ouverture visible permanente. Donc, la scène de l'ouverture subite de la terre apparaît souvent dans les légendes de fantôme au moment de transporter l'esprit ou le vivant entre le monde de Yin et le monde de Yang. Une telle description serait familière pour Claudel, amateur des légendes chinoises³⁶⁹. Il la met naturellement dans sa conception de l'enfer.

Au niveau de la structure de l'enfer claudélien, qui reste le point le plus discutabile dans la comparaison entre Claudel et Dante, nous découvrons quand même quelques traces de l'organisation du monde des morts chinois. La remarque d'« une cour royale infernale » proposée par Yu Zhong Xian est très intéressante. Dans la première enceinte, pendant le dialogue avec la mère, l'Empereur interroge :

J'irai jusqu'à l'Empereur des Morts lui-même. Qui est ici
pour me recevoir ?

Car quand un Roi ou un Gouverneur de Province se
présente à mon palais,

J'envoie jusqu'à la porte mes serviteurs pour qu'ils
l'introduisent.³⁷⁰

La logique de l'interrogation de l'Empereur provient de l'idée que les Chinois imaginent que le monde des morts possède une pareille organisation sociale que celle

³⁶⁸ L'histoire de *Liang Shan Bo et Zhu Ying Tai* est une légende transmise oralement du temps de la dynastie des Jin oriental, soit environ III^e siècle de notre ère. Elle se répand largement dans les territoires chinois. On peut trouver l'enregistrement de l'histoire dans certains documents historiques, tels que le recueil de nouvelles légendaires *Xuan Shi Zhi* créé par Zhang Du (张读) sous la dynastie des Tang.

³⁶⁹ Voir notre analyse dans le deuxième chapitre sous la rubrique « la participation au monde imaginaire chinois ».

³⁷⁰ *Th I*, p. 622.

du monde des vivants. Comme l'explique Yu Zhong Xian dans sa thèse :

L'Empereur a raison d'interroger les rites des enfers en les comparant avec les siens. Dans la tête de l'Empereur, comme dans l'imagination des autres Chinois antique, les enfers ainsi que le paradis sont organisés sur le modèle de son propre empire, avec sa cour, ses fonctionnaires, ses rites, ses courtoisies, etc.³⁷¹

Le dramaturge est évidemment conscient de l'idée conventionnelle chinoise. Et à la suite de l'interrogation de l'Empereur, le Démon se présente en tant que « serviteur de l'Empereur d'En-bas » pour l'introduire dans « la demeure intérieure », ce qui est conforme implicitement aux rites évoqués par l'Empereur. Ce faisant, les deux commencent leur voyage dans la deuxième enceinte. De cette façon, l'enfer claudélien adopte les codes sociaux chinois dans son organisation.

Les guides de l'enfer sont un autre point qui attire notre attention. Parmi les trois guides (la Mère, le Démon et l'Ange du Riz), deux personnages manifestent une certaine liaison avec la culture chinoise. L'une, c'est le rôle de la Mère. Pour les amateurs d'Homère, la rencontre avec la Mère se voit comme une scène analogue à l'épisode où Ulysse retrouve Anticlée. Mais si l'on se rend compte de la présence forte de la piété filiale en Chine, on peut obtenir une vision plus globale de la rencontre mère-fils. Il y a un proverbe populaire dont l'idée est très acceptée chez les Chinois : « La piété filiale est en effet la source de toutes les vertus³⁷² ». Selon *Le Classique de la piété filiale* ou *Xiao Jing*, Confucius exprime une idée semblable dans le premier chapitre et donne une explication plus systématique : « La filiale comporte trois domaines : Le premier est celui du respect et des soins qu'il faut rendre aux parents ; le seconde embrasse tout ce qui regarde le service du prince et de la patrie : le dernier et le plus élevé est celui de l'acquisition des vertus et de ce qui fait notre perfection.³⁷³ » En bref, la piété filiale reste le principe par lequel la famille fait son union et le

³⁷¹ Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 33.

³⁷² Voilà le texte originel : 百善孝为先.

³⁷³ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 162, à partir de Jean-Baptiste Kao, *La Philosophie sociale et politique du confucianisme*, Éditions franciscaines, Paris, 1938, 192 pages. Voilà le texte originel : 《孝经·开宗明义章第一》：“夫孝，始于事亲，中于事君，终于立身。”

souverain gouverne son empire. C'est une vertu universelle qui concerne tous les hommes du pays, depuis l'empereur jusqu'au dernier habitant. Ce disant, on comprend pourquoi l'Empereur du drame claudélien prononce une telle parole à la rencontre de sa mère dans l'enfer :

Je vous salue, ma mère, dans l'obscurité.
Je n'ai manqué à rien ! j'ai rempli le sacré devoir filial.
J'ai gardé le jeûne ; j'ai observé le deuil.
Votre nom est sur les tablettes et j'accomplis les rites et
les sacrifices.³⁷⁴

L'Empereur décrit ses efforts rituels pour rendre le respect à sa mère lesquels restent une réalité populaire en Chine. Tous les Chinois antiques accomplissent, comme l'Empereur, les rites pour les parents et ancêtres défunts comme de garder le jeûne et préparer les offrandes devant les tablettes de nom ou devant les tombes. L'idée de la rencontre entre mère et fils est née probablement de l'observation de la vie quotidienne des habitants chinois.

De plus, la piété filiale est aussi un motif fréquent dans le théâtre chinois. Il est très probable que Claudel, en tant qu'admirateur du théâtre chinois, trouve son inspiration pendant ses visites théâtrales. Bernard Hue, Yvan Daniel et Yu Zhong Xian³⁷⁵, tous les trois font respectivement la comparaison entre le drame de Claudel et une pièce célèbre en Chine intitulée *Mulian sauve sa mère*, parce que l'on peut facilement trouver au moins un point commun entre les deux drames : c'est la scène semblable que le héros, par piété filiale, veut sauver sa mère enfermée dans l'obscurité absolue de l'enfer. Quoique pour le drame de Claudel, « sauver la mère » ne soit pas le but principal de l'Empereur, il exprime quand même son souci face au Démon en disant que « N'est-il point de juste ? Hélas ! mes mères sont en ce lieu.³⁷⁶ » La parole reste bel et bien un retentissement de l'idée de la piété filiale.

Le troisième guide est l'Ange de l'Empire qui est chargé de révéler la Vérité et d'annoncer le remède pour guérir le trouble causé par les morts. En général, le rôle de

³⁷⁴ *Th I*, p. 619.

³⁷⁵ Voir Bernard Hue, *op. cit.* Yvan Daniel, *op. cit.*, p. 289-291. Yu Zhong Xian, *op. cit.*, p. 34-35.

³⁷⁶ *Th I*, p. 625.

l'Ange est très chrétien et européen. Mais ici l'Ange se présente ainsi : « Je suis l'Ange du Riz.³⁷⁷ » Le riz, c'est la nourriture principale des Chinois. Par le rapport de métonymie, la nomination de l'Ange est nécessaire pour faire comprendre que ce soit un Ange qui s'occupe des Chinois. En plus de cela, l'utilisation du « riz » pour nommer un Ange révélateur manifeste également une autre et plus importante préoccupation de l'auteur. Le riz, c'est le symbole de la nourriture chinoise. La relation entre la nourriture et les Chinois est un complexe majeur de la civilisation. Selon l'enregistrement de *Shi Ji*, un lettré qui s'appelle Li Shi Qi (酈食其) dit à l'empereur fondateur de la dynastie des Han que « le peuple considère la nourriture comme leur ciel³⁷⁸ » ; c'est-à-dire que la nourriture reste la clé de leur existence. La phrase du lettré Li devient une maxime célèbre parce qu'elle exprime vivement l'attachement des Chinois à la nourriture. La maxime explique également pourquoi les Chinois travaillent tout le temps sur les champs. Or, d'après Claudel, les Chinois laborieux sont trop attachés à la nourriture pour qu'ils connaissent Dieu. Selon lui, « le ciel du peuple » et « la clé de leur existence » ne saurait être autre chose que Dieu. L'attachement à la nourriture empêche les Chinois de s'approcher de Dieu. Dans les notes préparatoires du drame, la nourriture reste le nœud des méditations de l'auteur :

Quand je mange donc je dis à mon corps que je l'aime.
La nourriture est une parole avalée. Le corps est le Non-être
Dieu, l'Enfer est aimer le non-être Dieu pour cela même. [...]
Toute nourriture doit être une offrande. [...] La cause de la
mort est le non-être Dieu, la cause du salut est l'Offrande du
Non-être Dieu.³⁷⁹

Le dramaturge explicite les idées de ses méditations dans le drame par la bouche de Hoang-Ti. Voilà cette scène : à la suite de l'interrogation de l'Empereur sur la cause du trouble causé par les morts, Hoang-Ti répond brièvement : « Quiconque mange mourra. » La réponse vise clairement à dévaloriser la place trop importante de la nourriture en Chine et s'oppose à la pensée de l'Empereur : « Ne faut-il pas que nous

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 636.

³⁷⁸ La traduction est à l'auteur personnelle, et tient le sens littéral de l'expression pour garder l'importance attachée à la nourriture. Voilà le texte originel : 《史记·酈生陆贾列传》：“民人以食为天。”

³⁷⁹ *Th I*, p. 1209-1210.

mangions pour ne pas mourir ?³⁸⁰ ». L'enseignement de l'auteur continue par le dialogue entre l'Ange du Riz et l'Empereur : celui-là aide celui-ci à comprendre que « connaître la Cause hors de la cause » apporte beaucoup plus de rassasiement qu'avoir « un bol de riz entre ses mains³⁸¹ ». Jusqu'ici, Claudel exprime bien qu'il voulait convertir « les croyants de la nourriture » en « croyants de Dieu ». La nourriture, représentée par le riz, est justement la cible centrale de l'auteur. Nommer l'Ange révélateur par « le riz » et choisir l'Ange du Riz comme le guide de la dernière enceinte, tout cela est pour nous communiquer la vraie préoccupation du concepteur de l'enfer : c'est de se débarrasser de l'attachement morbide à la nourriture. Dans cette optique, la troisième enceinte est délicatement conçue pour le cas des Chinois.

À travers l'examen sur l'ouverture, l'organisation et les guides de l'enfer, nous découvrons que les éléments chinois participent par diverses façons à la construction de l'enfer claudélien. Alors, d'un côté, les influences homérique, virgilienne, dantesque et thomiste restent ineffaçables ; de l'autre côté, les facteurs chinois étant remarquables, les inspirations des deux côtés font de l'enfer claudélien un espace absolument multiculturel, mêlé des visions sur la mort et aussi sur la vie des Chinois et des Occidentaux.

Le rapport entre les vivants et les morts

Comme nous l'avons indiqué, Claudel écrit dans le poème *Tombes. – Rumeurs* : « La mort, en Chine, tient autant de place que la vie. » Cette expression provient certainement de sa constatation sur le rapport entre les vivants et les morts en Chine. Certes, son observation l'intéresse tellement qu'il peut se rappeler sans aucune difficulté ses impressions des dizaines d'années plus tard dans l'entretien avec Jean Amrouche :

Il y a deux choses qui sont très propres au paganisme, et spécialement au vieux paganisme chinois, qui touche aux premières expériences de l'humanité, deux choses font le paganisme : primo, le contact des morts et secundo la crainte

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 610.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 638.

du diable. Les morts jouent un très grand rôle en Chine. Le culte des morts, les rapports qu'on a avec eux, tiennent une énorme place dans la vie chinoise, du moins dans la vie chinoise telle qu'elle existait à ce moment-là. Et en second lieu, la crainte du diable. Là où j'étais, jamais mes domestiques n'auraient consenti à sortir, dans le petit ermitage où je vivais dans la montagne, le soir jamais ils n'auraient consenti à sortir : ils avaient peur des « koueï », des démons. La présence du démon et la présence des morts sont une chose universelle en Chine. Les vivants, les morts et les démons vivent en contact continu.³⁸²

La présentation de Claudel est en fait le résumé de son observation sur l'attitude des vivants envers les morts : d'un côté, c'est le culte ; de l'autre côté, c'est la crainte. En tant que lecteur chinois, nous voulons signaler que le concept de « koueï » (鬼) mentionné dans le passage s'approche en fait plus celui du démon que celui du diable. « Koueï » désigne en Chine plutôt un esprit ou un être immatériel, bon ou mauvais, mais non des personnages représentant le mal dans la tradition populaire chrétienne. La crainte des gens face à « koueï » est due principalement à l'opposition de Yin et de Yang, non celle du bien et du mal. À l'insu du connotation du terme « koueï », la phrase conclusive que « Les vivants, les morts et les démons vivent en contact continu » donne à des lecteurs occidentaux une image sombre sur les rites anciens chinois pour les morts. Par exemple, Jacques Houriez imagine ces traditions chinoises dans une ambiance très lugubre :

Positivement, les morts envahissent le monde des vivants. Les deuils imposent des sacrifices longs et pénibles. Longtemps le défunt reste enterré dans le sol de la maison, près de la couche nuptiale où sont conçues les vies nouvelles. On a l'impression que les âmes des morts flottent dans les coins sombres de la maison. [...] Leur présence est toujours hostile, menaçante et crainte.³⁸³

Il faut dire que l'imagination de Jacques Houriez se base principalement sur les scènes troublantes décrites dans *Le Repos du septième jour*. Et quant à la coutume

³⁸² M, p. 178.

³⁸³ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 25.

d'enterrer le mort près de la couche nuptiale, qui a l'air effrayante et incompréhensible, nous n'en trouvons pas la source ni le lieu de l'application ; donc son authenticité reste douteuse, mais sa présence dans le récit exprime vivement une impression négative sur le rapport entre les vivants et les morts en Chine. Or, force est de noter que les morceaux du *Repos du septième jour* représentent seulement une partie des idées de Claudel. Plus précisément, le dramaturge extrait une facette de sa constatation pour composer le drame et même exagère les idées amputées pour répondre à l'aménagement de l'action. Nous voulons souligner que l'intérêt de Claudel pour les visions de la mort des Chinois n'équivaut pas à une simple chasse au goût macabre de la civilisation antique. Et l'expression claudélienne que « les vivants et les morts vivent en contact continu » possède plus qu'une interprétation angoissante. Dans *Connaissance de l'Est*, nous trouvons un poème intitulé *Fête des morts le septième mois* où le poète décrit son expérience de la fête des morts chinoise dans une ambiance toute différente que celle du *Repos du septième jour* :

Cependant, le signal est donné ; les flûtes éclatent, le gong tonne, les pétards pètent, les trois bateliers s'attellent à la longue godille. La barque part et vire, laissant dans le large mouvement de son sillage une file de feux : quelqu'un sème de petites lampes. Lueurs précaires, sur la vaste coulée des eaux opaques, cela clignote un instant et périt.³⁸⁴

La fête des morts qui fait l'objet du poème s'appelle officiellement la fête Zhong Yuan (中元节) dont l'origine est un jour pour fêter la moisson agricole du septième mois et offrir des sacrifices aux ancêtres de la famille. Donc, chez les gens moyens surtout chez les habitants de la province du Fujian, cette fête est appelée souvent par « la fête de la mi-juillet » (七月半). Les éléments des pensées taoïste et bouddhiste sont ajoutés après dans les activités rituelles jusqu'à ce qu'elle devienne une fête syncrétique, mêlée des facteurs des doctrines différentes. L'idée essentielle de la fête reste toujours constante : c'est de rendre respect aux ancêtres avec les fruits de la récolte. Selon la croyance chinoise, les esprits des défunts sont libérés du monde souterrain pendant la fête pour retrouver leur famille et recevoir leur offrande. Quant

³⁸⁴ *O Po*, p. 36.

aux esprits sans famille, les vivants, par compassion, leur préparent aussi quelque offrande pour qu'ils ne se sentent pas trop seuls³⁸⁵. Les lanternes mises sur l'eau décrites dans le poème de Claudel sont justement pour éclairer le chemin des morts ; et les gens mettent les lanternes également dans les carrefours et les portes de la maison. La fête des morts, c'est vraiment un moment où les vivants et les morts partagent le monde et « vivent » ensemble. Toutefois, les présences des morts ne sont pas menaçantes ni hostiles. Ils sont plutôt des invités des vivants. Quoique le poète ne sache pas clairement l'historique de la fête, nous pouvons ressentir aisément que la description des activités rituelles se déroule dans un ton tranquille, ralenti et poétique. Le poète, lui-même, se présente comme un spectateur désinvolte devant cette scène :

L'étranger attardé qui, du banc où il demeure, considère
la vaste nuit ouverte devant lui comme un atlas, entendra
revenir la barque religieuse. Les falots se sont éteints, l'aigre
hautbois s'est tu, mais sur un battement précipité de baguettes,
étouffé d'un continu roulement de tambour, le métal funèbre
continue son tumulte et sa danse.³⁸⁶

Si l'on compare ce passage avec le poème *Théâtre*, on peut découvrir que leur ton et moyen de décrire sont proches. Yvan Daniel, sans doute en ressentant cela, compare les activités décrites dans *Fête des morts du septième mois* à un « opéra en plein air³⁸⁷ ». Ce n'est pas le poète qui fait la théâtralisation des rites de la mi-juillet, mais ces traditions possèdent depuis toujours les caractères d'une fête dont l'ambiance reste non joyeuse, mais au moins solennelle, commémorative et pleine de grâce. Le contact entre les vivants et les morts n'est pas une opposition cruelle remplie de tourment, mais le respect et l'harmonie. Jacques Petit nous rappelle dans les notes du poème *Fête des morts le septième mois* que le moment d'écrire ce poème est aussi la période où Claudel commence *Le Repos du septième jour*, donc « les fêtes qu'il évoque ici ont pu lui en suggérer le thème³⁸⁸ ». Et il est vrai qu'un morceau décrivant les rites faits par les

³⁸⁵ L'historique et les coutumes de la fête des morts se réfèrent à l'article de Guo Rong Mao. Voir Guo Rong Mao (郭荣茂), « 闽台中元节习俗的特色、功能与治理 » (*Les spécialités, fonctions et régularisations de la fête Zhong Yuan au Fujian et à Taiwan*), 集美大学学报 (哲社版) (*Journal of Jimei University - Philosophy and Social Sciences Edition*), avril 2018, p. 35-41.

³⁸⁶ *O Po*, p. 36-37.

³⁸⁷ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 291.

³⁸⁸ *O Po*, p. 1034.

vivants pour les morts dans le drame provient effectivement de son observation indiquée dans le poème. Mais évidemment, la représentation du rapport entre les vivants et les morts dans le drame n'est pas la version complète de l'observation de Claudel. Le dramaturge prend une partie de son observation et la développe en une situation conflictuelle entre les vivants et les morts qui devient le déclencheur de l'action théâtrale. Par rapport au drame, les poèmes et proses qui visent à représenter son observation sur place peuvent nous raconter les impressions de l'écrivain d'une façon plus complète.

Alors, est-ce qu'il y a vraiment un conflit entre les deux côtés, les vivants et les morts ? Qu'est-ce que Claudel pense de sa constatation ? Dans la croyance chinoise, le rapport entre les vivants et les morts n'est pas tendu, mais il y a certainement une limite entre les deux mondes. La limite qui n'est pas visible ni géographique, est la séparation entre la vie réelle et la vie irréelle : d'un côté, les vivants, la vie hic et nunc, le monde de Yang ; de l'autre, les morts, la vie antérieure ou postérieure, le monde de Yin. La notion de « la limite » intéresse particulièrement Claudel. Dans son texte *Introduction à la peinture hollandaise*, il n'oublie pas de l'évoquer³⁸⁹ ; et dans sa conférence *Les Superstitions chinoises*, il explique avec précision ses recherches sur « la limite des deux mondes » :

Cette conception du Yang et du Yin vous permettra de comprendre l'idée que les Chinois se font de la vie future. [...] C'est une Chine spirituelle superposée pour ainsi dire à la Chine matérielle et dont les frontières demeurent parfois incertaines et mal fixées. Le folklore chinois abonde en histoires de vivants qui s'y sont aventurés. C'est un mandarin qui se fait descendre par une corde dans un puits profond, c'est un cavalier surpris par un tourbillon de vents jaunes, c'est un voyageur égaré dans un pays sauvage qui lit tout à coup dans le brouillard sur une stèle vermoulue cette inscription à demi effacée : Limite des deux mondes.³⁹⁰

En plus de cela, le poète dessine par lui-même une limite des deux mondes dans ses poèmes, ce qui fait de son séjour à Fuzhou une aventure trans-mondaine semblable

³⁸⁹ *O Pr*, p. 184.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 1082.

à ceux du folklore, comme Bernard Hue nous le dévoile :

D'une manière générale, l'image récurrente du vieux pont de pierre revêt une valeur symbolique, dans la mesure où il représente, entre la colline de Yantaï et la montagne du Tambour, le moyen de franchir le large fleuve qui sépare le monde des morts (la colline) et le monde des vivants (la ville) pour entamer ensuite la montée vers Gushan.³⁹¹

À travers ces écrits, nous découvrons que la limite entre le monde des vivants et le monde des morts sert à Claudel d'un motif poétique et philosophique, qui inspire ses méditations sur la nature, sur la vie et aussi sur l'art. Dans la croyance antique chinoise, normalement, la limite doit être respectée par les deux côtés ; sinon, ce serait le dérèglement de l'équilibre du Yin-Yang. Le monde des vivants et le monde des morts se superposent avec quand même quelques communications, comme l'espace des tombes et les fêtes des morts etc. Les communications rituelles qui sont riches d'imagination et d'humanité offrent au poète une occasion parfaite pour interroger la mort. Malgré sa foi catholique, le contact continu entre les vivants et les morts observé sur les territoires chinois ne devient pas l'objet de critiques ou reproches violents chez Claudel, mais quelque chose qui le touche profondément et qui « touche aux premières expériences de l'humanité³⁹² ».

Avec les visites des tombes, la conception d'un enfer mi-européen mi-chinois et l'observation sur les frontières et les communications entre les deux mondes, des vivants et des morts, Claudel nous raconte la façon dont il comprend la vision de la mort selon les Chinois, qui sont pour lui les bons représentants d'une civilisation antique. Les deux termes : « le culte » et « la crainte » donnés dans la parole de souvenir de Claudel concluent effectivement tout ce qui l'impressionne et ce qui est commun à sa vision et à la vision chinoise : c'est le même sérieux à l'égard de la vie, de la mort et surtout d'une Existence Supérieure.

³⁹¹ Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 218.

³⁹² *M*, p. 178.

III. L'espace vide

La notion du « vide » demeure un thème très récurrent dans l'œuvre de Claudel : dans *Le Repos du septième jour*, à l'arrivée de l'enfer, l'Empereur se trouve dans le vide en disant que « Je chercherai et ne me retrouverai pas. Voici le vide et l'aire, et celui qui est ici erre³⁹³ » ; ensuite dans le troisième acte, son fils, l'Empereur Nouveau déclare à haute voix : « Je suis présent devant le Vide³⁹⁴ ». La notion du « vide », pour Claudel, est aussi une idée très représentative de la culture chinoise. Il prononce ainsi cette phrase dans sa conférence *La Poésie française et l'Extrême-Orient* : « Cette idée de l'importance du vide dans toute composition philosophique ou artistique est une des plus anciennes et des plus essentielles de la pensée chinoise.³⁹⁵ » Il faut cependant éviter l'équivalence complète de la notion du « vide » à celle du « néant ». Dans l'expression courante, le « vide » s'approche du « néant » quand ils désignent tous les deux l'absence des choses. Toutefois, lorsque la signification du « néant » est de contester et de nier les existences, le terme n'est plus le synonyme du « vide », mais ce que Claudel veut écarter. Si l'on compare les deux termes, à ce côté, le « vide » qui désigne l'absence de l'être s'oppose généralement au « plein » qui désigne la présence de l'être. Leur opposition est présente dans le drame du *Repos*. Par la bouche de l'Empereur, nous entendons : « Ce lieu n'est point vide, mais il est plein d'âmes.³⁹⁶ » À l'autre côté, le « néant » représente la négation de tout l'être. L'absence n'équivaut pas à la négation : celle-là signifie plutôt un état d'attente de la présence ; et celle-ci, soit la négation de l'être, s'oppose certainement à la croyance en Dieu. Il est ainsi naturel de voir que dans *Le Repos* « le Néant » est lié avec « le Blasphème³⁹⁷ ». La compréhension de Claudel pour « le néant » explique également son intolérance à l'égard du bouddhisme, parce que le bouddhisme insiste sur le retour au néant qui

³⁹³ *Th I*, p. 618.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 657.

³⁹⁵ *O Pr*, p. 1040.

³⁹⁶ *Th I*, p. 618.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 635. (L'EMPEREUR) [...] j'ai suivi mon poids et voici que j'atteins et touche / Le lugubre embrassement du Blasphème avec le Néant.

neutralise toute l'existence dans l'univers³⁹⁸. Contrairement au cas du « néant », le « vide », en tant qu'à la fois une notion concrète spatiale (comme le blanc, la marge du papier) et une idée philosophique, attire une attention particulière de Claudel.

L'espace vide dans la création artistique

La notion du « vide » manifeste dans la présentation d'une œuvre artistique par un certain espace vide, tels que le blanc d'en haut ou d'en bas d'une peinture, la marge du papier d'une écriture calligraphique ou les intervalles entre mots ou entre lignes d'une typographie etc. L'espace vide est invisible par rapport à d'autres composants de l'œuvre, mais son importance est criante pour Claudel. Voilà l'indication faite par l'écrivain dans une lettre à Gide le 9 février 1907 :

J'aurais voulu employer une disposition typographique que j'ai essayé, à ce qu'il me semble avec succès, dans *Partage de Midi* qui est la pause consistant à laisser en blanc deux ou trois lettres du texte. Les points et les virgules ne donnent en effet qu'une articulation de la phrase grossière et purement logique. Sans nécessité grammaticale, il y a dans le discours des pauses et des arrêts qui sont absolument indispensables au sens.³⁹⁹

Le livre en question prêt à l'impression dont Claudel parle dans la lettre est *L'Art poétique*. Le rôle de l'espace vide suggéré par le poète fait aussi partie de ses réflexions sur l'art poétique. Dans la lettre, il signale que, pour la typographie d'un livre, les espaces vides entre mots fonctionnent comme « les pauses et arrêts » du discours, effet que les ponctuations ne peuvent pas donner. Au moment de cette correspondance, le poète séjourne en Chine. C'est dans ce pays qu'il crée *Art poétique* et qu'il remarque le rôle important que l'espace vide joue dans le texte. Le drame *Partage de Midi* avec lequel il essaie avec succès la disposition du blanc dans la typographie, est aussi une œuvre qui a de tel ou tel lien avec la Chine. Supposons ainsi un rapport entre le séjour chinois de Claudel et sa remarque sur l'espace vide. Si le passage de la lettre ne suffit pas à expliciter le rapport supposé, sa parole concernant « le blanc de la page » dans

³⁹⁸ Sur la relation entre Claudel et le bouddhisme, nous en parlerons dans le chapitre VI.

³⁹⁹ *O Po*, p. 1055.

La Philosophie du livre, qui est bel et bien donnée comme l'idée suggérée par l'écriture chinoise, sert de consolidation de notre thèse. Là, le poète insiste encore une fois sur l'importance de l'espace vide pour la page, et surtout pour la page de la poésie :

La page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification*, et du blanc, ou *marge*. Ce rapport n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée [...] laisse autour de lui d'inexprimé, mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie [...] Le *blanc* n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration.⁴⁰⁰

« Le blanc » et « la marge » incarnent un pouvoir invisible mais indispensable, muet mais étourdissant pour la réalisation d'un poème. Les espaces vides sur la page représentent non pas le rien, mais l'énergie latente, qui ressemblent aux haleines, soit « la condition de la respiration » du poème. Dans *La Philosophie du livre*, l'auteur a introduit intégralement son poème *Religion du signe*, qui appartient au recueil *Connaissance de l'Est* et qui parle de l'écriture chinoise, comme l'inspirateur majeur de sa découverte du « blanc » magique. L'extrait de son autre texte qui est considéré comme le projet de la préface du recueil *Cent phrases pour éventails* dévoile plus le lien intime entre l'écriture chinoise et son attention sur les blancs entre les mots :

On a voulu que dans la disposition des lignes et des mots, par l'interposition des blancs, par le suspens dans le vide des consonnes muettes, des points et des accents, la collaboration de la méditation et de l'expression, du sens, de la voix, du rêve, du souvenir, de l'écriture et de la pensée, la vibration intellectuelle de chaque mot ou de la partie essentielle de chaque mot devînt perceptible à un lecteur patient qui déchiffrera chaque texte l'un après l'autre avec lenteur, comme on déguste une petite tasse de thé brûlant.⁴⁰¹

Cent phrases pour éventails est un recueil de poèmes bilingue (sino-français)

⁴⁰⁰ *O Pr*, p. 76-77.

⁴⁰¹ *O Po*, p. 1150.

inspiré par l'écriture chinoise, surtout par « la disposition des lignes et des mots » des écrits chinois. Les vers des poèmes sont aménagés à la fois horizontalement et verticalement en adoptant la manière de pratiquer la calligraphie chinoise ; et les intervalles entre les mots sont irréguliers, ce qui se conforme plutôt à l'énergie pictographique des lettres et des caractères qu'aux règles grammaticales et syntaxiques⁴⁰². Mais comme le poète l'indique dans le passage cité, c'est grâce à « l'interposition des blancs » que l'on peut percevoir « la vibration intellectuelle » des mots. Il annonce plus fort dans la préface de la réédition du recueil que « Laissons à chaque mot [...] l'espace — le temps — nécessaire à sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc.⁴⁰³ » L'écriture chinoise, ou plus exactement, la disposition spatiale de la calligraphie chinoise joue bel et bien le rôle de l'inspirateur pour cette découverte de l'effet magique de l'espace vide. Ce qui compte plus, c'est que, tout en ressentant le rôle actif de l'espace vide par le biais de l'écriture chinoise, le poète découvre une définition plus complète du poème. Michel Truffet conclut la définition claudélienne dans la postface du recueil *Cent phrases pour éventails* : « Le poème ? C'est du papier (une teinte pour les yeux, une texture pour les doigts, une image — « aussi moëlleux que le brouillard » — pour l'esprit), et du vide, de l'espace, du temps.⁴⁰⁴ » Le vide se fait carrément un composant essentiel de cette définition claudélienne du poème.

Du blanc de la page du poème, nous passons à l'espace vide de la peinture. Non seulement dans l'écriture et la poésie, mais aussi dans la peinture, le blanc et les intervalles des éléments jouent un rôle autant primordial. Pour un art visuel, la non-visibilité du vide participe plus facilement à la composition de l'œuvre. La peinture chinoise se fait un bon exemple pour interpréter l'importance du vide. Yang Xin, pour expliquer l'approche fondamentale de la peinture chinoise — le concept de *xieyi* (写意), fait la remarque ainsi,

Les artistes qui suivent cette approche mettent certaines zones en valeur et laissent de grands espaces vides, à

⁴⁰² Voir la photo C de l'index des illustrations.

⁴⁰³ *O Po*, p. 701.

⁴⁰⁴ Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1996, p. 139.

l'exception de certains détails liés au thème. Ces blancs composent en eux-mêmes un motif, et drainent l'attention vers le sujet principal tout en offrant au spectateur un espace dans lequel vagabonder et laisser aller son imagination.⁴⁰⁵

Claudé saisis nettement l'essentiel de cette approche de *xieyi* et exprime une idée semblable après avoir présenté « le vide » et « le non-visible » comme les principes de la pensée chinoise dans sa conférence *La Poésie française et Extrême-Orient* : « La peinture chinoise fournit une admirable illustration de ces principes, dont on trouverait aussi le reflet dans la peinture hollandaise. L'artiste n'y met que l'essentiel, et la perspective y est remplacée par la justesse exquise des intervalles.⁴⁰⁶ » Encore une fois « les intervalles » sont valorisés, qui représentent, d'après Claudé, une meilleure manipulation que la perspective. Le principe du « vide » n'est pas réservé à l'art chinois. L'écrivain est heureux de trouver en Europe les œuvres artistiques qui partagent l'importance du vide avec la culture chinoise : c'est la peinture hollandaise. Dans *L'Introduction à la peinture hollandaise*, les paysages hollandais représentent la contrepartie des tableaux anglais ou français : « Ce qui frappe en eux tout d'abord, par rapport à ces cadres comblés, bondés d'objets, de la peinture anglaise ou française, c'est l'énorme importance des vides par rapport aux pleins.⁴⁰⁷ » Quant aux peintres hollandais, selon l'interprétation de Claudé, « ils veulent représenter non pas des actions, non pas des événements, mais des sentiments.⁴⁰⁸ » Cela se concilie avec l'approche chinoise de *xieyi* qui est traduit en français par « dessin de l'idée », parce que tous les deux proposent une valorisation de la partie sensationnelle au détriment du réalisme. L'accord sur l'importance du vide entre la peinture chinoise et la peinture hollandaise conduit naturellement à cette convergence sur la conception de l'art de peindre.

Non seulement pour le paysage sur papier, mais aussi pour le paysage urbain réel, Claudé préfère l'aisance d'espace vide que les scènes comblées. Si la peinture

⁴⁰⁵ Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, [et al.], *Trois mille ans de peinture chinoise*, trad. Nadine Perront, Arles, Philippe Picquier, 1997, 402 p., p. 2.

⁴⁰⁶ *O Pr*, p. 1040-1041.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 173.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 178.

hollandaise privilégie le vide que le plein dans sa composition, le pays qui donne naissance à ces œuvres artistiques impressionne le voyageur également par un vide désinvolte. Au début de *L'Introduction à la peinture hollandaise*, Claudel parle ainsi de son impression de la Hollande :

L'œil en Hollande ne trouve pas autour de lui un de ces cadres tout faits à l'intérieur de quoi chacun organise son souvenir et sa rêverie. La nature ne lui a pas fourni un horizon précis, mais seulement cette soudure incertaine entre un ciel toujours changeant et une terre qui, par tous les jeux de la nuance, va à la rencontre du vide.⁴⁰⁹

Le « vide » représente alors une espèce d'esthétique architecturale dans la description urbaine de Claudel. Sous sa plume, dirait-on, c'est justement l'espace vide abondant dans le pays qui engendre l'énorme blanc de la peinture hollandaise et qui apporte à la ville, au village et aux créations artistiques des pauses, des arrêts et de la respiration.

Le poète fait l'éloge du « vide » dans la composition architecturale également au cours de sa visite de la cathédrale de Strasbourg. Le « vide » dans la construction religieuse dispose d'un aspect solennel, qui fonctionne en tant que médiateur entre l'homme et Dieu. Comme le révèle Claudel dans le texte *La Cathédrale de Strasbourg* : « Les grands vides dont le rapport entre eux constitue la matrice religieuse et le vaisseau de notre compénétration en Dieu ils n'ont pour rôle que de modeler autour de nous l'invisible⁴¹⁰ ».

Raymond Delambre remarque la préférence de l'espace vide de Claudel-architecte, et explique ainsi la raison : « Hélas, l'époque contemporaine est celle de la surcharge, affectant tant les corps que les villes et les feuilles : surcharges pondérale, monumentale, graphique...Au demeurant, le déficit d'espace vide entraîne la claustrophobie...⁴¹¹ » Le déficit d'espace vide est exactement un symptôme du mal de l'époque moderne. N'oublions pas le refus de Claudel contre l'école de Renan⁴¹² ; non

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 169.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 316.

⁴¹¹ Raymond Delambre, « Claudel architecte », *Paul Claudel Papers*, vol. 3, juin 2005, p. 21-46, p. 24.

⁴¹² Voir notre analyse du premier chapitre.

plus l'horreur du poète à l'égard du mal moderne racontée dans sa lettre à Mallarmé⁴¹³. Dans ce cas, notre poète est un typique claustrophobe, c'est pourquoi il exige et valorise l'espace vide dans l'écriture, dans la poésie, dans la peinture et dans l'architecture. Non seulement pour l'art, mais pour l'homme, l'espace vide est « la condition de son existence, de sa vie et de sa respiration⁴¹⁴ ».

Le vide taoïste et le vide constitutionnel

La Chine à l'époque où Claudel vivait représente pour lui en quelque sorte un pays utopique afin de fuir la surcharge moderne, surtout à l'aide de la notion du vide taoïste. Lao Zi explique la fonction du « vide » dans le chapitre XI du *Dao De Jing*⁴¹⁵. Nous prenons la traduction de Léon Wieger qui serait très probablement l'une des celles qui servent de référence à Claudel :

Une roue est faite de trente rais, mais c'est grâce au vide central du moyeu, qu'elle tourne.

Les vaisselles sont faites en argile, mais c'est leur creux qui sert.

Les trous que sont la porte et les fenêtres, sont l'essentiel d'une maison.

C'est du non-sensible que vient l'efficace, le résultat.⁴¹⁶

Le père Wieger offre cette fois une interprétation assez fidèle, selon laquelle, nous voyons que Lao Zi, en donnant trois exemples (la roue, les vaisselles et la maison) attache une importance à l'espace vide désigné dans le texte par les termes « le vide central », « leur creux » et « les trous ». Dans le texte originel, Lao Zi exprime le vide par le seul caractère *wu* (无). Est-ce que *wu* (无) équivaut au terme français « vide » ? Pas directement. En fait, le sens propre de *wu* (无) désigne ce qui n'existe

⁴¹³ *O Po*, p. 1027. Le poète écrit que « J'ai la civilisation moderne en horreur, [...] »

⁴¹⁴ « La Philosophie du livre », *O Pr*, p. 77.

⁴¹⁵ Voilà le texte originel : 《老子道德经·十一章》：“三十辐共一毂，当其无，有车之用。埴埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。” Voir 《老子道德经注》(*Lao Zi, Dao De Jing : texte originel et notes*), (魏)王弼注(annoté par Wang Bi de la dynastie des Wei), 楼宇烈校释(réannoté par Lou Yu Lie), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2011, p. 29.

⁴¹⁶ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 17-18, à partir de *Les Pères du système taoïste : I Lao-Tzeu II Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wieger S.J, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1950, 522 pages.

pas, soit le contraire de l'avoir⁴¹⁷. Or, dans le texte de Lao Zi, le terme *wu* doit être interprété avec son contexte concret : il y désigne clairement l'espace vide. Chen Gu Ying, spécialiste en œuvres taoïstes, justifie cette interprétation dans ses notes faites pour l'exemple de « la roue » : « *wu* (无), désigne ici le vide central du moyeu.⁴¹⁸ »

Le chapitre XI du *Dao De Jing* est une des plus célèbres passages qui explicite la valeur du vide taoïste. Claudel est grand amateur de cet enseignement de Lao Zi, dans lequel il voit un vide constitutionnel. Comme il l'indique dans le poème *Halte sur le canal* : « La Chine montre partout l'image du vide constitutionnel dont elle entretient l'économie. "Honorons", dit le *Tao Teh King*, "la vacuité qui confère à la roue son usage, au luth son harmonie." » En paraphrasant le chapitre de Lao Zi en une seule phrase, le poète nomme le vide taoïste par « le vide constitutionnel ». Selon l'interprétation claudélienne, l'espace vide, malgré sa non-visibilité, prend la charge de former l'essence des choses. Ce poème de *Connaissance de l'Est* est le lieu où Claudel cite pour la première fois la notion du vide taoïste⁴¹⁹, et il en revient à plusieurs reprises dans ses autres écrits. Dans *Le Repos du septième jour*, « le Vide » prononcé par la bouche de l'Empereur Nouveau est le même vide inspiré par le taoïsme, car nous lisons les citations de *Dao De Jing* qui suivent l'apparition du « Vide » comme une explication :

Salut, Abîme bleu ! je t'appelle Frontière, région
moyenne entre le lieu et ce qui n'est point lieu, le temps et ce
qui n'est point temps.

Comme le vase, comme le soufflet existe par sa vacuité,
comme un luth,

Comme le moyeu de la roue, où les jantes se réunissent et
par quoi la roue tourne, est vide,

C'est ainsi que toutes choses sont constituées de ton
vide.⁴²⁰

⁴¹⁷ Selon l'explication de l'article de *wu* (无) dans 《古汉语常用字字典》(*Le Dictionnaire des termes usuels du chinois ancien*) (19^e édition), 王力等编(dir. Wang Li [et al.]), Beijing, 商务印书馆 (Shang Wu Yin Shu Guan), 2010.

⁴¹⁸ La traduction est de nous. Voir 《老子注释及评介》(*Lao Zi : texte originel, notes et commentaires*), 陈鼓应著(éd. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 1984, p. 100.

⁴¹⁹ D'après la remarque de Gibert Gadoffre. Voir Gilbert Gadoffre, « Claudel et la Chine du Tao », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 157-165, p. 161.

⁴²⁰ *Th I*, p. 657.

Après avoir appliqué les versets sur le vide à l'observation de la terre générale de Chine (*Halte sur le canal*) et à l'exclamation de l'Empereur Nouveau envers le Ciel, Claudel pousse encore plus loin les méditations sur la notion du vide taoïste. Son séjour au Japon pendant les années 1920 réactive son souvenir du *Dao De Jing*. Donc nous voyons revenir l'allusion du chapitre de Lao Zi dans le dialogue entre le poète et le Vase d'encens, son double imaginaire : « Est-ce que l'éloge du vide qu'elle m'apporte en noirs bouillons ? Ce vide qui fait le pot, ou l'essieu, ou le violon, ou l'esprit de l'homme ?⁴²¹ » Dix ans plus tard, l'allusion du vide taoïste revient encore une fois dans son autre texte de conversation intitulé *Ægri Somnia*. Cette fois, « le vase » qui est toujours lié avec la notion du vide taoïste devient enfin le symbole d'une philosophie : « il (le vase chinois) est dégagé de tout service profane, tandis que le vase grec par exemple est fait pour l'usage, pour puiser, pour contenir, pour répandre quelque chose. L'essence du vase chinois est d'être vide.⁴²² » Bien entendu, la philosophie évoquée ici, c'est le taoïsme. En 1937, dans sa conférence *La Poésie française et Extrême-Orient*, Claudel récite intégralement le chapitre XI du *Dao De Jing*, de l'exemple de la roue à celui de la maison et jusqu'à la phrase conclusive au bout du verset, et accorde une haute considération à l'idée du vide en disant qu'elle « est une des plus anciennes et des plus essentielles de la pensée chinoise.⁴²³ » De la lecture du texte classique taoïste, et également de la réalité qu'il voit au cours de son séjour chinois, Claudel tire la notion du vide constitutionnel qui, d'après lui, « entretient l'économie » et « fait l'esprit de l'homme ». La répétition de la théorie du vide dans son œuvre montre bel et bien ce qu'il retient de la philosophie taoïste.

Mais, est-ce que le vide constitutionnel claudélien équivaut complètement au vide taoïste ? Est-ce que l'enseignement de Lao Zi est tout à fait conforme à ce que Claudel attend de lui ? Pas forcément. Notons que Claudel souligne seulement l'importance particulière du vide à la lecture du chapitre XI du *Dao De Jing*, alors que la morale du chapitre de Lao Zi, c'est la dualité du « plein » et du « vide ». Au sujet de

⁴²¹ *O Pr*, p. 845.

⁴²² *Ibidem*, p. 892.

⁴²³ *Ibidem*, p. 1040.

cela, Feng You Lan⁴²⁴ commente ainsi : « Le Tao de *Lao Zi* est l'unité dialectique du plein et du vide. Bien que le vide joue le rôle principal dans le Tao, le Tao ne sous-estime pas le rôle du plein. La théorie du Tao attache vraiment une importance à la notion du plein, seulement qui ne tient pas la première place comme celle du vide. Le deuxième chapitre de *Lao Zi* nous informe : “le plein et le vide se donnent naissance mutuellement.” L'onzième chapitre [soit celui qui est cité par Claudel] [...] montre avec subtilité la relation dialectique entre le plein et le vide.⁴²⁵ » Or, dans l'interprétation de Claudel, il ne voit que l'importance du vide. Bien sûr, il n'a pas tort de dire que « Le Tao est une espèce de glorification du vide⁴²⁶ », mais ce n'est pas le sens complet du verset de *Dao De Jing*. Dans le texte originel, la phrase conclusive au bout du chapitre enseigne à la fois la fonction du « vide » et la fonction du « plein », non pas seulement celle du « vide ». En fait, dans les notes de lecture manuscrites datées de 1896, la transcription de l'écrivain est encore intégrale. Nous y voyons cette phrase : « Ainsi tout ce qui a une existence positive sert pour l'adaptation, et tout ce qui n'a pas une existence positive, pour l'usage.⁴²⁷ » D'après Gilbert Gadoffre⁴²⁸, la transcription serait un essai de traduction du poète au cours de sa lecture de la version anglaise du *Dao De Jing*, rédigée par James Legge, qui nous représente donc l'état d'étude de Claudel pour le livre taoïste. Pourtant, dans les citations ultérieures, nous ne voyons que son attention sur le vide. Surtout dans sa conférence *La Poésie française et Extrême-Orient*, où il cite le chapitre le plus intégralement, la phrase conclusive du chapitre est amputée de la part concernant le « plein » et est traduite partiellement en

⁴²⁴ Feng You Lan (冯友兰) : né en 1895 et mort en 1990. Il est un des plus illustres philosophes chinois du XX^e siècle. Il est auteur de plusieurs versions de *L'Histoire de la philosophie chinoise*.

⁴²⁵ Feng You Lan, 《老子哲学讨论集》(L'Étude sur la philosophie de Lao Zi), p. 117, cité par Chen Gu Ying dans 《老子注释及评介》(*Lao Zi : texte originel, notes et commentaires*), 陈鼓应著(éd. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 1984, p. 101. La traduction de la citation de Feng You Lan est de nous. Voilà le texte originel : 冯友兰说：“《老子》所说的‘道’，是‘有’与‘无’的统一。因此它虽然是以‘无’为主，但是也不轻视‘有’。它实在也很重视‘有’，不过不把它放在第一位就是了。《老子》第二章说：“有无相生。”第十一章说。。。。。。这一段话很巧妙地说明‘有’和‘无’的辩证关系。” Les mots-clés 有 et 无 se traduisent littéralement en « ce qui existe » et « ce qui n'existe pas ». Mais, dans le contexte de l'onzième chapitre, les termes « le plein » et « le vide » sont plus conformes au sens de la parole.

⁴²⁶ *M*, p. 174.

⁴²⁷ *O Po*, p. 1044.

⁴²⁸ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 287 et note 1.

formule : « Partout, c'est le non-visible qui donne aux choses efficacité. »

Pourquoi Claudel ne voit-il que l'importance du vide ? Nous pourrions trouver une réponse dans son explication personnelle de la notion du Tao. Dans *Mémoires improvisés*, il dit : « Le Tao est une espèce de glorification du vide, une recommandation à l'homme de se toujours trouver dans un état de disponibilité parfaite.⁴²⁹ » D'après lui, le vide, idée primordiale du Tao, propose à l'homme de se mettre dans une disponibilité spirituelle. Cette disponibilité n'est pas là pour rien, bien sûr, mais pour la révélation de la Vérité. L'interprétation claudélienne fait en fait du « vide positif du tao » la « disponibilité à la Grâce⁴³⁰ ». Le vide constitutionnel de Claudel signifie, non simplement ce qui n'est pas, mais « ce qui n'est pas encore⁴³¹ ». C'est-à-dire que l'intérieur de l'homme doit se vider pour attendre la sainte révélation. Le vide taoïste sert à Claudel d'outil théorique pour épurer l'âme humaine jusqu'à elle retrouve la plénitude béatifique. Comme le remarque Zhen Ji : « Il essaie de confondre les notions du vide, du tao et de l'âme, trouvant sans doute dans le mélange la possibilité d'introduire une portée religieuse.⁴³² »

Alors, Claudia Jullien n'a tout à fait pas tort de dire que le taoïsme interprété par Claudel est un « taoïsme dérouté⁴³³ », vu que le vide taoïste et le vide claudélien se distinguent mutuellement au niveau de leur orientation philosophique et religieuse. Or, le vide vénéré par la pensée chinoise et le vide qui attend la Grâce proposé par le poète partagent quand même des points communs. Semblable à celui-ci, soit le vide intérieur claudélien, celui-là souligne également le rapport entre la notion du « vide » et l'intérieur de l'homme. Nous pouvons le percevoir dans l'explication proposée par François Cheng :

[...] c'est bien le Vide qui permet le processus
d'intériorisation et de transformation par lequel toute chose

⁴²⁹ M, p. 174.

⁴³⁰ Jacques Houriez, « Du vide selon Lao Tseu au blanc des *Cent phrases pour éventails* », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 121-131, p. 121.

⁴³¹ Didier Alexandre, *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 211.

⁴³² Zhen Ji, « La modernité de Paul Claudel et la Chine », *Paul Claudel Papers*, vol. 6-7, mai 2009, p. 115-125, p. 121.

⁴³³ Claudia Jullien, « Claudel et l'Empire du Milieu : Fluctuation du vide et du plein », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 69-78, p. 69.

réalise son même et son autre, et par là, atteint la totalité.

Confucius et Lao-tzeu proposent-ils, en ce qui concerne la manière dont l'Homme doit vivre l'Espace-Temps, le Hsü-hsin « Vide au cœur » qui rend l'Homme à même d'intérioriser tout le processus du changement qualitatif dont nous venons de parler. Le Vide implique alors Intériorisation et Totalisation.⁴³⁴

L'idée de Claudel et l'idée chinoise toutes les deux, par le biais de la notion du « vide », visent le monde intérieur de l'homme. Mais, par celle-là, l'auteur du *Repos du septième jour* suggère un état d'esprit, soit la disponibilité spirituelle, alors que par celle-ci, les penseurs chinois recommandent une action d'esprit, soit l'intériorisation du monde extérieur et l'alternance dialectique du « vide » et du « plein ». nous voyons que, au sujet de la notion du « vide », l'idée de Claudel et l'idée des philosophes taoïstes tantôt se rencontrent tantôt divergent. Pour la relation entre les deux parties, avec discrétion, Zhen Ji donne un résumé raisonnable :

Il n'est pas sûr que la notion claudélienne du vide intérieur de l'homme est en rapport direct avec la notion du vide du taoïsme. Ce qui est certain, c'est qu'initié par le Daodejing, notre écrivain apprend très vite à voir le vide dans son aspect fonctionnel et constitutionnel, et à le saisir dans les nuances les plus subtiles.⁴³⁵

L'espace vide chez Claudel, c'est la leçon qu'il a retenu de la philosophe chinoise ; mais c'est aussi la disponibilité intérieure de l'homme en attendant la Grâce et la Vérité ; c'est encore les pauses des mots, le blanc de la peinture et la respiration de la poésie. Somme toute, Claudel voit le « vide » en poète, en artiste, en philosophe et surtout en catholique.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous faisons une étude thématique sur les motifs spatiaux dans les écrits claudéliens. Nous en avons choisi trois qui paraissent plus remarquables que

⁴³⁴ François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, 164 p., p. 48 et 67.

⁴³⁵ Ji Zhen, *op. cit.*, p. 120.

les autres pour l'écrivain et en même temps qui présentent divers liens entre lui et la culture chinoise.

Dans le premier temps, nous avons pris les quatre points cardinaux comme une fenêtre pour jeter notre regard sur l'espace de Claudel. L'absence de la disposition rituelle du souverain et des dignitaires dans *Le Repos du septième jour* est certainement un dommage pour une création inspirée par la culture chinoise, mais la convergence entre l'idée du *Zhou Yi* et la description claudélienne sur le soleil du midi, comme une récompense, établit quand même une communication entre l'auteur et les penseurs antiques chinois. De plus, à travers l'analyse sur le concept de « l'ouest » dans *Le Repos* qui parcourt trois référents possibles du terme claudélien (celui qui désigne le monde des morts ; celui qui désigne le lieu d'origine de Hoang-Ti ; et celui qui désigne les pays occidentaux proposé par les missionnaires jésuites), nous avons découvert une manipulation délicate du dramaturge dans son mélange des connaissances chinoises et de son savoir chrétien, et avons ressenti son vœu fort mais paisible de faire communiquer les deux cultures.

Dans le deuxième temps, notre regard s'est porté sur l'espace de la mort dans l'œuvre chinois de Claudel. La quête se mène parallèlement aux deux niveaux : l'espace réel (soit la tombe) et l'espace fictif (soit l'enfer). Avec la tombe, il a découvert les paysages chinois de la mort qui paraissent curieux et pittoresques pour Claudel-poète, mais feints et vains pour Claudel-catholique. Quant à l'enfer, il conçoit un enfer syncrétique qui est plutôt occidental dans son orientation religieuse, mais qui porte en même temps une couleur fortement chinoise, parce qu'il y a une quantité de détails inspirés par la culture chinoise. Les deux niveaux de notre quête convergent vers le regard claudélien sur le rapport entre les vivants et les morts en Chine. Comme sa création théâtrale et poétique le montre, Claudel s'intéresse aux communications de toute sorte entre les vivants et les morts. Il ne peut pas accepter ou comprendre tous les rites ; mais il est effectivement impressionné par la crainte révérencielle des Chinois pour la vie et la mort, et même la partage en quelque sorte avec eux.

Dans le troisième temps, notre attention s'est concentrée sur l'espace vide dans l'œuvre de Claudel. Nous voyons d'abord la présence et la métamorphose du « vide »

dans plusieurs domaines artistiques, comme la calligraphie, la poésie, la peinture et même l'architecture. Claudel signale pour les créations de chaque domaine le rôle important du « vide » qui peut être leurs arrêts, leurs pauses et leur respiration et qui est indispensable pour la réalisation de leur sens. Ensuite, nous avons examiné le rapport entre le vide claudélien et le vide taoïste. Celui-ci se charge certainement d'inspirer et d'initier les remarques de Claudel sur la notion du « vide ». Mais les deux « vide » se distinguent bel et bien dans l'orientation philosophique et religieuse.

Dans l'*Introduction* écrite par Henry Bouillier pour *Les Stèles* de Segalen, il fait une telle remarque : « Dans le recueil *Stèles*, comme dans la géographie chinoise, c'est le Milieu qui commande et unifie toutes les directions de l'espace extérieur et intérieur.⁴³⁶» Dans le voyage trans-spatial de Claudel, l'écrivain saisit également ce « Milieu » pour établir la communication entre le Soi et l'Autre, entre l'extérieur et l'intérieur.

⁴³⁶ Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 27.

Partie II Le temps dans les écrits chinois de Claudel

Au cours de son séjour à Fuzhou, Paul Claudel a écrit son texte qui s'intitule *Connaissance du temps*. Il y a ainsi dit : « Tout ce qui est mouvement est temps⁴³⁷ ». Nous partageons cela avec l'écrivain. Et si nous prenons cette optique pour examiner sa rencontre avec la Chine, le « temps » est une question majeure, parce que Claudel lui-même, sa pensée, les pays occidentaux et chinois, tout est en mouvement. Claudel a fait sa « connaissance du temps » pendant son séjour chinois ; et nous allons traiter sa connaissance sur le temps à travers ses écrits chinois.

Chapitre IV Le temps en Occident et le temps en Chine

En 1895, envoyé par le Quai d'Orsay, Claudel arrive en juillet à Shanghai en tant que consul suppléant. À ce moment-là, il est quelqu'un clairement marqué par la civilisation moderne européenne. Les sciences appliquées, les grosses ou petites machines, les nouveaux moyens de transport, tout cela exerce l'influence invincible sur la vie personnelle, malgré sa lutte contre le mal moderne et sa préférence pour les esthétiques traditionnelles. Claudel est né, a grandi et a reçu son éducation dans une société qui se modernise grandement. Mais le pays où il vient d'arriver demeure encore dans la phase féodale. C'est un pays qui s'enferme depuis longtemps, non seulement au niveau de la science et de la technique, mais aussi au niveau de l'idéologie. Le pays garde donc le régime ancien, le mode de vie dépassé et aussi les coutumes folkloriques et les valeurs traditionnelles. Bref, le poète-diplomate, qui travaille pour la société moderne mais habite dans un milieu archaïque, doit vivre dans deux temps différents : celui de l'Occident et celui de la Chine à l'époque.

I. Le rythme de travail et le rythme de vie

Le séjour de Claudel en Chine présente deux aspects différents : l'aspect

⁴³⁷ « Connaissance du temps », *O Po*, p. 125.

professionnel est rempli par les charges de toutes sortes et respecte strictement la vitesse occidentale ; mais l'aspect privé, qui est composé par les promenades champêtres, les visites curieuses et les spectacles folkloriques, adopte le rythme local.

Travail intensif du diplomate pendant son séjour en Chine

Arrivé en tant que consul suppléant à Shanghai, Claudel n'hésite pas à montrer sa volonté active et ses capacités observatrices et analytiques à ses supérieurs par un rapport sur *Le Commerce chinois pendant l'année 1894*, daté du 10 août 1895 dans les courriers diplomatiques, soit seulement trois semaines après son arrivée au poste⁴³⁸. Dès lors, il commence à travailler intensivement dans divers postes et pour la réalisation des tâches de toutes sortes. Dans l'année suivante, plus exactement, en mars 1896, Claudel quitte Shanghai pour devenir gérant du vice-consulat de Fouzhou. Là, après des efforts constants et minutieux, il réussit à faire signer les accords sur la restauration de l'Arsenal par plusieurs parties à la fin de l'année. Malgré sa manifestation brillante et son goût pour la ville de Fuzhou, il ne peut occuper le poste que d'une façon temporaire et donc revient à Shanghai en décembre. En mars 1897, Claudel est nommé cette fois gérant du vice-consulat de Hankou pour la négociation du chemin de fer Hankou-Beijing. Encore une fois, après les accords signés, il revient à Shanghai. En mars 1898, le jeune diplomate est envoyé à Nanchang pour régler une série de questions complexes et délicates provoquées par les massacres de missionnaires dans la région. En septembre de la même année, il reçoit enfin avec satisfaction l'ordre de nomination pour devenir consul à Fouzhou. Cette fois, il peut y rester pour une année entière, jusqu'à la veille de son premier congé. Le temps des déplacements harassants est pour lui révolu. « C'est à Fou-tcheou que, pour la première fois, Claudel cesse d'être un errant.⁴³⁹ » De 1895 à 1899, ses premiers engagements professionnels en Chine se présentent comme une série d'épreuves rudes à surmonter pour le jeune diplomate. La description dans la biographe que Marie-

⁴³⁸ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 70.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 98.

Josèphe Guers fait pour lui nous fournit une image vive sur les efforts acharnés de Claudel :

Outre “les milles soucis d’une journée surchargée” — car, à cause de l’éloignement, les autorités du Quai d’Orsay n’avaient pas toujours conscience du surcroît de travail qu’elles imposaient au fonctionnaire en poste —, le consul avait à assumer des charges diverses, des plus humbles et ingrates aux plus exaltantes. En Chine il devait faire des rapports économiques sur le thé ou la monnaie, s’occuper de la comptabilité, des affaires de l’arsenal de Pagoda Anchoage où il avait réussi à ramener une mission française. En 1897, à Hankéou, il contribua à mener à terme des négociations pour l’établissement du chemin de fer de Pékin, ce qui ne fut pas une mince affaire, les Anglais eux-mêmes avaient échoué dans cette entreprise. Plus tard, il s’occupa d’épicerie, c’est-à-dire d’acheminer bateaux, lard, café et haricots, et se couvrit de gloire, comme il le dit avec humour, dans le rayon de la finance.⁴⁴⁰

Que ce soit les grandes négociations ou les petites affaires civiles, Claudel parvient à relever tous les défis ; on peut dire que ses premières années en Chine sont marquées par le succès professionnel, ce qui lui permet d’obtenir les qualifications et les expériences nécessaires pour acquérir des postes plus stables. Donc, de 1900 à 1905, soit tout le deuxième séjour chinois de Claudel, il peut s’installer constamment à Fouzhou sans déplacements fatigants. C’est la période relativement moins stressante où le consul fait quand même une quantité de rapports sur l’échange commercial entre la France et la Chine et aussi sur la situation économique de la région locale. On y trouve à la fois « des notes brèves sur des aspects mineurs du commerce français avec la Chine » et « des documents plus élaborés, destinés à donner au Ministère une information objective sur certains aspects de l’économie chinoise⁴⁴¹ », comme le révèle le classement de Gilbert Gadoffre. À travers ces rapports, nous voyons clairement que son attention se concentre non seulement sur le développement des industries piliers de l’échange sino-français comme le commerce du thé et le commerce du bois, mais aussi sur la manifestation et les causes possibles des désavantages du système

⁴⁴⁰ Marie-Josèphe Guers, *op. cit.*, p. 77-78.

⁴⁴¹ Gilbert Gadoffre, *op. cit.*, p. 103.

économique chinois, tel que le régime monétaire chinois à la fin du XIX^e siècle. Les travaux soigneusement élaborés font de Claudel un fonctionnaire remarqué pour ses compétences.

Donc, dès 1906 au commencement de son troisième séjour chinois, il est envoyé dans les endroits qui sont plus importants pour la présence occidentale. Passé brièvement par Hankou et Beijing, le consul arrive à Tianjin en juillet 1906 et y travaille constamment jusqu'en août 1909 (sauf les courtes missions ou voyages personnels), où a lieu son départ définitif de Chine. La période de 1906 à 1909 est un passage au temps mûr de la carrière de Claudel. Gilbert Gadoffre commente ainsi l'année 1906 qui joue le rôle d'un tournant : « L'année 1906 est un jalon important dans la vie de Claudel. Elle marque la fin des crises de jeunesse et du noviciat symboliste, [...] l'entrée [...] dans la sécurité matérielle et les postes administratifs.⁴⁴² » Son poste à Tianjin comprend en grande partie les charges administratives ; « Trois fonctions étaient particulièrement écrasantes : celles de président du tribunal consulaire, de président du conseil municipal et d'arbitre des problèmes d'expropriation.⁴⁴³ » En plus de cela, il fait de temps en temps de petits voyages d'études dans les provinces du Nord, qui lui sont plus intéressants que les devoirs bureaucratiques. Malgré l'importance montante des fonctions, les affaires administratives de la concession française l'ennuient plus ou moins. En bref, la période à Tianjin est plutôt marquée par les travaux lourds et monotones.

En parcourant la piste professionnelle en Chine de Claudel, nous pouvons ressentir un rythme de travail appartenant typiquement à la vie de l'ère moderne. C'est un rythme accéléré par les nouveaux moyens de transport, les méthodes plus scientifiques et les organisations plus efficaces. Si nous mettons le fonctionnement de l'agence diplomatique française dans l'examen d'aujourd'hui, il n'est pas tellement parfait. Pourtant, si nous prenons la situation de la Chine à l'époque pour la référence, Claudel travaille dans un rythme très pressé : l'envoi et l'arrivée des courriers plus rapides ; le déplacement du personnel plus facile ; la communication entre le supérieur

⁴⁴² *Ibidem*, p. 122.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 127.

et l'inférieur moins complexe etc. Bien sûr, tous ces jugements se donnent par rapport à la Chine, un pays encore fermé dans les conceptions traditionnelles et loin de la modernisation. Jouant la contrepartie du cas de la Chine, la vie professionnelle du diplomate suit exactement le rythme d'une société européenne moderne.

En général, en tant qu'agent de la France à l'étranger, les fonctions du diplomate se divisent en trois catégories : celle « d'économiste, d'administrateur ayant à assurer la protection du commerce français, et, à l'égard des Français, de juge en matière civile et commerciale et d'officier d'état civil.⁴⁴⁴ » Vu le grand nombre des rapports faits par Claudel sur les problèmes économiques et sa carence manifeste devant les affaires administratives, sa préférence personnelle se voit clairement : l'aspect économique attire vraiment l'attention du jeune diplomate. Sa position est très différente de celui du prédateur colonial qui « n'estime que la France a intérêt à démembrer la Chine. Elle doit la faire vivre. [...] Il (Claudel) entrevoit bien une solution, l'union des puissances industrielles pour accélérer le développement du pays.⁴⁴⁵ » C'est une idée très idéaliste qu'il est, il le sait aussi, impossible de mettre en œuvre. Or, notre diplomate entreprend quand même des recherches économiques d'un ton très soucieux que l'humanité innée de sa personnalité exige, et de la manière la plus objective possible que son poste le permet. Dans un rapport intitulé *Le Régime monétaire d'un petit port chinois*, rédigé quand il travaille à Fouzhou, qui sert de base pour la rédaction future du chapitre VII « La monnaie et le change » du *Livre sur la Chine*⁴⁴⁶, l'auteur écrit avec pitié au début du rapport :

[...] j'en suis persuadé, le mal profond dont souffre le pays, je veux dire l'incertitude des changes qui paralyse le commerce, l'insuffisance du numéraire qui tarit l'épargne, l'anarchie des valeurs qui étrangle les échanges, reprendra sous peu un caractère aigu, qui obligera à la recherche d'une solution radicale.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Marie-Josèphe Guers, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴⁵ Paul Claudel, *Les agendas de Chine*, Lausanne, l'Âge d'homme, « Collection du Centre Jacques-Petit », 1991, p. 9.

⁴⁴⁶ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 228.

⁴⁴⁷ *Claudel diplomate*, eds. Pierre Moreau, Robert Mallet et Pierre Claudel, Paris, Gallimard, « Cahiers Paul Claudel 4 », 1962, p. 134.

Dans le même texte, le diplomate montre également la clairvoyance d'un économiste par la distinction exacte des deux significations de la monnaie, l'une pour l'Européen et l'autre pour le Chinois :

Comme nous l'avons dit, la monnaie pour l'Européen moderne est surtout un symbole ; on l'accepte sur sa valeur fiduciaire. Pour le Chinois, chez qui manque l'autorité nécessaire pour établir une mesure fixe de la valeur, la monnaie est une marchandise dont le prix s'estime d'après le poids du métal précieux qui s'y trouve contenu.⁴⁴⁸

Sa compassion envers l'Empire en voie de destruction et ses observations perspicaces exposées dans le rapport convergent avec la vision scientifique d'un esprit moderne. Pareillement, le projet proposé par Claudel de « la création d'une grande banque française », son conseil de la suppression des likins⁴⁴⁹, et sa proposition de « la création d'une ligne française (sur la mer) qui relierait le Tonkin à Vladivostok⁴⁵⁰ », tous ces analyses et commentaires raisonnables résultent de la bonne influence de l'éducation moderne exercée sur Claudel. Parmi tout ce que l'ère moderne apporte à l'homme, le plus important, c'est un esprit ouvert, analytique et scientifique. C'est justement dans cet esprit typiquement moderne que Claudel envisage et élabore ses études sur la situation économique en Chine.

Le rythme de travail moderne, l'esprit d'étude moderne, ce sont les traces laissées au diplomate par son monde maternel. Si nous n'avons en vue que la vie professionnelle de Claudel, nous découvrons alors un individu né et formé par la société modernisée, qui ressemble à la plupart de ses contemporains européens. Toutefois, ce n'est qu'un aspect du séjour chinois de Claudel. Force est de remarquer que non seulement il travaille en Chine en tant que diplomate, mais aussi il vit en plein dans la Chine en tant qu'habitant et poète. Nous passerons maintenant au second aspect de son séjour chinois.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 137.

⁴⁴⁹ Likin, c'est une taxe intérieure créée en 1853 par le gouvernement chinois, soit 2 à 20 % de droit frappe les marchandises sur leur valeur lors de leur transit à l'intérieur de la Chine. Voir Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 204.

⁴⁵⁰ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 105.

L'écoulement du temps dans les écrits poétiques chinois de Claudel

Si le Claudel-diplomate suit plutôt la cadence occidentale moderne, le Claudel-poète se plonge dans l'ambiance extrême-orientale au rythme ralenti traditionnel. La Chine, un vieil empire avec la présence confinée et somnolente sous les yeux colonisateurs, représente pourtant pour le poète le porteur d'un passé précieux, le gardien des valeurs traditionnelles et le teneur de la spontanéité et de la vitalité humaine qui sont déjà oubliées ou abandonnées par l'Europe moderne. Dans ce sens, Claudel fait un voyage dans le temps par ses séjours en Chine. Il devient le témoin de deux moments différents du point de vue de l'évolution historique des activités humaines. Sa vie pendant cette période se divise par les deux « moments », les deux « temps » et aussi les deux « rythmes ». Yvan Daniel signale également le décalage temporel dans les séjours chinois de Claudel :

Non pas uniquement parce qu'elle (la Chine) revêt un réel intérêt du point de vue politique ou social, mais parce qu'elle déplace dans le temps le voyageur attentif pour lui offrir le spectacle d'une civilisation antique et païenne. La vie quotidienne du voyageur est ainsi partagée entre la civilisation européenne — celle du consulat et des concessions —, et le décalage temporel dont il est le témoin lorsqu'il pénètre, [...] ⁴⁵¹

Dans les écrits de Claudel, si les notes et rapports professionnels représentent le temps occidental, les poèmes de *Connaissance de l'Est* sont certainement le bon représentant du temps chinois. La vie, les activités et les événements décrits dans les poèmes sont souvent au ralenti, sans rien de pressé. C'est une lenteur dont le poète se jouit vraiment. L'écoulement du temps fait même l'objet de son observation, par exemple, une aube de la ville :

C'est l'heure indécise où les villes se réveillent. Déjà les cuisiniers de plein vent allument le feu sous les poêles : déjà au fond de quelques boutiques un vacillant lumignon éclaire des membres nus.

⁴⁵¹ Yvan Daniel, *op. cit.*, p. 310.

Rien de plus étrange qu'une ville à cette heure que l'on dort. Ces rues semblent des allées de nécropoles, ces demeures aussi abritent le sommeil, et tout, du fait de sa fermeture, me paraît solennel et monumental.

Tout est silencieux, car c'est l'heure où la terre donne à boire et nul de ses enfants en vain ne s'est repris à son sein libéral ; [...]

A l'heure où le premier trait du soleil traverse l'air virginal, nous gagnons l'étendue vaste et vide, et laissant derrière nous un chemin tortueux, [...]⁴⁵²

Les passages que nous citons du poème *Vers la montagne* montrent quatre occurrences du terme « heure » dans le texte. Pour trois fois, le poète utilise la tournure présentative (« c'est l'heure où... ») ; pour celle qui reste, il prend la forme de l'adjectif démonstratif (« cette heure »). Par la disposition de ces formules qui rendent les occurrences du terme « heure » plus remarquables, l'intention de l'auteur se montre clairement : il veut marquer ces moments comme si le cours temporel cessait. Pour chaque moment visé, le temps devient même statique de sorte que l'observateur puisse examiner de près les silences, les bruits, les mouvements des choses ou les activités de l'homme. Le processus du réveil de la ville est décrit comme un dessin vu à la loupe, minutieusement et soigneusement. Le petit matin de la ville chinoise offre au poète une occasion d'admirer sans hâte la vie, instant par instant.

La vie de la ville ici est une vie qui n'est pas encore accélérée par les nouvelles techniques modernes, sans les participations desquelles, la ville est plus humaine. Elle est, sous la plume de Claudel, un ensemble des activités humaines. Le temps s'y écoule complètement au rythme de la vitalité de l'homme. Comme le remarque Didier Alexandre dans *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme* :

Aristote affirme que « le temps est le nombré, non le moyen de nombrer » [...] Claudel ne suit qu'en partie la leçon aristotélicienne : il associe bien l'existence du temps à sa perception par le sujet, mais la mesure en est fournie par une unité non pas conventionnelle, définie par les mathématiques, mais par la conscience intime, physiologique même, « d'une

⁴⁵² *O Po*, p. 49-50.

existence une ». Le nombre est ainsi le rythme vital de l'homme qui a rapport au temps.⁴⁵³

Dans l'observation de l'aube de la ville chinoise, le regard de Claudel suit toujours « le rythme vital de l'homme ». Par exemple, dans le premier passage cité, la ville se réveille avec les premiers réveillés qui travaillent sur et pour la nourriture, la source de la vitalité physique de l'homme. Dans le deuxième passage cité, les demeures des vivants encore silencieux à cause du sommeil de la plupart des gens perdent leurs énergies et ressemblent alors à celles des morts (« nécropoles »). Continuons avec le troisième passage : là, le poète indique que le silence de la ville est cependant une apparence trompeuse, sous laquelle, se passe justement le transfert de l'énergie entre la terre et « ses enfants ». En bref, toutes les « heures » du poème se situent par les activités de l'homme ; le temps dans l'œuvre de Claudel est effectivement nommé par « le rythme vital de l'homme ». À la fin du poème, la promenade du poète lui-même, se fait aussi un nombre pour définir le temps : l'apparition du premier trait du soleil est marquée par l'arrivée du poète à une plateforme surélevée de la montagne. Le sujet de la description du poème, c'est le temps défini par Claudel ; c'est aussi le temps de la Chine.

C'est au cours de son deuxième séjour chinois que le poète écrit le texte intitulé *La Connaissance du temps* où il explique systématiquement sa définition du « temps ». Ses méditations sur le temps se fondent en grande partie sur ses découvertes pendant ses marches dans les villes ou la campagne chinoise :

La couleur du ciel et de la campagne, le toucher du sol à mes pieds, la fleur qui s'ouvre et se reclôt, l'attitude et la nuance de la végétation, l'activité des hommes et des animaux, tout cela ensemble avec un certain air commun remplit les divisions les plus fines de ce temps pur qui tique dans notre gousset.⁴⁵⁴

Les objets listés dans l'extrait, qui sont considérés comme le contenu du « temps pur » ont un lien étroit avec son observation de la Chine, qui est présentée par les

⁴⁵³ Didier Alexandre, *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme*, Paris, Honoré Champion, 2005, 628 p., p. 226.

⁴⁵⁴ *O Po*, p. 138.

poèmes de *Connaissance de l'Est*. On se demande si « la couleur du ciel » est la même admirée par le voyageur qui se réveille au petit matin dans le bateau sur le fleuve Yang-Tsé et décrite dans le poème *La Descente* :

Tant de beauté me force à rire ! Quel luxe ! quel éclat !
quelle vigueur de la couleur inextinguible ! C'est l'Aurore. O
Dieu, que ce bleu a donc pour moi de nouveauté ! que ce vert
est tendre ! qu'il est frais ! et, regardant vers que les étoiles y
clignent. Mais que tu sais bien, ami, de quel côté te tourner, et
ce qui t'est réservé, si, levant les yeux, tu ne rougis point
d'envisager les clartés célestes. Oh ! que ce soit précisément
cette couleur qu'il me soit donné de considérer !⁴⁵⁵

On se demande aussi si « le toucher du sol à mes pieds » est le même toucher ressenti par le poète qui est en route vers *Le Temple de la conscience* : « De la hauteur vertigineuse où je chemine, la vaste rizière apparaît dessinée comme une carte, et le bord que je suis est si strict que mon pied droit, quand je le lève, a l'air, comme sur un tapis, de se poser sur la jaune étendue des champs semés de villages.⁴⁵⁶ » On se demande encore si « l'attitude et la nuance de la végétation » désignent en fait « le banyan qui tire⁴⁵⁷ » dans le poème *Le Banyan*, ou « les champs de cannes à sucre » et « les roseaux » qui se succèdent, ou bien « des arbres à thé » qui « élèvent autour de moi leurs sarments contournés⁴⁵⁸ » dans le poème *La Source*. On se demande encore si « les activités des hommes et des animaux⁴⁵⁹ » sont le résumé « des ateliers de menuiserie, de gravure, des échoppes de tailleurs, de cordonniers et de marchands de fourrures » présentés dans le poème *Ville la nuit*, et « les tourterelles⁴⁶⁰ » qui sont suspendues à côté de la scène dans *Théâtre*. Les événements qui remplissent le temps défini par Claudel sont très fréquemment l'objet de la découverte poétique révélée par les écrits de *Connaissance de l'Est*. La connaissance du temps du poète se forme effectivement avec ses marches à Shanghai, à Hankou et à Fouchou, avec ses promenades à la campagne ou à la montagne de Gushan, avec son voyage en bateau

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 97.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 40.

sur le fleuve Yang-Tsé ou sur le canal à Suzhou, bref, avec sa connaissance croissante de la Chine. *L'Art poétique* dont *La Connaissance du temp* fait partie, et ses poèmes de *Connaissance de l'Est* sont dans le même ton, au même rythme : c'est une lenteur poétique et harmonieuse, rien de pressé ; c'est la lenteur chinoise.

Le rythme de la Chine qui inspire les méditations de Claudel sur le temps général, et sur la théorie poétique, ne provient pas de ses connaissances ou études sur les livres classiques du confucianisme ou du taoïsme ; mais vient de ses contacts quotidiens avec le pays. Surtout pendant son séjour à Fuzhou, — période où le diplomate est relativement moins chargé, où « Les rapports conservent une place importante dans le travail professionnel, mais ils se succèdent à une cadence moins rapide⁴⁶¹ »—, Claudel jouit de plus de temps disponible pour goûter les délices fournis par la vie traditionnelle et tranquille et par les paysages naturels locaux. L'enquête de Gilbert Gadoffre nous montre plus précisément les activités du poète pendant cette période :

Il suffit de consulter l'agenda de 1899 pour voir que le consul a consacré les deux tiers de cette année aux promenades, grandes marches en montagne avec des amis européens ou des guides indigènes, excursions de plusieurs jours en *house-boats* sur le Min ou ses affluents ; longs séjours, pendant la saison chaude, à la station d'altitude de Kou-liang où il s'installe en quasi-permanence de mai à septembre, en ne redescendant dans la vallée que pour les jours de courrier, les affaires pressantes, ou les entrevues avec les autorités chinoises.⁴⁶²

On se demande alors : quel genre de paysages plaisent tellement à notre poète et l'inspirent dans les réflexions sur la question du temps ? Nous pouvons découvrir les mêmes paysages qu'il visite et dans lesquels il habite dans les paysagistes de Lin Shu⁴⁶³, — lettré, peintre et traducteur célèbre pendant au tournant du XIX^e siècle au XX^e siècle (soit la même période que les séjours chinois de Claudel), dont le pays natal est justement à Fuzhou, ville de séjour du poète. Lin Shu est un vrai indigène de Fuzhou,

⁴⁶¹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 101.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 100.

⁴⁶³ Lin Shu(en chinois : 林纾) : il est né en 1852 à Fuzhou et mort en 1924 à Beijing. Il a plusieurs surnoms, tels que Qin Nan(琴南), Wei Lu (畏庐). Il est excellent en l'écrit poétique au style ancien, en calligraphie, en traduction et en peinture.

où il est né, a grandi et a reçu son éducation, dont ses peintures de la montagne et de l'eau montrent naturellement les empreintes de sa ville maternelle. Prenons l'exemple de la peinture annotée par le poème 《飞阁凌虚绝点埃》 (en pinyin : *fei-ge-ling-xu-jue-dian-ai*)⁴⁶⁴ : le poème qui est annoté sur la peinture est considéré comme une interprétation de son contenu, ce qui est la grande habitude des lettrés chinois — « l'inscription du poème dans la peinture »⁴⁶⁵ —, et nous sert pour comparer plus facilement les paysages sous la plume de Lin Shu et ceux qui sont décrits dans les poèmes de Claudel. Nous donnons le poème chinois avec une traduction littérale afin de le rendre compréhensible⁴⁶⁶ :

飞阁凌虚 绝点埃，
 La maison suspendue, séparée des poussières du monde.
 清溪如拭 放舟来。
 Le fleuve limpide comme s'il était lavé, sur lequel on
 pagaye une barque.
 是间 仿佛桐江水，
 Ici-maintenant, on demeure comme si l'on était sur le
 fleuve Tong Jiang.
 我欲吹箫 过钓台。
 J'ai envie de jouer de la flûte, en passant par la pêche⁴⁶⁷.

Les éléments comme « la maison suspendue », « le fleuve » au pied de la montagne, les escaliers sinueux et « la barque » sont des objets qui fréquentent la description poétique de Claudel. En d'autres termes, le tableau de Lin Shu nous offre une idée plus concrète de l'environnement où notre poète vit pendant son séjour à Fuzhou. Les deux derniers vers du poème de Lin Shu qui font allusion à une histoire d'ermite font rehausser l'idée de la désinvolture et la volonté de se débarrasser des soucis du monde pour avoir une co-naissance avec la nature. L'idée essentielle de la

⁴⁶⁴ Voir la photo D dans l'index des illustrations. Le poème qui est annoté dans la peinture n'a pas de titre, donc nous prenons le premier vers pour son titre d'indication.

⁴⁶⁵ Pour une présentation et explication plus précises, voir François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, 164 p., p. 106.

⁴⁶⁶ La traduction est de nous. Nous tenons à montrer une traduction littérale pour mieux présenter les éléments de la peinture et aussi pour faciliter la comparaison entre les poèmes de Claudel et la peinture de Lin Shu.

⁴⁶⁷ « Le fleuve Tong Jiang » et « la pêche » sont là pour faire allusion à l'histoire de Yan Guang (颜光), ermite sous la dynastie des Han orientales, qui préfère demeurer dans les montagnes que devenir fonctionnaire du palais impérial.

peinture se conforme parfaitement à celle des poèmes de *Connaissance de l'Est* et surtout à celle de *l'Art poétique*. Cette complicité serait due à l'emprise des mêmes paysages. Une autre coïncidence heureuse entre le poète et le lettré Lin, c'est que Lin Shu commence sa carrière de traducteur par la traduction de *La Dame aux camélias*, ce qui a justement lieu pendant une sortie en bateau sur le fleuve au pied de la montagne de Gushan⁴⁶⁸, site préféré à Fuzhou par Lin Shu et aussi par Claudel. Imaginons alors que la peinture de Lin Shu nous montre à la fois la scène où le traducteur élabore sa traduction du roman d'Alexandre Dumas, et celle où le poète conçoit ses écrits poétiques de *Connaissance de l'Est* et de *l'Art poétique*. C'est justement une telle sorte de vie qui ralentit le rythme moderne du diplomate et nourrit ses méditations poétiques. Un autre grand traducteur chinois de l'époque qui s'appelle Yan Fu⁴⁶⁹ est également né à Fuzhou, dont la théorie de la traduction exerce une influence importante jusqu'à maintenant en Chine. Les critères proposés par lui pour les traducteurs, qui manifestent aussi le style de son écrit, se résument en trois termes : fidélité, expressivité et élégance⁴⁷⁰. Sauf le premier, les deux autres termes, semble-t-il, peuvent servir aussi à caractériser les œuvres poétiques de Claudel, si nous pensons à la force et à la beauté offertes par la description de *Connaissance de l'Est*. La parenté existant entre les écrits de Claudel et les œuvres des écrivains ou artistes de Fuzhou pourrait alors s'expliquer en quelque sorte par le fait que leurs pensées partagent une même source de création : c'est la vie et les paysages à Fuzhou.

L'exemple de Fuzhou est une fenêtre par laquelle nous jetons le regard sur la vie non-professionnelle de Claudel. Mais il est typique, non exceptionnel. Les autres villes ou lieux chinois où le poète séjourne sont peut-être moins pittoresques que Fuzhou, mais dans l'ensemble, ils tiennent un même rythme de vie, dont les habitants partagent

⁴⁶⁸ Voir un article chinois sur les traductions de Lin Shu daté le 20 août 2018 sur le site Sohu, [consulté le 6 mai 2019], www.sohu.com/a/217824403_611314. L'article s'intitule 《林纾：不能因为我是福建人，就说是我把 Holmes 译成了福尔摩斯》

⁴⁶⁹ Yan Fu (en chinois : 严复) : il est né en 1854 à Fuzhou et mort en 1921 à Fuzhou. Sa traduction du livre *Evolution and Ethics* du naturaliste anglais Thomas Henry Huxley reste une œuvre très connue pour les Chinois.

⁴⁷⁰ Ces trois termes sont les principes célèbres de la traduction proposés par Yan Fu dans son texte intitulé *Les Règles stylistiques de la traduction* qui préface sa traduction du livre *Evolution and Ethics*, dont les expressions originelle sont 信, 达, 雅.

la même conception du temps. C'est le rythme de vie du passé ; c'est le temps existant dans la tradition ; c'est ce que à quoi notre poète s'attache ; c'est aussi ce qui alimente sa création littéraire pendant ses séjours en Chine. Dans tous ces écrits poétiques, nous ne trouvons pas d'analyse complexe des statistiques, ni de calcul rationnel des chiffres d'importation et exportation, ni la précipitation d'un esprit moderne. C'est un tout différent « visage⁴⁷¹ » de l'œuvre de Claudel par rapport à ses écrits consulaires. Vu son attachement évident pour ce pays ancien, nous mettons alors en cause la remarque de Zhen Ji :

De Claudel à Sollers, en passant par Michaux et Malraux, plusieurs écrivains français du XX^e siècle essayèrent de trouver en Chine un prétexte ou un support pour mettre en cause l'ancien système occidental et en établir un nouveau. Paul Claudel en fut le premier et probablement un des plus originaux.⁴⁷²

La Chine offre vraiment à Claudel « un prétexte ou un support », mais ce n'est pas pour « établir un nouveau système », mais plutôt pour retrouver l'ancien, plus antérieur et traditionnel que celui de l'Europe à l'époque. Pour le poète, c'est toujours les expériences humaines du temps plutôt « primitif » qui sont plus chères et plus touchantes.

Le décalage temporel de la Chine à l'époque : le moteur d'un regard vers le passé

L'atmosphère produite par la civilisation ancienne chinoise non seulement apporte à Claudel un rythme détendu et traditionnel pour sa création poétique, mais aussi suscite en lui une envie de jeter un regard vers le passé. Ici, il y a en fait deux référents pour le terme du « passé » : le passé de l'écrivain et le passé de l'histoire littéraire.

⁴⁷¹ Nous empruntons ici le terme d'Yvan Daniel. Voir les formules d'Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 68-69 : L'œuvre (de Claudel) des premières années du séjour est donc surprenante, car elle a deux visages. Le premier, sous le signe de l'Extrême-Orient, domine les compositions poétiques et dramatiques dans *Connaissance de l'Est* et peut-être même dans *Le Repos*. Le second, sous le signe de l'Occident, contient l'œuvre consulaire et celles qui en déroulent, le *Livre sur la Chine* et *Sous le signe du dragon*.

⁴⁷² Zhen Ji, « La modernité de Paul Claudel et la Chine », *Paul Claudel Papers*, vol. 6-7, mai 2009, p. 115-125, p. 115.

Parlons d'abord du passé de l'écrivain. Ce n'est pas sa vie personnelle du passé dont nous parlons, mais ses œuvres dramatiques du passé. Les séjours en Chine sont pour lui une période de révision, pendant laquelle deux drames sont repris par la plume claudélienne : en 1897, Claudel fait la deuxième version de *La Ville* ; et en 1899, la deuxième version de *La Jeune fille Violaine*. Marie-Josèphe Guers fait ainsi la remarque :

Claudel, pour la première fois, pouvait porter un regard rétrospectif sur ses œuvres de jeunesse, qu'il qualifiait de "vieux vomissements", et qui le faisaient s'exclamer : "Dieu que l'on peut être bête quand on a vingt ans. Comment ai-je pu donner le jour sans frissonner à de pareilles extravagances ?"⁴⁷³

Ces réécritures dramatiques qui manifestent un esprit plus mûr et plus discret devraient être à un certain degré dues à la rencontre de Claudel avec la Chine : d'une part, la vie lente et calme au milieu du pays lui fournit l'occasion de s'arrêter et de faire des rétrospections sur ses écrits, au lieu de se précipiter à l'aveuglette vers de nouvelles créations ; d'autre part, les expériences en Chine l'inspirent ou complètent sa vision, ce qui favorise les réécritures des drames, comme l'a montré notre analyse du chapitre II sur l'apport de la Chine dans la deuxième version du drame *La Ville*⁴⁷⁴. En bref, l'ambiance de la Chine joue le rôle d'un moteur pour provoquer ce regard rétrospectif claudélien.

D'autre part, comme nous l'avons dit, les expériences dans les régions chinoises servent à Claudel de prétexte pour retrouver les anciennes valeurs. En effet la Chine à l'époque, pays conservateur qui garde encore beaucoup de traces des traditions anciennes et qui attache tellement d'importance à son passé et aux œuvres classiques, suscite, semble-t-il, en Claudel une passion de plus en plus croissante pour les œuvres antiques des ancêtres de l'Européen, soit les Classiques de ses propres ancêtres. Le rôle de la Chine ressemble à un déclencheur. Ou l'on peut dire que c'est une sorte de nostalgie poétique contagieuse.

⁴⁷³ Marie-Josèphe Guers, *Paul Claudel : biographie*, Arles, Actes Sud, 1987, 262 p., p. 128.

⁴⁷⁴ Voir notre analyse dans le deuxième chapitre sous la rubrique *La ville*.

L'écrivain tient depuis le début de sa création littéraire un respect pour les grands maîtres dans l'histoire de la littérature, comme l'indique Michel Lioure dans son analyse au sujet des influences de Shakespeare et des auteurs grecs sur l'œuvre de Claudel⁴⁷⁵. Donc, cela nous étonne peu de voir que *Le Repos du septième jour* rend hommage aux écrivains classiques par l'évocation des scènes illustres, par exemple, la rencontre d'Ulysse et de sa mère chez Homère, la descente en enfer chez Dante etc.⁴⁷⁶ La tradition chinoise de chérir le passé devait amener l'écrivain dans une nouvelle considération respectueuse pour ces modèles historiques de la littérature. Il révisé et repense les œuvres classiques en faisant leur traduction par lui-même, et en empruntant des éléments à ces écrits pour l'usage symbolique. Sa traduction d'*Agamemnon* d'Eschyle est commencée en 1893 quand Claudel travaille aux États-Unis, mais atteint son achèvement en Chine et est publiée à Fuzhou. Michel Lioure attire notre attention sur le fait que,

Sur ce « texte quasi oraculaire, avec des sous-entendus d'une obscurité sacrée, plein de ruines et de trous, avec des épithètes des régimes suspendus dans le vide », Claudel se livrait à « un travail de devin autant que de traducteur ». Plus soucieux de restituer l'intensité poétique de l'original que d'en favoriser l'interprétation littérale, [...] Claudel pratique la « saine » rhétorique « qui fait employer un mot non pas précisément pour le sens qu'il peut avoir mais parce qu'il paraît faire bien, et créer la lacune que seul il comble ».⁴⁷⁷

La traduction d'*Agamemnon* par Claudel n'est pas alors une simple interprétation de cette œuvre grecque ; elle révèle en fait les méditations claudéliennes sur la théorie poétique, ou plus précisément elle est un essai de Claudel, à la lumière des auteurs grecs, sur la façon de provoquer la force potentielle des termes et de suggérer l'harmonie invisible mais existant entre les mots : « la lacune que seul ce mot comble » propose en fait une relation des mots se complétant mutuellement. Et « l'harmonie »

⁴⁷⁵ Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, 1971, p. 80-103.

⁴⁷⁶ Voir notre analyse dans le troisième chapitre sous la rubrique « La conception de l'enfer dans *Le Repos du septième jour* ».

⁴⁷⁷ Michel Lioure, *op. cit.*, p. 95-96. Les morceaux en parenthèses sont cités par Michel Lioure du *Cahiers Paul Claudel I*, « Tête d'Or et les débuts littéraires », Gallimard, 1952, p. 80, p. 105.

des choses est l'une des découvertes majeures de l'écrivain en Chine⁴⁷⁸. Dans le passage cité, nous trouvons également un autre terme très remarquable — « le vide » — ce qui montre que Claudel pratique la conception du « vide » dans sa traduction de l'œuvre. Le « vide », comme nous l'avons analysé dans le troisième chapitre⁴⁷⁹, demeure le terme très révélateur pour connaître l'apport de l'expérience en Chine dans l'évolution de la pensée claudélienne. Cette traduction de l'ouvrage grec est alors une étude sur le temps ancien, mais qui est tracé par les séjours de Claudel en Chine, un pays qui vit à l'époque encore au temps ancien.

Une autre façon de Claudel pour réviser les œuvres anciennes classiques, c'est d'y l'emprunter des éléments, qui se transforment dans l'œuvre claudélienne en porteur de valeur symbolique. En plus des exemples dans *Le Repos* dont nous avons parlé plus haut, nous pouvons trouver d'autres exemples dans les réécritures des drames de cette époque. Comme Michel Lioure nous le signale :

Dans la seconde version de *La Ville*, Lambert de Besme rêve d'être le « médecin » de la cité malade et de porter « où il convient la couteau », de même qu'Agamemnon promettait à son retour de Troie, s'il était « quelque part besoin de médecin et de remède », d'« arrêter le mal » par « le fer et le feu ».⁴⁸⁰

Les emprunts faits par Claudel, soit les petits détails soit la structure générale, sont là, d'une part, pour faire éloge à ces auteurs ingénieux anciens, d'autre part, pour représenter ou réinterpréter la valeur symbolique chargée par les ouvrages classiques, ce qui traduit les réflexions de Claudel sur certaines valeurs anciennes qui ne doivent pas, d'après lui, être oubliées ou abandonnées par le temps moderne.

Que ce soit la traduction des œuvres grecques ou la réécriture de ses propres drames, elles manifestent dans le fond la nostalgie de Claudel envers le temps ancien, qui est liée étroitement à l'ambiance conservatrice et nostalgique de la Chine.

⁴⁷⁸ Voir notre analyse sur le poème *Le Promeneur* dans le premier chapitre.

⁴⁷⁹ Voir notre analyse du sous-chapitre *L'espace vide* dans le troisième chapitre.

⁴⁸⁰ Michel Lioure, *op. cit.*, p. 97.

II. Les conceptions esthétiques des saisons

Les saisons sont des périodes de l'année compartimentées selon le changement du climat et l'état de la végétation. La fluctuation des températures et les vicissitudes végétales sont des phénomènes naturels, mais le compartimentage des saisons est un acte artificiel qui révèle en fait les découvertes, même les sentiments de l'homme sur la relation entre la vie et le temps. La vitalité du printemps, la chaleur de l'été, la fructification de l'automne, et la dormance de l'hiver, tout cela fait l'objet non seulement des études biologiques et naturalistes, mais aussi des observations et méditations des écrivains, poètes et peintres. Dans les écrits poétiques de Claudel créés pendant ses séjours en Chine, nous pouvons trouver une quantité de traces des observations de ce genre. Sous la plume subtile du poète, les phénomènes saisonniers sont plus d'une image objective et plate de la nature, mais porteurs de certaines sensations intérieures suscitées par telle ou telle scène naturelle.

La chaleur estivale : un amour fatal ou une épreuve dure

La première phrase du poème *Ardeur*, d'un seul coup, montre clairement les sentiments de Claudel pour l'été à Hankou : « La journée est plus dure que l'enfer.⁴⁸¹ » Le moment de la création du poème, c'est le mois de juillet 1897⁴⁸² où le poète séjourne à Hankou pour la négociation du chemin de fer Beijing-Hankou. Juillet, c'est la période de la canicule et le sommet de l'été. Et la ville d'Hankou, à cause de sa chaleur célèbre en été, est l'une des trois « fournaises » en Chine selon l'appellation courante du peuple⁴⁸³. Pour notre poète qui est né et a grandi principalement dans les régions champenoises et parisiennes, soit le nord de la France, le climat du sud de la Chine le fait vraiment souffrir. Nous voyons le mot de la « fournaise » apparaître à la dernière phrase du poème qui exprime vivement, de même que la première phrase, la

⁴⁸¹ *O Po*, p. 67.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 1041. Selon les notes de Jacques Petit.

⁴⁸³ Chongqing, Wuhan (soit Hankou), Nanjing sont les trois villes qui sont appelées par les gens « les trois grandes fournaises » depuis le XX^e siècle, parce que dans ces régions, on compte plus de soixante-dix jours par an où la température de la journée dépasse trente degrés.

pénibilité de sa situation.

Cette chaleur assommante de l'été est comparée dans le poème à un amour fatal entre le Soleil (l'Époux) et la Terre (l'Épouse) : « la Terre durant ces quatre lunes a parachevé sa génération ; il est temps que l'Époux la tue, et, dévoilant les feux dont il brûle, la condamne d'un inexorable baiser.⁴⁸⁴ » Les feux brûlants sont justement les messages amoureux de cette relation qui finit par la mort d'une partie. Que de cruauté dans cet amour condamné ! Mais pour « moi », le poète et aussi le témoin de la scène inexorable, « je » jouis de la situation épouvantable, car le feu est en fait le symbole du purgatoire dans les écrits de Claudel. Prenons l'exemple du deuxième acte du drame *La Ville* (la deuxième version). Nous y lisons : « Dans le centre de la Ville on voit des flammes qui peu à peu se développent en un grand incendie.⁴⁸⁵ » Dans ce feu destructeur, nous reconnaissons cependant une valeur positive. On nous le dit par la bouche d'Avare : « Pour délivrer la Ville de toute pourriture, il devait donc la brûler tout entière, de même que Dieu a ruiné Sodome et Gomorrhe ; ainsi la purification et la nouvelle naissance de la Ville procèdent de sa destruction.⁴⁸⁶ » D'ailleurs, le feu sert non seulement à la purification de la Ville, mais aussi à celle de l'âme humaine. N'oublions pas que pendant la visite de l'enfer du drame *Le Repos du septième jour*, le Démon enseigne à l'Empereur que

— Mais pourquoi employer ces vaines images, quand le Feu suffit à tout expliquer ?

Car, de même qu'en vous la souffrance avec exactitude découvre et suit la lésion du nerf le plus délié,

C'est ainsi que le Damné est examiné par le Feu indéfectible.⁴⁸⁷

En parcourant ces œuvres presque contemporaines du poème *Ardeur*, nous notons que le feu, par sa violence et son énergie, sert dans les écrits de Claudel de moyen de purification. Revenons au poème *Ardeur*, dans cette chaleur estivale, le poète imagine en fait se plonger dans le feu purificateur. Donc il tient « un cœur sublime, serré de la

⁴⁸⁴ *O Po*, p. 67-68.

⁴⁸⁵ *Th I*, p. 667.

⁴⁸⁶ Reiko Kimura, « Le thème du feu dans les premières pièces de Paul Claudel— du point de vue de la structure dramatique », *Études de Langue et Littérature françaises*, mars 1972, p. 53-69, p. 57.

⁴⁸⁷ *Th I*, p. 631.

dure pointe de l'amour, embrasse le feu et la tortue.⁴⁸⁸ » Par rapport au feu pénal, la chaleur en juillet n'est pas suffisamment forte, semble-t-il. Nous entendons ainsi la voix du poète clamer : « Soleil, redouble tes flammes, ce n'est point assez que de brûler, consume : ma douleur serait de ne point souffrir assez.⁴⁸⁹ » Pour le poète, les ardeurs de l'été sont une épreuve dure à surmonter, mais aussi une occasion de vivre le feu pénal pour exprimer son amour envers Dieu. La chaleur insupportable endosse donc la responsabilité de purifier le monde : « Que rien d'impur ne soit soustrait à la fournaise et d'aveugle au supplice de la lumière !⁴⁹⁰ »

D'une telle façon, le poète trouve le bonheur dans la chaleur épouvantable. La plupart des Chinois ne peuvent pas comprendre l'amour chrétien de Claudel, pourtant il y a certains d'entre eux qui trouvent aussi une sorte de bonheur pendant les jours caniculaires. Il nous faut évoquer un poème de Bai Ju Yi⁴⁹¹, poète célèbre sous la dynastie des Tang. Le poème s'intitule *Guan Yi Mai* (en français : *En regardant la moisson*, en chinois : 《观刈麦》), dont nous avons quatre vers pour décrire les sensations des travailleurs des champs pour la chaleur estivale :

足 蒸 暑土气，
Les pieds cuits par les vapeurs de la terre embrasée，
背 灼 炎天光。
Le dos brûlé par les rayons du soleil de feu，
力尽 不知热，
Sont si fourbus qu'ils oublient la chaleur，
但惜 夏日长。
Mais trouvent encore trop court ce jour d'été.⁴⁹²

Les deux premiers vers montrent comment les corps des paysans subissent les ardeurs estivales. Toutefois, les paysans travaillent heureusement parce que les jours

⁴⁸⁸ *O Po*, p. 68.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ Bai Ju Yi (en chinois: 白居易): il est né en 722 et mort en 846. Il est l'un des plus grands poètes de la dynastie des Tang (618-907), et aussi l'un des poètes les plus connus dans toute l'histoire de la littérature chinoise. La plupart de ses poèmes ont pour but de représenter les difficultés de la vie des gens populaires.

⁴⁹² La traduction du poème est à Tchang Fou-jouei. Voir *Anthologie de la poésie chinoise classique*, dir. Paul Demiéville, Gallimard, 1962, 572 pages, p. 290.

chauds de l'été sont aussi les jours longs de la saison. C'est-à-dire qu'ils peuvent disposer de plus de temps pour récolter à point les fruits de leurs travaux. Dans ce cas, la chaleur de l'été se revêt de la joie de la moisson. La souffrance physique s'accompagne par la satisfaction mentale. Sous la plume de Bai Ju Yi, éprouver les ardeurs estivales sont pour ces paysans un moyen d'exprimer leur amour aux produits de la terre.

Chez Claudel, vivre la chaleur de l'été est considéré comme une sorte de purification spirituelle par laquelle l'homme peut exprimer l'amour envers Dieu ; mais dans le poème de Bai Ju Yi, l'expérience des ardeurs estivales est considérée comme le moyen des paysans pour montrer leur respect aux règles de la nature et leur attachement à la nourriture. D'un côté, Claudel parle de l'ardeur de l'été dans la dimension chrétienne ; de l'autre côté, Bai Ju Yi présente la signification de la chaleur estivale du peuple agricole. Les sens de la chaleur chargés par les deux poèmes sont apparemment très divergents, mais partagent cependant un point commun : c'est un sentiment complexe mélangé à la fois de la douleur et de la joie. En effet, le sentiment de Claudel et celui des paysans chinois concernent tous les deux la croyance humaine : pour Claudel, bien sûr, c'est le christianisme ; pour les Chinois, c'est la croyance de la civilisation agricole qui relie l'existence de l'homme avec l'alternance des saisons. Dans ce sens, les deux sentiments envers la chaleur estivale sont d'une même nature : la manifestation du conflit entre le corps et l'âme.

L'autre point qui attire notre attention au cours de cette petite comparaison entre les deux poèmes, c'est que par rapport au temps liturgique de Claudel, en Chine, on suit plutôt le temps agricole. Notre poète devrait ressentir ce « temps agricole » pendant ses séjours chinois, car nous découvrons que son regard dans d'autres poèmes au sujet des saisons jette souvent sur les scènes des champs agricoles.

L'automne : la saison colorée et décidée ou le moment de la mélancolie

Les deux poèmes intitulés *Octobre* et *Novembre* dans *Connaissance de l'Est* nous montrent clairement les impressions du poète pour l'automne, comme leurs titres l'indiquent. Cette fois, son regard participe pleinement aux scènes des champs

agricoles. Pour les paysans du sud de la Chine, octobre et novembre sont la période de la moisson, parce que le riz, en tant que plante agricole principale, mûrit pendant ce temps⁴⁹³. Aux yeux du poète, les paysages automnaux sont tellement colorés, qu'ils soient naturels ou humains :

[...] l'on dirait que seulement dans la solennelle sécurité de ces campagnes d'or il soit licite de pénétrer d'un pied nu.⁴⁹⁴

Au bout de la plaine occupée par les travaux agricoles on voit un grand fleuve, et là-bas, au milieu de la campagne, un arc de triomphe, coloré par le couchant d'un feu vermeil, complète le paisible tableau. Un homme qui passe auprès de moi tient à la main une poule couleur de flamme, un autre porte aux extrémités de son bambou, devant lui, une grosse théière d'étain, derrière un paquet formé d'une botte verte d'appétits, d'un morceau de viande et d'une liasse de ces taëls de papier d'argent que l'on brûle pour les morts, un poisson pend au-dessous par un paille.⁴⁹⁵

Dans la clarté éteinte et neutre de l'heure, je vois éclater des fruits d'or sur la sombre verdure. M'étant approché, je vois chaque vergette se dessiner finement sur le sinople du soir, je considère les petites oranges rouges, je respire l'arome amer et fort.⁴⁹⁶

Combien de couleurs nous pouvons compter à la lecture des deux poèmes : « l'or », « vermeil », « flamme », « verte », « bleue », « violette », « le sinople », « rouge » etc. Et il y a encore des objets dont la présence indique également des couleurs, tels que « bambou » et « théière d'étain ». Les scènes sont très chargées par les touches polychromes, ce qui nous transmet bel et bien la gaieté du poète. Dans les manuscrits, le poème *Octobre* a été nommé *Impressions d'octobre*, ce qui confirme que le poète voulait parler de ses impressions pour ce mois et pour cette saison dans le poème. Sa prédilection pour l'automne se manifeste plus carrément dans sa correspondance à Mallarmé de la même période de la création du poème :

⁴⁹³ Pour être plus claire au sujet de la période de la moisson, il nous faut préciser que la scène de la récolte dans le poème de Bai Ju Yi cité plus haut a vraiment lieu en été, ce qui n'est pas une erreur, parce que le poète décrit là la récolte du blé qui mûrit normalement fin juin ou début juillet.

⁴⁹⁴ « Octobre », *O Po*, p. 53.

⁴⁹⁵ « Novembre », *Ibidem*, p. 54.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 54-55.

Puis octobre est venu nous apportant un merveilleux automne. Ce ne sont plus les drames du printemps, les travaux brûlants de l'été : l'après-midi a je ne sais quoi de clair, de solennel, d'élyséen, où les fruits d'or qu'on voit de tous côtés à l'infini dans le feuillage des orangers ont l'air promis à quelque inestimable entreprise.⁴⁹⁷

Parmi toutes les couleurs de la saison, c'est la couleur de l'or ou du jaune (les deux s'approchent de sorte qu'ils soient considérés comme une même couleur dans les écrits de Claudel) qui émerveille le plus le poète. Son autre poème intitulé *L'Heure jaune* vise exactement l'image vivement jaunie et dorée par l'automne : « De toute l'année voici l'heure la plus jaune ! comme l'agriculteur à la fin des saisons réalise les fruits de son travail et en recueille le prix, le temps vient en or que tout y soit transmué, au ciel et sur la terre.⁴⁹⁸ » La couleur de l'or est réservée typiquement à la saison automnale, parce que c'est la couleur de la moisson. L'émerveillement du poète pour cette couleur est en effet accompagné par sa joie face à la grande récolte de l'année : « Dans le fervent travail de l'année évaporant toute couleur, à mes yeux tout à coup le monde comme un soleil !⁴⁹⁹ » De semblables exclamations pour les scènes de la moisson se trouvent aussi dans le poème *Novembre* : « Voici l'odeur du grain, voici le parfum de la moisson⁵⁰⁰ » ; et encore « O moisson merveilleuse, à un seul, à un seul promise ! fruit montré à je ne sais quoi en nous qui triomphe !⁵⁰¹ » Le poète partage effectivement le bonheur de la saison avec les agriculteurs des champs.

La préférence du poète pour l'automne s'explique d'une part par l'allégresse apportée par la moisson, d'autre part par la place de la saison, qui se situe au bout d'une année et qui signifie le moment où tout est fait. Les deux causes s'enchevêtrent souvent, parce que le moment de la moisson est proprement lié à l'image que tout est réalisé. Dans *L'Heure jaune*, le poète explicite : « Tout est mûr, grain et paille, et le fruit avec la feuille. C'est bien de l'or ; tout fini, je vois que tout est vrai.⁵⁰² » L'automne

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 1038. La lettre de Claudel à Mallarmé date du 23 novembre 1896, citée par Jacques Petit du *Cahiers Paul Claudel I*, p. 50.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 119.

est la période de maturité, c'est-à-dire que les processus des choses et celui de l'année vont toucher leur fin. À la révision du temps écoulé, le poète exprime un léger regret dans l'écrit d'*Octobre*, mais ce qu'il nous fait remarquer le plus, c'est son ton décisif : « dans cet achèvement du jour, maturité suprême de l'année irrévocable. *C'en est fait*.⁵⁰³ » La saison automnale est le moment où tout est fait ; et surtout l'automne de 1896, c'est le moment où une décision importante est faite par le poète :

Voici, comme un cœur qui cède à un conseil continu, le consentement ; le grain se sépare de l'épi, le fruit quitte l'arbre, la Terre fait petit à petit délaissement à l'invincible solliciteur de tout, la mort desserre une main trop pleine ! Cette parole qu'elle entend maintenant est plus sainte que celle du jour de ses noces, plus profonde, plus tendre, plus riche : *C'en est fait* !⁵⁰⁴

Dans ce passage de susurrement poétique, le regret pour le temps irrévocable et le vis-à-vis prochain avec la mort sont adoucis par un cœur déterminé. C'est le moment où le poète a décidé de répondre positivement à la vocation religieuse, comme le terme du « consentement » nous le révèle. Avec la décision faite, l'esprit du poète entre dans un état libéré et détendu. Jacques Petit commente ainsi dans les notes du poème *Octobre* : « Le calme heureux de ce séjour à Fou-Tchéou vient non seulement de la liberté, de la beauté du pays, mais aussi (et peut-être y a-t-il entre ces diverses impressions un lien) du “consentement” à la vocation que Claudel croit alors la sienne. ⁵⁰⁵ » La saison est remplie ainsi par l'amour déterminé de Claudel pour sa croyance, comme l'indique explicitement la dernière phrase du poème : « A la céleste interrogation cette réponse amoureusement *C'en est fait* est répondue.⁵⁰⁶ »

Si l'automne est défini par les poèmes de Claudel comme une saison de couleurs, de satisfaction et de béatitude, l'automne sous les plumes des poètes chinois est souvent paré de la mélancolie envers le temps passé. Sauf pour les agriculteurs, la saison est pour la plupart des gens la période triste où les végétations perdent progressivement leur vitalité à cause de la descente de la température. Les feuilles

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 1039.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 53.

flétrissent et tombent ; le vent du nord se lève ; les scènes de la saison automnale traduisent naturellement de la séparation et de la tristesse. À propos des poèmes illustres chinois au sujet de l'automne, la lyrique de la poétesse Li Qing Zhao⁵⁰⁷ qui s'intitule *Sheng Sheng Man • Xun Xun Mi Mi* (en français : *La Recherche* ; en chinois : 《声声慢•寻寻觅觅》) est l'une des œuvres les plus représentatives. Claudel lui-même, à partir de la traduction de Judith Gautier dans *Le Livre de Jade*, traduit ce poème au moment de préparer sa conférence sur *La Poésie française et l'Extrême-Orient* en 1937. L'image de l'automne dans le poème est si triste et touchante que les deux traducteurs le nomment directement *Désespoir*. Nous voyons d'abord la traduction de Claudel :

Désespoir
 Appelle ! appelle !
 Implore ! implore !
 Attends ! attends !
 Rêve ! rêve ! rêve !

 Pleure ! pleure ! pleure !
 Souffre ! souffre ! souffre, mon cœur !
 Encore ! encore !
 Toujours ! toujours ! toujours !
 Cœur ! cœur !
 Triste ! triste !
 Existe ! existe !
 Meurs ! meurs ! meurs ! meurs !

Li Y Hane⁵⁰⁸

Claudel ne traduit qu'une partie du poème de la poétesse, qui est aussi la partie la plus originale. Dans le texte originel, Li Qing Zhao utilise d'une manière ingénieuse sept paires de formules répétitives pour composer les trois premiers vers, ce qui fait de ces formules des paroles cantatoires, et construit vivement l'ambiance solitaire et triste. Ce sont justement ces trois vers que Claudel traduit et développe, ce qui explique la présence de tant de répétitions des mots dans sa traduction. Sans doute Claudel est-il

⁵⁰⁷ Li Qing Zhao (en chinois : 李清照) : Elle est née en 1084 et morte en 1155. Elle a un surnom, c'est Yi An (soit Y Hane, traduit par Judith Gautier et Claudel). La poétesse a vécu sous la dynastie des Song, et reste très connue pour ses talents en poésie.

⁵⁰⁸ *O Po*, p. 946-947.

justement impressionné par la profonde douleur manifesté dans ces vers pour qu'il décide de retraduire le poème de Li Qing Zhao, et de réexprimer, à son tour, un tel désespoir. Or Li Qing Zhao, en plus de la disposition des formules répétitives, utilise également une quantité de scènes automnales pour exprimer son amertume intérieure. Nous pouvons avoir une idée plus complète du poème à travers la traduction de Judith Gautier :

DÉSESPOIR

Ly-y-Hane

Appelle ! appelle ! Implore ! implore ! Stagne ! Stagne !
Rêve ! rêve !
Pleur ! pleur ! Souffre ! souffre ! ... Toujours ! toujours !
A peine fait-il chaud que la saison du froid revient !
Ah ! qu'il est accablant d'exister !
Deux ou trois tasses de faible vin,
Ne suffisent pas, pour faire supporter l'âpre vent de
l'aurore.

*

Les cygnes sauvages repassent déjà.
Ah ! que mon cœur est cruellement blessé !
Il y longtemps que je les connais, pour les voir ainsi
passer et repasser...
Les chrysanthèmes foisonnent, partout sur la terre, en une
exubérance somptueuse.
Mais la fleur qui s'étiole ici,
Qui donc voudrait la cueillir ?

*

Ne suis-je pas la sempiternelle gardienne de cette fenêtre ?
Quand donc cette journée s'éteindra-t-elle dans
l'obscurité ?...
Une pluie fine mouille les larges feuilles des paulownias.
Le crépuscule vient lentement ; l'obscurité tombe, tombe,
goutte à goutte.
La voici complète, maintenant, la nuit, et rien n'est
changé pour moi...
Oh ! comment pourrait-on détruire, à jamais, le mot :
désespoir ? ...⁵⁰⁹

La traduction de Judith Gautier reste, dans l'ensemble, assez fidèle au texte

⁵⁰⁹ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 90-92, à partir de Judith Gautier, *Le Livre de Jade*, Plon, Paris, 1933, 266 pages + 7 illustrations.

originel malgré de petites modifications (par exemple : elle redivise le poème en trois strophes alors que le poème originel se divise en deux strophes, dont la deuxième commence par « Les chrysanthèmes foisonnent »). Dans le poème, Li Qing Zhao recourt à plusieurs scènes pour évoquer la mélancolie de l'automne, telles que « l'âpre vent de l'aurore », le passage des « cygnes sauvages » du nord au sud, l'étiollement des « chrysanthèmes », et surtout celle où la pluie automnale mouille les feuilles des paulownias de sorte qu'elles soient bientôt séparées des arbres — une image qui fréquente les descriptions de l'automne des poètes chinois, par exemple : le poème *Chang Hen Ge* (en français : *Le Chant du regret éternel* ; en chinois : 《长恨歌》) de Bai Ju Yi⁵¹⁰. La poétesse crée le poème à un âge plutôt avancé, soit le moment épouvantable où la dynastie des Song nord touche sa fin ; où son pays natal est détruit par les envahisseurs du nord ; où son mari est mort de maladie ; et où la plupart des documents historiques et livres que le couple conserve précieusement se perdent dans la route de fuite de la guerre. Dans ce cas, les scènes tristes et froides de l'automne représentent parfaitement l'état intérieur de l'auteur. Employer la description des paysages automnaux comme un moyen d'exprimer le chagrin du poète n'est pas seulement réservé au poème de Li Qing Zhao. Nous pouvons trouver aisément les poèmes au sujet de la mélancolie de l'automne chez Li Bai, chez Du Fu, chez Li Shang Yin, chez Zhang Ji, chez Guan Han Qing, chez Nalan Xiang De⁵¹¹...c'est une liste interminable, comme le conclut le vers de Liu Yu Xi : « 自古逢秋悲寂寥⁵¹² » (traduit

⁵¹⁰ Ici, on se réfère au vers : « 秋雨梧桐叶落时 », qui est traduit en français : la pluie automnale fait le moment où les feuilles des paulownias tombent. En Chine, le jaunissement et la tombée des feuilles des paulownias sont souvent considérés comme le symbole de l'automne.

⁵¹¹ Les noms listés sont tous les poètes illustres dans l'histoire de la littérature chinoise. Pour Li Bai (李白, 701-762), on se réfère à ses vers « 长风万里送秋雁, 对此可以酣高楼。[...] 抽刀断水水更流, 举杯销愁愁更愁。 » ; pour Du Fu (杜甫, 712-770), ses vers « 万里悲秋常作客, 百年多病独登台 » ; pour Li Shang Yin (李商隐, environ 813-858), ses vers « 远书归梦两悠悠, 只有空床故素秋 » ; pour Zhang Ji (张继, mort environ en 753), ses vers « 月落乌啼霜满天, 江枫渔火对愁眠 » ; pour Guan Han Qing (关汉卿, environ 1234-1300), ses vers « 天长雁影稀, 月落山容瘦, 冷清清暮秋时候 » ; pour Nalan Xing De (纳兰性德, 1655-1685), ses vers « 谁念西风独自凉, 萧萧黄叶闭疏窗, 沉思往事立残阳 ». Les vers cités ne sont bien sûr pas les seuls exemples des poètes à ce sujet. Ici, nous ne proposons pas leur traduction, qui ne concerne pas vraiment l'intérêt de notre travail. Nous citons ces noms de poètes et leurs vers, tout simplement pour justifier l'universalité de la mélancolie automnale dans la poésie chinoise.

⁵¹² Liu Yu Xi (刘禹锡) : il est né en 772 et mort en 842. Le vers cité provient de son poème intitulé *Qiu Ci* (traduit en français : *Le Poème de l'automne* ; en chinois : 《秋词》).

en français : depuis toujours, on parle de la tristesse et de la solitude en automne). Donc, il est juste de dire que l'image de l'automne se fait effectivement une évocatrice de l'affliction de l'homme dans la poésie chinoise.

Alors, à quoi attribuer ce phénomène ? Pourquoi les paysages automnaux suscitent-ils toujours des sensations sombres pour les Chinois ? Ou bien pourquoi jette-t-on habituellement un regard passif sur l'image de l'automne ? La première raison est évidente. En automne, à cause du changement du climat, les végétaux et l'être humain, tout doit vivre la perte de l'énergie physique dans cette saison, ce qui provoque naturellement de la dépression et même de l'angoisse en homme, comme le dit Song Yu dans son poème *Jiu Bian* (en chinois : 《九辩》) : « Ah la tristesse, c'est l'ambiance de l'automne !⁵¹³ »

Les Chinois sont une population qui a l'habitude d'arranger leurs activités en suivant les règles naturelles. Si la première raison, qui indique la relation entre les sentiments maussades et l'automne, reste presque universelle pour tous les peuples dont la région d'habitation possède une pareille alternance des saisons, la deuxième raison dont nous allons parler concerne des coutumes assez originelles, plutôt typiques aux Chinois. Depuis l'antiquité, l'automne, c'est souvent la saison où l'on fait la guerre. Pour la civilisation agricole, les gens deviennent disponibles après la récolte automnale. Les gouverneurs choisissent cette saison comme le temps de guerre afin de ne pas transgresser les ordres de l'agriculture et aussi afin d'avoir le plus de mains-d'œuvre pour faire la guerre. Cette coutume a été enregistrée dans le livre du *Li Ji*⁵¹⁴. Nous y avons un texte intitulé *Yue Ling* (en chinois : 《月令》 ; traduit en français : *Les Lois des mois*) où l'on note les activités à faire et aussi celles interdites pour chaque mois⁵¹⁵.

⁵¹³ Voilà le texte original: 《悲哉秋之为气也!》 Song Yu (en chinois : 宋玉) est environ né en 298 et mort en 222 avant notre ère, poète de la période des Royaumes Combattants. La traduction du vers est de nous.

⁵¹⁴ *Li Ji* (en chinois : 《礼记》) dont la traduction du titre est *Le Livre des rites*, comme son titre l'indique, enregistre les rites de la période avant la dynastie des Qing (soit antérieur à l'année 221 avant notre ère) et fait partie des Classiques chinois.

⁵¹⁵ Les douze mois du *Li Ji* ne se conforment pas tout à fait au calendrier grégorien. Selon la relation entre le Soleil et la Terre, les anciens chinois divisent une année en quatre saisons, et chaque saison se divise encore en trois mois qui représentent les trois étapes de la saison. Par exemple, pour les trois mois de l'automne, on les nomme successivement « le début automne », « le mi-automne » et « la fin automne ».

Selon l'enregistrement du texte au sujet des activités en automne, après la cérémonie d'accueillir l'automne, l'empereur accorde dans son palais des prix aux officiers militaires comme un encouragement ; et ensuite, il nomme les commandants de l'armée, fait la sélection des soldats et prépare les armes nécessaires pour lancer l'attaque aux ennemis.⁵¹⁶ Le passage n'est pas la description d'une scène réelle, mais une direction pour les gouverneurs sur ce qu'ils doivent faire dans cette saison. Vu la place primordiale du *Li Ji*, manuel obligatoire pour les familles impériales et tous les lettrés, la plupart des gouverneurs suivent cette direction et arrangent les actions militaires en automne. Cet aménagement qui se fonde sur un respect pour les ordres de l'agriculture peut assurer la base de tout le fonctionnement du pays, ce qui est la raison essentielle pour laquelle les gens le suivent. En tout cas, l'automne se fait ainsi la période où a lieu le plus souvent la guerre, ce qui ajoute à la saison une couleur sombre supplémentaire, parce que, comme nous le savons tous, la guerre apporte au peuple la douleur de toutes sortes : la séparation, le massacre, la blessure et la mort. Donc, l'automne en Chine, à cause de son lien avec la guerre, est lié souvent avec ces images douloureuses.

Une autre coutume chinoise qui relie l'automne avec l'image macabre, c'est la procédure de l'exécution capitale. Le régime de l'exécution dans l'antiquité exige un temps convenable et une publicité pour la mise à mort des criminels. Quel est le temps convenable pour mettre fin à la vie ? Les anciens gouverneurs croient qu'ils font l'exécution capitale à la place du Ciel (ou du Destin) ; donc le choix du temps pour cet évènement sinistre doit respecter les lois du Ciel. Parmi les quatre saisons, l'automne et l'hiver où la plupart des vies, que ce soit végétale ou animale, touchent leur fin ou font le grand repos, où l'ambiance générale devient ainsi peu animée et solitaire, sont considérés comme un temps approprié pour exécuter la mort. Surtout en automne, les gens dont la proportion importante sont les paysans sont plutôt libres et, il ne fait pas encore trop froid pour que les gens sortent. L'exécution capitale en cette saison peut recevoir le plus de spectateurs, ce qui satisfait l'autre demande du régime, soit la

⁵¹⁶ Voilà le texte originel : 《礼记·月令》：“立秋之日. 天子亲帅三公. 九卿. 诸侯. 大夫. 以迎秋于西郊. 还反. 赏军帅武人于朝. 天子乃命将帅. 选士厉兵. 简练桀俊. 专任有功. 以征不义”.

publicité. Les anciens gouverneurs font publiquement l'exécution capitale de sorte que cela puisse effrayer le peuple et baisser le nombre des transgresseurs de la loi du pays. Vu ces deux causes, l'automne devient la saison parfaite pour l'exécution capitale, ce qui est aussi noté dans le texte *Yue Ling* du *Li Ji*. Dans le paragraphe qui décrit les activités du mois du début-automne, il est clairement écrit que c'est l'heure de mettre à mort des criminels⁵¹⁷. Ensuite, dans le paragraphe pour le mois de la fin-automne, nous lisons la répétition d'un ton renforcé : « ne pas laisser les criminels survivre à la saison.⁵¹⁸ » Ainsi, la procédure publique des exécutions capitales ajoute encore une fois à l'automne une couleur funèbre.

Avec ces événements rituels — la guerre et l'exécution capitale, la saison automnale devient carrément porteuse des sentiments sombres et passifs. Les facteurs artificiels et sociaux, et les paysages tristes naturels travaillent ensemble pour composer enfin l'image solitaire et mélancolique de l'automne. Cela explique pourquoi la figure de la saison chez la plupart des poètes chinois est toujours définie comme la période de la tristesse et de l'affliction. En apparence, cette image sombre de l'automne dans la poésie chinoise et l'image joyeuse dans les poèmes de Claudel divergent tellement ; mais au fond, toutes les deux conceptions de l'automne se basent sur l'observation des scènes naturelles : seulement, chez Claudel, il vise le moment de la maturité et du parachèvement de la nature, qui lui apporte de la satisfaction ; pour la part des poètes chinois, ils pensent plutôt à la mort rapprochée qui vient juste après la maturité, à la mort qui se cache derrière le spectacle doré de la saison.

Le repos sabbatique hivernal

Le poème *Décembre* dans *Connaissance de l'Est*, du point de vue de son titre, se présente comme la suite des poèmes *Octobre* et *Novembre* ; cependant, il se distingue des deux autres poèmes, parce qu'il nous montre l'image d'une saison différente : voilà l'hiver.

Le poème *Décembre* nous présente l'hiver du sud de la Chine. Là, les couleurs ne

⁵¹⁷ Voilà le texte originel : 《礼记·月令》：“戮有罪。”

⁵¹⁸ Voilà le texte originel : 《礼记·月令》：“毋留有罪。”

sont pas tout à fait disparues grâce à un climat relativement doux. Ainsi, nous découvrons dans la description claudélienne un hiver encore « feuillu⁵¹⁹ » dans lequel « les terres couleur de pourpre et de tan » ne sont pas monotones, mais ressemblent à « un riche brocart ». Le poète ne cache pas son goût pour les couleurs hivernales sourdes mais douces ; et le vert clair qui n'appartient pas à cette saison, au contraire, devient tout à coup « blessant ». Malgré « rien de jeune et rien de neuf », l'ambiance de l'hiver est « coite » et caressante. En suivant le regard du poète qui parcourt le vallon, le ciel, la montagne, les plaines et le village, nous ressentons l'immobilité (« l'heure est certainement arrêtée ») et l'épaisseur (« ces tons pleins et sourds ») de la période hivernale. Or, il est vrai que les scènes en cette saison sont moins animées, mais non sinistres ; il est vrai que le paysage a l'air « clos », mais ce qui n'est pas une fermeture morte, et que le paysage, au contraire, « semble prêter attention à une voix si grêle que je ne la saurais ouïr » ; il est aussi vrai que le poète mentionne une fois la mélancolie dans ce poème de l'hiver, mais qui ne concerne sûrement pas une sensation douloureuse. Alors, de quel hiver le poète nous parle-t-il ? Ou quelle est l'image de l'hiver définie par la plume de Claudel ? Nous pouvons trouver la réponse dans cette phrase : « Ces après-midi de décembre sont douces ». L'hiver ici est calme, aimable et surtout il comprend les vies potentielles. L'hiver n'est pas le synonyme de la mort.

L'image de l'hiver de *Décembre* nous évoque aisément l'image d'un autre hiver dans la traduction d'un petit poème chinois faite par Claudel. Dans les années 1940, le poète traduit une série de poèmes classiques dont nous trouvons un qui s'intitule *La Rivière gelée*. Le poème dont le titre originel est *Jiang Xue* (traduit en français : *La Neige sur la rivière* ; en chinois : 《江雪》) est l'œuvre du poète célèbre de la dynastie des Tang qui s'appelle Liu Zong Yuan⁵²⁰. Ce poème qui décrit les scènes de l'hiver demeure très connu chez les Chinois. Il comprend seulement quatre vers, soit vingt

⁵¹⁹ Les formules en parenthèse dans ce paragraphe se réfèrent au poème *Décembre*, voir *O Po*, p. 56-57.

⁵²⁰ Liu Zong Yuan (en chinois : 柳宗元) : il est né en 773 et mort en 819, écrivain, poète et philosophe sous la dynastie des Tang. Les dynasties des Tang et des Song sont l'époque d'or de la poésie chinoise. C'est pourquoi la plupart des poèmes chinois que nous citons sont créés pendant cette période ; c'est aussi pourquoi les œuvres poétiques traduites par Claudel proviennent souvent des poètes de cette période.

caractères chinois, mais dessine d'une façon habile un hiver enneigé, froid et silencieux. La traduction du poème par Claudel reste dans l'ensemble bien fidèle au texte originel. Cette fois, il ne fait pas beaucoup d'adaptation personnelle, mais cherche à imiter le timbre de l'écrit de Liu Zong Yuan et représenter le plus exactement possible la beauté du poème originel. Voilà le poème traduit par Claudel et renommé *La Rivière gelée* :

LA RIVIÈRE GELÉE

Le mouvement de mille montagnes immobiles pas un
oiseau !
Le chemin sous la double ornière qui passe pas un
passant !
Et le pêcheur tout seul au milieu de la rivière gelée
Qui tente sous le courant invisible un poisson inexistant !

LIEOU TOUNG YEN⁵²¹

Lieou Toung Yen qui figure ici est justement Liu Zong Yuan dont nous parlons. D'après les notes de la traduction du poème rédigées par Jacques Petit, « L'adaptation du chinois en français n'est évidemment pas l'œuvre de Claudel ; encore que l'on n'ait pu retrouver le recueil dont il s'est servi⁵²² ». Cela nous étonne vraiment que même manquant de l'accès au texte originel, Claudel saisisse bien les formules les plus délicates du poème. En d'autres termes, comme Claudel ne comprend pas les écrits chinois, sa traduction se fait effectivement à partir d'une traduction de quelqu'un autre. Dans cette condition, il traduit souvent très librement ces poèmes chinois, ce qui fait naturellement un décalage entre le texte originel et le texte traduit, comme dans le cas du poème de Li Qing Zhao que nous avons montré plus haut. Mais ici, pour le poème de Liu Zong Yuan, la complicité entre le texte originel et la traduction claudélienne est manifeste. Par exemple, les formules « pas un oiseau » et « pas un passant » dans les deux premiers vers ne sont pas les répétitions gratuites, mais un signe de fidélité. Dans le texte originel, les derniers mots des premiers vers sont une paire de synonymes *jue* et *mie* (絶 et 灭) qui signifient la disparition absolue et décrivent ainsi d'un ton

⁵²¹ *O Po*, p. 939. Voilà le poème originel : 《江雪》唐·柳宗元：千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

⁵²² *O Po*, p. 1188.

catégorique le fait que les traces des oiseaux et de l'homme sont complètement disparues dans une région vaste. La région concernée est dessinée par hyperbole en deux formules : « mille montagnes » (千山) et « dix mille sentiers » (万径), dont nous constatons que Claudel garde l'expression « mille montagnes ». Avec la disposition subtile de ces formules, les deux vers présentent parfaitement l'image d'aucune trace vivante dans une dimension illimitée. Les deux mots *jue* et *mie* (絶 et 灭) nous montrent un silence absolu ; et leur rapport synonymique, par la répétition potentielle, renforce cette image silencieuse. L'emploi des différents termes mais au même sens pour souligner une idée, ce qui peut en même temps éviter la redite monotone, c'est une approche très souvent utilisée dans la poésie chinoise. Le bon choix des termes de Liu Zong Yuan fait de ses vers une démonstration parfaite de cette approche. Il est évident que Claudel comprend l'essentiel de la beauté des deux vers, donc il essaie de garder le plus possible le ton catégorique et l'acte de renforcer du texte originel : nous découvrons ainsi les formules « pas un oiseau » et « pas un passant » et les deux points d'exclamation au bout des premiers vers de la traduction. Et, « pas un oiseau » et « pas un passant » font une traduction très fidèle, parce que les deux formules ont la même structure, ce qui fait une sorte de répétition comme la paire de synonymes chinois le font, et qu'en même temps, les derniers mots des vers « oiseau » et « passant » répondent respectivement aux deux caractères chinois : *jue* (絶) est pour décrire l'absence des oiseaux et *mie* (灭) pour l'absence de l'homme. En bref, c'est une traduction fidèle aux deux niveaux : la forme et le contenu ; c'est justement ce qu'on attend d'un bon traducteur.

Or, Claudel ne veut pas s'arrêter à être un simple traducteur, qui s'efface derrière un écrit imitatif. Il traduit fidèlement les deux premiers vers, mais fait un certain développement personnel pour la traduction des deux vers qui restent. Si l'on traduit littéralement les troisième et quatrième vers de Liu Zong Yuan, ce sera : sur une barque solitaire le vieux pêcheur couvert des imperméables / qui pêche tout seul au milieu de la rivière gelée⁵²³. En comparant notre traduction et celle de Claudel, nous constatons

⁵²³ La traduction est de nous.

que Claudel, en traduisant le poème, ajoute quelques éléments qui ne figurent pas dans le texte originel, tels que « le courant invisible » et « un poisson inexistant ». Ces modifications qui font un décalage apparent entre le texte originel et sa traduction, témoignent au contraire de la bonne compréhension de Claudel pour le poème. Liu Zong Yuan dessine d'abord un espace vaste et silencieux par les deux premiers vers ; mais c'est un silence presque mort, non vraiment mort, parce qu'il y a encore un homme vivant qui essaie de pêcher. Sur la rivière gelée, quelle est la possibilité de pêcher des poissons ? Aucune ou peu. Donc, le pêcheur est là non vraiment pour pêcher. Il est en fait le signe de la vie dans le monde froid et muet. C'est une figure résistante, malgré sa solitude, qui est soulignée par la répétition du terme « seul » — *gu* (孤) et *du* (独). Claudel saisit bien le sens de l'acte de pêcher, et en ajoutant les formules « le courant invisible » et « un poisson inexistant », explique que l'acte de pêcher est un acte symbolique et philosophique, non simplement poétique ou esthétique.

Tout en évoquant la figure du pêcheur, nous comprenons que l'hiver de Liu Zong Yuan, c'est un hiver enneigé, froid mais qui n'exclut pas la vie. L'apparence de cet hiver est très différente de celle de l'hiver de Claudel : encore feuillu et un climat doux. D'un côté, c'est l'hiver du nord de la Chine ; de l'autre côté, c'est l'hiver du sud de la Chine. Or, tous les deux hivers sont calmes ; et sous la tranquillité pareille, il y a toujours des traces de vie qui résistent au silence mort de l'hiver. De même que Liu Zong Yuan dessine d'abord un espace vide de signe de la vie, Claudel regrette aussi que « De tant l'herbe et d'une si grande moisson, nulle chose ne demeure que de la paille parsemée et une bourre flétrie⁵²⁴ » ; et de plus encore, de même que le pêcheur figure sur la rivière gelée, Claudel note les couleurs de la nature (celles des arbres, ou de la terre etc.) qui résistent à l'arrivée de l'hiver. Il dit dans le poème : « Tout est coi et enveloppé⁵²⁵ » ; c'est-à-dire que les vies ne sont pas disparues en cette saison, mais se cachent sous l'apparence muette, car c'est le « sabbat » de la terre, précise-t-il à la fin du poème.

Force est d'avouer qu'il y a une différence importante (sauf les divergences

⁵²⁴ *O Po*, p. 57.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 56.

superficielles) dans les deux images de l'hiver : pour le poème de Liu Zong Yuan, la figure du pêcheur, en tant que seul signe de la vie en hiver, est plutôt imaginaire qui signifie l'alter ego du poète et, représente sa résistance intérieure contre le monde froid et mort ; mais pour Claudel, les petites traces de vie existent véritablement. Seulement, il est facile de négliger ces petits signes de vitalité. C'est grâce aux yeux du poète qu'ils sont remarqués et montrés. Le poète est en effet le révélateur de la vie potentielle de la saison. Malgré cette différence, les deux poètes Liu Zong Yuan et Claudel partagent quand même la croyance dans la vitalité de l'hiver. C'est sans doute le point d'intérêt commun qui attire l'attention de celui-ci, et le conduit à la traduction du poème de celui-là.

Dans le poème *Décembre*, Claudel explique sa définition de la saison hivernale à la fin du texte : « Entre une année et l'autre, c'est ici la pause et la suspension. La pensée, délivrée de son travail, se recueille dans une taciturne allégresse, et, méditant de nouvelles entreprises, elle goûte, comme la terre, son sabbat.⁵²⁶ » D'après le poète, l'hiver, c'est la pause, la période du repos et la saison sabbatique pour la terre et aussi pour la pensée humaine. L'idée de Claudel, qui provient de sa connaissance biblique comme le terme « sabbat » le révèle, coïncide heureusement avec la conception traditionnelle de la civilisation chinoise. En suivant les règles naturelles, la plupart des végétaux et animaux entrent dans leur repos annuel, y compris l'être humain. Pour les anciens Chinois, toutes les activités productives concernant la terre sont arrêtées et la période où il y a le moins de soleil commence. Donc, les gens pensent que ce qui compte le plus, c'est de conserver les fruits du travail et l'énergie vitale pour survivre à la saison, et de se préparer pour le commencement d'une nouvelle année. Ainsi, l'hiver, c'est la période de la conservation, dite *Dong Cang* (冬藏)⁵²⁷. De même que la

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁵²⁷ Les anciens Chinois résument la loi de la vie végétale en quatre formules : la naissance au printemps (*Chun Sheng* ; en chinois : 春生), le développement en été (*Xia Zhang* ; en chinois : 夏长), la récolte en automne (*Qiu Shou* ; en chinois : 秋收), et la conservation en hiver (*Dong Cang* ; en chinois : 冬藏). Sa source officielle se trouve dans la préface de *Shi Ji* fait par Shima Qian lui-même : « La naissance au printemps, le développement en été, la récolte en automne et la conservation en hiver, ce sont la grande loi du Ciel. » Voilà le texte originel : 《史记·太史公自序》：“夫春生夏长，秋收冬藏，此天道之大经也。” Dans le manuel élémentaire traditionnel qui s'intitule *Mille mots* (《千字文》), on évoque aussi l'idée de « la récolte en automne et la conservation en hiver ». Voilà le texte originel : 《千字文》：“寒来暑往，秋收冬藏。” Dans le livre médical le plus ancien intitulé *Huang Di Nei Jing* (《黄

nature prend son repos pour l'entreprise de l'année prochaine, selon la direction du texte *Yue Ling* du *Li Ji*, l'homme doit l'imiter en fermant bien les granges et les maisons pour conserver la nourriture et se protéger du froid du monde extérieur ; il lui faut également calmer l'esprit, faire reposer le corps et se contenir de passion sensuelle pour garder l'air vital et arriver à l'harmonie du Yin-Yang⁵²⁸. Nous voyons que la théorie de la conservation hivernale est au fond une proposition du « sabbat » pour l'esprit et le corps de l'homme. Comme Claudel qui explique ainsi sa constatation et réflexion dans le poème : « La pensée, délivrée de son travail, [...], elle goûte, comme la terre, son sabbat », les anciens Chinois croient également que l'homme, en imitant la nature, doit faire reposer son corps et sa pensée en cette saison. Le repos hivernal a une apparence plus calme que les scènes des autres moments de l'année, mais tient un rôle autant important qu'elles pour le processus d'une année, et aussi pour l'évolution de la vie. N'oublions pas que le silence reste seulement superficiel et temporaire. Claudel et les Chinois connaissent bien que le repos saisonnier comprend en fait une énergie invisible et virtuelle, et offre à l'homme et à la nature une occasion de « méditer » silencieusement « de nouvelles entreprises ».

Les images sentimentales des saisons : les interactions entre l'extériorité et l'intériorité

Pour cette enquête sur les images esthétiques des saisons, il nous manque encore celle du printemps. Nous n'avons pas trouvé les poèmes consacrés spécialement à cette saison dans l'œuvre chinoise de Claudel. Peu importe. Cela ne nous gêne pas d'avoir une idée sur la façon claudélienne d'interpréter les scènes saisonnières. Nous avons ici : les ardeurs purifiantes de l'été ; les couleurs brillantes et déterminantes en automne ; et le repos calme mais préparatoire de l'hiver. Que ces interprétations convergent ou divergent avec les figures des saisons conçues dans les idées collectives

帝内经》), cette loi concernant l'évolution des végétaux est considérée comme la voie majeure pour maintenir le corps humain en bon état. Dans la langue courante, les quatre formules s'utilisent aussi pour désigner le développement naturel d'une chose ou d'un événement.

⁵²⁸ Ce ne sont pas la traduction complète et stricte du passage concernant les activités en hiver du texte *Yue Ling*, plutôt une paraphrase. Voilà le texte originel : 《礼记·月令》：“审门闾. 谨房室. 必重闭”，“君子齐戒. 处必掩身. 身欲宁. 去声色. 禁耆欲. 安形性. 事欲静. 以待阴阳之所定.”

chinoises, Claudel et les poètes chinois font le même travail : c'est de faire incarner les sentiments humains par les scènes saisonnières ; ou de faire parler les saisons pour l'intérieur de l'homme.

L'auteur du *Wen Xin Diao Long*⁵²⁹ (en chinois : 《文心雕龙》), Liu Xie évoque la relation entre les sentiments humains et l'alternance des saisons avec les formules suivantes :

Printemps et automnes se remplacent tour à tour,
Les principes du *yin* [l'ombre, le féminin] et du *yang* [la lumière, le masculin] font alterner dépression et entrain :
L'aspect du Monde se modifie
et la subjectivité en est affectée.
Quand éclot la force vitale du *yang* [au début du printemps] les fourmis se mettent à marcher,
quand les gammes du *yin* commencent à geler [à l'approche de l'hiver] les mantes partent en quête de provisions :
si petits qu'ils soient, ces insectes en sont affectés,
tant l'alternance des saisons ébranle en profondeur les réalités du Monde.
La pièce de jade suscite l'esprit intelligent,
La beauté des fleurs met en valeur la limpidité du Souffle :
Les aspects du monde s'entr'appellent.
Quel est l'homme qui peut rester impassible ?

C'est pourquoi, quand avec l'année éclot le printemps,
un sentiment d'allégresse se déploie ;
et quand au début de l'été tout parvient à son plus haut développement,
une impression d'exubérance profusion s'empare de l'esprit.
Quand [à l'automne] le ciel est haut et l'air limpide,
Nos pensées assombries tendent au loin ;
et quand [en hiver]neige et grésil couvrent sans limite la terre,
des méditations empreintes de triste gravité gagnent en

⁵²⁹ *Wen Xin Diao Long* est un ouvrage théorique de la littérature chinoise et créé par Liu Xie (en chinois : 刘勰) environ en 501-502. Le livre reste remarquable dans l'histoire de la critique littéraire chinoise pour sa structure cohérente et son exposition minutieuse. Le recueil se compose en cinquante chapitres dont le quarante-sixième s'intitule *Wu Se* (en chinois : 《物色》, en française : « Du monde extérieur comme manifestation ») d'où provient le passage qui est cité plus bas.

profondeur.⁵³⁰

En recourant à la théorie du Yin-Yang et en présentant les réactions des animaux et végétaux face aux changements des saisons, Liu Xie dévoile la communication entre la nature et les vies. À partir de cela, il annonce que l'homme, comme un être plus développé que les insectes et les fleurs, participe largement à cette communication. En présentant les différents sentiments qui sont liés à divers paysages des saisons, l'auteur parle en fait de l'intériorisation du monde par l'être humain, au sujet de laquelle, François Jullien commente ainsi :

Chaque paysage saisonnier suscite en l'homme une forme de conscience particulière et le procès intérieur à la subjectivité n'est que le prolongement direct du jeu de variations qui est à l'œuvre dans le Monde : l'extériorité suscite et modifie l'intériorité (notion de *qing* 情 « disposition de la conscience », « émotion », par rapport à celle de *wu* 物⁵³¹) et cette modification de la réalité intérieure s'extériorise à son tour en se « déployant » (*fa* 發) comme expression et manifestation littéraires.⁵³²

Les interactions entre l'extériorité et l'intériorité, plus précisément, le voyage spirituel aller-retour (de l'extérieur à l'intérieur, et ensuite de l'intérieur à l'extérieur) expliqué par François Jullien, montrent parfaitement la communication entre l'homme et le monde, laquelle reste l'inspiration majeure de la poésie chinoise. Après notre enquête, nous avons découvert que les poèmes de Claudel sont nés en effet de la même communication ; et que beaucoup d'écrits poétiques claudéliens suivent également le processus du *wu-qing-fa*, comme le résume François Jullien.

⁵³⁰ François Jullien, *op. cit.*, p. 64-65. La citation est la traduction du texte de Liu Xie par François Jullien. Le texte de celui-ci fait partie du corpus de l'étude de celui-ci. Voilà le texte originel : 《文心雕龙·物色》：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英华修其清气，物色相召，人谁获安？是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。”

⁵³¹ *Wu*, c'est la notion qui désigne l'ensemble des réalités extérieures.

⁵³² François Jullien, *op. cit.*, p. 65-66.

III. La rencontre du « temps européen » et du « temps chinois » d'après Claudel

Dans l'introduction de son livre *La Valeur allusive*, au sujet des motivations des sinologues occidentaux pour les études chinoises, François Jullien parle de la *distance* entre l'Occident et la Chine : « il n'est pas douteux que par rapport à l'Occident le Monde chinois offre les conditions de possibilité d'une *distance* maximale : une civilisation qui est peut-être la seule à s'être si continûment développée en l'absence de tout rapport avec notre propre tradition.⁵³³ » Cette « distance » est d'abord la distance géographique, ce qui empêche tout rapport entre l'Europe et la Chine pour une durée assez longtemps, soit des dizaines de siècles. Elles deviennent ainsi deux mondes tout à fait indépendants l'un de l'autre, qui possèdent respectivement chacun son propre rythme d'évolution. Dans ce cas, il n'est plus simplement question de la distance géographique, mais à cause de laquelle, pour la civilisation européenne et la civilisation chinoise, nous avons deux « temps » de développement dont leurs circuits se différencient tellement l'un de l'autre. Quand les poèmes et les chants poétiques prospèrent pendant les dynasties des Tang et des Song en Chine⁵³⁴ (soit la période du VII^e au XIII^e siècle), la plupart des esprits occidentaux souffrent encore de la sauvagerie ou du contrôle de l'Église, les fruits littéraires du Moyen-Âge restant assez limités, tels que *La Chanson de Roland* et *Le Roman de Renart* ; mais quand une grande quantité des lettrés chinois sont forcés à l'émascation spirituelle par les nouveaux dominateurs mandchous qui remplacent les anciens gouverneurs des han⁵³⁵

⁵³³ *Ibidem*, p. 3.

⁵³⁴ La dynastie des Tang est l'époque d'or des poèmes rythmés ; et la dynastie des Song est celle des chants poétiques. Les poèmes (*Shi*) et les chants poétiques (*Ci*) sont deux genres de l'écrit poétique : le premier se compose en vers rythmés et d'une même longueur ; et le deuxième se compose en vers de longueurs différentes et peuvent être chantés. Selon les enregistrements du *Quan Tang Shi* (*La Collection complète des poèmes de la dynastie des Tang*), on compte en total plus de quarante-huit mille neuf cents poèmes créés par deux mille deux cents poètes ; selon les enregistrements du *Quan Song Ci* (*La Collection complète des chants poétiques de la dynastie des Song*), nous avons environ vingt mille chants poétiques et plus de mille trois cent trente poètes.

⁵³⁵ La dynastie de Qing dont les gouverneurs sont mandchous, pour défendre leur gouvernement et faire la répression des révoltes des han, est connue pour son inquisition littéraire violente. Surtout pendant la période des gouvernances des empereurs Shun Zhi, Kang Xi, Yong Zheng et Qian Long, soit de 1644 à 1796, on compte environ deux cents affaires qui mettent de nombreux lettrés et leur famille à mort ou en prison. Les esprits intellectuels sont dès lors mis en grande contrainte et évitent de traiter les réalités

(soit les XVII^e et XVIII^e siècles), en Europe, et surtout sur les territoires français, les dramaturges classiques brillent sur la scène et, les grands penseurs ouvrent la période des Lumières. Avec ces comparaisons des événements synchroniques, nous voyons clairement que les deux fils d'évolution avancent effectivement à des rythmes différents, sans contact interactif entre les deux parties. Tantôt celui-ci procède d'une vitesse plus rapide que celui-là, tantôt c'est l'inverse. Nous nommons respectivement les deux fils « le temps occidental » et « le temps chinois ».

Les préparatifs de la rencontre des deux « temps »

Mais la période où l'Europe et la Chine demeurent deux espaces clos s'achève avec l'arrivée de l'âge d'or de la navigation. Le temps de l'Occident et le temps de l'Extrême-Orient ont enfin des points de croisement aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les rencontres de cette période n'arrivent pas à synchroniser les deux temps ; même dans la période de Claudel, soit le passage du XIX^e au XX^e siècle, comme nous l'avons montré au début du chapitre, on observe encore facilement le décalage entre le temps occidental et le temps chinois. Malgré cela, l'interaction entre les deux parties commence véritablement. Notre poète, dont la vie en Chine se divise par les deux temps différents, s'intéresse naturellement aux points de croisement de la civilisation occidentale et de la civilisation chinoise. Dans sa conférence *La Poésie française et l'Extrême-Orient*, il attire notre attention sur deux événements simultanés concernant les deux civilisations : « Il est impossible d'oublier que la découverte de l'Extrême-Orient et le développement de l'art baroque au XVII^e et XVIII^e siècles ont été synchroniques et que c'est de la première que le second a probablement reçu l'accentuation décisive.⁵³⁶ »

Bien entendu, des communications aux cercles limités commencent déjà avant le XVII^e siècle : les missionnaires sont les premiers qui franchissent la distance géographique et arrivent à obtenir de la connaissance sur la Chine et établir une certaine communication entre l'Occident et l'Extrême-Orient. L'échange qui se base

vivantes pour ne pas vexer les gouverneurs de l'époque.
⁵³⁶ *O Pr*, p. 1037.

sur leurs travaux se borne au début à un petit cercle mais prépare certainement la découverte d'un milieu plus populaire. Claudel n'en est pas ignorant :

Mais bien avant les commerçants et les conquistadors, les missionnaires, sur les pas de saint François Xavier, avaient pénétré l'Inde et la Malaisie, et la Chine et le Japon. Ils en avaient épilé la langue, étudié les mœurs, intégré l'histoire, bégayé la philosophie, goûté l'art et la littérature.⁵³⁷

Ce passage se place juste avant sa remarque sur les deux événements synchroniques (« la découverte de l'Extrême-Orient et le développement de l'art baroque »). Il est évident que, d'après Claudel, la communication intellectuelle ou artistique entre les deux parties doit être attribuée plus aux missionnaires qu'aux autres voyageurs. En particulier, notre poète, lui-même, est en effet un bénéficiaire des travaux des missionnaires pour connaître la culture chinoise.

Ce qui mérite d'être noté, c'est que, pour la part des missionnaires, quand ils essaient d'établir les premiers liens avec la Chine, ils choisissent la synchronisation du temps européen et du temps chinois comme un accès à cette communauté culturelle hétérogène. Le « temps » dont nous parlons ici est à son sens propre, soit celui qui indique « le milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement » d'après l'explication de l'article du « temps » dans le dictionnaire *Nouveau Robert*. Au XVI^e siècle, les gens en Europe et en Chine, des deux côtés, possèdent une certaine connaissance de la science du temps mais disposent de systèmes différents de mesures temporelles, soit deux calendriers différents. Les premiers missionnaires en Chine prennent la charge de diffuser les connaissances européennes concernant le temps, de sorte qu'elles puissent corriger et améliorer le calendrier chinois : tous les deux calendriers ont leurs propres qualités et défauts, mais dans certains domaines concrets, le calendrier européen est plus fort que le calendrier chinois, par exemple, pour la prédiction d'une éclipse. Le film documentaire de Cédric Condon qui s'intitule *Chine, l'empire du temps* présente justement comment les missionnaires utilisent leurs connaissances en astronomie comme un outil pour tenir

⁵³⁷ *Ibidem*.

l'attention des Chinois et gagner leur confiance et enfin s'intégrer dans le pays. Alors, on se demande : pourquoi le temps est-il capable de jouer le rôle comme les missionnaires l'espèrent ? Non les connaissances dans d'autres domaines ? Le film nous explicite la raison :

Dans la Chine de la dynastie Ming, la maîtrise du temps revêt une importance capitale. L'empereur est désigné comme le "fils du ciel", est associé au soleil, et se doit d'offrir à ses sujets un calendrier le plus exact possible, largement diffusé parmi la population, pour les activités agricoles comme pour les décisions qui se doivent d'associer à chaque entreprise un "moment approprié".⁵³⁸

En fait, non seulement dans la dynastie des Ming, mais presque dans toutes les dynasties chinoises, l'empereur associe son pouvoir suprême aux mouvements du soleil, de la lune et des étoiles, lesquels composent ensemble un système pour mesurer l'écoulement du temps. Il faut alors aux gouverneurs —fils du ciel— une bonne maîtrise du temps et des événements particuliers astronomiques, ce qui peut justifier la légitimité de son pouvoir impérial. Par exemple, quand une éclipse avait lieu dans le ciel, on disait souvent qu'il y aurait une substitution de pouvoir ou qu'il y avait des mauvais sujets qui voulaient usurper le pouvoir royal. Dans ce cas, l'empereur au pouvoir doit être pré-informé de l'évènement de sorte qu'il prépare une explication à ce phénomène spécial. Ce faisant, le souverain arrive à rassurer son peuple et consolider sa gouvernance. En bref, le pouvoir suprême de la famille royale, c'est « un pouvoir impérial qui fonde sa légitimité sur le "mandat du ciel" et sur la maîtrise de la science [de l'astronomie]⁵³⁹ » Alors, il est naturel de voir le temps revêtir « une importance capitale » en Chine ; et le pays devient ainsi « l'empire du temps », comme le titre du film l'indique. Le film de Cédric Condon, en racontant les efforts successifs de plusieurs générations de jésuites européens, tels que Matteo Ricci, Johann Schreck, Adam Schall von Bell et Ferdinand Verbiest, nous montre « un dialogue scientifique inédit [commencé à la fin du XVI^e siècle et maintenu jusqu'au XVIII^e siècle] entre

⁵³⁸ Selon la présentation du film sur le site du Festival international du film d'histoire à Pessac 2017[en ligne], [consulté le 26 mai 2019], www.cinema-histoire-pessac.com/festival/films/chine-lempire-du-temps

⁵³⁹ *Ibidem.*

deux cultures et deux savoirs⁵⁴⁰ ». C'est exactement le dialogue du « temps ».

La courbe : le témoin de la rencontre

Si dans la communication montrée par le film de Cédric Condon, la Chine se présente plutôt comme un receveur, les deux évènements synchroniques signalés par Claudel dans sa conférence exposent le cas contraire. Les facteurs du « temps » chinois participent à l'évolution du « temps » occidental. D'après Claudel, c'est le même goût pour la courbe qui témoigne la participation. Il voit la présence forte de la courbe dans la construction « des temples et des vieilles demeures chinoises » et explique ainsi la leçon qu'il tire de ses nombreuses visites des édifices chinois : « L'élément essentiel en est cette courbe qui répond au bois et qui, à l'équilibre mort de deux perpendiculaires, substitue l'énergie et le ressort de la vie.⁵⁴¹ » L'expression « l'énergie et le ressort de la vie » qui est attribuée à la courbe nous évoque la description du poète pour les « toits » et « cornes » du poème *Pagode* : « elle (l'architecture Chinoise) amplifie et multiplie les toits, et, en exagérant les cornes qui se relèvent d'un élégant élan, elle en retourne vers le ciel le mouvement et la courbure⁵⁴² » ; la courbe de même genre se trouve aussi sur les arêtes du toit ; « Sur le faîte, aux angles, deux poissons roses, dont les longues palpes de cuivre tremblotent, se recourbent, la queue en l'air.⁵⁴³ » L'énergie exposée par la courbe fait de l'édifice chinois un art de mouvement — voilà l'aspect majeur présenté par les écrits de Claudel au sujet de l'architecture chinoise. Gilbert Gadoffre en fait ainsi la remarque en explorant les diverses descriptions sur le mouvement de la construction dans les poèmes *Pagode* et *Jardin* :

Les formes architecturales, dans « Pagode » et « Jardins », sont définies en terme de mouvement, au point que les images évoquent par instant la danse : on nous parle d' « élan » de toits qui « se relèvent », de « courbure », de suspension dans l'air, de « légèreté », du « jet ivre de ces proues fées », on suggère des formes féminines en robe de cour qui pincent leur jupe « comme des bras on relève une robe trop ample », puis

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁴¹ *O Pr*, p. 1037.

⁵⁴² *O Po*, p. 27.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 28.

la femme devient arbre, et se « relève comme une branche qu'on lâche ».⁵⁴⁴

L'architecture chinoise qui est définie par Claudel comme un art de courbe et de mouvement suscite en lui une certaine familiarité, parce que comme nous le savons, le style de l'architecture baroque européenne se caractérise justement par le remplacement des lignes droites par les courbes qui peut créer des effets spectaculaires et illusoires. L'art baroque est considéré comme un style émouvant qui peut exploiter le plus possible la potentialité dramatique de l'espace. Comme nous le montre la place Saint-Pierre à Rome : les colonnades monumentales en demi-cercle transmettent aux visiteurs l'idée qu'ils sont embrassés par les bras de la Basilique Saint-Pierre. Il est facile de voir une parenté entre le style imagé de l'architecture baroque et les édifices chinois qui impressionnent le visiteur par les images de la « danse », de la « femme » et de « l'arbre ». Claudel précise l'analogie en évoquant la coupole baroque : « N'est-ce pas la courbe, après tout, qui, à la fin du Moyen Age est venue reprendre et relayer le rôle de l'ogive ?⁵⁴⁵ » Évidemment, d'après lui, le dôme élargit par l'utilisation des courbes et le toit chinois qui se relève de « courbure » exposent en effet la même beauté architecturale.

Quant à la courbure du toit chinois, nous avons remarqué dans l'analyse du deuxième chapitre que Claudel rapproche souvent le toit chinois de l'image de la tente, ce qui, d'après l'enquête de Gilbert Gadoffre, est en effet une influence exercée par la théorie de Maurice Paléologue qui est présentée dans un passage au sujet du *t'ing* chinois de son livre *L'Art chinois*⁵⁴⁶. *T'ing* désigne en Chine les édifices qui ne se composent que par le toit et quelques colonnes, sans murs⁵⁴⁷. C'est une construction qui focalise l'attention des visiteurs sur son toit, car il devient le corps principal du *t'ing*. Claudel adopte la théorie de la tente proposée par Maurice Paléologue, et grâce

⁵⁴⁴ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 242.

⁵⁴⁵ *O Pr*, p. 1037.

⁵⁴⁶ Maurice Paléologue (1859-1944), est diplomate, historien et écrivain. Il a publié en 1887 un livre sur la Chine intitulé *L'Art chinois*.

⁵⁴⁷ La structure du *t'ing* se conforme précisément à la description de l'architecture chinoise dans le poème *Pagode* : « L'architecture Chinoise supprime, pour ainsi dire, les murs ; elle amplifie et multiplie les toits, [...] ». Cela justifie en quelque sorte l'influence du livre de Paléologue sur le poète.

à laquelle, notre poète fait du *t'ing* chinois un équivalent du baldaquin des églises européennes. Et là, il implique également un lien entre l'édifice chinois et l'art baroque. Gilbert Gadoffre l'explique ainsi :

Quelle aubaine pour un poète qu'une théorie (la théorie de la tente) aussi séduisante pour l'imagination, et qui permettait de voir dans le *t'ing* non pas le maniérisme décadent que les Européens lui attribuaient, mais le « baldaquin, les pans relevés sur des pieux de la tente pastorale », les dernières traces d'une société rustique. A deux reprises Claudel associe l'image de la tente à celle du dais ou du baldaquin : il veut voir dans le *t'ing* « un dais, une tente dont les coins relevés sont attachés à la nue, et les idoles de la terre sont installées dans son ombre ». On peut suivre l'enchaînement des analogies : la tente du nomade, le dais processionnel, le dais suspendu, le baldaquin d'autel des églises baroques.⁵⁴⁸

Ces rapprochements entre l'architecture chinoise et l'art baroque implicites ou explicites par le poète ne lui sont pas des coïncidences hasardeuses, mais les preuves solides de la rencontre du « temps » occidental et du « temps » chinois. Et la synchronisation des deux événements (la découverte de l'Extrême-Orient et le développement de l'art baroque) n'est pas non plus gratuite, mais une bonne justification du fait que l'esthétique chinoise joue le rôle d'un inspirateur dans l'évolution de l'art occidental. Nous pouvons voir dans les écrits de Claudel un désir, non d'unifier les deux « temps » culturels, mais au moins d'établir un pont entre les deux. Bien que pendant une durée très longue, l'Europe et la Chine se soient respectivement développées en l'absence de toute communication mutuelle, ce qui fait naturellement deux rythmes différents pour chacune des deux civilisations ; bien qu'à l'arrivée de Claudel en Chine, le « temps » de son monde maternel soit déjà très avancé par rapport au « temps » chinois, ce qui même divise la vie du poète en deux dimensions temporelles (le rythme moderne et le rythme traditionnel), le poète est toujours capable de trouver des similarités entre les deux cultures, et à partir desquelles il propose sincèrement des interactions (plastique, esthétique, spirituelle...) entre les deux mondes qui sont situés dans des phases différentes de leur évolution. Sa remarque

⁵⁴⁸ Gilbert Gadoffre, *op. cit.*, p. 242.

sur la simultanéité de la découverte de l'Extrême-Orient et le développement de l'art baroque témoigne en fait de sa croyance dans la possibilité de la communication fondamentale entre différents groupes humains, qui peut franchir tout décalage, spatial ou temporel.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons pris « le temps » pour un accès à la complexité de l'œuvre chinoise de Claudel. Le terme du « temps » est en fait porteur de plusieurs significés : le temps en tant qu'une époque ; le temps comme la quatrième dimension ; et le temps qui désigne la succession du développement culturel. Les limites des divers sens du terme ne sont en réalité pas trop rigides dans notre analyse, au contraire, nous avons besoin du rapport complémentaire de ces significés pour considérer mieux la définition du « temps » dans l'œuvre de Claudel.

Dans une première étape de ce chapitre, nous avons examiné la vie du poète-diplomate qui se divise par le décalage temporel entre l'Occident et la Chine de l'époque : d'un côté, sa vie professionnelle fonctionne au rythme moderne, pressé et accéléré ; de l'autre côté, son écrit poétique raconte sa vie personnelle qui procède dans un rythme ralenti et tranquille, proposé par le pays ancien et traditionnel. S'étant baigné dans l'atmosphère du passé, le poète jette en même temps un regard rétrospectif sur ses anciennes œuvres et sur les ouvrages classiques, ce qui marque en fait une nouvelle étape de l'évolution de sa pensée.

Dans une deuxième étape, nous avons choisi les saisons — une notion temporelle — comme le point de départ de notre enquête. Nous avons essayé de comparer les images esthétiques des saisons exposées dans les poèmes de Claudel avec celles qui figurent dans les œuvres des poètes chinois. Nous y avons trouvé des sentiments partagés (le cas de l'été et de l'hiver), et aussi des sensations très distinguées (le cas de l'automne). Mais ce qui compte plus, c'est que Claudel conçoit les images saisonnières de la même façon que les poètes chinois : soit par les interactions entre l'extériorité et l'intériorité ; par le voyage spirituel aller-retour entre

le monde extérieur et l'intérieur de l'homme.

Dans une troisième étape, nous nous sommes concentrés sur la remarque de Claudel au sujet de la rencontre du « temps » occidental et du « temps » chinois. Les circuits d'évolution à des rythmes différents des deux civilisations se croisent enfin : avec les travaux scientifiques des missionnaires en Chine comme préparatifs de la communication, l'esthétique chinoise des dynasties des Ming et des Qing parvient à participer au développement de l'art baroque de la Renaissance européenne. Le même goût pour la courbe, d'après le poète, devient le témoin de la rencontre culturelle et aussi celui du dialogue trans-temporel.

Chapitre V La Chine antique et la Chine contemporaine

Ce n'est pas toujours la Chine de la même époque que les écrits de Claudel visent et décrivent. Dans la plupart des poèmes de *Connaissance de l'Est*, nous reconnaissons la Chine qui entoure le poète ; et dans les écrits de *Sous le signe du dragon*, l'auteur nous enseigne la Chine qu'il examine par les voyages d'études et les rapports professionnels : la Chine évoquée dans ces cas, c'est la Chine vivante sous ses yeux, c'est « la Chine contemporaine », soit celle de 1895 à 1909. D'autre part, il est évident que Claudel s'intéresse également à une autre Chine — « la Chine antique » que nous pouvons reconnaître dans *Le Repos du septième jour*, notamment, dans son premier acte ; et que nous pouvons entrevoir à travers certains poèmes de *Connaissance de l'Est*, comme la légende du poème *La Cloche*, ou à travers ses traductions des poèmes chinois classiques, comme celle qui s'intitule *Les Deux amants*. Évidemment, pour la civilisation chinoise, qui est pleine de richesses historiques offertes par la longue durée de son existence, et en même temps qui est contrainte par la lourdeur de son héritage historique, Claudel voulait connaître non seulement sa « présence », mais aussi son « passé ». En d'autres termes, la Chine, d'après l'écrivain, n'est pas une réalité mince et plate, mais une existence qui possède une épaisseur temporelle. La plupart des manifestations actuelles dans ce pays ont une origine qui date d'un passé lointain ; et leur évolution progressive traduit souvent une logique propre au peuple chinois : tout cela paraît très attirant pour un écrivain occidental qui s'attache à toute « survivance du type primitif ⁵⁴⁹».

En ce qui concerne « la Chine contemporaine », Claudel la connaît plutôt au moyen de ses expériences personnelles, et il la présente en recourant à deux manières différentes. D'un côté, il adopte le procédé sociologique et le ton scientifique pour nous montrer, comme dans le premier chapitre du *Sous le signe du dragon* où l'auteur parle d'une façon systématique de ses impressions sur le pays chinois :

Le troisième caractère physique de la Chine qui est une
conséquence du précédent, est que, dans son ensemble, en

⁵⁴⁹ *O Pr*, p. 1047.

dehors des bastions qui la flanquent et de ses compartiments annexes, elle constitue une région homogène et communicante dans toutes ses parties. [...] Ce n'est pas un corps dont les organes sont complémentaires l'un de l'autre, c'est une masse spongieuse dont les cellules se trouvent à des degrés différents de saturation.⁵⁵⁰

De l'autre côté, c'est par la plume subtile d'un paysagiste que les images poétiques sont exposées, comme nous le découvrons dans le morceau du poème *Tombes. – Rumeurs* :

La ville se trouve au bas, de l'autre côté du large Min jaune qui, entre les piles du pont des Dix-Mille-Ages, précipite ses eaux violentes et profondes. Le jour, on voit, tel que la margelle des tombes dont j'ai parlé, se développer le rempart de montagnes ébréchées qui enserme la ville (des pigeons qui volent, la tour au milieu d'une pagode font sentir l'immensité de cet espace), des toits bicornus, deux collines couvertes d'arbres, s'élevant d'entre les maisons, et sur la rivière une confusion de trains de bois et de jonques aux poupes historiées comme des images.⁵⁵¹

Que ce soient les visions du sociologue ou du poète, les descriptions sur « la Chine contemporaine » dans les écrits de Claudel sont en général bien fondées. La pertinence de l'écriture est nécessaire pour gagner l'attention du lecteur. Par exemple, la Chine de *Connaissance de l'Est* a beaucoup enchanté Victor Segalen, et l'a accompagné pendant tout son voyage de France en Chine ; Segalen a même fait de Claudel le dédicataire de son œuvre *Stèles*. De même que la Chine de *Sous le signe du dragon*. Bien que le livre ait perdu son originalité au moment de la publication à cause de plusieurs suspensions forcées en cours de préparation, les constatations et jugements qui y sont donnés, et qui se basent principalement sur les études sérieuses et les contacts directs avec le sujet, sont dans l'ensemble congrus et ne trouvent pas beaucoup de peine à persuader le lecteur.

Cependant, en ce qui concerne « la Chine antique », image composée principalement par le drame *Le Repos du septième jour*, elle n'acquiert pas beaucoup

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 1051.

⁵⁵¹ *O Po*, p. 43.

d'opinions favorables du côté des lecteurs. En lecteur fidèle de *Connaissance de l'Est*, Victor Segalen, reproche vivement pour le coup la peinture de la Chine offerte par le drame : « J'ouvre *Le Repos du septième jour*. Et malheureusement, tristement je n'admire plus. [...] J'ai peine à indiquer la pauvreté du décor impérial, les maladresses dans un protocole dogmatique qu'il vaut mieux ne pas aborder si l'on n'en est pas maître.⁵⁵² » La critique de Victor Segalen est tellement péremptoire et connue chez les lecteurs de Claudel qu'elle devienne incontournable pour les études ultérieures. Et dans la plupart des cas, l'opinion de Victor Segalen est très partagée par les autres lecteurs. Par exemple, Jacques Houriez nous signale que l'image de la Chine antique dans *Le Repos* est traitée par Claudel de façon de « suggérer des vérités spirituelles », non pour exploiter son exotisme historique : « Claudel n'hésite pas, pour se conformer aux données de son drame et les rendre plus vraisemblables, à contredire ce qu'il pouvait savoir de la vérité historique par le Père de Prémare et les missionnaires de sa connaissance.⁵⁵³ » Le commentaire de Jacques Houriez manifeste clairement sa négation de la pertinence de l'image historique de la Chine dans *Le Repos*. Bien entendu, l'opinion défavorable n'est pas unanime chez tous les critiques. Dans notre deuxième chapitre, nous avons montré comment Yvan Daniel cherche à trouver les traces des livres classiques chinois dans la peinture de la Chine antique du *Repos* afin de justifier la légitimité du décor impérial et du protocole rituel exposés par le drame⁵⁵⁴. Quelle que soit l'image de la Chine antique dans *Le Repos*, bien fondée ou pas, son existence est là ; l'intérêt claudélien pour « la Chine antique » ne peut être effacé, lequel, à la différence de celui pour « la Chine contemporaine », est mêlé de l'étude livresque et de l'imagination personnelle.

Nous allons traiter les deux « Chines » dans les écrits de Claudel par le biais de certains motifs propres à ce pays, qui figurent à la fois dans « la Chine antique » et dans « la Chine contemporaine », pour voir comment les images des deux « Chines »

⁵⁵² Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 709.

⁵⁵³ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 70.

⁵⁵⁴ Voir notre analyse du deuxième chapitre, sous la rubrique *Le Repos du septième jour : le drame chinois ?*

sont composées par la plume de Claudel, et dans quelle mesure elles s'entremêlent ou se distinguent.

I. Le gouvernement du Ciel ou le gouvernement de l'homme

Il est connu de presque tous les amateurs de la culture chinoise que l'empereur en Chine se nomme « le Fils du Ciel », ce qui demeure un signe pour justifier la légitimité de son pouvoir impérial. C'est-à-dire qu'en sacralisant son origine personnelle, le souverain explique au peuple pourquoi c'est lui, non quelqu'un d'autre, qui est digne du pouvoir suprême. Donc, l'empereur chinois prétend souvent qu'il gouverne le pays non pas de la volonté humaine et personnelle, mais au nom du Ciel. Tout en se divinisant sur le trône, l'empereur lui-même est contraint par beaucoup de normes morales et rituelles qui le rendent plus originel et moins humain que les autres humains. Comme Victor Segalen l'annonce dans son œuvre intitulé *Le Fils du Ciel* par la bouche du personnage de l'Empereur Kouang-Siu : « — Voici quatre mille années qu'un homme qui n'est plus un homme s'appelle le Fils du Ciel.⁵⁵⁵ » Alors on se demande : ce qui s'exerce sur les territoires chinois, dans l'histoire et au présent, est-ce que c'est le gouvernement du Ciel ou le gouvernement de l'homme ? Nous allons voir comment Claudel traite le thème du « Fils du Ciel » dans son œuvre.

L'image divine du « Fils du Ciel »

L'empereur chinois prend le titre du « Fils du Ciel » depuis très longtemps, d'après l'indication de Victor Segalen, soit depuis quatre mille ans. Selon l'enregistrement des documents historiques, on suppose que l'appellation du « Fils du Ciel » s'utilise pour désigner le souverain depuis la dynastie des Xia, qui est la première dynastie chinoise et qui date environ deux mille ans avant notre ère, car nous pouvons trouver l'enregistrement de la désignation dans *Le Livre des Xia* du *Shang Shu* (en chinois : 《尚书·夏书》)⁵⁵⁶. Dans le poème intitulé *Jiang Han* du *Shi Jing*,

⁵⁵⁵ Victor Segalen, *op. cit.*, p. 390.

⁵⁵⁶ *Shang Shu* se nomme également *Shu Jing*. Nous l'avons évoqué dans l'analyse du deuxième chapitre. Voilà le texte originel référé ici : 《尚书·夏书》：“尔众士同力王室，尚弼予钦承天子威名。”

nous pouvons aussi trouver cette expression pour désigner les souverains de la dynastie des Zhou⁵⁵⁷, laquelle a duré du XI^e au III^e siècle avant notre ère et est la deuxième dynastie qui succède à la dynastie des Xia. Dans la pensée chinoise, « le Ciel » signifie en effet la Nature personnalisée, qui donne naissance à toutes les existences du monde. Tout être humain est alors enfant du Ciel ; mais seul le souverain est son descendant en ligne directe, ce qui manifeste la particularité de l'empereur par rapport aux autres gens, et aussi son intimité avec la force divine de la Nature. Cette idée provient clairement d'une logique du type primitif : le sentiment de dépendance au monde naturel et le culte de l'énergie de la nature. Or, par le développement des penseurs et des hommes de politique ultérieurs, l'idée originelle de l'attachement à la nature dans l'appellation du « Fils du Ciel » devient moins évidente.

Dans le livre intitulé *Bai Hu Tong De Lun* (en chinois : 《白虎通德论》) dirigé par le grand historien Ban Gu (en chinois : 班固) de la dynastie des Han oriental, l'idée du « Fils du Ciel » a reçu une modification importante. Là, on a donné ainsi l'explication de l'expression : « Le Fils du Ciel, c'est une dignité. Pourquoi cette appellation ? Le souverain, dont le père est le Ciel et dont la mère est la Terre, se fait ainsi le fils du Ciel.⁵⁵⁸ » Ici, pour renforcer la place suprême de l'empereur dans le système du pouvoir, la distinction entre lui et les gens ordinaires devient plus grande, car, nous voyons ici que seul le souverain est considéré comme enfant du Ciel, non plus tout le peuple. Dès lors, la formule du « Fils du Ciel » est là pour marquer plus la particularité du souverain et le décalage entre les hiérarchies sociales, moins le rapport entre la nature et l'homme. Progressivement, les gens ordinaires ne sont plus considérés comme enfants de la Nature, mais enfants de l'Empereur. Et le souverain devient l'intermédiaire important pour garder le lien entre l'homme et le Ciel, ce qui

⁵⁵⁷ Voilà le texte originel référé ici : 《诗经·大雅·江汉》：“明明天子，令闻不已。”

⁵⁵⁸ *Bai Hu Tong De Lun* est en fait le compte-rendu du grand colloque autour des livres classiques confucianistes qui a lieu au début de la dynastie des Han oriental, précisément, en 79 de notre ère. *Bai Hu* désigne justement la maison de la discussion. Le colloque, au nom de l'empereur, invite tous les savants de l'époque pour discuter ensemble les notions confuses ou indéfinies dans diverses versions des textes du confucianisme. Il a duré plusieurs mois et a réussi enfin à arranger les idées en ordre et, plus important, à faire la sacralisation des dogmes confucianistes de sorte qu'ils servent mieux le gouvernement féodal. Le livre est sous la direction de Ban Gu et comprend quatre volumes. Voilà le texte originel référé ici : 《白虎通德论·爵》：“天子者，爵称也。爵所以称天子者何？王者父天母地，为天之子也。”

marque la centralisation du pouvoir impérial : l'empereur devient le principe majeur pour le gouvernement du pays, comme l'indiquent les frères Reclus dans leur livre intitulé *L'Empire du Milieu* :

En théorie, l'État chinois est une grande famille : l'Empereur est à la fois « le père et la mère » de ses sujets, et l'affection que ceux-ci lui doivent est, toujours théoriquement, celle d'une double piété filiale.

Qu'il daigne commander, tous s'empresment d'obéir : s'il lui convient de prendre la fortune ou la vie d'un citoyen, c'est avec reconnaissance que le condamné doit livrer l'une ou l'autre. Le Maître peut même donner des ordres au sol, aux eaux et à l'atmosphère : les Génies de la terre et de l'air accomplissent ses ordres. Il est le « Fils du Ciel », le souverain des « Quatre mers » et des « Dix mille peuples ». Lui seul a le privilège de sacrifier au Ciel et à la Terre comme souverain pontife et comme chef de la grande famille chinoise.⁵⁵⁹

La description fournie par Élisée et Onésime Reclus au sujet de la place particulière de l'empereur rejoint la parole du personnage du Salutateur au début du *Repos du septième jour* de Claudel :

LE SALUTATEUR : Révérence à votre Face sacrée !
Nous reportant en arrière, jusque là où le commencement
du temps est fixé,
Les myriades humaines ont vu le soleil suspendu entre le
ciel et les eaux,
Et sur la terre continuellement l'Empereur qui occupe le
centre et le milieu.
Et aujourd'hui (car, ainsi qu'il est juste, peu
Sont admis au-devant de vous), de même
Nous revient d'honorer votre présence, Fils du Ciel !
Vos titres sont le Premier, l'Unique, le Un,
Tenant-le-sceptre-de-jade, Revêtu-de-vêtement-jaunes,
Dominateur, Pondérateur,
Accord, Moyen, Terme, Milieu, Fondation, Résidence,
Principe !
[...]
Tu es le Père de la famille : [...]
Le Maître du Champ, [...]

⁵⁵⁹ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 871, à partir de Élisée et Onésime Reclus, *L'Empire du Milieu — Le climat, le sol, les races, les richesses de la Chine*, Librairie Hachette, Paris, 1902, 668 pages.

Tu es le Maître des Cérémonies, les trois cents cérémonies et les trois mille rites, tu règles

L'harmonie par qui le Ciel est joint à la Terre, pareille à la lumière de la Lune !

Et c'est pourquoi, nous prosternant la face contre terre, nous faisons révérence à Votre Majesté.⁵⁶⁰

Dans cette salutation rituelle envers l'Empereur qui paraît même un peu prolixe, le rôle de l'empereur décrit par l'auteur est aussi auguste que dans le texte des frères Reclus : on peut y trouver les formules semblables pour souligner l'identité importante du « Fils du Ciel », telles que « peu sont admis au-devant de vous », « le Père de la famille » et « le Maître du Champ ». Le dramaturge ajoute lui-même un petit détail pour renforcer l'image sacrée de l'empereur : la signification du caractère *wang* (en chinois : 王 ; traduit en français : le souverain). La phrase « tu règles l'harmonie par qui le Ciel est joint à la Terre » provient en fait de l'interprétation graphique de l'idéogramme *wang*. 王. Comme nous le constatons, le caractère se compose par trois traits horizontaux et un vertical. Selon l'explication du *Shuo Wen Jie Zi* ⁵⁶¹:

Wang, à qui tout le monde attache son appartenance. Dong Zhong Shu⁵⁶² a dit : “le créateur de l'écriture dans le temps ancien compose le caractère *wang* par trois traits horizontaux et un vertical qui les relie ensemble. Les trois traits horizontaux signifient respectivement le Ciel, la Terre et l'homme. Et celui qui peut communiquer entre les trois parties est justement le *wang* (soit le souverain).”

Selon l'indication de Xu Shen, l'interprétation de *wang* a été premièrement

⁵⁶⁰⁵⁶⁰ *Th I*, p. 599-600.

⁵⁶¹ *Shuo Wen Jie Zi* (en chinois : 《说文解字》) est le premier dictionnaire qui analyse d'une façon systématique le sens graphique et l'origine des caractères chinois. Il est créé par Xu Shen (en chinois : 许慎), sous la dynastie des Han oriental, précisément, de 100 à 121 de notre ère. La citation est l'explication de l'article de *wang*. Voilà le texte originel référé : 《说文解字·卷一·王部》：“王，天下所归往也。董仲舒曰：‘古之造文者，三画而连其中谓之王。三者，天、地、人也，而参通之者王也。’” Voir 《说文解字今释》(*Shuo Wen Jie Zi* : texte originel, notes et traductions), 湯可敬撰(trad. Tang Ke Jing), Shanghai, 上海古籍出版社(Shanghai Gu Ji Chu Ban She), 2018, p. 24. La traduction du français en chinois est de nous.

⁵⁶² Dong Zhong Shu (en chinois: 董仲舒) : grand savant et homme de politique de la dynastie des Han occidental. Il est né en 179 et mort en 104 avant notre ère. C'est lui qui associe les idées du confucianisme aux besoins de l'État de sorte de créer un nouveau système de pensée pour servir l'autorité impériale ; c'est aussi lui qui prend initiative de la politique célèbre « rejeter toutes les écoles de pensée autre que le confucianisme qui mérite d'être respecté », ce qui fait du confucianisme la pensée orthodoxe de la société chinoise dès lors et jusqu'à la période contemporaine.

annoncée par Dong Zhong Shu. Cette interprétation de *wang* a été reprise par Léon Wieger dans son livre *Rudiments de parler chinois*, qui serait probablement l'inspirateur de la phrase de Claudel. Jacque Houriez le confirme dans la note du drame :

Selon Léon Wieger, le caractère *wang* (« roi ») est composé du caractère *san* (« trois ») — emblème graphique des trois niveaux : terrestre, humain, céleste — et du signe vertical qui établit la liaison entre les trois. Le souverain est donc « l'homme qui relie entre eux le Ciel, la terre et l'humanité ». [...] Voir Léon Wieger, *Rudiments de parler chinois*, Ho-kien-fou, Imprimerie de la Misson catholique, 1900, t. X II : *Caractères*, 83c, p. 227.⁵⁶³

La pensée de Dong Zhong Shu est spécialement marquée par la théorie de la communication mystérieuse entre le Ciel et l'homme (en chinois : 天人感应), — chez Dong Zhong Shu, l'homme est généralement représenté par le souverain, — à partir de laquelle il développe une série d'idées pour diviniser le pouvoir impérial, y compris l'interprétation graphique du caractère *wang*. Celle-ci facilite évidemment la compréhension du rôle de l'empereur chinois dans le gouvernement pour Léon Wieger et Paul Claudel.

La responsabilité du « Fils du Ciel »

Force est de noter que tout en revêtant le rôle aussi divin qu'unique du « Fils du Ciel », l'empereur devient en même temps le seul responsable de ce qui se passe sur les territoires de son empire. En d'autres termes, la responsabilité s'accroît avec le pouvoir. En apparence, l'empereur se trouve au sommet de la pyramide des hiérarchies sociales, mais cela ne signifie pas la pleine liberté : au contraire, la charge du bien-être de son peuple demeure une grande contrainte pour sa parole, sa conduite et sa morale. Claudel est certainement conscient de cette réalité chinoise. Dans *Le Repos*, face à l'envahissement des morts dans son empire, l'Empereur évoque à plusieurs reprises sa responsabilité : « notre devoir souverain / Est que notre peuple, à

⁵⁶³ *Th I*, p. 1505.

l'abri de la peur et de la main violente, / Vive en paix dans la puissance de notre bras étendu⁵⁶⁴ », « Je ne laisse point mon peuple mourir⁵⁶⁵ », et « Il le faut [le = la descente en enfer par lui-même]. N'ai-je point été établi Roi par le Ciel et laisserai-je périr le peuple qui m'est confié ?⁵⁶⁶ »

Le sens de la responsabilité n'est pas réservé à cet Empereur seul, mais c'est plutôt une tradition passée de ses prédécesseurs. Dans le premier acte du drame, nous remarquons qu'à plusieurs reprises, l'Empereur voulait suivre les pas de ses prédécesseurs, notamment ceux des exemples célèbres. Au moment de difficulté, il a l'habitude de s'adresser à eux. Comme il l'indique dans la phase suivante : « moi-même, l'Empereur, / J'irai là, et me prosternant devant Yâlô, je ferai adoration.⁵⁶⁷ » Ce Yâlô reste mystérieux, car il n'y a pas de personnage historique qui se conforme au nom et au contexte. Yu Zhong Xian suppose que ce soit une altération de *Yanluo*, qui est, selon la croyance des Chinois anciens, roi des morts ou souverain du monde souterrain. Il s'agit en fait d'un personnage provenant de la croyance bouddhiste : *Yanluo*, c'est la traduction du sanscrit Yamaraja. Yu Zhong Xian explique ainsi ses raisons pour cette hypothèse :

Yâlô, dont nous entendons le nom dans la bouche de l'Empereur au début du drame, nous semble plutôt ce Yanluo que l'ancien souverain Yao 尧. J. Houriez et d'autres chercheurs croient que Yâlô n'est personne d'autre que Yao. [...] D'après nous, Yâlô n'est pas plus proche, graphiquement ou phonétiquement, de Yao que de Yanluo. Dans des dialectes de la Chine du Sud-est (y compris Fuzhou et Shanghai que connaissait Claudel), "Yanluo" se prononce souvent "Yanlo", "Yielo" ou autres formes similaires.⁵⁶⁸

Mais le problème, c'est que si Yâlô désigne vraiment Yanluo, le souverain des morts, il doit être considéré comme l'égal du souverain des vivants, soit l'Empereur. Il est illogique et même impossible que celui-ci se prosterne devant celui-là et fasse

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 604.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 614.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 615.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 604.

⁵⁶⁸ Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 35.

adoration. Nous avons montré dans le troisième chapitre que le monde des morts ressemble au monde des vivants au niveau des institutions dans l'imagination collective des Chinois⁵⁶⁹. Les souverains des deux mondes sont homologues l'un pour l'autre, donc pas question qu'il y ait la prosternation ou adoration entre eux. L'égalité entre les deux souverains est justifiée par l'interrogation de l'Empereur quand il descend en enfer :

J'irai jusqu'à l'Empereur des Morts lui-même. Qui est ici
pour me recevoir ?

Car quand un Roi ou un Gouverneur de Province se
présente à mon palais,

J'envoie jusqu'à la porte mes serviteurs pour qu'ils
l'introduisent.⁵⁷⁰

L'Empereur demande ici bel et bien le traitement rituel entre deux rois égaux. Donc, le dramaturge est certainement conscient de la relation entre l'Empereur et Yanluo dans la pensée folklorique chinoise ; et la phrase de l'Empereur prononcée au premier acte ne doit pas s'expliquer par le fait que « l'empereur des vivants va prier l'empereur des morts afin que ce dernier ne laisse pas son peuple (celui des morts) déranger le sien (celui des vivants) ⁵⁷¹», comme Yu Zhong Xian le propose. Nous partageons plutôt l'opinion de Jacques Houriez, qui est réfutée par Yu Zhong Xian : elle propose que « Yâlô est vraisemblablement une altération de Yao, empereur mythique (~ 2357 ~2258), parangon de vertu ». Pourquoi ? Revenons au contexte de la phrase de l'Empereur :

J'irai là, et me prosternant devant Yâlô, je ferai adoration.

Nous connaissons le malheur de nos peuples, la calamité
de la peur,

Et que ce n'est pas une horreur vaine et la vision de
l'esprit qui dort ;

Notre palais lui-même n'a pas été à l'abri de la visitation.

À quoi réfléchissant (car notre devoir souverain

Est que notre peuple, à l'abri de la peur et de la main
violente,

⁵⁶⁹ Voir notre analyse du troisième chapitre, sous la rubrique *La conception de l'enfer dans « Le Repos du septième jour »*.

⁵⁷⁰ *Th I*, p. 622.

⁵⁷¹ Yu Zhong Xian, *op. cit.*, p. 36.

Vive en paix dans la puissance de notre bras étendu),
[...]⁵⁷²

Nous voyons qu'après l'évocation du personnage Yâlo, le sujet de la parole passe de « je » à « nous ». C'est-à-dire que Yâlo serait quelqu'un qui est du côté de l'Empereur, non en opposition ; et de plus que ce serait quelqu'un qui était aussi le Maître de l'Empire, justement comme nous le révèlent les formules « notre peuple », « notre palais » et « notre devoir souverain ». Donc, ce Yâlo devrait être un prédécesseur de l'Empereur, un ancien empereur, un bon exemple que l'Empereur actuel voudrait suivre. Yao est exactement un empereur de ce type. Selon l'enregistrement du *Shi Ji*, Yao est l'un des cinq souverains les plus grands de la haute antiquité chinoise⁵⁷³. L'auteur du *Shi Ji*, Sima Qian lui attribue un éloge chaleureux : « sa vertu est infinie comme le ciel ; et il est aussi sage que les dieux. Le peuple attache l'appartenance à lui, comme si les tournesols s'orientaient face au soleil ; le peuple l'espère vivement, comme si la terre sèche espérait les nuages de pluie. Il est riche mais pas sybaritique ; il est honorable mais ne manque pas de discrétion.⁵⁷⁴ » Non seulement dans le *Shi Ji*, mais aussi dans le *Shang Shu*, le *Lü Shi Chun Qiu* (en chinois : 《吕氏春秋》), les *Entretiens* de Confucius, presque dans tous les livres classiques, Yao est considéré comme un modèle vertueux que tous les empereurs postérieurs doivent suivre. Notamment, c'est un empereur qui prend vraiment l'opinion du peuple en considération. Yao fait poser un tambour devant la porte de son palais de façon que, qui que ce soit, il puisse battre le tambour pour obtenir un entretien avec l'empereur et lui donner des conseils⁵⁷⁵. Donc, c'est exactement quelqu'un qui connaît « le malheur de nos peuples, la calamité de la peur », comme le décrit le drame du *Repos*. Vu tout

⁵⁷² *Th I*, p. 604.

⁵⁷³ Selon Sima Qian, les cinq plus grands souverains de la haute antiquité de la Chine sont : Huang Di (黄帝), Zhuan Xu (颛顼), Di Ku (帝喾), Yao (尧), Shun (舜).

⁵⁷⁴ Le passage provient de la biographie de Yao du *Shi Ji*. Voilà le texte originel : 《史记·五帝本纪》：“其仁如天，其知如神。就之如日，望之如云。富而不骄，贵而不舒。” Voir 《史记：文白对照本》(*Shi Ji* : texte originel et traductions), (汉)司马迁撰(Sima Qian), 韩兆琦主译(trad. Han Zhao Qi), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2008, p. 6-7. La traduction du français en chinois est de nous.

⁵⁷⁵ L'histoire du « tambour d'opinion du peuple de Yao » (en chinois : 欲谏之鼓) est notée dans plusieurs livres classiques, comme dans le *Huainan zi* (en chinois : 《淮南子》), le *Lü Shi Chun Qiu*, et *Les Annales des Han oriental* (en chinois : 《后汉书》).

cela, il est très probable que Yâlô désigne Yao, un grand empereur légendaire qui enseigne à l'Empereur actuel la responsabilité d'un souverain.

En prenant les empereurs antiques pour les exemples à suivre, l'Empereur actuel non seulement fait adoration devant leur représentation, mais aussi imite leur action. Pas très loin de l'évocation du personnage Yâlô, pendant le premier essai de convoquer l'esprit de Hoang-Ti, l'Empereur fait allusion à un autre ancien empereur renommé. Voilà la parole prononcée : « Que tout le peuple ne soit pas puni ! / Mais il est juste, s'il le faut, que moi, l'Empereur, j'expie et je meure. Je fais la prière de Chu sous le mûrier.⁵⁷⁶ » De même que dans l'évocation de Yâlô, nous ne sommes pas absolument sûrs de la source de l'allusion de Chu, parce qu'« Il n'existe dans l'histoire antique de la Chine aucun personnage du nom de Chu⁵⁷⁷ ». Or, « la prière sous le mûrier » est un indice évident qui nous rappelle aisément l'histoire connue de l'empereur Tang (en chinois : 商汤) de la dynastie des Shang. Dans le *Lü Shi Chun Qiu*, nous avons un texte intitulé *Shun Min* (en chinois : 《顺民》). Il raconte une histoire de Tang : sous le gouvernement de Tang, il y a une grande sécheresse qui dure cinq ans ; et les paysans ne récoltent rien pendant ce temps. Alors, Tang se donne en sacrifice dans la forêt des mûriers pour prier le Ciel qu'il pleuve. À la fin, il pleut vraiment et la sécheresse se termine. Dans le texte, la prière de Tang est ainsi notée : « si c'est moi seul qui connaît du péché, ne compromettez pas le peuple ; si le peuple connaît des péchés, leurs péchés sont sur moi.⁵⁷⁸ » On peut se référer en même temps à la traduction de cette phrase citée par Jacques Houriez dans les notes du drame (qui a l'air plus concise) : « Tous les péchés du peuple sont sur moi, homme unique.⁵⁷⁹ » La parole de Tang qui exprime l'idée de sacrifier sa vie pour le bonheur du peuple s'accorde parfaitement avec les expressions de l'Empereur « s'il le faut, que moi, l'Empereur, j'expie et je meure ». Cela justifie encore plus le fait que l'Empereur fait effectivement l'allusion à l'histoire

⁵⁷⁶ *Th I*, p. 606.

⁵⁷⁷ « Notes de *Le Repos du septième jour* », *Ibidem*, p. 1506.

⁵⁷⁸ Voilà la phrase originelle référée : “余一人有罪，无及万夫；万夫有罪，在余一人。” Voir 《吕氏春秋》(*Lü Shi Chun Qiu* : texte originel, notes et traductions), (战国) 吕不韦编著 (dir. Lü Bu Wei), 王启才注译 (trad. Wang Qi Cai), Zhengzhou, 中州古籍出版社 (Zhong Zhou Gu Ji Chu Ban She), 2010, p. 106. La traduction du français en chinois est de nous.

⁵⁷⁹ *Th I*, p. 1506.

de Tang, un autre modèle qu'il voulait suivre dans l'action et dans la morale.

Un autre détail mérite notre attention : c'est la question du prototype du personnage de Hoang-Ti. Nous avons montré dans le troisième chapitre qu'avec le personnage de Hoang-Ti, Claudel renvoie en fait au personnage historique Qin Shi Huang Di, soit le souverain des Qin et le premier empereur qui se nomme « Huang Di ». Or, avec une lecture minutieuse, nous pouvons voir dans le personnage de Hoang-Ti un autre souverain qui s'appelle aussi, phonétiquement, Huang Di, mais son nom écrit est différent de celui du Qin Shi Huang Di⁵⁸⁰. Le deuxième Huang Di peut être traduit en « l'Empereur jaune », car *huang* signifie justement la couleur jaune. Selon l'enregistrement du *Shi Ji*, l'Empereur jaune qui s'appelle Xuan Yuan (en chinois : 轩辕), est le premier des cinq empereurs les plus grands de la haute antiquité chinoise et l'ancêtre des autres quatre empereurs. L'époque de l'Empereur jaune se situe dans les temps fabuleux, où l'histoire se confond avec la légende⁵⁸¹. Selon les notes du *Shi Ji*, au début, Xuan Yuan n'est pas empereur⁵⁸². C'est le descendant du Shen Nong (en chinois : 神农) qui gouverne le pays. À ce moment-là, les seigneurs féodaux se disputent et font souvent la guerre, ce qui pousse le peuple dans une situation misérable. Cependant, l'empereur du Shen Nong est incapable de vaincre les feudataires indisciplinés. Alors, Xuan Yuan, qui est fort en entraînement de l'armée,

⁵⁸⁰ Il nous faut distinguer les deux « Huang Di » l'un de l'autre, qui sont tout à fait pareils au niveau de la phonétique. Le « Huang Di » du Qin Shi Huang Di est une dignité créée par lui et adoptée par les souverains postérieurs. Les caractères *huang* (皇) et *di* (帝) sont une paire de synonymes, qui désignent tous les deux le souverain. Dans les temps fabuleux chinois, nous avons trois grands *huang* et cinq grands *di*, qui jouent le rôle des fondateurs de la civilisation chinoise. En ~221, le premier souverain Zheng de la dynastie des Qin qui unifie pour la première fois tous les royaumes sur les territoires chinois et fonde l'Empire, croit qu'il fait des exploits plus grands que les trois grands *huang* et cinq grands *di* de la haute antiquité, donc il associe les deux caractères et crée un nouveau titre pour le souverain, c'est le « Huang Di » (en chinois : 皇帝). *Shi* signifie le premier, et *Qin*, c'est le nom de la dynastie. (voir 《史记选》 (*Anthologie du Shi Ji*), 来新夏 (dir. Lai Xin Xia), Beijing, 中华书局 (Zhong Hua Shu Ju), 2009, p. 38.) Donc, le souverain Zheng est nommé Qin Shi Huang Di, soit le premier Huang Di des Qin. En même temps, nous avons un autre « Huang Di » dont le nom écrit est différent du premier, en chinois : 黄帝. Ce « Huang Di » n'est pas une dignité générale, mais un personnage légendaire qui figure parmi les cinq grands *di*. Nous ferons dans le passage suivant la présentation pour ce personnage. Nous pouvons constater au niveau de l'écrit que les caractères *huang* ne sont pas les mêmes ; et celui-ci (黄) signifie la couleur jaune. À cause de leurs phonétiques identiques, les deux « Huang Di » ont l'air très trompeur pour les amateurs européens de la culture chinoise. Claudel nomme son personnage simplement « Hoang-Ti », ce qui paraît soit une unification des deux souverains, soit un malentendu pour le terme « Huang Di ». Même Jacques Houriez ne donne pas une distinction claire pour les deux « Huang Di » dans les notes du drame, voir *Th I*, p. 1504 et note 1 de « la liste des personnages ».

⁵⁸¹ On dirait que Huang Di vécut entre ~2717 et ~2599.

⁵⁸² L'empereur de l'époque désigne plutôt le grand chef de plusieurs tribus.

arrive à défaire les désobéissants et rétablit enfin l'ordre et la paix. Il remplace ainsi les Shen Nong et devient l'empereur du pays.⁵⁸³ Il est nommé « l'Empereur jaune », parce que le jaune, c'est la couleur de la terre. Avant, le premier empereur des Shen Nong est nommé Yan Di, soit « l'Empereur du feu » (en chinois : 炎帝); et maintenant Xuan Yuan remplace les Shen Nong, donc il doit être représenté par l'élément qui succède au feu. Selon la théorie de cinq éléments, c'est la terre qui est né du feu. Ainsi, Xuan Yuan prend le titre « l'Empereur jaune ». Comme « l'Empereur du feu » et « l'Empereur jaune » figurent parmi les premiers rois sur les territoires chinois et qu'ils jouent le rôle des fondateurs de la civilisation, la population chinoise se considère toujours, jusqu'aujourd'hui, comme descendante des deux empereurs, dit « Yan Huang Zi Sun » (en chinois : 炎黄子孙). En comparant avec les faits légendaires ou historiques notés dans le *Shi Ji*, nous voyons dans le personnage de Hoang-Ti de Claudel l'ombre de l'Empereur jaune. Dans son premier essai pour évoquer l'esprit de Hoang-Ti, l'Empereur actuel fait ainsi la présentation de Hoang-Ti :

L'EMPEREUR : Jadis les hommes erraient.
Celui-ci fut entre les premiers Rois
Qui, ayant formé une armée, s'emparèrent de la terre,
Repoussant les peuplades sauvages, et comme un bœuf
sur ses quatre pieds,
S'y établissant, ils résolurent de la posséder.⁵⁸⁴

En lisant ce passage, nous découvrons que l'époque décrite doit être celle de la haute antiquité, comme l'indiquent les formules « Jadis les hommes erraient », « les premiers Rois » et « les peuplades sauvages ». C'est une époque encore primitive et très reculée, qui se distingue bien de l'époque de Qin Shi Huang Di, décrite plus tard au cours de la conversation entre l'esprit de Hoang-Ti et l'Empereur⁵⁸⁵. Et les

⁵⁸³ Voilà le texte originel référé : “轩辕之时，神农氏世衰。诸侯相侵伐，暴虐百姓，而神农氏弗能征。於是轩辕乃习用干戈，以征不享，诸侯咸来宾从。。。。。。而诸侯咸尊轩辕为天子，代神农氏，是为黄帝。” Voir 《史记：文白对照本》(*Shi Ji* : texte originel et traductions), (汉)司马迁撰(Sima Qian), 韩兆琦主译(trad. Han Zhao Qi), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2008, p.1-2. Nous faisons en fait une présentation sommaire des faits racontés par le texte originel.

⁵⁸⁴ *Th I*, p. 605.

⁵⁸⁵ L'époque de Huang Di (soit l'Empereur jaune) se trouve dans les environs du XXVII^e siècle avant notre ère, mais celle de Qin Shi Huang Di se situe aux environs du III^e siècle avant notre ère.

expressions « Celui-ci fut entre les premiers Rois » et « ils résolurent de la [la terre] posséder » nous racontent plutôt une histoire des temps fabuleux, qui s'accorde justement avec celle de l'Empereur jaune. Alors, le personnage de Hoang-Ti de Claudel doit être un mélange des deux souverains : l'Empereur jaune et le Qin Shi Huang Di. Nous ne savons pas si le dramaturge se trompe sur les deux personnages pendant sa lecture de l'histoire chinoise, ou bien s'il le fait intentionnellement. Ce qui est certain, c'est que les mérites de l'Empereur jaune évoqués par l'Empereur actuel élèvent également pour celui-ci un exemple à suivre. Celui-ci qui doit faire face à l'envahissement des morts, par le biais de l'évocation de celui-là, exprime en fait son vœu de rétablir l'ordre et la paix pour son peuple, justement comme l'a fait l'Empereur jaune.

L'histoire de l'Empereur jaune, et celle de Yao et de Tang, ce sont les trois leçons données à l'Empereur actuel pour lui rappeler son devoir et sa responsabilité. En suivant ces modèles historiques, le personnage de l'Empereur devient le pivot pour résoudre le problème du pays. Et cet aménagement se conforme justement à la réalité du système du gouvernement dans la Chine antique. Nous pensons que le dramaturge le fait intentionnellement.

Le pays entre gouvernement du Ciel et le gouvernement de l'homme

En Chine, le souverain gouverne le pays au nom du Ciel, ce qui, en revanche, non seulement lui accorde un statut social supérieur, mais lui demande aussi une sublimité morale. C'est-à-dire qu'il doit parler et se conduire aussi noblement que les dieux : tenir toujours les sentiments nobles au cœur et s'abstenir de désirs vulgaires, comme le montre l'histoire de Tang, qui voulait sacrifier sa vie pour le bonheur du peuple. Bien sûr, le Ciel ne vient pas vérifier si les empereurs sont dignes de son nom. Alors qui va surveiller les souverains et leur renseigner le sens de la responsabilité ? En Chine, le confucianisme, étant la pensée orthodoxe de la société chinoise, qui soutient et justifie la théorie du « Fils du Ciel », joue aussi le rôle de superviseur et enseignant. Le penseur confucianiste Dong Zhong Shu a proposé « la communication entre le Ciel et l'homme (qui est représenté par le souverain) » pour légitimer le gouvernement de

l'empereur, et également pour donner des contraintes au pouvoir souverain. D'après lui, l'empereur est choisi par le Ciel ; mais si l'empereur fait des erreurs ou n'accomplit pas son devoir, le Ciel va punir le pays par des calamités⁵⁸⁶. Les pensées confucianistes servent le pouvoir souverain d'outil théorique pour gouverner, et en même temps, informent les empereurs de leurs devoirs. Citons la remarque des frères Reclus à ce sujet, laquelle est un peu longue mais nécessaire :

Le souverain « fils du Ciel » a sa loi toute tracée dans les « neuf règles », posées par Confucius, qui recommandent aux Empereurs le perfectionnement moral, le respect des sages, des parents, des employés, des magistrats, l'amour paternel envers les sujets, la recherche des savants et des artistes, la cordialité pour les étrangers, et la bienveillance pour les alliés de l'Empire.

[...]

La morale des Empereurs de Chine se tient beaucoup mieux debout. « Le peuple a-t-il froid ? disait l'empereur Yao, c'est moi qui en suis cause ; a-t-il faim ? c'est ma faute ; tombe-t-il dans quelque infortune ? c'est moi qu'il faut accuser. » De même Yu s'imputait les calamités du peuple : « Pendant les règnes de Yao et de Chun, tous les sujets se faisaient un devoir de suivre l'exemple de leurs vertus. Il faut que je sois loin de leur ressembler, puisque sous mon règne on voit tant de criminels. » — « Je suis le seul coupable, disait le roi Tchingthang en parlant des calamités de l'Empire ; je dois être le seul immolé. » La responsabilité croît avec le pouvoir : aussi Mentze va-t-il jusqu'à permettre le régicide quand le souverain « fait un vol à la justice ». — « Il n'y a point de différence, dit-il, entre le meurtre d'un homme par l'épée ou par l'administration injuste. »⁵⁸⁷

La responsabilité du « Fils du Ciel » doit être connue par les écrivains qui voyagent en Chine : de même que l'Empereur du *Repos* de Claudel prononce

⁵⁸⁶ Selon l'enregistrement du *Han Shu* (Les *Annales des Han*, en chinois : 《汉书》), au moment de répondre aux questions de l'Empereur Han Wu Di (汉武帝), il exprime une telle idée. Voilà le texte référé : 《汉书·董仲舒传》：“臣谨案《春秋》之中，视前世已行之事，以观天人相与之际，甚可畏也。国家将有失道之败，而天乃先出灾害以谴告之；不知自省，又出怪异以警惧之；尚不知变，而伤败乃至。”

⁵⁸⁷ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 877-878, à partir d'Élisée et Onésime Reclus, *L'Empire du Milieu — Le climat, le sol, les races, les richesses de la Chine*, Librairie Hachette, Paris, 1902, 668 pages.

l'expression « que j'expie et je meure » et fait la descente en enfer tout seul pour résoudre le problème du pays, le drame *Le Combat pour le sol* de Victor Segalen présente aussi comment l'empereur prend sa charge de faire la prière impériale de la pluie au Temple du Ciel, à l'aide de laquelle le Fils-du-Ciel voulait régler le problème de la sécheresse. Les drames des deux écrivains trouvent leur point commun sur le sens de la responsabilité des empereurs chinois : tous les deux personnages se considèrent comme le « coupable » et l'« immolé » du malheur du pays. Les intrigues semblables ne sont pas une coïncidence, mais proviennent des connaissances de la culture et de la réalité du même pays chez les deux écrivains. L'empereur Guang-xū, nommé par Claudel « le petit pauvre⁵⁸⁸ » et prototype du héros de l'œuvre *Le Fils du Ciel* de Segalen, est l'empereur qui dirige (en théorie⁵⁸⁹) le gouvernement au cours du séjours chinois des écrivains. Guang-xū, comme les autres empereurs des Qing, fait régulièrement la prière envers le Ciel, ce qui reste un symbole de prendre en charge le bien-être de son peuple, et en même temps, pourrait offrir aux deux écrivains français un exemple vivant de la tradition chinoise.

Depuis la Chine antique jusqu'à la Chine contemporaine, tous les « Fils du Ciel » sont obligés d'accomplir leurs devoirs attachés à leur poste suprême. Or, tous les empereurs ne sont pas suffisamment conscients de leurs devoirs. Le rôle de superviseur et d'enseignement du confucianisme est réellement joué par les censeurs de la cour impériale. Ces censeurs sont disciples et défenseurs des idées confucianistes, dont la charge principale est de surveiller si la conduite et la parole des souverains se conforment aux leçons du confucianisme et à la volonté du Ciel. Sinon, ils vont donner des conseils et même de fortes réprobations pour corriger l'empereur. Eugène Simon, prédécesseur de Claudel, est consul de France à Fuzhou dans les années 1860. D'après son observation, les censeurs « surveillent non seulement les actes de sa vie publique [du souverain], mais ceux mêmes de sa vie privée qui pourraient être des infractions aux principes fondamentaux de l'État.⁵⁹⁰ » Dans son livre intitulé *La Cité chinoise*,

⁵⁸⁸ *O Pr*, p. 398.

⁵⁸⁹ Pendant la gouvernance de Guang-xū, sa tante l'Impératrice Ci-xi (en chinois : 慈禧) tient le pouvoir réel du gouvernement.

⁵⁹⁰ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 75, à partir d'Eugène Simon, *La*

Eugène Simon nous offre un exemple réel sur la façon dont les censeurs accomplissent leurs devoirs :

Veut-on savoir de quelle façon ils savent parler au souverain le langage de la réprobation ? C'était en 1860. Les armées alliées de la France et de l'Angleterre menaçaient la capitale. L'Empereur, conseillé par des courtisans qui cherchaient à flatter ses sentiments, parlait de fuir le palais de Yuen-ming-yuen, qu'il habitait alors, pour celui de Géhol, en Mongolie, et, pour colorer sa fuite, faisait organiser des chasses au-delà de la Grande Muraille. Voici en quels termes l'un des censeurs lui écrivait :

« Moi, Tsao Yung-Yang, censeur de la province du Hou-Kouang, présente à l'Empereur ce mémoire. »

Puis, après avoir en quelques lignes exposé la situation, il continue :

« Le dessein formé par l'Empereur, de prendre le commandement de l'armée, rencontrerait, au dire de quelques personnes, une sérieuse opposition. Le désordre était déjà au comble, mais rien encore n'avait produit une impression aussi fâcheuse que le bruit en circulation aujourd'hui, d'après lequel Votre Majesté se proposerait de se rendre à Géhol. Cette rumeur, à laquelle je me refuse de croire, a causé une consternation profonde. Un grand nombre de fonctionnaires ont déjà supplié en vain Votre Majesté de rentrer dans la capitale. Une crainte vague, à laquelle personne ne peut se soustraire, règne dans tous les esprits. Si l'Empereur s'éloigne réellement, les malheurs qui pourront résulter de son départ seront irréparables. De quel œil Votre Majesté considère-t-elle donc le peuple ? Quel prix attache-t-elle aux cendres de ses ancêtres ? Abandonnez-vous l'héritage qu'ils vous ont légué, comme un vêtement usé ? Que dira de vous l'histoire dans les siècles à venir ? Jamais encore on n'a vu un souverain choisir le moment du danger et de la détresse pour se rendre à la chasse, sous prétexte que son départ préviendra toute complication. Que Votre Majesté se laisse donc convaincre et revienne sans délai résider dans la capitale, etc.⁵⁹¹

On s'étonne sans doute du ton fort et sérieux de la critique de ce censeur. Comment un petit fonctionnaire ose-t-il parler dans un langage si audacieux à son souverain, au « Fils du Ciel » ? Ses quatre interrogations en succession montrent

Cité chinoise, Nouvelle Revue, Paris, 1885, 390 pages.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

notamment entre lignes une force, même une violence remarquable. En réalité, les réprobations de ce genre ne sont pas rares dans toutes les dynasties chinoises. Comme Eugène Simon le remarque, « il existe depuis la plus haute antiquité (de la Chine) une institution qui n'a rien d'équivalent dans aucun autre État civilisé : c'est la cour des censeurs ». C'est-à-dire que le « Fils du Ciel » est toujours accompagné par les censeurs qui se chargent de la surveillance de la conduite et de la parole de celui-là. Leur courage pour faire face au pouvoir suprême du souverain, vient de leur croyance idéologique : l'empereur doit être digne de son nom « le Fils du Ciel », donc son devoir est aussi divin et inviolable que son pouvoir. Ce que les censeurs défendent ferme, c'est en fait une image idéalisée du gouverneur divin, élu par le Ciel.

Du côté de l'évolution du système du gouvernement en Chine, nous remarquons que la théorie du « Fils du Ciel », qui a survécu depuis la haute antiquité jusqu'à l'époque contemporaine, traduit en réalité une idée sociale utopique qui est conçue par les ancêtres chinois, et perfectionnée progressivement par les générations suivantes : la conception du « Fils du Ciel » est née au début d'un lien du sang imaginaire entre le Ciel (la personnalisation de la nature) et l'homme, ce qui manifeste le respect de l'homme envers la Nature ; en limitant la sainte voie du Ciel, l'homme voulait former une voie humaine parfaite qui pourrait s'appliquer dans le gouvernement de la société ; donc, le sentiment respectueux des gens pour le grand Ciel divinise le pouvoir impérial, mais en même temps impose des contraintes à ses représentants, soit les « Fils du Ciel ». Cela compose les doubles niveaux des modalités de gouvernement en Chine. En théorie, c'est le Ciel qui contrôle et domine toutes les vicissitudes du monde humain ; or en pratique, ce sont les sens de l'homme qui effectuent le gouvernement du monde. Ce sont les hommes, soit les souverains, les penseurs, les fonctionnaires et les lettrés qui sont dans l'exercice réel du gouvernement : comme élever les bons exemples des empereurs légendaires ; installer à la cour des censeurs pour la surveillance ; passer le sens de la responsabilité du souverain de génération en génération. Les deux niveaux n'ont pourtant pas de limite claire : ils s'enchevêtrent dans les réalités de la société chinoise. D'une part, comme l'homme respecte le Ciel, il attache l'importance à la volonté du Ciel. Par exemple, pour montrer le culte du

grand Ciel, on a les rites et cérémonies de toutes sortes pour rehausser le prestige du Ciel, et du « Fils du Ciel », comme on le voit dans la première citation des frères Reclus et aussi dans la parole d'éloge du Salutateur du drame claudélien. Mais d'autre part, l'homme se rend clairement compte que le Ciel ne vient pas réellement participer au gouvernement quotidien du monde humain et que le souverain ne peut pas agir vraiment comme un dieu sans faute. Alors, pour protéger l'image idéale du Ciel, les efforts humains cherchent à équilibrer le pouvoir de son représentant. Nous avons ainsi l'enseignement de Confucius et de Meng Zi, et l'institution des censeurs de la cour impériale etc. Avec le développement de la société, le rôle imaginaire du Ciel se réduit petit à petit. Dans l'administration longue et complexe, le gouvernement du Ciel devient progressivement à la fois la croyance divine et un prétexte plausible. Les deux rôles ne sont pourtant pas complètement contradictoires dans la vie des Chinois, et traduisent tous les deux le fait que les gens comptent de plus en plus sur leurs propres efforts dans la pratique de gouverner le pays et que la soi-disant volonté du Ciel reste plutôt théorique.

À l'aide du contact direct avec les Chinois, Claudel obtient des connaissances intéressantes sur ce peuple. Dans sa conférence *Les Superstitions chinoises*, Claudel parle ainsi du peuple chinois : « Le Chinois est un être pratique, et les choses qui ne lui sont pas indispensables à la conduite de sa vie et de ses affaires ne sont pour lui ni sujet de foi, ni invitation à l'enquête, mais motif à imagination.⁵⁹² » Le dit est un peu brusque, pas tout à fait juste : l'idée du « Fils du Ciel » fait certainement partie des superstitions chinoises, mais elle demeure depuis longtemps à la fois « sujet de foi », « invitation à l'enquête » et aussi « motif à imagination » pour une grande quantité des lettrés chinois. Mais d'autre part, Claudel a raison de dire que « Le Chinois est un être pratique », parce que tout en gardant un grand respect envers le Ciel, le Chinois estime très haut le rôle des efforts humains dans la pratique, ce qui devient la motivation majeure des souverains ambitieux. Par exemple, le Qin Shi Huang Di, qui est très fier de ce qu'il a réalisé pendant son régime. Le personnage Hoang-Ti du drame du *Repos*

⁵⁹² *O Pr*, p. 1076.

qui prend ce souverain pour un de ses prototypes garde sa fierté dans sa présentation personnelle :

HOANG-TI : Je suis le grand Hoang-Ti.
J'ai établi l'Empire. Tuant les Chefs et les Princes, j'ai adopté la multitude. J'ai bâti une muraille.
J'ai fixé le commencement de l'année ; j'ai réglé les cycles. J'établis l'ordre du temps, donnant ma prescription.
J'ai creusé le Grand Canal. J'ai établi les routes. J'ai détruit les livres.⁵⁹³

Nous remarquons aisément la répétition du « je » dans le discours de Hoang-Ti : statistiquement, le nombre de son occurrence atteint dix dans ce petit passage, et chaque phrase du passage commence par ce même terme. La répétition forte souligne une importance extraordinaire du terme, et provoque ensuite des questions sur la nature du gouvernement : cette Chine présentée par le Hoang-Ti appartient-elle au règne du « Je » ou au mandat du Ciel ? Est-ce que le personnage de Claudel se considère toujours comme le mandataire du Ciel ? Une telle représentation de la Chine pourrait même devenir un support pour les critiques qui accusent l'exotisme du drame. Le commentaire de Jacques Houriez figure parmi ces critiques :

Lorsque Hoang-Ti évoque son œuvre de premier Prince, c'est pour rappeler que ce qu'il a réalisé, il l'a fait seul et avec dureté. Son règne a été celui du "Je" : "J'ai établi..., j'ai adopté... J'ai bâti / J'ai fixé..., j'ai réglé... J'établis... / J'ai creusé... J'ai établi... J'ai détruit...". Jamais il ne s'est considéré comme doté d'un mandat céleste, jamais il n'a obéi à une volonté supérieure.⁵⁹⁴

À partir de cette remarque, Jacques Houriez commente ainsi : « Et loin de chercher à séduire le lecteur par le goût de l'exotisme, il [Claudel] semble bien plutôt avoir voulu le dépayser en lui présentant une Chine idéale où il ne puisse rien reconnaître.⁵⁹⁵ » D'après nous, bien entendu, il n'est pas raisonnable de nier l'écart entre la Chine réelle et sa représentation par Claudel. Cependant, le discours de Hoang-

⁵⁹³ *Th I*, p. 612.

⁵⁹⁴ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 70.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

Ti ne nous empêche pas de reconnaître le pays. Au contraire, il se conforme à la tradition chinoise qui tient sérieusement compte du rôle des efforts humains dans la pratique de gouverner. En d'autres termes, la parole de Hoang-Ti qui est remplie par le terme du « je » ne neutralise pas son identité de mandataire du Ciel. Au niveau spirituel, on croit toujours au lien divin et mystérieux entre le Ciel et le souverain ; mais au niveau de la pratique, ce sont les travaux humains qui importent pour les Chinois. Les deux idées ne s'excluent pas, et au contraire, elles s'entendent assez paisiblement en Chine

La relation ambiguë et complexe entre le gouvernement du Ciel et celui de l'homme est souvent incompréhensible pour la plupart des Européens ; mais elle est représentée assez fidèlement dans le drame de Claudel, ce qui est précieux pour un écrivain qui n'est sérieusement pas sinologue, et cela doit être dû à son contact direct avec le pays et à son intuition subtile. Or, quelle que soit la considération des Chinois envers le rôle de la volonté céleste, le régime où l'intervention de l'homme compte beaucoup et qui permet de souligner tellement l'importance du « je » d'un individu humain (on se réfère ici au discours du personnage de Hoang-Ti : « j'ai établi », « j'ai adopté », « j'ai bâti » ...etc.), affronte inéluctablement la croyance de Claudel, dans laquelle les verbes de création sont réservés uniquement à Dieu, absolument pas à un souverain humain. Claudel vise en fait le conflit entre une estime inappropriée ou une confiance trop grande dans les efforts humains, et les vérités spirituelles de sa croyance. Que ce soit l'Empereur actuel, ou le Hoang-Ti, ou les souverains antiques évoqués allusivement, le dramaturge voit en eux plus ou moins une considération profane pour les capacités et même les créativités de l'homme, laquelle est certainement symptôme de l'Ignorance selon le Claudel-catholique.

Il est très aisé de remarquer que l'écrivain tient dans une certaine indifférence la précision des renseignements de l'histoire chinoise : par exemple, pour Yâ lô et Chu, nous ne pouvons pas trouver de personnages historiques qui conviennent directement à ces deux noms dans l'histoire chinoise. Nous avons dû faire des déductions à partir des indices du contexte textuel pour identifier les deux souverains antiques ; et nous avons trouvé enfin que tous les deux noms ont subi des altérations (Yao → Yâ lô, Tang

→ Chu). Quant au personnage du Hoang-Ti, son identité paraît indéterminée, parce qu'il semble que le dramaturge mélange les faits des deux empereurs dans un personnage. Alors, les présentations du Hoang-Ti figurant respectivement dans la parole de l'Empereur et dans le discours du personnage lui-même sont en quelque sorte contradictoires l'une par rapport à l'autre. Tout cela endommage effectivement la couleur locale du drame et provoque même des critiques incisives visant l'indiscrétion du dramaturge, telle que le commentaire célèbre de Victor Segalen⁵⁹⁶. Nous pensons que, si Claudel l'avait voulu, il aurait été capable de confirmer ces informations au moment de la création du drame. Pourtant, il ne l'a pas fait. Il est curieux de voir que d'une part, le dramaturge se montre indifférent à la précision des informations historiques ; mais d'autre part, sa bonne compréhension des modalités de gouvernement chinois se manifeste dans le texte du drame. D'après nous, les noms des personnages ou les sources des histoires lui importent peu. Ce qui peut attirer son attention, c'est la cause de ces événements. Du point de vue d'un historien, le dramaturge n'est pas suffisamment sérieux. Mais il n'est pas historien ici ; et il prend l'optique d'un croyant catholique. Comme le remarque Jacques Houriez en analysant la peinture de la Chine dans *Le Repos* : « La couleur locale, en effet, n'y est pas traitée pour elle-même. Comme toute autre réalité sensible, elle n'est retenue que pour suggérer des vérités spirituelles. »⁵⁹⁷ Alors, ni le gouvernement du Ciel, ni le gouvernement de l'homme, mais celui de Dieu, comme Claudel l'espère dans son drame.

⁵⁹⁶ Nous avons cité à plusieurs reprises le commentaire du drame du *Repos* par Victor Segalen figurant son texte intitulé *Lettre à Ythurbide* : « J'ouvre *Le Repos du septième jour*. Et malheureusement, tristement, je n'admire plus. [...] Ici, empoignant le grand mythe dur et pur du Fils du Ciel, il a produit un chaos sans consistance, et ce qui est pis que tout, une œuvre bien ennuyeuse. [...] J'ai peine à indiquer la pauvreté du décor impérial, les maladresses dans un protocole dogmatique qu'il vaut mieux ne pas aborder si l'on n'en est pas maître. » (Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 709.) Évidemment, Segalen voulait traiter le conflit entre deux « Ciel » : le Ciel de Chine et le Ciel latin, ce qui n'est pourtant pas le nœud du drame de Claudel.

⁵⁹⁷ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 70.

II. L'image des Chinois dans les écrits de Claudel

Les contacts avec les habitants du pays aident beaucoup à connaître ses réalités vivantes ; même parfois à apprendre un peu son passé. Claudel parle souvent de son impression pour le peuple chinois dans son texte, sa conférence, et aussi son entretien dans les médias. Ces impressions composent la partie importante de ses connaissances de la Chine. Que ce soient les textes réservés spécialement à la peinture du Chinois, ou des remarques brèves sur un certain trait du Chinois parsemées dans tel ou tel écrit, le sujet des phrases est généralement indiqué par un simple terme « le Chinois ». Nous nous demandons alors, chaque fois que le terme du « Chinois » apparaît, s'il désigne toujours le même sens, ou plus précisément, s'il désigne toujours le même groupe de gens. Évidemment non, le signifié varie en fait avec le contexte. Nous croyons qu'une étude du regard claudélien sur les différents groupes du peuple chinois est nécessaire pour examiner les connaissances de Claudel sur Chine et pour comprendre ses sentiments envers son peuple et sa culture.

Les lettrés chinois : des inadaptés ?

Depuis l'antiquité jusqu'à l'époque de Claudel, le milieu intellectuel équivalait en général au groupe des *shi* (en chinois : 士) en Chine. Le terme du *shi* désigne à la fois les lettrés et les fonctionnaires⁵⁹⁸, ce qui est très logique dans la société chinoise ; parce que ceux-là ont pour but d'étude de devenir ceux-ci : la mise en application des savoirs, c'est une des idées fortement encouragées par la pensée orthodoxe chinoise. Surtout depuis que le système de sélection des fonctionnaires a atteint à sa phase de maturité (depuis la dynastie des Ming, soit à partir d'environ XIV^e siècle), les fonctionnaires, qui sont sélectionnés à travers une série d'examens, représentent effectivement la partie d'élite des lettrés. Quant aux lettrés qui ne deviennent pas fonctionnaires, dont la proportion est majeure, ils ne peuvent pas participer directement au gouvernement

⁵⁹⁸ Selon l'explication de l'article de *shi* (士) dans 《古汉语常用字字典》(Le Dictionnaire des termes usuels du chinois ancien) (19^e édition), 王力等编(dir. Wang Li [et al.]), Beijing, 商务印书馆 (Shang Wu Yin Shu Guan), 2010.

du pays, et ils sont cependant autant chargés que les fonctionnaires pour composer le « visage » intellectuel de la société chinoise. Ce que Claudel connaît et remarque, c'est plutôt la partie majeure et populaire des lettrés chinois. Dans le deuxième chapitre intitulé *La Civilisation et le gouvernement* dans *Sous le signe du dragon*, l'écrivain présente sa vision des lettrés en comparant leur rôle à celui du scribe en Égypte antique :

On a cité souvent le testament du scribe pharaonique qui vante à son fils les avantages de son métier :

[...]

Encore aujourd'hui ces paroles s'appliquent assez bien au lettré chinois et donne quelque idée de l'importance et du prestige qui s'attachent à la connaissance des caractères et des lois subtiles qui règlent leur assemblément. Chaque village, chaque famille souvent a son lettré qui en est le secrétaire, le conseiller, l'avocat, l'archiviste, en un mot l'organe général de mémoire et d'articulation. Il n'est pas besoin de dire que c'est en même temps le grand agent de brouille et de discorde, dont on retrouve la main dans toutes les séditions.⁵⁹⁹

« Le secrétaire », « le conseiller », « l'avocat » et « l'archiviste » ...d'après Claudel, ce sont les surnoms des lettrés, ce qui explique leurs diverses fonctions dans le grand mécanisme social. Ce qui attire notre attention, c'est que l'angle de description du passage montre bien que l'observation de l'auteur se fait plutôt au niveau populaire et des réalités concrètes, non au niveau supérieur et général ; car son regard vise le « village » et la « famille », qui sont les unités élémentaires de la société. Il est probable que ces remarques au sujet du rôle des lettrés se forment au cours du séjour de Claudel à la campagne chinoise et à travers de nombreux contacts avec les habitants locaux à ses côtés. Il aurait même fait connaissance avec quelques secrétaires de la famille ou conseiller du village. Une figure certaine parmi ces connaissances possibles, c'est M. Tchao, un lettré qui travaillait constamment pour lui comme secrétaire-interprète-copiste lorsque Claudel séjournait à Hankou et à Fuzhou. La collaboration avec M. Tchao lui a offert certainement l'occasion de connaître et observer un exemple vivant des lettrés chinois. Les deux hommes vivent en bonne

⁵⁹⁹ *O Pr*, p. 1059-1060.

entente, parce que quand Claudel évoque son collaborateur chinois dans son texte *Choses de Chine*, il le nomme aimablement « mon lettré indigène » et « un miniaturiste remarquable ⁶⁰⁰ ». Ce point est justifié par Gilbert Gadoffre, qui propose de plus un lien entre le lettré Tchao et les deux personnages orientaux du *Soulier de satin* :

Claudiel s'est trouvé devant ce dilemme quand il a fait venir à Hankeou un jeune Chinois, le lettré Tchao, qui avait déjà travaillé pour lui lors de la mission du contrat de l'Arsenal, et qu'il va reprendre à son service dès son installation à Fou-tcheou. [...]

Frandon (le vice-consul à Fuzhou qui précède Claudel) qui l'avait (le lettré Tchao) eu quelque temps à son service ne faisait pas grand cas de ses capacités. [...] Claudel a jugé Tchao moins sévèrement, et il semble avoir mieux réussi à lui apprendre le français puisqu'il va le conserver comme collaborateur unique pendant son séjour à Fou-tcheou, et qu'il refusera, en 1901, l'envoi par les soins du Ministère d'un interprète-chancelier. C'était un « miniaturiste remarquable », dira plus tard le vieux diplomate de son collaborateur de jeunesse, et l'on peut voir dans le serviteur chinois et le miniaturiste japonais du *Soulier de satin* les échos de ce lointain souvenir.⁶⁰¹

Si nous comparons le serviteur chinois Isidore du *Soulier de satin* avec le lettré Tchao, nous trouvons qu'il y a vraiment des ressemblances entre les deux. Par exemple, tous les deux possèdent une certaine connaissance occidentale. Pour M. Tchao, comme il est chargé du rôle d'interprète à côté des Français, il connaît certainement un peu des langues européennes. Il importe peu que les deux vice-consuls, Frandon et Claudel, donnent des jugements différents sur sa maîtrise des langues. Mais selon le commentaire de Frandon ⁶⁰², nous pouvons apprendre que les connaissances sur l'Occident du lettré Tchao doivent provenir de son éducation reçue des missionnaires en Chine. Quant à Isidore du *Soulier de satin*, dès sa première apparition en scène nous

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 1021.

⁶⁰¹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 102-103.

⁶⁰² Nous nous renseignons d'un rapport par Frandon cité par Gilbert Gadoffre dans *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 102 : « M. Tchao, avait-il [Frandon] écrit dans un rapport de 1897, "est un bon lettré, mais il a oublié le latin qu'il a appris autrefois des missionnaires et sait à peine quelques mots de français, [...]" »

voyons clairement que c'est un connaisseur de l'Occident. Au niveau des langues, en plus du français, il connaît sûrement le latin et même un peu l'italien :

LE CHINOIS : Je sais. C'est là que se trouve un certain monstre noir à qui dans l'hilarité de mon âme, parce qu'un sage même n'est pas exempt d'incertitude, et *quasi in lubrico*, si je puis dire,

Je me suis laissé aller à prêter argent.

[...]

LE CHINOIS : Quoi, n'est-ce point vertu que de donner *illico aux petentibus* ?⁶⁰³

Les connaissances d'Isidore sur l'Occident s'obtiennent également des relations avec les missionnaires. Nous l'apprenons dans ses répliques à la parole de Don Rodrigue : « J'ai cependant étudié tous les livres que vous m'avez donnés et je pourrais les réciter d'un bout à l'autre. Frère Léon prétend que j'en sais autant que lui.⁶⁰⁴ »

D'ailleurs, le débat théologique sur la conception de la vie ou de l'amour entre Don Rodrigue et Isidore serait sans doute un certain reflet des discussions possibles entre le vice-consul et son auxiliaire pendant les années de collaboration.

Or, à part cela, le rôle d'Isidore, un peu rusé et très fidèle, incarne plutôt les traits d'un domestique chinois, non ceux des gens du cercle intellectuel ; en revanche, le miniaturiste japonais de la quatrième journée du drame semble s'approcher plus de l'image du lettré Tchao qui est appelé aussi par Claudel « miniaturiste ». Bien que le dramaturge attribue au personnage du peintre la nationalité japonaise, le monde culturel que le personnage représente ne désigne pas un seul pays, mais plutôt la région extrême-orientale. Nous remarquons que quand Don Rodrigue demande au peintre japonais de faire un dessin pour lui, celui-là décrit une image où sont mélangés non seulement les éléments japonais, mais aussi les éléments chinois : « Derrière les piliers, en haut, les montagnes comme celles qu'on voit au-delà de Pékin, avec leurs tours et leurs murailles crénelées, jetés au hasard sur les collines comme des colliers.⁶⁰⁵ »

La scène, où Don Rodrigue décrit et où le peintre dessine, montre une relation de

⁶⁰³ *Th II*, p. 287.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 286.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 455-456.

collaboration qui pourrait provenir du souvenir des jours passés avec le lettré Tchao : « Achève ton travail pendant que nous sommes chauds tous les deux ! Je sens que ça va marcher ! Je sens l'inspiration qui me sort jusqu'à l'extrémité de tes dix doigts !⁶⁰⁶ » Et au niveau de l'art de dessiner, comme la peinture chinoise et la peinture japonaise qui partagent beaucoup de points communs sont généralement considérées comme un genre de peinture, les mots de Don Rodrigue au sujet du genre de peinture expriment effectivement ses connaissances sur la peinture chinoise, lesquelles seraient justement apportées par les contacts du dramaturge avec son « miniaturiste remarquable » chinois. Ce personnage, avec qui l'on peut travailler, échanger les opinions sur l'art, et discuter les sujets philosophiques et théologiques, doit être la représentation du lettré Tchao, ou même celle des lettrés chinois que Claudel connaît personnellement.

Cependant, pour les lettrés chinois, qui jouent un rôle multifonctionnel dans la société et qui sont chargés de « l'importance et du prestige qui s'attachent à la connaissance des caractères et des lois subtiles qui règlent leur assemblément », Claudel éprouve une grande pitié ; parce que le milieu intellectuel, qui doit représenter l'intelligence d'une société, souffre depuis longtemps d'une institution des examens dont les règles ont pour but, d'après Claudel, de « tourner l'esprit des jeunes gens vers le passé et éteindre en eux le désir des nouveautés.⁶⁰⁷ » L'ancienne institution des examens de fonctionnaires a déjà duré plus de mille ans jusqu'à la période du séjour chinois de Claudel. Au début, elle a servi positivement le développement social : permettre aux lettrés talentueux, même aux lettrés pauvres, d'entrer dans l'organisme du gouvernement ; encourager l'entreprise de l'éducation ; et favoriser le progrès en littérature et arts. Mais progressivement, ces examens deviennent l'outil du gouverneur pour asservir les esprits du peuple, auxquels Claudel rend « hommage » d'un ton sarcastique : « une des plus belles recettes que le génie d'un homme ou d'un demi-dieu ait jamais inventées dans l'art difficile de gouverner les hommes.⁶⁰⁸ » L'institution des examens de fonctionnaires touche sa fin au début du XX^e siècle ; c'est-à-dire que

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 456.

⁶⁰⁷ *O Pr*, p. 1063.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 1061-1062.

lorsque Claudel séjourne en Chine, il peut encore témoigner en personne de la façon dont ces examens fonctionnent et manipulent les esprits intellectuels. Il est probablement incroyable pour lui de voir, dans l'époque moderne, que la plupart des lettrés d'un si vaste pays se concentrent non sur les connaissances utiles et les nouveautés, mais sur la préparation des examens, qui sont « en somme de compositions littéraires donnant accès à différents grades honorifiquement superposés, et dont l'élégance du pinceau et la connaissance des textes antiques formaient les mérites principaux ». La cause de ce fait, c'est que « Les candidats reçus à chacun de ces examens constituaient en théorie les cadres où l'Empereur pouvait choisir les fonctionnaires.⁶⁰⁹ »

Les intellectuels, d'après Claudel, ceux qui vivent « de rêves et d'imagination », doivent composer « la classe dangereuse » pour le gouvernement du « Fils du Ciel » et les forces les plus productives pour le développement de la société ; mais ils deviennent, à cause des examens, « les inadaptés » ; parce qu'ils « ne trouvent pas dans leur métier ou dans leur fonction l'emploi exact de leurs connaissances et de leurs facultés.⁶¹⁰ » Dans *Le Repos du septième jour*, l'auteur met quelques personnages qui représentent les fonctionnaires de la cour impériale. Ils jouent un rôle bien banal face au trouble du pays. Au début du premier acte, quand l'Empereur demande un rapport sur la situation du pays, le Premier Ministre décrit une scène heureuse sans un mot sur le problème des morts : avec le « Ciel bienfaisant », la pluie est abondante, et donc la terre est productive ; les frontières des quatre côtés sont « pacifiques » ; les peuples voisins font leur soumission et « envoient des tributs ». Le Premier Ministre doit tout cela au fait que l'Empereur « gouverne avec sagesse selon les règles de la Musique et le précepte de l'Antiquité.⁶¹¹ » Lorsque l'Empereur demande plus précisément ce qui se passe à l'intérieur de l'Empire, il continue de décrire une belle apparence de paix et de prospérité : « Tous est paisible, [...] / Ni famine, ni peste, ni guerre. / Le paysan a recueilli son riz, / Et le thé, et la soie, et le miel, et le coton⁶¹² ». Et les derniers courriers

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 1063.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ *Th I*, p. 600.

⁶¹² *Ibidem*, p. 601.

qu'il cite comme quelque chose d'important se soucient seulement du lieu de résidence du souverain. Il semble qu'il n'y ait pas de chose plus urgente et importante que cela. L'Empereur lui-même, semble en avoir assez d'entendre ces discours vains et plats, et donc pose la question : « Y a-t-il quelque chose de nouveau dans l'Empire ? » La question laissant le Premier Ministre dans sa perplexité, il répond par une question : « Qu'y aurait-il de nouveau, Majesté ? ⁶¹³ » Voilà un esprit qui est « tourné vers le passée » et dont « le désir des nouveautés » est déjà éteint, justement comme le conclut Claudel. Pareillement, le Grand Examineur, un autre personnage de fonctionnaire de la cour, à la question de l'Empereur sur l'empire des morts, ne sait rien d'autre qu'à recourir aux sources historiques pour trouver la réponse : « Nous reportant aux âges anciens, nous ne trouvons aucune lumière. Prenant les antiques écritures, ce sont d'inextricables énigmes. ⁶¹⁴ » Les deux personnages montrent bel et bien l'inaptitude des fonctionnaires dans leur métier, qui sont élus à travers l'institution des examens et qui représentent en théorie l'élite des intellectuels chinois. Sous le regard de Claudel, les fonctionnaires chinois, malgré leur faculté ou talent dans un certain domaine artistique, sont tout à fait inadaptés dans leur fonction ; parce que l'éducation qu'ils reçoivent et les préparations qu'ils font ne sont pas destinées à développer leurs capacités professionnelles, mais à « canaliser leurs besoins d'activité ⁶¹⁵ » et à domestiquer leurs forces potentiellement dangereuses pour le gouvernement impérial.

En plus du groupe des fonctionnaires, nous pouvons trouver d'autres figures du milieu intellectuel chinois dans les écrits de Claudel. Dans *La Poésie française et Extrême-Orient*, Claudel évoque les noms des grands poètes de la dynastie des Tang et voue de l'adoration à leur monde poétique :

Li Tai Pé, Thou Fou, Tchang Jo Sou, font battre le cœur
de ces amateurs qui, après bien des siècles révolus, se sentent
nés pour être des citoyens du même clair de lune et pour
raccrocher leurs propres rêves à cette onde née d'une rame
exotique et lointaine, à ce chevalet brisé d'un luth dont la corde

⁶¹³ *Ibidem.*

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 603.

⁶¹⁵ *O Pr*, p. 1063.

retenue est toute prête à fournir une vibration parente.⁶¹⁶

Dans le même texte, l'auteur rend également hommage à l'art de Li Lung Mien (en chinois : 李公麟, 号龙眠居士), un « prodigieux » peintre qui « n'intellectualisait pas seulement la forme, mais l'espace⁶¹⁷ ». Claudel éprouve clairement une véritable sympathie pour les talents de ces lettrés chinois, et surtout pour leurs facultés en rêves et en imagination. Mais ces grands esprits intellectuels sont limités dans une histoire reculée.⁶¹⁸ Bien que les lettrés contemporains veuillent garder la gloire de leurs prédécesseurs, la plupart d'entre eux ne font qu'une imitation superficielle des grands maîtres et ignorent les messages essentiels qu'ils transmettent : la liberté de penser et d'imaginer ; la perspicacité face à l'existence ; et l'envie de communiquer avec le monde et l'autre. Donc les esprits brillants historiques n'apportent pas d'influence positive aux intellectuels contemporains qui perdent petit à petit leurs avantages et leurs forces au cours de la préparation des examens inutiles, qui ressemblent à un « vampire » du temps, désuet et déformé et délétère.

Comme victimes d'une éducation démodée, les lettrés chinois de l'époque contemporaine, d'une part, ne sont pas suffisamment compétents dans leur fonction professionnelle et donc « inadaptés » face aux besoins de la société ; et d'autre part, ils attachent une importance trop grande et inappropriée au passé, et deviennent ainsi des « inadaptés » par rapport à l'évolution du temps. La désignation proposée par Claudel décrit justement la situation embarrassante de la classe intellectuelle de la Chine contemporaine.

Les paysans qui travaillent toujours

Comme la Chine est une civilisation agricole, les paysans occupent depuis tout le temps la partie majeure de la population. À la fin du XIX^e siècle, si l'on demande à un Occidental qui a voyagé en Chine son impression du Chinois, le visage d'un certain

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 1039.

⁶¹⁷ C'est les expressions d'Agnès Meyer, une critique d'art américaine, au sujet de l'œuvre de Li Lung Mien. Elles sont citées par Claudel dans sa conférence *La Poésie française et Extrême-Orient*, voir O Pr, p. 1041.

⁶¹⁸ Li Tai Pé, Thou Fou et Tchang Jo Sou vécurent environ au VII^e à VIII^e siècle ; et Li Lung Mien vécut au XI^e siècle.

paysan doit être l'une des premières images qui viennent à la tête de l'interrogé. Cela convient également au cas de Claudel. Force est de remarquer que la grande sympathie éprouvée par lui envers le Chinois est due principalement à sa préférence pour les paysans chinois. Voilà son commentaire favorable sur le Chinois dont le mérite revient essentiellement au paysan : « dans la misère la plus extrême, le Chinois est toujours doux, patient et de bonne humeur. Le paysan chinois est le plus souvent un homme humble et excellent, qui mérite de tous points les éloges que les missionnaires lui décernent.⁶¹⁹ »

Par rapport à d'autres Occidentaux qui demeurent pour la plupart du temps dans les concessions en ville, Claudel préfère s'installer à la campagne chinoise et se mettre parmi les paysans. Il semble qu'il y a une intimité naturelle entre lui et les travailleurs des champs. Dans *Connaissance de l'Est*, leur figure apparaît souvent dans sa vie champêtre et notamment dans ses nombreuses marches. Au début du poème *L'Entrée de la terre*, le promeneur détendu est content de passer par un groupe de travailleurs joyeux et dynamiques, ce qui commence pour lui « l'entrée de la terre » :

L'air est si frais et si clair qu'il me semble que je marche nu, tout est paix. On entend de toutes parts, comme un cri de flûte, la note à l'unisson des norias qui montent l'eau dans les champs (trois par trois, hommes et femmes, accrochés des bras à leur poutre, rians, la face couverte de sueur, dansent sur la triple roue), et devant les pas du promeneur s'ouvre l'étendue aimable et solennelle.⁶²⁰

Chaque fois que les paysans apparaissent sous la plume de Claudel, l'ambiance paisible et sympathique domine entre les lignes du poème. Le poème *Novembre* est aussi commencé par la description des figures travailleuses des paysans : « Le soleil se couche sur une journée de paix et de labeur. Et les hommes, les femmes et les enfants, la tignasse pleine de poussière et de fétus, la face et les jambes maculées de terre, travaillent encore. Ici l'on coupe le riz ; là on ramasse les javelles, [...]»⁶²¹ » Ce qui est plus remarquable dans ce passage, c'est que le poète se fond complètement dans la

⁶¹⁹ *O Pr*, p. 1074.

⁶²⁰ *O Po*, p. 44.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 53-54.

masse laborieuse. Le sujet des phrases ne varie guère, toujours l'utilisation du pronom « on » ; mais ses signifiés sont variables⁶²² : ici, dans la phrase « l'on coupe le riz », « on », c'est les paysans ; là, dans la phrase suivante, « Au bout de la plaine occupée par les travaux agricoles on voit un grand fleuve⁶²³ », le sens du pronom est déjà changé en « je ». « Les paysans » et « moi » sont unifiés ensemble par le même terme « on ». Si dans le poème *L'Entrée de la terre*, le poète et le paysan sont encore des passants l'un pour l'autre, la distance entre les deux à ce moment s'annule.

Dans les écrits poétiques de Claudel, les paysans sont toujours des figures occupées. En plus de *L'Entrée de la terre* et *Novembre*, la scène de leur travail commence également le poème *La Source* :

A ma droite et à ma gauche, c'est immensément le travail de la moisson ; on tond la terre comme une brebis. Je dispute la largeur de la sente et de mon pied à la file ininterrompue des travailleurs, ceux qui s'en vont, la sape à la ceinture, à leur champ, ceux qui s'en reviennent, ployant comme des balances sous le faix d'une double corbeille dont la forme à la fois ronde et carrée allie les symboles de la terre et du firmament.⁶²⁴

Les scènes de la moisson sont très fréquentes dans les écrits campagnards de *Connaissance de l'Est*. Il est facile de les trouver dans les poèmes, tels qu'*Octobre*, *Novembre*, *La Source*, et *L'Heure jaune*. Claudel projette souvent son regard sur les champs en récolte, ce qui trahit son envie de partager la grande joie des paysans, et de témoigner de leur excellence dans le métier, et en même temps de noter les efforts et peines de cette classe d'hommes. Non seulement sous les yeux du poète, mais aussi dans la réalité, les paysans chinois font véritablement partie des gens les plus laborieux du monde. C'est leur travail qui soutient matériellement le fonctionnement de tout l'Empire. Quoiqu'ils gagnent souvent très peu du travail, cela ne leur empêche pas de consacrer constamment leur énergie et leur intelligence aux travaux de la terre. En suivant les pas du poète, nous pouvons trouver les cultures de toutes sortes sur les champs : « nous nous dirigeons vers la montagne à travers les champs de riz, de tabac,

⁶²² Nous avons parlé de ce point dans l'analyse du deuxième chapitre, sous la rubrique « Le retour au regard extérieur et la complicité avec la Chine ».

⁶²³ *O Po*, p. 54.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 96.

de haricots, de citrouilles, de concombres et de cannes à sucre.⁶²⁵ » La scène remplie par diverses plantes agricoles justifie les efforts des paysans et aussi rehaussent le raffinement de leurs manières de travailler.

Pour la classe des paysans, Claudel éprouve d'une part de la sympathie et de l'admiration ; mais d'autre part, il ne consent pas au fait qu'ils s'attachent trop à la terre sans penser rien qu'à produire la nourriture. D'après l'écrivain, les paysans chinois travaillent la terre d'une manière presque violente ; et ce qu'ils espèrent de tout cœur, c'est seulement la nourriture, ce qui implique en fait un attachement inapproprié à la vie matérielle. Le souci de Claudel se manifeste dans le drame *Le Repos du septième jour*. Au début du premier acte, par la bouche du Premier Ministre, nous apprenons que dans cette Chine antique imaginaire, la récolte agricole est très bonne cette année : « [Le Premier Ministre] Le paysan a recueilli son riz, / Et le blé, et la soie, et le miel, et le coton⁶²⁶ ». Malgré la bonne récolte, les gens ne peuvent pas en jouir tranquillement ; parce que l'abondance matérielle n'apporte pas la béatitude spirituelle ; au contraire, elle provoque le trouble qui dérange l'esprit de l'homme :

L'EMPEREUR : Le grand Hoang-Ti a apparu
aujourd'hui devant vous.

[...]

Il a parlé et je l'ai entendu, et il a dit la cause de notre mal.

LE PREMIER MINISTRE : Quelle est-elle ?

L'EMPEREUR : Nous mangeons le bien des morts.⁶²⁷

Le dialogue trahit en fait le reproche fait par le dramaturge aux Chinois : ils demandent trop de la terre. Pour gagner le plus de nourriture, ils ne laissent rien à d'autres, ni penser suffisamment à la vie après la mort. Au dernier acte, le remède apporté par l'Empereur de l'enfer, c'est le repos tous les sept jours. Le septième jour, les paysans doivent laisser la terre en repos ; et eux aussi, ils doivent se libérer du travail des champs, et se consacrer aux niveaux physique et mental à Dieu. Le remède explicite le message que Claudel voulait transmettre aux paysans laborieux : arrêtez de travailler durement et trouvez votre repos spirituel. L'écrivain, qui tient tout le

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 50

⁶²⁶ *Th I*, p. 601.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 613.

temps la sympathie pour ces travailleurs chinois sur les champs, continue d'exprimer ses soins sincères avec cette proposition évangélistrice.

Les divers airs des gens des petits métiers

Les professions chinoises sont habituellement classées en quatre groupes dans l'antiquité : *shi* (en chinois : 士 ; soit les lettrés), *nong* (en chinois : 农 ; soit les paysans), *gong* (en chinois : 工 ; soit les artisans), et *shang* (en chinois : 商 ; soit les commerçants). La classification trouve son origine dans le texte du *Guan Zi*⁶²⁸ qui est créé environ entre le V^e et le I^e siècle avant notre ère, et dès lors l'expression *shi nong gong shang* s'utilise continuellement pendant toute la période féodale pour désigner l'ensemble du peuple. Certains pensent que les quatre catégories sont mises en suivant l'ordre décroissant de l'importance de la contribution de chaque classe : c'est-à-dire que les lettrés contribuent le plus au fonctionnement de la société, et que les commerçants le moins. Cet avis n'est pas largement partagé. Or, si nous mettons vraiment les quatre classes dans une comparaison, il est certain que les artisans et les commerçants contribuent autant que les lettrés et les paysans, même plus à la connaissance du peuple chinois de Claudel.

Les figures des artisans et des petits commerçants apparaissent dans les premiers contacts de l'écrivain avec la Chine. Le poème *Ville la nuit* de *Connaissance de l'Est* est composé pendant ses premiers mois du séjour à Shanghai. Là, les gens des petits métiers sont une sorte de paysage sur la route de ses promenades en ville :

L'étroit boyau des rues où nous sommes engagés au milieu d'une foule obscure n'est éclairé que par les boutiques qui le bordent, ouvertes tout entières comme de profonds hangars. Ce sont des ateliers de menuiserie, de gravure, des échoppes de tailleurs, de cordonniers et de marchands de

⁶²⁸ *Guan Zi* (en chinois : 《管子》) est une œuvre encyclopédique qui comprend presque tous les courants des pensées de l'époque, dont le taoïsme occupe une place plus importante que les autres. Son contenu concerne divers côtés de l'administration du pays. L'ouvrage prend le nom de Guan Zhong (en chinois : 管仲) d'emprunt, mais en réalité est créé par plusieurs penseurs inconnus. Nous nous référons ici à la phrase d'un texte intitulé *Xiao Kuang* du *Guan Zi* : 《管子·小匡》: “士农工商四民者，国之石民也。” Voilà la traduction : Shi, nong, gong, shang, ce sont les quatre classes du peuple ; ils sont le pilier du pays. La traduction est proposée par nous.

fourrures ; [...] ⁶²⁹

La rencontre avec cette scène de la nuit animée, bruyante et confuse, offre au poète une occasion de projeter son regard sur divers visages chinois de la rue, dont les maîtres, à l'insu du regard curieux, n'hésitent pas à montrer leur habileté naturelle à gagner leur vie, et donc continuent de recevoir leurs clients, crier des marchandises ou discuter le prix...en bref, font le travail à leurs manières. Ces visages ou silhouettes inconnus sous la lumière faible des lampes de boutiques sont tellement vrais et forts que le poète est immédiatement impressionné par « la vie chinoise ». Il dit à la fin de sa promenade : « j'emporte le souvenir d'une vie touffue, naïve, désordonnée, d'une cité à la fois ouverte et remplie, maison unique d'une famille multipliée. ⁶³⁰ » Avant de s'installer à la campagne de Fouzhou, et avant de faire connaissance des lettrés dans les besoins du métier, les artisans et petits commerçants qui se trouvent partout dans la ville de Shanghai, contribuent à former les premières idées de Claudel sur le peuple chinois.

Sous la plume du poète, les petits travailleurs font souvent une présence humble mais non négligeable : par exemple, dans sa contemplation de la ville du *Vers la montagne*, ils sont ceux qui réveillent la ville : « C'est l'heure indéfinie où les villes se réveillent. Déjà les cuisiniers de plein vent allument le feu sous les poêles : déjà au fond de quelques boutiques un vacillant lumignon éclaire des membres nus. ⁶³¹ » Et dans son observation de *La Marée de midi* qui lui signifie « l'heure de la plénitude », ils sont les facteurs importants pour montrer la « plénitude » de l'esprit humain :

Cependant, midi sonne à la tour de la Douane, [...] Toute l'humanité se recueille pour manger. Le sampanier à l'arrière de sa nacelle, soulevant le couvercle de bois, surveille d'un œil bien content la maturité de son fricot ; les grands coulis déchargeurs empaquetés d'épaisses loque, la planche sur l'épaule comme une pique, assiègent les cuisines en plein vent, et ceux qui sont déjà servis, assis sur le rebord de la brouette à roue centrale, tout riant, la boule de riz fumante entre les deux mains, en éprouvent, du bout gourmand de la langue, la chaleur.

⁶²⁹ *O Po*, p. 30-31.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 32-33.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 49.

Le niveau régulateur s'exhausse ; toutes les bondes de la Terre comblées, [...] C'est l'heure de la plénitude.⁶³²

Dans le passage, la scène joyeuse du déjeuner des travailleurs du port, de même que le mouvement montant de la mer, fait la « plénitude du midi » pour le poète. Pour ce pays où il séjourne pendant une quinzaine d'années, son dernier souvenir de la Chine concerne également les petits travailleurs de la rue. Il se le rappelle dans son discours à Copenhague en 1921 :

Et dans ma mémoire remontait le souvenir de la dernière journée que j'aie passé en Chine. Au fond d'un arroyo boueux une misérable barque était amarrée. Dans cette barque deux pauvres gens à moitié nus qui venaient d'achever leur petits dîner. Et contents d'avoir dîné, maintenant ils faisaient de la musique, une musique aussi frêle et aussi simple que celle d'une paire de grillons. L'un soufflait dans une petite flûte de bois à trois trous, l'autre avec une baguette tapait en mesure sur le bol de porcelaine dans lequel il venait de manger son riz. Il y avait dans ce petit tableau une espèce de joie innocente et simplement humaine qui m'alla au cœur. C'est ce dernier trait qui me permettait de composer le vaste tableau de ce beau pays que j'allais quitter et où je venais de passer quinze heureuses années.⁶³³

La scène du concert improvisé par deux bateliers ne s'efface pas avec le temps, mais devient un morceau de mémoire inoubliable. Une vingtaine d'années après le discours au Danemark, Claudel se la rappelle encore une fois dans son texte *l'Éloge du Chinois* :

Les bateliers avaient fini de dîner, ils étaient contents, et ils chantaient alternativement en s'accompagnant de leurs baguettes. J'entends encore ce tapement avec art des baguettes sur le bol de porcelaine. Bien sûr qu'ils ne faisaient aucune attention au coucher de soleil : mais ces braves gens, le ventre plein, qui chantaient, jamais sans eux le coucher de soleil n'aurait réussi à réussir comme il avait réussi ce soir-là !⁶³⁴

Cette fois, les bateliers qui chantaient sont mis devant un beau coucher de soleil

⁶³² *Ibidem*, p. 98.

⁶³³ *O Pr*, p. 1112.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 1030.

qui brille sur toute la scène. Les chanteurs improvisateurs qui savent bien vivre dans « la seconde présente⁶³⁵ » ont effectivement touché le promeneur qui passait justement son dernier soir en Chine. La répétition du même souvenir nous confirme l'importance de ce petit concert de la rue. Étant debout auprès des bateliers pauvres mais heureux, le poète comprend tout à coup la beauté du coucher de soleil. Comme il le dit dans le texte : « Je ne trouve pas que la nature en général avec les moyens dont elle dispose se foule beaucoup en matière de couchers de soleil. Mais ce soir-là il aurait été injuste de ne pas y reconnaître quelque chose, je ne sais quoi, un petit effort !⁶³⁶ » Ces petits travailleurs sont non seulement des représentants de la classe populaire chinoise, mais aussi « un pont » par lequel le poète peut communiquer avec la nature qu'il reconnaît dans le pays chinois.

Selon ces écrits poétiques de Claudel, les gens de petits métiers qui se trouvent partout donnent à la ville de l'énergie, de la voix, de la couleur et même de la température. Pour le visiteur, ils sont souvent les premiers qui l'accueillent ; et aussi ceux qu'il rencontre le plus fréquemment ; donc ils deviennent les éléments décisifs de l'image de la ville, et même du pays. Ces gens concrétisent la conception du « Chinois » et complète la connaissance de Claudel pour ce peuple et ce pays.

Claudel n'est pas un simple admirateur élogieux de ces petits travailleurs ; il voulait en être plutôt un connaisseur raisonnable. Par exemple, sous les yeux du Claudel-sociologue, ou plus précisément, d'un employeur occidental, les travailleurs manuels chinois, notamment « les mineurs » ou « les ouvriers de filature ou de construction », ne sont pas très méritoires :

Au point de vue de la force physique et du rendement en travail, la valeur du Chinois est sensiblement inférieure à celle de l'Européen. [...] Le Chinois reste plus longtemps à son travail, mais il flâne bien davantage, il dort, il bavarde avec les camarades, il boit une tasse d'eau chaude, il fume une petite pipe ; il est bien rarement capable de donner un grand coup de collier.⁶³⁷

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 1028.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 1030.

⁶³⁷ *O Pr*, p. 1069.

La description du passage nous donne un portrait du Chinois, qui paraît un peu trop désinvolte dans son travail, et qui ne sait pas suivre le rythme de l'usine moderne, moins exercé par rapport aux ouvriers européens, et qui recourt souvent aux petites ruses pour passer une journée de travail. Pour l'employeur occidental, ce ne sont pas de bons travailleurs ; mais en même temps il semble incorrect de dire qu'ils sont paresseux, car ils « restent plus longtemps à leur travail ». Claudel ne veut plus dire simplement qu'ils sont inefficaces, mais préfère décrire avec détail leurs manières de travailler et lister leurs diverses distractions. Le ton de l'auteur trahit une émotion complexe, comme s'il était un peu amusé par ce que font les travailleurs chinois, malgré leur inefficacité. Claudel ne veut pas donner un jugement brutal sur eux ; au contraire, il cherche à montrer concrètement et complètement, disons, une « philosophie de travailler » des Chinois, qui est liée étroitement à leur tradition, à leur mode de vie, et aussi au niveau de développement de leur société.

Les contacts avec ces petits travailleurs offrent à l'écrivain une image très riche du Chinois qu'il est impossible de décrire avec un ou deux mots. Claudel fait un commentaire sur le peuple chinois dans son texte *Choses de Chine* :

Le Chinois, sous une apparence hilare et polie, est dans le fond un être fier, obstiné, malin, indépendant, incompressible et, somme toute un des types humains les plus sympathiques et les plus intelligents que j'aie connus. Allons à ta santé, vieux frère, homme libre ! Je t'aime bien !⁶³⁸

Là, il utilise beaucoup d'adjectifs pour dessiner leurs caractères : « hilare », « polie », « fier », « obstiné », « malin », « indépendant », « incompressible », « sympathique », « intelligent » et « libre ». Le nombre des adjectifs traduit en fait l'effort de l'écrivain qui cherche à donner un dessin le plus authentique possible de ce peuple. On se demande : qu'est-ce qu'il pense ou à qui pense-t-il, en écrivant ces mots ? Il nous faut évoquer encore une fois le personnage d'Isidore *du Soulier du satin*.

Dans cette pièce de théâtre, Claudel projette son souvenir du Chinois sur le personnage d'Isidore. Comme nous l'avons montré, le prototype du personnage doit

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 1024-1025.

partiellement à un lettré Tchao qui était collaborateur de Claudel ; mais surtout, le rôle du serviteur chinois incarne plutôt les traits d'un travailleur de petit métier. Par exemple, dans la scène VII de la première journée, nous avons ce morceau de conversation entre Isidore et Don Rodrigue :

DON RODRIGUE : Ce fut son visage que je vis en me réveillant.

Dis, crois-tu que je l'aie reconnue sans qu'elle le sache ?

LE CHINOIS : Il faudrait savoir tout ce qui s'est passé avant notre naissance. À ce moment je ne voyais rien, oui, je me rappelle que je n'en étais pas encore à mes yeux :

Pour que rien ne vînt déranger ma préparation du papillon Isidore.

DON RODRIGUE : Laisse là ta vie antérieure ! à moins que dans la pensée de Celui qui nous a faits déjà nous ne fussions étrangement ensemble.⁶³⁹

Dans ce dialogue, le serviteur chinois qui croit dans l'existence de la vie antérieure nous rappelle les domestiques chinois de l'écrivain quand il était à Fuzhou, évoqués postérieurement par lui dans un entretien avec Jean Amrouche : « Là où j'étais, jamais mes domestiques n'auraient consenti à sortir, dans le petit ermitage où je vivais dans la montagne, le soir jamais ils n'auraient consenti à sortir : ils avaient peur des « koueï », des démons.⁶⁴⁰ » Que ce soit la croyance en l'existence de la vie antérieure ou la peur des « koueï » du soir, elles font toutes les deux partie des superstitions populaires chinoises. Le serviteur chinois Isidore, comme ces domestiques à Fuzhou, respecte la croyance traditionnelle chinoise qui affronte la croyance religieuse de leurs maîtres, Don Rodrigue ou Claudel.

En plus de cela, il paraît qu'Isidore a quelques liens avec les travailleurs sur le canal. Quand il parle du souvenir personnel de la Chine, nous pouvons y trouver des scènes concernant le canal et la barque : « LE CHINOIS : Quand je ferme les yeux par une nuit comme celle-ci bien des choses me reviennent d'on ne sait où à la pensée. [...] Je vois un canal où se reflète le croissant de la lune et l'on entend le froissement d'une

⁶³⁹ *Th II*, p. 289-290.

⁶⁴⁰ *M*, p. 178.

barque invisible dans les roseaux.⁶⁴¹ » La scène évoquée par la bouche d'Isidore nous est bien familière, parce qu'elle ressemble tant à celle où les bateliers font leur concert improvisé au bout d'une journée de travail. Yu Zhong Xian nous indique d'un autre angle la ressemblance entre le rôle du serviteur chinois et les bateliers chanteurs. Yu Zhong Xian compare minutieusement les trois souvenirs de Claudel pour la scène du concert qui datent de différentes périodes et la scène où Don Balthazar force le Chinois à chanter dans *Le Soulier du satin*, et réussit à trouver le lien entre les deux scènes.

Que nous importe que l'autre chanteur joue de la guitare ou de la flûte⁶⁴², les baguettes et le bol en porcelaine nous frappent tellement dans l'impression que nous voyons d'un seul coup la trace d'emprunt dans *le Soulier de satin* :

LE CHINOIS, *éperdu* : Chanter ? comment !
chanter ?

DON BALTHAZAR : Eh bien, oui. (*Il module d'un air engageant.*) Ah ! ah ! ah ! Chanter, quoi ! Je n'ai pas de guitare. Mais vous n'avez qu'à prendre cette assiette et à taper dessus en mesure avec un couteau, ce que vous voudrez. Quelque chose de joli !

Ces assiette et couteau remplaçant les baguettes et bol nous semble une manière de "juste milieu" – un thème si cher au Maître philosophe Confucius – afin de mélanger les civilisations occidentale et orientale.⁶⁴³

Claudel projette probablement son souvenir du concert des bateliers dans cette scène un peu comique où Don Balthazar demande au serviteur chinois de chanter : c'est pourquoi le premier propose au dernier de taper sur l'assiette avec le couteau pour accompagner le chant, un écho du geste du batelier chanteur qui tape sur le bol avec la baguette ; c'est aussi pourquoi le serviteur chinois Isidore incarne enfin, dans sa dernière apparition dans la pièce, un chanteur improvisateur qui cherche à consoler

⁶⁴¹ *Th II*, p. 293.

⁶⁴² Dans son journal, pour la scène du concert des bateliers, Claudel note que « l'un chante en grattant une guitare et l'autre l'accompagne en tapant sur un bol de porcelaine avec un chopstick » (dans le *Journal I*, p. 101, cité par Yu Zhongxian). Mais dans le texte de souvenir prononcé au Danemark que nous avons cité plus haut, le premier chanteur joue de la flûte, non de la guitare. Évidemment, ce petit détail devient ambigu dans la mémoire à cause du temps. Cependant, le geste du deuxième chanteur qui tape sur le bol de porcelaine avec les baguettes reste toujours clair dans le souvenir de Claudel.

⁶⁴³ Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 196.

les cavaliers menaçants.

À part ces emprunts signifiants, il y a encore d'autres petits détails qui nous disent l'analogie entre le rôle d'Isidore et les petits travailleurs. Par exemple, le dialogue comique entre Isidore et la Nègresse de la scène XI de la première journée devrait s'inspirer des lazzis quotidiens des ouvriers chinois du port ou sur l'eau que Claudel rencontre très souvent pendant ses promenades. Et de plus, dans le rapport entre le serviteur chinois Isidore et son maître Don Rodrigue, celui-là se munit bien des qualités exigées par le rôle d'un serviteur en Chine, comme Yu Zhong Xian le remarque : « Comme Jacques le Fataliste, Isidore se sent parfois plus fort que son maître (d'ailleurs il l'est vraiment dans certain sens), mais il reste toujours humblement fidèle et respectueux comme tous les serviteurs chinois, car chez les Chinois, la vertu principale d'un serviteur est la fidélité et le respect.⁶⁴⁴ » Alors, les domestiques, les bateliers, et les ouvriers sur le port, ces gens de petits métiers composent ensemble la figure du serviteur chinois Isidore du *Soulier du satin* ; et ils composent en même temps, en grande partie, le fond de l'image du Chinois pour Claudel. Revenons encore une fois au passage de la description du Chinois dans le texte *Choses de Chine*. Si nous mettons le personnage Isidore dans le cadre de la description du passage, soit dans le cadre des adjectifs listés plus haut (« hilare », « polie », « fier », « obstiné », « malin », « intelligent » ...), nous trouvons que les caractères du personnage se conforment parfaitement avec ces adjectifs. Et que ce soit la création du personnage Isidore ou l'impression du Chinois racontée dans le texte *Choses de Chine*, elles proviennent principalement des contacts quotidiens avec les gens de différents petits métiers. Les petits travailleurs qui portent l'empreinte des mœurs et de l'histoire du pays, et qui en même temps ménagent chaque seconde présente de leur vie, — (on peut dire qu'ils communiquent naturellement le passé et le présent de leur pays) — servent à notre écrivain de moyen efficace pour comprendre ce pays, ce peuple et cette culture.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 192.

III. La Chine chez Claudel : le pays qui vit avec ses superstitions et ses rites

Il est évident que la longue histoire de la Chine intéresse Claudel beaucoup, c'est pourquoi dans ses écrits, nous trouvons non seulement une Chine contemporaine, mais aussi une Chine antique. Alors nous nous demandons pourquoi il projette son regard curieux à l'histoire du pays. Et comment compose-t-il son imagination du passé de la Chine ? Après une enquête sur les écrits chinois de Claudel, nous pouvons proposer quelques réponses pour ces deux questions. Mettons de côté les causes personnelles de l'écrivain, nous remarquons que la Chine qu'il rencontre et qu'il voulait nous présenter, c'est un pays qui garde beaucoup de traces de son passé. Donc il est impossible de contourner son passé pour le connaître. Quand Claudel prend contact avec les Chinois, il trouve que leur joie, leur tristesse, leur peur et leur fierté se lient souvent avec telle ou telle croyance traditionnelle qui implique un morceau de passé curieux ou mystérieux. Les croyances qui passent de génération en génération sont généralement accompagnées par des cérémonies, ou au moins une série de gestes rituels. Nous pouvons imaginer que les mœurs traditionnelles chinoises qui se trouvent çà et là, dans la vie quotidienne du peuple, sont très attirantes pour Claudel. Elles sont des spectacles vivants de la Chine sous ses yeux, et en même temps, lui servent de base pour composer le passé du pays. D'après lui, travailler sur les superstitions populaires et les rites historiques, c'est un accès important pour connaître le passé et aussi mieux comprendre le présent de la Chine.

Les fêtes traditionnelles chinoises dans *Connaissance de l'Est*

La création d'une fête provient normalement d'un besoin ou une envie de commémorer par une cérémonie un évènement ou des personnages. Sa survivance dans le temps implique que le peuple garde toujours le besoin de rappeler le sujet de la fête. Ainsi, les fêtes traditionnelles deviennent les réservoirs des souvenirs collectifs, et aussi les transmetteurs des morceaux du passé. En d'autres termes, les fêtes

traditionnelles offrent aux voyageurs étrangers une fenêtre pour connaître la facette historique du pays. Claudel profite bien de « cette fenêtre ». Les cérémonies des fêtes, comme des spectacles théâtraux, deviennent une série d'expositions des signes, et suscitent une sorte de communication entre le spectateur et le pays.

Dans le recueil *Connaissance de l'Est*, deux poèmes sont spécialement consacrés aux fêtes chinoises : l'un figure parmi les premiers poèmes depuis l'arrivée du poète en Chine et s'intitule *Fête des morts le septième mois* ; l'autre, nommé *Le Jour de la Fête-de-tous-les-fleuves* est justement l'un des derniers poèmes du recueil. Dans les deux poèmes, le poète décrit avec soin les pratiques cérémonielles des habitants locaux. Les scènes rituelles sous sa plume sont garnies d'une couleur exotique et poétique, et manifestent l'interprétation claudélienne de ces mœurs folkloriques.

Le poème *Fête des morts le septième mois* fait partie du premier groupe du recueil, composé à Shanghai. Le poème a été créé en février 1896 ; et la fête des morts a lieu au mois d'août en Chine (soit le septième mois du calendrier lunaire chinois). Ainsi, le poète devrait témoigner des pratiques rituelles de la fête en août 1895, à Shanghai. Il est arrivé en Chine en juillet 1895, donc le témoignage de la fête des morts serait sa première expérience des fêtes traditionnelles chinoises. Pour le nouveau voyageur, les activités cérémonielles paraissaient sans doute curieuses et mystérieuses. Cette expérience l'a impressionné, mais il ne l'a pas notée toute de suite dans ses écrits poétiques. Pourquoi en février de l'année suivante se souvient-il de la fête du septième mois ? Nous proposons une hypothèse : nous avons expliqué dans le chapitre III que la dite « Fête des morts » qui s'appelle en réalité la fête Zhong Yuan (en chinois : 中元节) est une fête où les gens rendent le culte à leurs ancêtres. En plus de la fête Zhong Yuan, il y a encore quatre autres fêtes où les Chinois ont l'habitude de commémorer les ancêtres défunts par un cérémonie. Elles sont respectivement la grande veille du Nouvel An (除夕), la fête Qing Ming (清明), la fête Chong Yang (重阳) et la fête Han Yi (寒衣). Comme le but de ces fêtes sont les mêmes, les gens font des pratiques rituelles pareilles, par exemple, brûler de l'encens et des monnaies en papier devant les tombeaux des morts. Pour les familles en ville dont les tombeaux des ancêtres ne sont pas à proximité et qui ne peuvent donc pas faire la cérémonie devant les tombeaux,

elles le font souvent au bord de la rue la nuit de ces quatre fêtes. Pendant ce temps, on peut trouver dans la rue le reste des encens, des chandelles ou des « lingots de carton » brûlés. Dans le dernier paragraphe du poème *Fête des morts le septième mois*, le poète fait cette remarque rapide : « Sur la route, les traîneurs de petites voitures ont fiché en terre, entre leurs pieds, des bâtons d'encens et de petits bouts de chandelles rouges.⁶⁴⁵ » Nous supposons que ces pratiques pareilles, qui ont lieu dans la rue, si évidentes pour les promeneurs, pourraient être le rappel du souvenir du poète. N'oublions pas que le moment de la création du poème, soit le mois de février, c'est justement la période du Nouvel An du calendrier lunaire chinois, où il y aurait des traces des pratiques rituelles qui réactivent le souvenir de Claudel pour la fête des morts du septième mois.

Si l'on demande pourquoi le poète vise seulement la fête Zhong Yuan, non les quatre autres fêtes qui jouent le même rôle que celle-là, nous pensons que la cause se trouve dans la différence entre la fête Zhong Yuan et les quatre autres fêtes. D'une part, par rapport à la grande veille du Nouvel An et la fête Chong Yang, la fête Zhong Yuan est une fête plus purement liée avec le culte des ancêtres défunts, donc plus liée avec la mort. C'est-à-dire que pendant les fêtes du Nouvel An et Chong Yang, les gens non seulement rendent le culte aux ancêtres, mais aussi célèbrent d'autres choses. Sans parler du Nouvel An, la fête Chong Yang est aussi une fête très polyvalente. À ce jour, on a l'habitude de monter sur la montagne, se parer des plantes parfumées⁶⁴⁶ et visiter l'exposition des chrysanthèmes pour célébrer l'arrivée de l'automne et faire la prière pour ses proches. Clairement, le culte des ancêtres n'est pas le thème unique de la fête. D'autre part, par rapport aux fêtes Qing Ming et Han Yi qui sont, comme la fête Zhong Yuan, uniquement faits pour rendre le culte aux ancêtres défunts, les pratiques cérémonielles de la dernière sont souvent plus riches et plus dramatiques que celles des deux premières, et sont alors plus attirants aux yeux des voyageurs. Claudel est certainement l'un des voyageurs qui sont attirés par ces exercices rituelles.

La fête Zhong Yuan, qui est aussi appelée dans la langue courante « la fête de la

⁶⁴⁵ *O Po*, p. 37.

⁶⁴⁶ Il s'agit ici d'une plante extrême-orientale particulière qui est nommée *zhu yu* (en chinois : 茱萸) et qui appartient aux Cornales, un ordre de plantes dicotylédones.

mi-juillet » (en chinois : 七月半或七月十五), est d'origine le moment où les gens célèbrent la moisson agricole et offrent des offrandes (soit les produits de la terre qui viennent d'être récoltés) aux ancêtres. Ensuite, les idées bouddhistes et taoïstes sont ajoutées dans le contenu de la fête, car le moment de la mi-juillet, au niveau de la date, coïncide avec la fête bouddhiste de l'Ullambana et la fête taoïste Zhong Yuan. « Ullambana » est un terme sanscrit. D'après les interprétations des textes canoniques du bouddhisme, Ullambana est le récipient des offrandes avec lesquelles les enfants peuvent sauver leurs parents défunts de la peine de la suspension et de la faim. Quant à la fête taoïste Zhong Yuan, Huang Jia Min, auteur du mémoire intitulé *Les Coutumes de la fête de la mi-juillet et leurs transmissions populaires*, explique en citant le texte du *Dao Jing* (en chinois : 《道经》) qu'à ce jour-là, les dieux du ciel et les fonctionnaires du monde souterrain font une évaluation morale sur les vivants et les morts. Alors, les vivants et les morts offrent des offrandes précieuses à ces juges et vont écouter les enseignements des moines taoïstes. Et les morts qui ont bien reçu l'éducation taoïste sont plongés dans une douce béatitude et peuvent quitter temporairement le monde souterrain et revenir parmi les vivants⁶⁴⁷. Force est de remarquer que les trois sources de la fête partagent un point commun, c'est l'attachement entre les membres de la famille : partager les fruits de travail avec les ancêtres, sauver les parents défunts de la misère et réunir les vivants et les morts de la même famille. C'est sans doute grâce à ce lien que la fête de la mi-juillet peut devenir une fête syncrétique⁶⁴⁸.

Les influences des trois sources se mesurent mutuellement les unes avec les autres pendant une longue durée, soit des centaines d'années, ce qui conduit enfin à un équilibre entre elles : la formation d'une série de mœurs où s'entremêlent des empreintes de diverses pensées. Pendant ce processus, les rites religieux ne se limitent

⁶⁴⁷ Huang Jia Min (黄嘉敏), « 七月十五节俗与民间传承(*Les Mœurs de la fête de la mi-juillet et leurs transmissions populaires*) », CAO, Ke Ping (dir.) (曹柯平), Mémoire de master, Archéologie, Université Normale du Jiangxi, 2010, 46 p., p. 12.

⁶⁴⁸ Pour cette fête syncrétique, son nom enregistré dans les textes historiques officiels est toujours « la fête Zhong Yuan ». Dans la langue courante, on l'appelle souvent la fête de la mi-juillet. Mais dans certaines régions, les gens en parlent avec son nom bouddhiste, la fête de l'Ullambana, ce qui reste un cas rare.

plus dans les lieux religieux et embrassent avec les traditions folkloriques, et forment progressivement les mœurs acceptées par la plupart des gens, qu'ils soient croyant ou pas de telle ou telle religion.

Dans le poème *Fête des morts le septième mois*, les pratiques rituelles notées par Claudel sont en fait un mélange de mœurs provenant de différents courants de pensées. Le poète commence le texte par la présentation d'une activité rituelle. Il en parle dans un ton explicatif : « Ces lingots de carton sont la monnaie des Morts. Dans un papier mince on a découpé des personnes, des maisons, des animaux. « Partons » de la vie, le défunt se fait suivre de ces légers simulacres, et, brûlés, ils l'accompagnent où il va.⁶⁴⁹ » Ces pratiques sont liées avec les idées taoïstes selon lesquelles le monde souterrain, soit le monde des morts, est un monde jumeau de celui des vivants. Les défunts ont besoin des mêmes choses comme s'ils étaient vivants : l'argent, les maisons, les domestiques etc. Et le feu est l'élément communicatif entre les deux mondes. Les vivants brûlent des imitations en papier des choses nécessaires de la vie, qui disparaissent de ce monde et vont apparaître dans l'autre monde. Les défunts peuvent ainsi recevoir les cadeaux de leurs proches vivants. Claudel s'intéresse vraiment à ces pratiques qui signifient la communication entre les deux mondes. Dans sa pièce *Le Repos du septième jour*, l'auteur évoque ces mêmes pratiques par la bouche du Premier Prince, qui rapporte à l'Empereur le trouble causé par les morts en disant que « ni les vêtements qu'on leur offre, / Ni les taëls de papier ne les trompent⁶⁵⁰ ». Dans les notes du poème *Fête des morts le septième mois*, Jacques Petit remarque aussi l'attention spéciale de Claudel pour ces pratiques rituelles :

Claudel reviendra à plusieurs reprises sur les cérémonies chinoises en l'honneur des défunts ; voir par exemple *Sous le signe du dragon*, *Œuvres complètes*, IV, p. 58, et *Prose*, p. 1075. Pour le détail précis, cf. *Œuv. compl.* IV, p. 60 : « Un petit monde de papier découpé qu'on brûle pour accompagner le défunt insubstantiel. » et *ib.* « ces figures ou silhouettes qui un moment font la même ombre que les choses réelles. »⁶⁵¹

⁶⁴⁹ *O Po*, p. 36.

⁶⁵⁰ *Th I*, p. 601.

⁶⁵¹ *O Po*, p. 1033-1034.

Le monde délicat de papier que les vivants font pour les morts impressionne certainement le poète-voyageur, et contribue effectivement à un jugement que Claudel prononce des dizaines d'années plus tard : « Le culte des morts, les rapports qu'on a avec eux, tiennent une énorme place dans la vie chinoise⁶⁵² ».

L'observation du poète ne s'arrête pas là. Comme nous l'avons dit, les cérémonies de la fête Zhong Yuan sont très riches. Le regard claudélien se projette ensuite sur les autres parties de la fête. Dans le deuxième paragraphe, le poète se concentre sur une autre pratique rituelle :

Le long de la berge, les barques toutes prêtes attendent que la nuit soit venue. [...] à la proue le brûlot flamboyant, au mât le feston ballotté des lanternes, rehausse d'une touche ardente l'air éteint, comme dans une chambre spacieuse une chandelle que l'on tient au poing éclaire le vide solennel de la nuit. [...] La barque part et vire, laissant dans le large mouvement de son sillage une file de feux : quelqu'un sème de petites lampes. Lueurs précaires, sur la vaste coulée des eaux opaques, cela clignote un instant et périt. Un bras saisissant le lambeau d'or, la botte de feu qui fond et flamboie dans la fumée, en touche le tombeau des eaux : l'éclat illusoire de la lumière, tel que des poissons, fascine les froides noyés. D'autres barques illuminées vont et viennent ; [...]⁶⁵³

Cette scène scintillante et vacillante décrite avec soin par le poète est la tradition de « mettre des lanternes sur l'eau »⁶⁵⁴. Cette tradition est une pratique provenant des rites bouddhistes. À l'origine, les cérémonies de la fête de l'Ullambana ont lieu uniquement dans les temples bouddhistes. Il s'agit généralement de construire un grand récipient pompeux (soit l'Ullambana) où les disciples mettent diverses offrandes : les fruits frais et secs, les noix, les légumes, les desserts, et aussi les vêtements et les monnaies en papier⁶⁵⁵. Mais progressivement, apparaissent les pratiques rituelles qui invitent plus la participation des gens ordinaires, non plus seulement les moines, telle que « mettre des lanternes sur l'eau ». Au début, les gens le font sous la direction des moines. Avec la popularisation de la pratique, elle devient

⁶⁵² *M*, p. 178.

⁶⁵³ *O Po*, p. 36.

⁶⁵⁴ Voir les photos E1 et E2 de l'index des illustrations.

⁶⁵⁵ Huang Jia Min, *op. cit.*, p. 25.

une activité rituelle par unité de famille. Sur les lanternes en papier, on a l'habitude de mettre les noms des parents défunts, et parfois même un petit texte pour présenter ses condoléances. Selon les pensées bouddhistes, ces lanternes qui flottent sur l'eau peuvent guider les morts vers la paix. Alors, « les barques illuminées » et les « lueurs précaires » sont en fait de nombreuses prières sincères des gens pour leurs parents.

Les rites ne sont pas silencieux, mais accompagnés par de la musique composée par des instruments traditionnels chinois. Quand les gens brûlent les « cadeaux » pour les morts, on entend la flûte et le gong : « La flûte guide les âmes, le coup du gong les rassemble comme des abeilles.⁶⁵⁶ » Pour les barques chargées de lanternes qui attendent au long de la berge, elles partent au moment où la musique commence : « le signal est donné ; les flûtes éclatent, le gong tonne, les pétards pètent, les trois bateliers s'attellent à la longue godille.⁶⁵⁷ » La musique continue pour accompagner le flottage des barques illuminées : « D'autres barques illuminées vont et viennent ; on entend au loin des détonations, et sur les bateaux de guerre deux clairons, s'enlevant l'un à l'autre la parole, sonnent ensemble l'extinction des feux.⁶⁵⁸ »

En fait, la musique ne joue pas seulement le rôle de l'assistance comme l'on l'a présenté plus haut ; elle représente en même temps une autre pratique rituelle de la fête Zhong Yuan : faire jouer des pièces de théâtre. À ce jour, les gens ont l'habitude de faire jouer la pièce qui s'appelle *Mulian sauve sa mère* (en chinois : 《目连救母》). C'est en fait une histoire provenant des livres classiques bouddhistes. Selon *Le Sôûtra de l'Ullambana*, Mulian dont le nom en sanscrit est Maudgalyayana était un disciple fidèle bouddhiste, mais sa mère a commis la faute de l'avarice et a été condamnée en enfer après la mort. Mulian, par grande piété filiale, voulait sauver sa mère de la misère et s'est adressé au Bouddha. Celui-ci lui a proposé une solution : le 15^e jour du septième mois, c'est le jour où les moines finissent leur méditation périodique qui commence le 15^e jour du quatrième mois. Ainsi, les capacités des moines de pratiquer le bouddhisme deviennent plus fortes à ce moment-là. Mulian a dû inviter ces moines

⁶⁵⁶ *O Po*, p. 36.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

à faire la prière pour sa mère et mettre de la nourriture, des fruits, des chandelles... bref, des nécessités de la vie dans l'Ullambana pour offrir aux moines. Mulian l'a fait comme le Bouddha le lui avait demandé, et sa mère a été vraiment sauvée de la peine. Mulian, pour exprimer sa reconnaissance au Bouddha, a espéré populariser cette pratique. Et tous les enfants qui pratiquent ce rite le 15^e jour du septième mois peuvent rendre leur respect et piété à leurs parents défunts. Le Bouddha a approuvé ce conseil et la fête de l'Ullambana est ainsi née⁶⁵⁹.

Comme le théâtre chinois est un art accompagné par un orchestre sur place, la musique que le poète entend au bord de la rivière n'est simplement pas les « signaux » pour mettre des lanternes, mais probablement aussi les bruits du spectacle théâtral. Le poète devrait être conscient de cela, parce qu'il nous indique que la musique ne s'arrête pas après la rentrée des barques chargées de lanternes : « Les falots se sont éteints, l'aigre hautbois s'est tu, mais sur un battement précipité de baguettes, étoffé d'un continu roulement de tambour, le métal funèbre continu son tumulte et sa danse.⁶⁶⁰ » Nous voyons ici que la musique est partiellement indépendante de la pratique de mettre des lanternes sur l'eau, mais liée à un autre rite. Nous sommes d'accord avec l'hypothèse d'Yvan Daniel : « Notre hypothèse est que Claudel a assisté à l'une de ces cérémonies et qu'il a été très marqué par cet exemple de "liturgie" rituelle païenne intégrée dans un spectacle théâtral.⁶⁶¹ » Le poète a dû assister à la mise en scène de la pièce *Mulian sauve sa mère*. D'une part, le poète se présente dans le poème effectivement comme un spectateur devant la scène, « L'étranger attardé qui, du banc où il demeure, considère la vaste nuit ouverte devant lui comme un atlas⁶⁶² » ; d'autre part, nous pouvons aisément trouver les empreintes de la pièce *Mulian sauve sa mère* dans *Le Repos du septième jour*, comme Yvan Daniel nous le signale dans sa thèse⁶⁶³. Ces spectacles théâtraux ont lieu généralement en plein air pendant la fête, et même

⁶⁵⁹ Huang Jia Min, *op. cit.*, p. 6-7.

⁶⁶⁰ *O Po*, p. 36.

⁶⁶¹ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 290.

⁶⁶² *O Po*, p. 36.

⁶⁶³ Yvan Daniel fait une enquête sur les traces de la pièce *Mulian sauve sa mère* dans *Le Repos du septième jour*. Voir Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 291.

parmi les spectateurs, non dans une scène limitée. Alors, la musique décrite dans le troisième paragraphe du poème, et appelée par le poète « l'orchestre funèbre » est probablement les sons de la pièce *Mulian sauve sa mère* qui est jouée à proximité de lui.

Dans le poème *Fête des morts le septième mois*, le poète décrit avec intérêt les scènes dramatiques de la fête, mais n'explique pas trop leurs sources. Pourtant nous pensons qu'il est conscient des sources de la fête. N'oublions pas que dans sa conférence *Les Superstitions chinoises*, il peut expliciter sans difficulté diverses coutumes concernant la place des morts dans la culture chinoise. Face à la divergence des croyances religieuses, les Chinois tiennent généralement une attitude tolérante, même un peu désinvolte, peut-être non sérieuse sous les yeux des croyants fidèles. Les rites religieux, qu'ils soient taoïstes ou bouddhistes, reçoivent souvent les influences des mœurs folkloriques et deviennent alors des pratiques cérémonielles mixtes, mais typiquement chinoises : les éléments de différentes natures coexistent harmonieusement. L'imagination naturelle des Chinois pare souvent les pratiques cérémonielles d'une couleur fantastique, ou romantique, ce qui manifeste en fait leur propre façon pour traiter les sujets surréels. Cela intéresse évidemment notre poète.

L'autre poème qui est consacré à la description d'une fête traditionnelle, c'est *Le Jour de la Fête-de-Tous-les-Fleuves*. Il s'agit en fait de la fête Duan Wu (en chinois : 端午节). Le 5^e jour du cinquième mois du calendrier lunaire chinois, c'est le jour de la fête Duan Wu. Pour l'origine de la fête, les opinions divergent. Nous pouvons les résumer en deux versions : selon la première version, c'est pour chasser les maux qu'on fait la fête. Le cinquième mois du calendrier lunaire, aussi appelé « le mois du mal », c'est le mois de juin, où il commence à faire chaud et humide. Donc, les gens sont plus susceptibles d'être malades. Ils ont l'habitude de porter des bracelets de soie de cinq couleurs, mettre des plantes aromatiques⁶⁶⁴ à la maison et faire du canotage pour chasser les maux. Selon la deuxième version, la naissance de la fête est liée avec le culte du totem de certains groupes ethniques. Les habitants antiques du Sud de la

⁶⁶⁴ Il s'agit surtout d'une plante asiatique qui a un parfum spécial et qui peut donc chasser les insectes. Son nom botanique est *Artemisia argyi*. Elle a aussi un surnom : armoise chinoise.

Chine au bord de la mer prennent le dragon pour leur totem. Cette fête est le jour où ces habitants vénèrent leur totem. C'est la raison pour laquelle certaines pratiques de la fête ont pour thème le dragon, comme la fabrication des barques sous la forme du dragon⁶⁶⁵. La première explication est plutôt née dans le Nord du pays, et la deuxième dans le Sud. Avec l'unification du pays et l'échange entre le Nord et le Sud, les deux explications se fusionnent. En plus, les nouveaux éléments sont progressivement ajoutés dans le contenu de la fête, comme l'histoire de Qu Yuan (en chinois : 屈原), de Wu Zi Xu (伍子胥), de Jie Zi Tui (介子推), et de Cao E (曹娥)⁶⁶⁶ etc. La fête devient le moment où les gens commémorent ces personnages historiques. Les personnages respectables enrichissent le sens des cérémonies de la fête. Par exemple, pour la coutume de faire du canotage, on dit que la cause de la pratique, c'est pour sauver Qu Yuan qui se suicide dans le fleuve ou pour trouver son corps. Avec le temps, cela s'est transformée en une activité sportive et compétitive : le concours des bateaux.

Tous ces facteurs historiques ou culturels composent ensemble la fête Duan Wu. Jusqu'à la période contemporaine, les mœurs rituelles qui ont survécu, se sont transformées et ont été acceptées par la plupart du peuple sont : faire le concours des bateaux-dragons, manger le dessert de riz enveloppé par les feuilles de bambou. À l'époque de Claudel, dans le Sud de la Chine (y compris la ville de Fuzhou), on gardait sans doute les traditions d'offrir des offrandes aux ancêtres, de mettre des plantes

⁶⁶⁵ Nous concluons les deux explications de l'origine de la fête Duan Wu à partir des articles de Gao Jian Li et de Song Yi Xiao. Voir Gao Jian Li (高建立), « 从端午节起源的歧出看中华民族的传统价值旨趣——兼及我国传统节日的保护与传承问题(L'Etude sur le sens et l'intérêt des valeurs traditionnelles chinoises à travers la divergence des origines de la fête Duan Wu) », 三峡大学学报 (人文社会科学版) (*Journal of China Three Gorges University - Humanities & Social Sciences*), janvier 2013, p. 70-74, p. 71, et Song Yi Xiao (宋亦箫) et Liu Qin (刘琴), « 端午节俗起源新探(Nouvelle enquête sur l'origine de la fête Duan Wu) », 中原文化研究(*The Central Plains Culture Research*), février 2016, p. 55-60, p. 55-56.

⁶⁶⁶ Qu Yuan, Wu Zi Xu et Jie Zi Tui sont les personnages de la période du Printemps et de l'Automne et celle des Royaumes Combattants. Tous les trois sont des fonctionnaires compétents, respectables et fidèles, mais souffrent de l'incompréhension ou de la méfiance de l'Empereur, et se suicident le 5^e jour du cinquième mois. Cao E est une jeune fille qui tient une grande piété pour ses parents. Son père est mort dans le fleuve pour sauver quelqu'un. Elle est très triste et se jette aussi dans le fleuve le 5^e jour du cinquième mois. Voir Gao Jian Li (高建立), « 从端午节起源的歧出看中华民族的传统价值旨趣——兼及我国传统节日的保护与传承问题(L'Etude sur le sens et l'intérêt des valeurs traditionnelles chinoises à travers la divergence des origines de la fête Duan Wu) », 三峡大学学报 (人文社会科学版) (*Journal of China Three Gorges University - Humanities & Social Sciences*), janvier 2013, p. 70-74, p. 71-72.

aromatiques à la maison et de porter des bracelets de soie de cinq couleurs. En bref, la fête Duan Wu est le moment où les gens se préparent à la chaleur et à l'humidité estivales et commémorent les grands esprits antiques. Mais dans le poème de Claudel, cette fête est appelée par lui « la Fête-de-Tous-les-Fleuves » et devient le jour où les gens expriment leur attachement à un certain fleuve. Le poète a son fleuve préféré : c'est le fleuve de Min (en chinois : 闽江), qui traverse la ville de Fuzhou et se jette après dans la mer. Ce fleuve fréquente les écrits poétiques de *Connaissance de l'Est* et même quelques pièces de théâtre, telle que *Partage de Midi*. Le poète profite de la fête pour donner un portrait détaillé du fleuve de Min, comme le premier paragraphe du poème nous le décrit. La nomination personnelle de la fête et la description soignée sur les conditions géographiques du fleuve et sur son rôle dans la vie quotidienne des habitants manifestent en fait la manière du poète pour fêter la fête traditionnelle chinoise. Le fleuve de Min devient son « totem » à vénérer en ce jour.

Pour les mœurs rituelles de la fête, le poète ne décrit que le concours des bateaux-dragons, qui est plus lié avec le fleuve que d'autres pratiques cérémonielles :

Que chacun, par cette après-midi de pleine crue et de plein soleil, vienne palper, taper, étreindre, chevaucher le grand fleuve municipal, l'animal d'eau qui fuit d'une échine ininterrompue vers la mer. Tout grouille, tout tremble d'une rive à l'autre de sampans et de bateaux, où les convives de soie pareils à de clairs bouquets boivent et jouent ; tout est lumière et tambour. De çà, de là, de tous parts, jaillissent et filent les pirogues à têtes de dragons, aux bras de cent payeurs nus que dans le milieu pousse au délire ce grand jaune des deux mains battant sa charge de démon ! Si fines, elles semblent un sillon, la flèche même du courant, qu'active tout ce rang de corps qui y plongent jusqu'à la ceinture.⁶⁶⁷

« Palper », « taper », « étreindre », « chevaucher » traduisent bien la relation intime entre le fleuve et l'homme ; « Tout grouille », « tout tremble » nous disent clairement l'animation de la scène ; et « les pirogues à têtes de dragons » indiquent justement quelle est l'activité à laquelle le narrateur assiste. La pratique de faire du canotage est catégoriquement la plus remarquable parmi les coutumes cérémonielles

⁶⁶⁷ *O Po*, p. 118.

de la fête, aussi bien dans le poème de Claudel que sous les yeux de la plupart des voyageurs occidentaux. Comme nous le savons, la traduction courante française et anglaise de la fête Duan Wu concernent notamment cette pratique : la première, c'est la fête des Bateaux-Dragon ; la dernière, c'est Dragon Boat Festival. Il paraît que la pratique de faire des bateaux-dragons peut représenter tout l'esprit de la fête Duan Wu. Est-ce que Claudel a aussi bien connu les autres mœurs de la fête que nous ? Ce n'est pas certain. D'après le poème, nous remarquons qu'il est vraiment attiré par l'ambiance et les scènes de la fête, mais en même temps, qu'il ne s'intéresse qu'à la tradition du concours des bateaux, et que la fête Duan Wu est transformée sous sa plume en fête de « l'honorable fleuve ». Est-ce que Claudel a mal compris l'esprit de la fête ? Pas forcément. Nous avons expliqué que l'un des buts de la fête Duan Wu, c'est que les gens doivent se préparer aux changements saisonniers ; c'est en fait le besoin de l'homme d'ajuster la relation entre lui et la nature. Dans le poème de Claudel, son regard vise spécialement le lien entre l'homme et le fleuve, ce qui coïncide en quelque sorte avec l'esprit de la fête traditionnelle. La coïncidence n'est pas tout à fait gratuite, parce qu'il nous semble que quand le poète envisage les éléments chinois, il sait bien que l'une des idées importantes dans la pensée chinoise, c'est l'interaction entre l'homme et la nature.

L'interprétation de Claudel des contes folkloriques chinois

Les contes folkloriques qui sont passés de génération en génération sont un autre transmetteur des informations historiques. Le passé que les contes fictifs reflètent n'est pas celui de l'historiographie, mais un passé mi-vrai mi-faux, plein d'imagination et plein de forces surnaturelles. C'est un monde charmant et riche de signes culturels pour notre écrivain.

Nous avons analysé dans les chapitres précédents la présence de la légende *La Lanterne aux deux pivoinés* et des contes de « renards » dans les écrits claudéliens⁶⁶⁸. La légende *La Lanterne aux deux pivoinés* est intégralement transcrite à plusieurs

⁶⁶⁸ Voir notre analyse du deuxième chapitre, sous la rubrique « La participation au monde imaginaire chinois ».

reprises dans les écrits de Claudel. La métamorphose des personnages, l'aménagement de l'intrigue et le sens allégorique du récit lui servent de bonne référence pour connaître le concept de valeur du peuple chinois. La forte présence de la légende montre clairement son intérêt pour ce conte, et aussi pour ce genre de récit. À la fin du poème *Novembre de Connaissance de l'Est*, le poète parle d'un ton détendu des contes de « renards ». Il espère même être invité de la « compagnie de renards » afin d'avoir une expérience fantastique comme le décrivent les contes. Là, nous remarquons que les évocations de ces contes folkloriques trahissent en fait l'envie de Claudel de participer au monde imaginaire chinois. Mais ces deux exemples n'expriment pas tout son intérêt pour les contes fantastiques chinois. En plus de ceux qui sont déjà analysés par nous, nous pouvons trouver la figure d'autres contes dans ses écrits. En évoquant ces récits légendaires, qu'est-ce qu'il voulait dire aux lecteurs ? Et quel rôle les contes jouent-ils dans la connaissance de notre écrivain de la Chine ? Nous devons examiner plus de cas pour trouver la réponse.

Le poème *La Cloche de Connaissance de l'Est* concerne aussi un conte légendaire chinois. Le poème a été inspiré par la visite de la grande cloche de Nanjing. En présentant les conditions de la cloche, il « se souvient de l'histoire du fondateur⁶⁶⁹ ». L'histoire du fondateur de la cloche est très populaire chez les habitants locaux. Selon l'enregistrement des *Contes folkloriques de Nanjing*, nous avons une telle histoire : un jour, l'empereur fondateur Zhu Yuan Zhang (en chinois : 朱元璋) tombe malade, et aucun médecin ne peut le guérir. Un moine vient et lui rappelle une promesse qu'il a faite avant de devenir empereur. Quand Zhu Yuan Zhang a assiégé la ville de Nanjing, il a fait transformer une cloche d'un temple bouddhiste de quarante-six mille livres en grands canons pour bombarder les murs de la ville. À ce moment-là, il a promis au public de refaire une cloche de bronze du même poids quand il deviendrait empereur. La cloche allait servir à indiquer l'heure au peuple et à propager les mérites et vertus du Bouddha. Pourtant, l'empereur l'a tout à fait oubliée après. Voilà la raison pourquoi il est malade. Alors, il fait venir immédiatement les fondeurs pour couler la cloche.

⁶⁶⁹ *O Po*, p. 70.

Malheureusement, les deux premiers fondeurs ne réussissent pas, parce que la première cloche pèse plus que le poids demandé d'une livre, et que la deuxième moins d'une livre. Cela ne se conforme pas à la promesse, et donc ne peut pas guérir l'empereur. Les deux fondeurs sont condamnés à mort. Le troisième fondeur sait bien la difficulté de la tâche. Il n'a pas peur du risque de la mort, mais se soucie beaucoup de sa jeune fille, car s'il meurt, personne ne sera là pour s'occuper d'elle (sa mère est déjà décédée). La fille, pour soulager et aider son père, travaille avec lui. Ils sont très discrets. Cependant, un accident arrive : quand le père verse le métal en fusion dans le moule, il renverse une livre de métal hors de moule. Le fondeur est stupéfié. Sa fille pense tout à coup aux bijoux qu'elle porte : ils pèsent justement une livre. Elle veut retirer ses bijoux pour combler le poids manquant. Pourtant il est difficile de retirer aussitôt ces bracelets et colliers qu'elle porte depuis son enfance. Quand la fille voit que le métal va refroidir, elle décide de se donner la mort afin de sauver son père, et donc se précipite soudainement dans le métal en fusion. Son père est choqué et veut l'attraper, mais c'est trop tard, il a seulement son soulier de satin à la main. Cette fois, le fondeur parvient à fondre la cloche parfaite. Si l'on écoute attentivement le son de la cloche, il ressemble un peu à « xie...xie... ». « Xie », c'est la prononciation du mot chinois « chaussure ». Ainsi, quand les gens entendent cela, ils disent souvent que c'est la fille qui demande son soulier.⁶⁷⁰ Une autre version de la légende ajoute ce détail : les habitants, pour commémorer cette fille très généreuse, construisent un temple pour elle près de la grande cloche.⁶⁷¹

Les deux versions de la légende sont composées plutôt à partir des contes racontés en oral par les gens. Les narrateurs ajoutent souvent le détail de circonstances pour compléter l'histoire, comme la raison pour laquelle l'on fond la cloche, la relation entre le père et la fille etc. L'enregistrement écrit de la légende dans les documents historiques est au contraire très concis. Han Jian Shi cite dans son article intitulé *Petite*

⁶⁷⁰ Cai Zhen Zhong (蔡震中) et Ji Xin Shan (纪鑫山), « 大钟亭的故事(La Légende du Pavillon de la Grande Cloche) », in « 南京民间传说(Les Contes folkloriques de Nanjing) », vol. 1, Nanjing, 金陵百花编辑部(Jinling Bai Hua), 1983, p. 24-25.

⁶⁷¹ « 玄武名胜古迹(Les Monuments historiques de de l'arrondissement de Xuanwu) », Nanjing, 南京文化编辑部(Bureau de rédaction de la culture de Nanjing), 1991, p. 54-56.

*enquête sur le Temple de la Déesse-fondeuse-de-cloche*⁶⁷² le passage du *Bai Xia Suo Yan*⁶⁷³ (en chinois : 《白下琐言》) qui présente la légende de la grande cloche de Nanjing en une seule phrase : Au moment de fondre la cloche, on a échoué plusieurs fois. Le superviseur des travaux recevra la punition à cause de cela. Sa jeune fille est inquiète pour lui, et se précipite dans le feu comme sacrifice, et devient ainsi la « Déesse de cloche »⁶⁷⁴.

En réalité, cette histoire légendaire n'est pas uniquement celle de la grande cloche de Nanjing. À Beijing, il y a aussi une grande cloche antique qui a servi à indiquer l'heure pour les habitants. Elle a une légende pareille à celle de la cloche de Nanjing. Il s'agit également d'une jeune fille qui veut aider son père, le chef fondeur, à couler la cloche et se précipite dans le métal en fusion⁶⁷⁵. C'est en général la même histoire. Seulement quelques nuances, par exemple : la date de l'histoire et la raison pour laquelle l'on fond la cloche sont différentes ; la difficulté de la tâche ne concerne plus le poids de la cloche, mais la température de la chaudière. Dans l'histoire à Beijing, la température ne monte pas assez pour fondre complètement le métal. La jeune fille se jette dans le feu pour aider à l'augmentation de la température. Les gens appellent ainsi respectueusement la fille « Déesse-fondeuse-de-cloche » (en chinois : 铸钟娘娘).

L'article d'Han Jian Shi intitulé *Petite enquête sur le Temple de la Déesse-fondeuse-de-cloche* parle justement de la grande cloche de Beijing et sa légende. Il cite un passage de *La Guide touristique de Beiping*⁶⁷⁶, (qui a été publiée en 1935 et garde beaucoup de notes historiques et légendaires en ce qui concerne les constructions anciennes de Beijing,) comme l'enregistrement écrit de la légende⁶⁷⁷. En comparant le

⁶⁷² Han Jian Shi (韩建识), « 试谈金炉圣母铸钟娘娘庙(Petite enquête sur le Temple de la Déesse-fondeuse-de-cloche) », 北京文博(*Beijing Cultural Relics and Museums*), mars 2009, p. 89-92.

⁶⁷³ *Bai Xia Suo Yan* est créé par Gan Xi (en chinois : 甘熙), lettré savant sous la dynastie des Qing, né en 1789 et mort en 1853. Le livre est une sorte de chorographie de la ville de Nanjing. Il enregistre, par presque six cents textes, l'évolution des paysages naturels, des monuments historiques, de la vie culturelle et économique des habitants locaux.

⁶⁷⁴ Le texte originel de *Bai Xia Suo Yan* est : “相传铸时屡不成, 督工者将获谴, 有幼女伤父不免, 投身火中以殉, 遂为钟神。” La traduction est de nous.

⁶⁷⁵ *La Légende de la Tour de la Cloche de Beijing* : « Le Roi des anciennes cloche » et « La Déesse-fondeuse-de-cloche », in *huaxia.com*, transcrit de *Beijing Youth Daily*, [en ligne], [consulté le 7 août 2019], <http://www.huaxia.com/wh/jdgs/shcs/2004/00267580.html>.

⁶⁷⁶ Beiping (en chinois : 北平), c'est l'ancien nom de la ville de Beijing.

⁶⁷⁷ Le texte originel de *La Guide touristique de Beiping* est : “娘娘本一妙龄少女, 明时钟鼓楼之钟乃铁钟, 声尖锐更不壮观, 清欲改铸铜钟, 令女父监制。然钟巨不易制, 延命日久, 女恐父

passage du *Bai Xia Suo Yan* et de *La Guide touristique de Beijing*, Han Jian Shi remarque les deux histoires se ressemblent tellement et estime ainsi que ce conte légendaire n'est pas uniquement lié à la cloche de Beijing ni à celle de Nanjing, mais complètement inventé à partir des contes folkloriques populaires, rien à voir avec la vraie histoire de la grande cloche. En fait, l'utilisation de l'homme vivant comme le sacrifice pour fondre les objets de métal est apparue très tôt dans les contes légendaires chinois. Le plus célèbre, c'est l'histoire de Gan Jiang et de Mo Ye (en chinois : 干将和莫邪). Ils sont couple et aussi grands maîtres pour fondre les épées de la période du Printemps et de l'Automne et celle des Royaumes Combattants, soit du VII^e au III^e siècle avant notre ère. Selon l'enregistrement du *Wu Di Ji* (en chinois : 《吴地记》)⁶⁷⁸, une fois, pour obtenir une paire d'épées de qualité supérieure, la femme Mo Ye se jette dans le métal en fusion pour accorder l'âme aux épées. Les légendes de la cloche de Nanjing et de Beijing devraient sans doute s'inspirer du conte de Gan Jiang et de Mo Ye.

Nous ne savons pas de quel moyen Claudel connaissait la légende de la grande cloche de Nanjing : d'un certain collaborateur chinois du moment ou de la lecture du livre du Père Wieger⁶⁷⁹ ? Lorsqu'il visitait la cloche de Nanjing (le poème est créé en fin 1897), il ne connaissait pas encore la ville de Beijing, donc il ne devait pas savoir que la cloche de Beijing a une pareille légende, ni que la légende qu'il connaissait n'est pas le cas unique, mais représente un genre de contes. Mais cela ne l'empêche pas d'être attiré par le charme de la légende et de donner son interprétation de la valeur traditionnelle chinoise montrée par le conte.

Dans le poème *La Cloche*, le poète représente la légende de la cloche à sa manière. Nous remarquons qu'il y a de petits détails ajoutés qui traduisent implicitement la lecture d'un croyant catholique, comme l'expression « Alors une grande pitié naquit

得罪，伪托参观，乘人不备，忽投身入炉，钟始成。工人居民感其孝，遂建庙以祀，俾资纪念。”传说之另一版本云。“元初敕铸铜钟时，所派之监工大臣姓邓佚其名，其女殉身救父如前述。”

⁶⁷⁸ Le texte originel du *Wu Di Ji* est : “莫邪闻语，投入炉中，铁汁出，遂成二剑。” Le passage est cité par Dai Yue Zhou (戴月舟), « 干将莫邪传说的题材与思想探源(L'Etude sur le thème de la légende de Gan Jiang et de Mo Ye) », 南京师范大学文学院学报(*Journal of School of Chinese Language and Culture Nanjing Normal University*), avril 2007, p. 5-10, p. 7.

⁶⁷⁹ Dans la conférence intitulée *Les Superstitions chinoises*, Claudel cite plusieurs contes légendaires du livre du Père Wieger.

dans le cœur de la vierge, pour laquelle aujourd'hui les femmes viennent, près de la cloche, vénérer sa face de bois peint⁶⁸⁰ ». Le mot « la vierge » désigne définitivement la jeune fille de la légende ; mais si le poète fait le choix de ce terme dans cette phrase, c'est évidemment pour bien profiter du double sens du terme.

Or, sauf de petites modifications, il conserve les éléments essentiels de la légende : l'habileté du vieux fondeur, la difficulté de la tâche, le saut de la fille dans le métal en fusion, et la sacralisation de la fille par les gens etc. Notamment, le poète montre avec délicatesse le point le plus important de l'histoire : le sacrifice de l'être humain vivant peut accorder l'âme à la cloche. « C'est ainsi qu'à la cloche fut donnée une âme et que le retentissement des forces élémentaires conquit ce port femelle et virginal et la liquidité ineffable d'un lien.⁶⁸¹ » Cette cloche n'est plus un simple objet mort, mais un être avec l'âme. C'est pourquoi la cloche reste extraordinaire par rapport aux autres cloches ; c'est aussi pourquoi le son de la cloche ressemble à la parole humaine « xie...xie ». La cloche est à la fois le porteur de l'âme de sa fille et une œuvre exceptionnelle pour le père-fondeur. Donc la douleur et la joie sont mélangées et gonflent dans son cœur :

Et le vieillard, ayant baisé le bronze encore tiède, le frappa puissamment de son maillet, et si vive fut l'invasion de la joie au son bienheureux qu'il entendit et la victoire de la majesté, que son cœur languit en lui-même et que, pliant sur ses genoux, il ne suit s'empêcher de mourir.⁶⁸²

Dans cette légende de la cloche, le fait qu'à l'objet mort est accordée une âme est montré implicitement par le détail que la cloche dit « xie...xie ». Par rapport à cela, dans l'histoire de Gan Jiang et de Mo Ye, cette idée est expliquée avec clarté. Selon l'enregistrement du *Wu Yue Chun Qiu* (en chinois : 《吴越春秋》), dans la conversation entre Gan Jiang et Mo Ye, la femme a dit qu'il fallait en général le sacrifice d'un être humain vivant pour créer des objets divins et exceptionnels⁶⁸³. Les Chinois anciens

⁶⁸⁰ *O Po*, p. 71.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² *Ibidem*.

⁶⁸³ Le texte originel du *Wu Yue Chun Qiu* est : 莫邪曰“夫神化之物，须人而成。” Le passage est cité par Dai Yue Zhou, *op. cit.*, p. 7.

croient que les objets exceptionnels ont leur âme. Si l'on veut créer un tel objet, il faut lui donner une âme. Donc la fusion de l'objet et de l'homme est un moyen d'accorder à l'objet l'âme. Claudel a aperçu cette logique fantastique, donc quand il a décrit le moment où le fondeur rencontre la difficulté, il a expliqué ainsi : « le flanc d'airain à son interrogation (du fondeur) ne faisait jamais la réponse attendue, et le battement de la double vibration avait beau s'équilibrer en de justes intervalles, son angoisse était de ne point sentir là la vie⁶⁸⁴ ». La phrase prépare effectivement le sacrifice à venir d'un être humain.

Dans les contes légendaires de ce genre, la fusion de l'homme et de l'objet, et l'accord de l'âme à l'objet mort sont à la fois le point incroyable et l'idée importante de la pensée superstitieuse chinoise. C'est aussi ce qui attire le plus l'attention du poète dans cette légende. D'une part, la possibilité de la fusion de l'homme et de l'objet montre en fait une sorte de communication entre l'homme et le monde matériel. Les Chinois n'oublient jamais de communiquer avec le monde matériel. Ils croient que c'est le fondement de leur existence. Dans le poème *La Cloche*, Claudel a décrit un détail dont l'on ne sait d'où il vient, il l'a inventé par imagination personnelle ou il l'a appris de sa source. C'est le détail concernant les deux premières cloches que le vieux fondeur a faites. D'après le narrateur, la cloche exceptionnelle est la troisième œuvre du fondeur. Quant aux deux premières, l'une est dans le ciel et l'autre sous terre : « La première qu'il coula fut ravie au ciel dans un orage. La seconde, comme on l'avait chargée sur un bateau, tomba dans le milieu du Kiang⁶⁸⁵ profond et limoneux. Et l'homme résolu, avant de mourir, de fabriquer la troisième.⁶⁸⁶ » À la fin de la narration, le poète évoque encore une fois ces deux cloches :

Depuis lors et le jour qu'une ville naquit de l'amplitude de sa rumeur, le métal, fêlé, ne rend plus qu'un son éteint. Mais le Sage au cœur vigilant sait encore entendre (au lever du jour, alors qu'un vent faible et froid arrive des cieux couleur d'abricot et de fleur de houblon) la première cloche dans les espaces célestes, et, au sombre coucher du soleil, la seconde

⁶⁸⁴ *O Po*, p. 71.

⁶⁸⁵ Kiang, c'est le terme chinois qui désigne le fleuve.

⁶⁸⁶ *O Po*, p. 71.

cloche dans les abîmes du Kiang immense et limoneux.⁶⁸⁷

Pendant notre recherche sur les versions différentes de la légende de la cloche, nous ne trouvons pas ce détail. Nous supposons alors que c'est plutôt l'invention du poète. Les trois cloches : l'une est dans le ciel, l'autre est sous terre, et la troisième reste dans le monde humain. Cela correspond bien aux trois niveaux du concept chinois du monde : ciel-terre-homme (en chinois : 天地人). « Le Sage au cœur vigilant » sait entendre les sons venant des espaces célestes et des abîmes, ce qui peut être traduit en acte de communiquer avec le ciel et la terre, et aussi avec le monde. L'ajout du détail donne à toute l'histoire une ambiance harmonieuse typiquement chinoise. Là, nous pouvons ressentir une sorte de co-naissance au monde, qui pourrait inspirer l'écriture future du poète.

D'autre part, la légende de la cloche manifeste l'idée ancienne chinoise que tous les êtres peuvent avoir une âme. L'incarnation de la jeune fille dans la cloche offre au poète quelque chose d'original sur le concept de l'âme. Le concept de l'âme dans la pensée chinoise est différent de celui en Occident. Nous en avons parlé un peu dans les chapitres précédents⁶⁸⁸. Claudel, lui-même, fait cette remarque sur l'idée chinoise de l'âme, et résume ainsi leurs caractéristiques dans sa conférence *Les Superstitions chinoises* :

Les Chinois se font de l'âme une idée singulièrement matérielle. L'âme désincarnée craint les courant d'air et les coups de vent violents qui l'emportent, les explosions et les bruits violents qui la désagrègent, elle est susceptible de se diviser en deux ; il arrive de même que deux âmes se confondent en une seule ; invisible pendant le jour, elle est visible pendant la nuit, comme ces animaux transparents que l'on ne distingue dans la mer que suivant une certaine inclination des rayons solaires. Certains magiciens peuvent même à leur gré séparer leur âme de leur corps et la reprendre ensuite.⁶⁸⁹

Le résumé de l'écrivain est très complet et juste. Il cite ensuite quatre contes du

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁸⁸ Voir notre analyse du chapitre III, sous la rubrique « La conception de l'enfer ».

⁶⁸⁹ *O Pr*, p. 1082.

« livre du Père Wieger » qui sont des histoires légendaires de l'âme : celle où le méchant retire son âme du corps pour échapper à la punition ; celle où « l'homme voit devant lui sa propre âme qui lui annonce l'avenir ; celle de « la jeune fille aux pivoines » et celle où une âme a oublié de boire de « l'eau jaune » après la mort du corps et se souvient toujours de sa vie antérieure après sa nouvelle naissance au monde. C'est justement de la lecture de ces contes que Claudel apprend petit à petit l'idée de l'âme dans la pensée traditionnelle chinoise. Clairement, les contes légendaires lui servent d'un bon moyen de connaître et de comprendre les valeurs chinoises importantes, telles que la vision de l'âme, et l'intérêt de la communication avec le monde matériel, l'importance de la piété filiale...

Pour le poète, la lecture des contes légendaires comme l'assistance des fêtes traditionnelles, est sa manière à communiquer avec le monde culturel chinois, et également avec la longue histoire du pays. À travers ses narrations, nous voyons bien que le pays accumule beaucoup de superstitions et de rites pendant sa longue existence, qui composent un monde riche de signes, et riche de liens. Comme Claudel le dit : « La superstition provient d'un besoin essentiel de notre nature ». Les superstitions sont en fait une sorte de guide pour la vie des Chinois. Claudel le sait bien.

Conclusion du chapitre

Pour examiner les connaissances de Claudel sur la Chine antique et sur la Chine contemporaine, nous avons fait des analyses au trois niveaux différents : celui du gouvernement national, celui de l'image du peuple chinois, et celui des superstitions populaires. Les trois niveaux correspondent respectivement aux trois facettes d'un pays : les institutions, les habitants et les mœurs.

En ce qui concerne le gouvernement national, l'œuvre de Claudel nous montre une image fictive de la Chine antique, celle qui est présentée dans *Le Repos*. Malgré l'ambiguïté des informations historiques du texte, le dramaturge dessine bien le portrait du pays qui fonctionne entre le gouvernement du Ciel et le gouvernement de l'homme. Force est de remarquer que cette image de la Chine antique se fonde non

seulement sur des études livresques et sur l'imagination personnelle, mais aussi sur l'observation de la Chine contemporaine de l'écrivain.

En ce qui concerne le peuple chinois, les contacts avec les lettrés, les paysans et les petits travailleurs concrétisent l'idée générale de Claudel sur le peuple chinois, — ce qui donne naissance au personnage d'Isidore du *Soulier de satin*, — et composent une partie importante de la connaissance claudélienne sur la « Chine contemporaine ». Et comme les professions de ces gens gardent encore des traditions anciennes, l'écrivain peut aussi découvrir une « Chine antique » dans les exercices de ces professions. Nous voyons alors que l'image historique des « fonctionnaires » et des « paysans » dans *Le Repos du septième jour* se fonde partiellement sur les contacts de Claudel avec les gens de la Chine contemporaine.

En ce qui concerne les superstitions et les rites, les cérémonies rituelles des fêtes traditionnelles qui datent d'un passé lointain et sont pratiquées par les gens contemporains sont des ponts naturels des « Chines » des différents époques. Elles aident le poète à comprendre la continuité dans l'évolution de la civilisation chinoise. Quant aux contes légendaires, à travers son monde fictif et fantastique, le poète connaît des idées essentielles de la pensée chinoise qui restent toujours les mêmes pendant des dizaines de siècles.

Avec l'analyse des trois niveaux, nous remarquons que les connaissances de Claudel sur la Chine antique et sur la Chine contemporaine s'enchevêtrent, ou disons d'une autre manière, se soutiennent mutuellement. Aux certains moments de ses écrits, les deux « Chines » se superposent. À ses yeux, le pays est « une société quasi-fossile⁶⁹⁰ ». Ce n'est pas du tout un jugement défavorable. L'amour de Claudel pour la Chine est déclaré à plusieurs reprises. Jusqu'aux années de vieillesse, il répète encore : « cette vieille Chine que j'ai si profondément sentie et si passionnément aimée⁶⁹¹ ». Donc, son affection pour ce pays ressemble plutôt au sentiment d'un archéologue envers les précieux fossiles, si l'on peut dire.

⁶⁹⁰ *O Pr*, p. 1047.

⁶⁹¹ Préface de *Sous le signe du dragon*, Gallimard, 1947, p.10. L'expression est citée par Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 223.

Partie III Les pensées philosophiques, les arts, et le symbolisme dans les écrits chinois de Claudel

Les écrits chinois de Claudel manifestent une vaste étendue philosophique, artistique et intellectuelle. Nous remarquons que son écriture concerne le taoïsme, le confucianisme, le bouddhisme, et aussi les peinture, l'architecture, l'écriture et l'art théâtral chinois. Pour les divers courants de pensées et le fort exotisme dans les domaines artistiques dont il témoigne en Chine, l'écrivain se montre toujours en verve. Il ne ménage pas son attention pour les observer et les étudier. C'est une attitude ouverte, tolérante et sérieuse. Nous pensons que son intérêt sur les arts et le syncrétisme chinois peut s'expliquer partiellement par l'amour chrétien universel. Comme le Livre d'Ésaïe le dit : « Le SEIGNEUR met à nu, sous les yeux de toutes les nations, le bras déployant sa sainteté, et tous les confins de la terre verront le salut de notre Dieu » (Ésaïe 52.10), la perspective de l'universalisme permet à l'écrivain-catholique l'ouverture au monde païen chinois. En revanche, les observations en Chine lui apportent de riches matières à réfléchir, et contribuent à la formation du « symbolisme claudélien ».

Chapitre VI La vision de Claudel sur les religions et philosophies en Chine

Nous envisageons dans ce chapitre de parler des relations entre Claudel et les diverses pensées chinoises. Il est peut-être indiscret sous les yeux des chercheurs en philosophie d'utiliser le terme « philosophie » dans le titre du chapitre, puisqu'il y a toujours une « concurrence silencieuse [...] entre les catégories de pensée, de philosophie ou de sagesse à propos de la tradition intellectuelle chinoise⁶⁹² »⁶⁹³. Force

⁶⁹² Anne-Lise Dyck, « La Chine hors de la philosophie : essai de généalogie à partir des traditions sinologique et philosophique françaises au XIX^e siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Y a-t-il une philosophie chinoise ? Un état de la question*, 2005, n°27, p. 13-47, p. 17.

⁶⁹³ Le terme « sagesse » n'est pas de notre choix, parce que, d'une part, le terme sous-entend souvent une conception ambiguë entre la religion primitive, la pré-philosophie et la philosophie proprement dite, ce qui n'est pas accepté par la plupart des chercheurs chinois ; d'autre part, vu la première raison et

est d'avouer que l'expression « la philosophie chinoise » demeure depuis longtemps un sujet controversé. Carine Defoort expose dans son article *Existe-t-il une philosophie chinoise ?* les raisons historique et théorique pour lesquelles la plupart des chercheurs en Occident ne croient pas l'existence de la philosophie chinoise⁶⁹⁴, ce qui montre clairement l'écart entre la tradition intellectuelle chinoise et la conception occidentale de la « philosophie ». Cependant, la position inverse qui croit en l'existence de la philosophie chinoise, malgré sa minorité, peut trouver aussi son soutien théorique. Des penseurs modernes chinois, tel que Feng You Lan, — auteur de *L'Histoire de la philosophie chinoise*, sont les représentants de la deuxième position. Selon Feng You Lan, « les penseurs chinois et occidentaux exposent des préoccupations et des expériences analogues. Ainsi, sans même le savoir, ils contribuent au projet humain universel de la philosophie.⁶⁹⁵ » Également, les missionnaires de la période des Lumières en Chine sont en général partisans de la deuxième position. Anne-Lise Dyck fait cette remarque dans son article :

L'essentiel reste qu'admirateurs et contempteurs s'accordaient globalement au X^{VIII}^e siècle sur la nature philosophique du confucianisme présenté par les écrits missionnaires. Le Père Bouvet écrivait par exemple dès 1697 : « Il est vrai que depuis longtemps, hors la philosophie, dont on fait aujourd'hui la principale étude de la Chine, cette Nation a

aussi le développement contemporain des pensées traditionnelles chinoises, l'emploi du terme devient rare et suranné.

⁶⁹⁴ Carine Defoort, « Existe-t-il une philosophie chinoise ? Typologie des arguments d'un débat largement implicite », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Y a-t-il une philosophie chinoise ? Un état de la question*, 2005, n°27, p. 67 - 89, p. 70 - 71 : « L'argumentation historique part du fait que la philosophie est une discipline bien définie qui est née en Grèce et qui s'est épanouie en Occident, exactement de la même manière que les maîtres (*zhuzi*) sont un produit de la culture chinoise. Ces maîtres appartiennent à un autre univers, situé dans le bassin inférieur du Fleuve Jaune, où ils apparaissent entre le V^e et le III^e siècles avant notre ère, période de mobilité sociale, de relative prospérité et de quête de conseils politiques de la part des souverains. Comme l'Occident ne peut revendiquer ses propres « *zhuzi* », ainsi dans la Chine de l'époque il n'y avait pas de « philosophes ». [...] l'argument historique est souvent couplé avec un argument théorique selon lequel les maîtres chinois ne répondent pas généralement, et en tout cas pas totalement, à une définition même minimale de la philosophie. [...] La philosophie doit généralement faire preuve de systémativité, de réflexion et de rationalité. Elle doit se différencier de la science et de la religion et doit être subdivisée en différentes sous-disciplines comme la métaphysique, la logique et l'épistémologie. Bon nombre de vieux maîtres de l'âge d'or de la philosophie chinoise (du V^e au III^e siècles av. J.-C.) répondent difficilement à ces exigences. Ainsi Laozi et Confucius, qui sont traditionnellement qualifiés de fondateurs respectifs du taoïsme et du confucianisme, se sont exprimés en courtes sentences et ont parlé sans trop se soucier de systémativité, de logique ou de quelque critère philosophique que ce soit. »

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 72.

extrêmement négligé toutes les autres sciences. »⁶⁹⁶

Pour nous, la légitimité de l'expression « la philosophie chinoise » ne concerne pas l'intérêt majeur de la recherche. Nous utilisons le terme, principalement, parce que notre écrivain avait l'habitude de l'employer pour indiquer les pensées chinoises dans ses écrits ou discours⁶⁹⁷, ce qui résulte probablement de son lien avec les missionnaires. Alors, nous ne faisons pas de distinction entre les termes « la pensée » et « la philosophie » dans l'analyse suivante.

Revenons à notre sujet principal du chapitre. Dans son éloge de la Chine, Eugène Simon commente ainsi le syncrétisme du pays :

Mais les Chinois n'ont pas que la liberté politique, ils ont toutes les libertés : liberté de conscience, de religion, de culte. On trouve, en effet, dans presque tous les rangs des fonctionnaires, des musulmans, des juifs et des chrétiens, aussi bien que des bouddhistes et des hommes ne professant aucune religion particulière, si ce n'est celle des ancêtres.⁶⁹⁸

Claudél-catholique ne peut pas partager l'avis d'Eugène Simon, parce que pour lui, le syncrétisme chinois a l'air intéressant, mais n'est sûrement pas quelque chose qui mérite de l'éloge. Face au paganisme chinois, il ne se montre pas rigide et n'exclut aucune pensée de sa vision et de ses écrits. Au contraire, il les observe, les lit et les médite. Yvan Daniel dit : « Claudel est l'homme des élans contradictoires, et l'apparente facilité qu'a le paganisme chinois à pénétrer son œuvre s'explique difficilement.⁶⁹⁹ » Yvan Daniel cherche à trouver la cause dans le conflit entre Claudel et le monde occidental moderne : « Le refus du monde occidental contemporain, asséché et désenchanté par le positivisme scientifique et la laïcisation, conduit à un renversement qui frôle l'affectation et Claudel n'hésite pas à présenter le monde chinois comme “naturel” et “normal” !⁷⁰⁰ » Dans ce contexte, « tout semble bon pour

⁶⁹⁶ Anne-Lise Dyck, « La Chine hors de la philosophie : essai de généalogie à partir des traditions sinologique et philosophique françaises au XIX^e siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Y a-t-il une philosophie chinoise ? Un état de la question*, 2005, p. 13-47, p. 15.

⁶⁹⁷ Voir notre citation dans l'analyse suivante.

⁶⁹⁸ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 12, à partir d'Eugène Simon, *La Cité chinoise*, Nouvelle Revue, Paris, 1885, 390 pages.

⁶⁹⁹ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 267.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 40.

dénoncer et combattre le “stupide” X IX^e siècle, même le paganisme chinois⁷⁰¹ ». D’après Yvan Daniel, c’est le conflit entre Claudel et son monde origine qui adoucit le conflit entre lui et le paganisme du monde nouveau. Il faut avouer que cela peut expliquer partiellement la chose.

Mais, nous voulons signaler les autres facteurs qui aident aussi à expliquer le syncrétisme dans les écrits de Claudel. D’une part, comme croyant catholique, il tient envers le monde paganiste un amour universel (enseigné par le christianisme), ce qui permet une certaine indulgence ; d’autre part, la personnalité naturelle de l’écrivain jouent un rôle important. L’attachement à l’humanité traditionnelle, la sensibilité poétique, et l’esprit observateur sont ses motifs et ses outils pour s’approcher du monde spirituel des Chinois.

Il nous faut noter que malgré la présence de diverses idées religieuses et philosophiques dans les écrits de Claudel, il ne les accepte pas toutes. Sinon, ce serait heurter sa croyance personnelle. Il ne fait là pas de compromis là. Lui, par observation ou lecture, fait la connaissance de ces pensées ; ensuite, il prononce sa préférence ou son refus, avec de bonnes raisons, sans rien d’autoritaire. Il voulait être raisonnable avec les idées différentes. Ses positions à l’égard de chaque pensée en Chine sont alors explicables.

I. Claudel et le taoïsme

À plusieurs reprises, Claudel déclare sans réserve sa préférence pour le taoïsme chinois. Même à l’âge avancé, le sentiment affectueux ne s’efface pas avec le temps. Dans les *Mémoires improvisés*, il répond ainsi à la question de Jean Amrouche : « Quant à la philosophie chinoise, j’ai beaucoup apprécié le Tao. [...] Le Tao est une espèce de glorification du vide, une recommandation à l’homme de se toujours trouver dans un état de disponibilité parfaite.⁷⁰² » En considérant la préférence particulière de Claudel, nous nous demandons par quoi son esprit et les idées taoïstes se rencontrent,

⁷⁰¹ *Ibidem.*

⁷⁰² *M*, p. 174.

et dans quelle mesure sa pensée et ses écrits reçoivent l'influence du taoïsme.

L'idée de « l'harmonie » dans la pensée taoïste et dans les écrits de Claudel

Deux termes résument le pivot de la connexion entre l'idée de Claudel et la pensée taoïste : l'un, c'est le « vide » ; et l'autre, c'est « l'harmonie ». Pour le premier, nous avons consacré un sous-chapitre à ce sujet⁷⁰³, donc nous n'en reparlons pas ici. Pour le deuxième, nous l'avons évoqué une fois au cours de l'analyse sur la continuité entre les écrits poétiques en Chine et les quatre poèmes créés au Japon de *Connaissance de l'Est*. Là, cela nous étonne de voir la complicité parfaite entre le concept de « l'harmonie » proposé par Claudel et l'idée de « l'harmonie universelle » du taoïsme⁷⁰⁴. Or, cette dernière évocation est un peu rapide, et cette notion est très importante pour comprendre la relation entre l'écrivain et le taoïsme. Pour le coup, nous voulons faire une enquête plus complète à ce sujet, afin de voir jusqu'où l'écho mutuel entre les deux parties peut se répandre.

Dans les poèmes *Le Temple de la conscience* et *Le Promeneur de Connaissance de l'Est*, le poète parle deux fois de la même découverte poétique : c'est « l'harmonie ou l'accord des choses ». « L'harmonie » et « l'accord » sont employés par lui comme une paire de synonymes, sans distinction. Dans *Le Temple de la conscience*, il propose le concept par une question rhétorique : « N'est-il pas le point géométrique où le lieu, se composant dans son harmonie, prend, pour ainsi dire, existence...⁷⁰⁵ » ; dans *Le Promeneur*, il l'évoque encore une fois : « Jadis, j'ai découvert avec délice que toutes les choses existent dans un certain accord...⁷⁰⁶ ». Cette relation harmonieuse entre les choses est explicitée plus précisément dans le *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* : « toute chose qui s'inscrit dans la durée est requise par la constitution ambiante et préalable de sa condition complémentaire et trouve hors d'elle-même sa raison d'être qui se parfait en l'engendrant.⁷⁰⁷ »

⁷⁰³ Voir notre analyse du troisième chapitre, sous la rubrique « L'espace vide ».

⁷⁰⁴ Voir notre analyse du premier chapitre, sous la rubrique « Le premier voyage au Japon : *Le Pin, L'Arche d'or dans la forêt, Le Promeneur et Cà et là* ».

⁷⁰⁵ *O Po*, p. 52.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 84-85.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 149-150.

L'idée de l'harmonie proposée par Claudel est née dans son observation de la nature. Dans *Le Temple de la conscience*, l'harmonie est ressentie par le poète quand « le vaste paysage s'ouvre devant lui⁷⁰⁸ ». Elle prend existence dans la relation complémentaire des choses, par exemple : les monts et les nuages se dessinent la silhouette mutuellement les uns pour les autres ; le ciel embrasse le soleil qui se couche ; et « les marches de velours blanc » sont mises en relief par « les pommes de pin » qui les jonchent. Dans *Le Promeneur*, la scène qui rappelle l'idée de l'harmonie au poète concerne toujours une image de la nature : « ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables⁷⁰⁹ ». La nature devient un monde où les relations complémentaires sont omniprésentes.

Ensuite, l'idée de l'harmonie est introduite dans sa théorie de l'art poétique : « J'allègue maintes preuves de géologie et de climat, d'histoire naturelle et humaine ; nos œuvres et leurs moyens ne diffèrent pas de ceux de la nature. Je comprends que chaque chose ne subsiste pas sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toute les autres.⁷¹⁰ » Et après, cette nouvelle manière à regarder les choses que le poète a découvert sert non seulement à traiter les sujets artistiques, mais aussi à former son concept du monde. En développant l'idée de l'harmonie montrée par « la verdure d'un érable comblant l'accord proposé par un pin⁷¹¹ », Claudel formule sa connaissance du monde : « chaque chose est à la fois définie et définissante : définie par les choses extérieures, définissante en leur étant extérieure ; elle ne connaît donc que ce qu'elle exclut par sa propre existence.⁷¹² » Et par la parenté des mots « naître » et « connaître », l'homme participe aussi au réseau qui permet de définir et d'être défini dans le monde : « Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance.⁷¹³ » Force est de remarquer que l'expression « nous ne naissons pas seuls » est bien le développement de l'idée « chaque chose ne subsiste pas sur elle seule ». « Nous » établissons le rapport avec le monde par la connaissance, qui « vient

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 85.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 143.

⁷¹¹ *Ibidem*.

⁷¹² *Ibidem*, p. 149.

⁷¹³ *Ibidem*.

de nous-mêmes, elle est la lecture à tout moment de notre position dans l'ensemble : l'intelligence est des choses que nous connaissons.⁷¹⁴ » D'après Claudel, l'existence de l'homme prend sens dans sa connaissance. Et la connaissance de l'homme est en fait l'acte de se définir par rapport à ce qui est hors de lui-même, et se fonde ainsi sur la relation complémentaire des êtres, soit l'harmonie ou l'accord que propose le poète au début. Nous remarquons que l'idée de l'harmonie synthétise toutes les pensées, qui sont en succession et à plusieurs niveaux : au niveau de la nature, au niveau de la création artistique, au niveau du monde matériel et enfin au niveau de l'existence humaine. À partir de l'observation du paysage naturel, le poète approfondit ses méditations qui sont développées en fin de compte en un concept général du monde entier.

Nous avons proposé que les réflexions de Claudel pendant la préparation et la création de son *Art poétique* sont liées étroitement avec ses lectures taoïstes. Il n'est pas difficile de trouver les traces de ces lectures, dont la plus évidente est le poème *Tao Teh King* qui est créé au même moment que le *Promeneur*. D'ailleurs, l'écrivain a exprimé clairement dans l'entretien avec Jean Amrouche sa fréquentation dans l'œuvre de Zhuang Zi : « il y a un livre sur le Tao que j'ai beaucoup fréquenté et que je trouve admirable, c'est le livre de Tchouang-Tseu⁷¹⁵ ». Dans la traduction du père Wiegner qui serait familière à Claudel, le deuxième chapitre du livre de Zhuang Zi s'intitule justement *Harmonie universelle*. Il semble que l'emploi du même mot-clé par les deux parties n'est pas une simple coïncidence. Dans le chapitre de Zhuang Zi, nous pouvons trouver plusieurs « échos » de l'idée claudélienne. Bien entendu, l'œuvre de Zhuang Zi date d'une période beaucoup plus ancienne que celle de Claudel, donc il est plus raisonnable de dire que celle-là inspire celle-ci.

Dans notre première chapitre, nous avons montré la rencontre spirituelle de Claudel et de Zhuang Zi à travers les expressions suivantes : du côté de Claudel, il écrit ainsi dans le *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* : « Nous faisons partie d'un ensemble homogène, et comme nous co-naïssons à toute la *nature*, c'est

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁷¹⁵ *M*, p. 174.

ainsi que nous la connaissons.⁷¹⁶ » Et du côté de Zhuang Zi, dans le deuxième chapitre de son livre, nous avons cette formule : « le ciel, la terre, et moi, sommes du même âge. Tous les êtres, et moi, sommes un dans l'origine.⁷¹⁷ » Bien que la traduction du père Wiegner ne soit pas très bien faite, nous pouvons aisément noter la similitude des deux idées. (Si nous comparons la phrase de Claudel avec le texte originel de Zhuang Zi, la ressemblance des deux se sent même plus fort.)

Le cas n'est pas unique. Nous pouvons ressentir la convergence entre la pensée de Claudel et celle de Zhuang Zi dans d'autres formules. D'après Claudel, la relation complémentaire qui existe partout dans le monde peut être expliquée par deux états constants — définie et définissant : « [la chose] définie par les choses extérieures, définissante en leur étant extérieure⁷¹⁸ ». Il s'agit en effet de l'interdépendance entre le soi et le non-soi (« les choses extérieures »). Le soi est défini par le non-soi et en même temps il définit le non-soi. Les deux parties dépendent l'une de l'autre pour exister. De l'autre côté, nous pouvons lire des phrases au sens pareil dans le chapitre de Zhuang Zi : « Il n'y a un moi, que par contraste avec un lui.⁷¹⁹ » Le texte originel de la phrase est : « 非彼无我 » Dans cette formule, une paire de notions s'opposent et co-existent : c'est le *bi* (彼) et le *wo* (我). Le *bi* peut être traduit en *les autres* ou « lui » comme le fait le père Wiegner ; et le *wo* désigne justement « moi ». Leurs existences dépendent de leur contraste. Nous voyons que le rapport entre le *bi* et le *wo* ressemble bien à la relation complémentaire proposée par Claudel.

Pour être plus juste et complet, nous devons signaler la divergence des deux opinions pour traduire cette phrase de Zhuang Zi. La première opinion est d'accord avec la traduction du père Wiegner, qui est aussi la traduction de Liou Kia-Hway et de Benedykt Grynopas à l'édition de la Pléiade : « S'il n'y a pas d'autre que moi, il n'y a

⁷¹⁶ *O Po*, p. 153.

⁷¹⁷ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 160, à partir de *Les Pères du système taoïste : I Lao-Tzeu II Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wiegner S.J, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1950, 522 pages.

⁷¹⁸ *O Po*, p. 149.

⁷¹⁹ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 158, à partir de *Les Pères du système taoïste : I Lao-Tzeu II Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wiegner S.J, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1950, 522 pages.

point de moi.⁷²⁰ » Cependant, l'autre opinion ne croit pas que le *bi* désigne ici « les autres », mais les sentiments humains énumérés plus haut par les phrases précédentes du texte. Dans ce cas, le sens de la phrase a complètement changé ; et l'opposition entre « les autres » et « le moi » n'existe plus. Le spécialiste taoïste contemporain Chen Gu Ying approuve justement la deuxième manière d'interpréter, mais il parle aussi de l'influence de la première opinion, notamment sur la plupart des traductions étrangères qui l'ont suivie pour traduire cette phrase.⁷²¹ Évidemment, Claudel est l'un des lecteurs de ces traductions (celle du père Wiegier et celle de James Legge⁷²²).

Or, peu importe la controverse de l'interprétation de cette phrase, parce que l'opposition complémentaire entre « les autres » et « le moi » est un sujet récurrent dans le chapitre de Zhuang Zi. Si Claudel « fréquente » vraiment ce livre, comme il l'a déclaré à Jean Amrouche, il peut saisir cette idée dans plusieurs endroits du texte. Par exemple, un peu plus loin de la phrase dont nous venons de parler, nous trouvons cette expression : « *Moi et autrui* sont deux positions différentes, qui font juger et parler différemment de ce qui est un.⁷²³ » L'expression nous rappelle les formules de Claudel : « Nous faisons partie d'un ensemble homogène⁷²⁴ », et « [la connaissance] est la lecture à tout moment de notre position dans l'ensemble.⁷²⁵ » Les formules claudéliennes se présentent comme des retentissements de l'expression de Zhuang Zi. La traduction du père Wiegier que nous citons se fait en paraphrasant le dit de Zhuang Zi, mais ne modifie pas son sens. Quant à la phrase originelle de Zhuang Zi, elle s'exprime ainsi : « 彼出于是, 是亦因彼。 » Cette fois, les deux notions qui s'opposent et co-existent sont représentées par les termes *bi* (彼) et *shi* (是). Le *shi* peut être

⁷²⁰ *Philosophes taoïstes : Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, trad. Kia-Hway Liou et Benedykt Gryn timer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 776 p., p. 95.

⁷²¹ 《庄子今注今释》(上) (*Zhuang Zi : texte originel, notes et traductions*, vol.1), 陈鼓应注释(trad. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2016, p. 52.

⁷²² D'après Gilbert Gadoff re, Claudel est lecteur de la version anglaise de *Dao De Jing* faite par James Legge. Voir Gilbert Gadoff re, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 287 et note 1.

⁷²³ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 159, à partir de *Les Pères du système taoïste : I Lao-Tzeu II Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wiegier S.J, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1950, 522 pages.

⁷²⁴ *O Po*, p. 153.

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 180.

interprété en « le soi », et le *bi* « le non-soi ». Si nous traduisons la phrase d'une façon littérale, ce serait : « Le non-soi sort du soi, et le soi dépend du non-soi. » La formule annonce, d'une part, l'interdépendance entre le non-soi et le soi ; d'autre part, l'homogénéité de leurs origines. Ce sont justement les dits de Claudel dans le *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*.

Dans le même paragraphe du texte de Zhuang Zi, nous lisons aussi cette expression : « 物无非彼，物无非是。 » Les interprétations de la phrase sont diverses, mais le sens essentiel reste toujours le même. Voilà l'une des interprétations qui est faite par Guan Feng (en chinois : 关锋) : « toute chose existe comme le non-soi pour l'autre, et comme le soi pour ce qu'elle est.⁷²⁶ » Cela s'approche bien des expressions claudéliennes : « Il trouve hors de lui-même sa définition, sa mesure et sa fonction. Il connaît, c'est-à-dire qu'il se sert de soi pour connaître ce qui n'est pas lui-même⁷²⁷ ».

Dans les poèmes de *Connaissance de l'Est* et les articles de *l'Art poétique*, nous pouvons trouver une quantité de formules qui expriment le même sens que celles de Zhuang Zi. Ce sont les visions sur la relation complémentaire des choses et sur la relation harmonieuse entre l'homme et le monde qui relie l'idée de Claudel avec les pensées taoïstes, surtout de Zhuang Zi. Mais, est-ce que ces rapprochements sont nécessaires et suffisantes pour faire de Claudel un taoïste ? Ou bien est-ce que l'harmonie proposée par Claudel peut équivaloir complètement à l'harmonie taoïste ? Pas forcément.

Le chapitre II du livre de Zhuang Zi qui s'intitule en chinois 《齐物论》est nommé par le père Wieger *Harmonie universelle*, mais traduit par Liou Kia-Hway et Benedykt Grynpas dans l'édition de la Pléiade en *Réduction ontologique*. À partir de ces deux titres traduits, nous apprenons que l'harmonie taoïste se manifeste dans une « réduction », ou plus précisément, dans un « retour » à l'état naturel de tout être. Le chapitre de Zhuang Zi commence par la conversation entre Zi Qi (en chinois : 子綦) et Zi You (子游). Dans sa première phrase, Zi Qi prononce un concept taoïste

⁷²⁶ L'interprétation de Guan Feng est citée par Chen Gu Ying dans 《庄子今注今释》(上) (*Zhuang Zi : texte originel, notes et traductions*, vol.1), 陈鼓应注释(trad. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局 (Zhong Hua Shu Ju), 2016, p. 60. Nous traduisons l'interprétation de Guan Feng du chinois en français.

⁷²⁷ *O Po*, p. 153.

important : c'est 吾丧我 (en pinyin : wu-sang-wo) qui exprime l'état d'esprit d'abandonner tous les préjugés tenaces afin de parvenir à un « vrai moi », à un « grand moi »⁷²⁸. Wu-sang-wo, c'est la réponse de Zi Qi pour la question de Zi You : « pourquoi votre méditation a-t-elle l'air différente que celle d'auparavant ? » Zi Qi dit qu'il est entré dans le wu-sang-wo, et énumère ensuite les choses qui peuvent perturber le « moi » et empêcher d'arriver au « vrai moi » : ce sont les divers phénomènes du monde extérieur⁷²⁹, et les diverses sensations de l'intérieur humain. Ces facteurs perturbants du monde objectif et du monde subjectif composent ensemble les contraintes de l'existence humaine. À cause de cela, les êtres différents deviennent contradictoires l'un par rapport à l'autre, et entrent alors dans une situation absurde :

Après avoir reçu sa forme propre, chacun de nous la conserve jusqu'à la fin de son existence. Lui et les autres êtres se blessent et se polissent ; leur voyage d'ici-bas fuit comme le galop d'un coursier ; personne ne saurait arrêter une course aussi rapide. N'est-ce pas misérable ? Chacun de nous se surmène sans voir aucun succès ; affairé et exténué, il ne sait où il va. N'est-ce pas déplorable ?⁷³⁰

« Lui et les autres êtres se blessent et se polissent », c'est une scène pleine de conflits. Nous voyons par là que d'après Zhuang Zi, les gens qui n'entrent pas dans l'état wu-sang-wo sont forcés de souffrir des perturbations du monde extérieur et de leur intérieur. Dans ce cas, rien de paisible, rien d'harmonieux. Ces perturbations se manifestent dans l'esprit de chacun sous la forme des préjugés (dans le texte originel, c'est le *cheng-xin*, en chinois : 成心). Zhuang Zi cite l'exemple du débat entre le confucianisme et le moïsme (la pensée de Mo Zi) pour expliquer la mauvaise influence des préjugés, et il annonce en même temps que le Tao s'obscurcit dans les préjugés.

⁷²⁸ 《庄子今注今释》(上) (*Zhuang Zi : texte originel, notes et traductions*, vol.1), 陈鼓应注释(trad. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2016, p. 40.

⁷²⁹ Dans le chapitre de Zhuang Zi, les bruits différents du vent, par métaphore, signifient en fait les divers phénomènes du monde extérieur. Voir 《庄子今注今释》(上) (*Zhuang Zi : texte originel, notes et traductions*, vol.1), 陈鼓应注释(trad. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2016, p. 45.

⁷³⁰ *Philosophes taoïstes : Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, trad. Kia-Hway Liou et Benedykt Grynopas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 776 p., p. 95. Le texte originel est : « 一受其成形，不亡以待尽。与物相刃相靡，其行进如驰，而莫之能止，不亦悲乎！终身役役而不见其成功，荼然疲役而不知其所归，可不哀邪！ »

La seule solution, c'est de retrouver l'état naturel des êtres avec un esprit vide et clair (dans le texte originel, c'est *mo-ruo-yi-ming*, en chinois : 莫若以明)⁷³¹. Zhuang Zi répète l'expression *mo-ruo-yi-ming* trois fois dans le texte pour souligner l'importance de ce « retour », de cette « réduction » spirituelle. Le taoïsme n'encourage pas à agir, mais à retourner dans l'état plus simple et plus vrai. Là, on peut retrouver l'harmonie de l'univers, et le Tao.

De là nous pouvons remarquer la divergence entre l'idée de Claudel et celle de Zhuang Zi. Pour Claudel, l'harmonie des choses ou des êtres est le point de départ de toute sa pensée. Elle n'est sûrement pas le but ou la fin de sa quête. Cependant, elle l'est pour Zhuang Zi. Selon la pensée du taoïsme, l'harmonie, c'est l'état originel des êtres, et aussi l'état parfait auquel elle propose aux gens de retourner ; car c'est là où se manifeste le Tao. Claudel ne peut pas partager en cela l'avis taoïste. Comme l'idée de l'harmonie lui inspire l'idée que « Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance⁷³² », « l'harmonie » lui sert seulement de tremplin pour parler de la « connaissance ». Et la « connaissance » est considérée par Claudel comme l'équivalent de la « naissance ». Étant donné que, d'après lui, « Naître, c'est-à-dire être ce qui n'est pas⁷³³ », la « connaissance » est alors présentée comme un concept créatif et très actif. Cela va effectivement au sens contraire de l'idée taoïste qui préconise toujours le non-agir et le « retour ».

En effet, la divergence est déjà pressentie au début. Quand Claudel dit dans son premier article du *Traité de la co-naissance* qu'« [Tout] se sert de soi pour connaître ce qui n'est pas lui-même⁷³⁴ », il signale non seulement la relation complémentaire des existences, mais aussi le verbe « être ». L'acte de connaître, c'est de connaître « ce qui est » et « ce qui n'est pas ». Somme toute, « Connaître donc, c'est être⁷³⁵ ». Et le grand « Être », comme nous le savons, c'est Dieu. Pour Claudel, après tout, le but final de la « connaissance », c'est connaître Dieu, ou co-naître à Dieu.

⁷³¹ Nous prenons ici l'interprétation de Chen Gu Ying pour l'expression *mo-ruo-yi-ming*.

⁷³² *O Po*, p. 149.

⁷³³ *Ibidem*, p. 185.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 153.

⁷³⁵ *Ibidem*.

En comparant les deux côtés, le rôle, la fonction et la mesure de « l'harmonie » sont différents chez Claudel et chez les penseurs taoïstes. Claudel n'est certainement pas taoïste. S'il partage quelques avis avec la pensée du taoïsme au sujet des relations des êtres, c'est peut-être que les lectures taoïstes l'inspirent, ou incitent à la maturité de ses propres idées. Disons plutôt que Claudel repense ses concepts de l'art et du monde, et surtout sa foi à la manière taoïste. Les paroles de Zhuang Zi, ou de Lao Zi lui servent d'un nouvel angle pour regarder le monde extérieur et son intérieur.

« L'écriture taoïste » dans l'œuvre de Claudel

Bien que les lectures taoïstes n'aient pas pu profondément modifier la pensée religieuse de Claudel, il ne faut pas mépriser l'importance du Tao dans ses écrits. Comme Jacques Houriez le dit dans son analyse de l'acte III du *Repos du septième jour*, « Ce monde nouveau est bien chrétien et n'a rien de taoïste. Il doit cependant beaucoup au Tao puisque celui-ci a suscité en Claudel les images qui ont relancé son inspiration et lui ont ainsi fourni l'occasion d'enrichir et de parfaire sa réflexion.⁷³⁶ » Nous examinons alors dans quelle mesure l'influence du taoïsme se manifeste dans l'œuvre de Claudel.

Ce qui est le plus patent, ce sont les citations directes ou les traductions des passages taoïstes, comme le poème *Tao Teh King* :

TAO TEH KING

Tous les hommes paraissent heureux comme s'ils étaient assis à une table pleine, comme celui qui est monté sur une tour au printemps. Moi seul, je suis silencieux et indifférent, et mes désirs ne se sont pas encore montrés. Je suis comme un enfant qui n'a pas encore souri. Je parais égaré, comme qui n'a nulle part où aller.

Tous les autres hommes ont assez et de reste ; moi seul, comme si j'avais perdu toutes choses,

Mon esprit est celui d'un homme stupide ; je suis dans un état de chaos.

Les gens ordinaires ont l'air très intelligent ; seul je suis noir. Les gens ordinaires sont pleins de jugement et de

⁷³⁶ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 62.

connaissance, moi seul n'en ai pas.

Je suis en dérive sur la mer ; je suis le jouet du vent,
comme s'il n'était pas de repos pour moi.

Tous les autres ont leur capacité ; moi seul je suis stupide
comme un rustre.

Je suis seul et différent des autres, et ce que j'apprécie est
la mère.⁷³⁷

Ce poème, dont il est difficile de fixer la date de création, 1898 ou 1896, a été publié pour la première fois dans le *Catalogue de l'exposition Paul Claudel premières œuvres* ; et d'après Didier Alexandre, il « trace un portrait du poète en sage du Tao⁷³⁸ ». Il est en fait la traduction littérale du chapitre XX de *Dao De Jing*. Seulement, Claudel n'a pas intégralement traduit tout le chapitre, et il a omis les premières phrases du chapitre. Nous pouvons comparer le poème de Claudel avec la traduction du chapitre XX de *Dao De Jing* de l'édition de la Pléiade :

XX

[...]

Tout le monde s'exalte comme s'il festoyait
au cours d'un grand sacrifice
ou comme s'il montait sur les terrasses
du printemps.

Moi seul je reste calmement
sans faire aucun signe
comme un nouveau-né
qui ne sait pas encore sourire.

Pareil à quelque chose qui se suspend dans l'air,
je suis comme quelqu'un qui n'a pas
d'endroit où se fixer.

Tout le monde a son superflu,
moi seul je parais démuné.
Mon esprit est celui d'un ignorant
parce qu'il est très lent.
Tout le monde est clairvoyant,
moi seul suis dans l'obscurité.
Tout le monde a l'esprit perspicace,
moi seul ai l'esprit confus.

⁷³⁷ *O Po*, p. 963.

⁷³⁸ Didier Alexandre, *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme*, Paris, Honoré Champion, 2005, 628 p., p. 210.

Qui flotte comme la mer,
souffle sans arrêt comme le vent.
Tout le monde a son but précis,
moi seul ai l'esprit obtus
comme un paysan.

Moi seul je diffère des autres hommes
parce que je tiens pour précieux de
« téter la Mère ». ⁷³⁹

Dans ce chapitre, Lao Zi exprime la différence entre sa manière de vivre et celle de la plupart des gens. Il est content d'être « démuni », moins « clairvoyant », moins « perspicace » face aux loisirs et richesses du monde matériel. Tout ce qu'il désire, c'est de « téter la Mère », c'est-à-dire s'améliorer au niveau spirituel. « La Mère », selon la pensée taoïste, c'est justement le Tao. Claudel le sait bien. Dans la prose intitulé *Le Poète et le vase d'encens*, il répète le chapitre de Lao Zi et explique ce qu'est la Mère :

LE POÈTE. – Qu'appelle-t-il la Mère ?
LE VASE D'ENCENS. – Le Tao naturellement. ⁷⁴⁰

Lao Zi, à travers une succession de comparaisons, fait montrer implicitement l'écart entre lui et la foule. Si Claudel décide de traduire ce chapitre, c'est probablement parce qu'il a envie d'exprimer les mêmes sentiments que Lao Zi : la mise à l'écart de la foule, la manière différente de vivre, et notamment la persévérance dans la recherche de la foi. C'est pourquoi dans la traduction de Claudel, nous remarquons que la parole est donnée, d'une façon très naturelle et authentique, par la première personne. Il apparaît qu'il se fait vraiment un « sage du Tao », comme Didier Alexandre l'a dit.

En plus de la référence directe et évidente, Claudel fait en même temps des allusions implicites aux textes ou idées taoïstes. Jacques Houriez nous signale deux exemples à ce sujet dans son analyse de l'acte III du *Repos du septième jour* :

L'extase de l'Empereur n'est pas sans rappeler celle du

⁷³⁹ *Philosophes taoïstes : Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, trad. Kia-Hway Liou et Benedykt Gryn timer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 776 p., p. 22-23.

⁷⁴⁰ *O Pr*, p. 844-845.

“Sage”. Les sens, chez lui, s’éteignent un à un, seul le goût subsiste et les remplace ou, plutôt, les englobe tous. Alors entre en lui la “saveur de Dieu, la Sagesse par qui la bouche et l’âme s’emplissent de miel et d’eau”. Claudel s’inspire encore de façon assez évidente de Lie-tzeu : “Alors l’usage spécifique de mes divers sens fut remplacé par un sens général : mon esprit se condensa, tandis que mon corps se raréfiait”.

[...]

En outre, ainsi libéré par l’extase, l’Empereur veut posséder à tout jamais la liberté acquise. Il mime le départ de Lao-tzeu. Il se dépouille de ses vêtements, symboles de sa dignité et de ses attaches temporelles et part comme lui vers les montagnes de l’Ouest. [...] Il obéit ainsi à l’un des préceptes essentiels du Tao selon lequel “se retirer à l’apogée de son mérite et de sa renommée” est “la voie du ciel”.⁷⁴¹

Ces emprunts aux livres classiques taoïstes restent plus latents, et aussi plus habiles par rapport au poème *Tao Teh King*. Nous remarquons par là que Claudel connaît bien les thèmes majeurs du taoïsme, et éprouve clairement de l’admiration pour ces idées. En revanche, l’ajout des éléments taoïstes contribuent à former un mysticisme et un exotisme propres à Claudel. Dans le poème « La Cloche » de *Connaissance de l’Est*, nous trouvons l’autre exemple de ce genre⁷⁴². Là, dans la narration de la légende de la cloche, le poète ajoute intentionnellement un motif taoïste : la cloche légendaire n’est plus unique comme la version originelle le montre, mais accompagnée par deux autres cloches — l’une dans les espaces célestes et l’autre dans les espaces souterrains.

La première qu’il coula fut ravie au ciel dans un orage.
La seconde, comme on l’avait chargée sur un bateau, tomba
dans le milieu du Kiang profond et limoneux. Et l’homme
résolus, avant de mourir, de fabriquer la troisième.

[...]

Depuis lors et le jour qu’une ville naquit de l’amplitude
de sa rumeur, le métal, fêlé, ne rend plus qu’un son éteint. Mais
le Sage au cœur vigilant sait encore entendre (au lever du jour,
alors qu’un vent faible et froid arrive des cieux couleur

⁷⁴¹ Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 58.

⁷⁴² Nous avons parlé de ce point d’une façon rapide dans le chapitre V, sous la rubrique *L’interprétation de Claudel des contes folkloriques chinois*. Nous l’évoquons ici pour expliciter son lien avec la pensée taoïste.

d'abricot et de fleur de houblon) la première cloche dans les espaces célestes, et, au sombre coucher du soleil, la seconde cloche dans les abîmes du Kiang immense et limoneux.⁷⁴³

Dans la version claudélienne du conte, la cloche légendaire n'est pas la deuxième œuvre, ni la quatrième du fondateur, mais justement la troisième. Le chiffre « trois » reste très significatif dans la pensée taoïste. Au chapitre XLII du *Dao De Jing*, nous avons cette expression : « Le Tao engendre Un. Un engendre Deux. Deux engendre Trois. Trois engendre tous les êtres.⁷⁴⁴ » Ce passage présente en effet la formation du monde par le Tao. Nous voyons dans ce processus que c'est le « Trois » qui engendre tous les êtres et possède alors un lien très étroit avec le monde créé. Selon l'explication du *Huai Nan Zi* pour ce chapitre, le « Un » représente le Tao (les deux notions sont complètement équivalentes dans la pensée taoïste) ; et le « Deux » signifie l'opposition du Yin-Yang ou l'opposition Ciel-Terre ; et le « Trois » désigne l'état de l'union du Yin et du Yang : le Yin, le Yang et l'intersection des deux parties font le « Trois ». Mais le « Trois » ne signifie pas seulement les trois éléments, parce qu'au cours de l'union du Yin et du Yang, les êtres de toutes sortes sont nés. Donc, le « Trois » signifie en fait la naissance de tout le monde⁷⁴⁵.

Dans *La Cloche*, les deux premières cloches vont respectivement au ciel et sous terre, ce qui peut être interprété comme l'opposition du Yin-Yang, soit le « Deux ». Après le « Deux », c'est le « Trois ». Donc quand la troisième cloche est faite, elle reste dans le monde et va engendrer la naissance des êtres. Comme le poète le décrit, « une ville naquit de l'amplitude de sa rumeur ». Même un jour cette troisième cloche est fêlée, ce n'est pas la peine de s'en soucier. Le Sage du Tao sait bien que comme il peut entendre encore les cloches du ciel et de l'abîme, l'opposition du Yin-Yang reste toujours là ; en d'autres termes, l'origine du monde reste toujours là. Ce qui compte le plus, c'est de ne pas oublier d'écouter les sons du ciel et de l'abîme, et de communiquer

⁷⁴³ *O Po*, p. 71-72.

⁷⁴⁴ *Philosophes taoïstes : Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, trad. Kia-Hway Liou et Benedykt Gryn timer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 776 p., p. 45.

⁷⁴⁵ L'interprétation du *Huai Nan Zi* est citée par Chen Gu Ying, voir 《老子注释及评介》(*Lao Zi : texte originel, notes et commentaires*), 陈鼓应著(éd. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 1984, p. 226.

avec le ciel et la terre, avec le Yin-Yang, avec le Tao.

L'ajout du détail des deux autres cloches dans le poème nous montre encore une fois l'intérêt de Claudel pour les idées taoïstes. De là, il nous propose avec spontanéité sa propre interprétation de la pensée taoïste, qui compose l'originalité de l'exotisme et même de la poétique de Claudel. Grâce à cette préférence personnelle et à une connaissance assez exacte de la pensée taoïste, Claudel peut l'adopter dans ses concepts de l'art et du monde d'une manière habile et très naturelle. Comme Tzvetan Todorov le dit : « Les choses ne sont pas universelles, mais les concepts peuvent l'être⁷⁴⁶ ». Nous avons ainsi la troisième sorte de « l'écriture taoïste » dans l'œuvre de Claudel : celle qui est la plus implicite, et qui ne se présente plus sous la forme des références directes ou des allusions indirectes, mais se fonde sur l'accord conceptuel avec les idées taoïstes.

Par exemple, comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, son attention particulière pour « le vide » dans les œuvres artistiques, comme le vide sur la page, sur la peinture, dans la poésie et dans la composition architecturale etc.⁷⁴⁷ Elle doit en grande partie aux lectures taoïstes de l'écrivain. L'espace vide dans la composition artistique se lie étroitement avec l'état vide de la spiritualité humaine, lequel est justement ce que Claudel admire chez Lao Zi et chez Zhuang Zi. Également, la découverte de la relation harmonieuse des choses, dont nous venons de parler, est un autre exemple de l'accord conceptuel entre la pensée de Claudel et le taoïsme. En plus de cela, d'après Gilbert Gadoffre, Claudel retient de la philosophie taoïste encore une autre notion importante, c'est « l'ordre rythmique ». Gilbert Gadoffre remarque que « l'idée d'un mouvement réglé ordonnant les vicissitudes du Cosmos [du taoïsme] a particulièrement frappé Claudel⁷⁴⁸ », qui embrasse alors l'idée du « rythme universel » dans ses descriptions poétiques de *Connaissance de l'Est* :

Depuis l'étape de Fou-tchéou la notion de rythme
cosmique fait partie intégrante de la mythologie claudélienne.

⁷⁴⁶ Tzvetan Todorov, « Comprendre une culture : du dehors / du dedans », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Essais de poétique chinoise et comparée*, 1982, p. 9-15, p. 15.

⁷⁴⁷ Voir notre analyse du troisième chapitre, sous la rubrique *L'espace vide*.

⁷⁴⁸ Gilbert Gadoffre, « Claudel et la Chine du Tao », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 157-165, p. 158.

Elle se traduit quelquefois par des allusions directes au « tourbillon du yang avec le yin » dans *Le Repos du septième jour*, mais beaucoup plus souvent par l'évocation poétique d'une sorte de mouvement universel de la nature, fait des allées et venues de la marée, des astres, des saisons, mouvement toujours marqué par un rythme binaire qui exprime un ordre souverain tout proche de celui du Tao.⁷⁴⁹

Pour ce genre de « l'écriture taoïste », l'écrivain ne récite pas les paroles des maîtres taoïstes, et n'évoque pas non plus les termes ou expressions ou événements provenant des livres taoïstes. En apparence, Claudel nous relate simplement ses remarques résultant du séjour chinois. En réalité, l'influence du Tao se trouve, d'une façon naturelle, discrète et insensible, dans son angle de voir les choses, dans son procédé de concevoir les œuvres artistiques et dans sa manière de décrire les paysages. À la lecture des poèmes de *Connaissance de l'Est*, nous avons une impression générale que le séjour en Chine exerce une influence imperceptible sur les écrits claudéliens, qui sont parés d'une poésie exotique. Si l'on examine ces écrits plus près, les traces de l'accord avec la pensée taoïste ne sont pas difficiles à ressentir pour les lecteurs qui connaissent plus ou moins le Tao.

Pour ces écrits qui manifestent des liens directs ou indirects avec le taoïsme, nous les nommons ici en gros « l'écriture taoïste ». Leur présence dans l'œuvre de Claudel traduit fidèlement les échanges entre les deux parties. L'admiration de l'écrivain pour cette philosophie chinoise est évidente. Mais le taoïsme, pour lui, est plus une pensée qu'une croyance. L'intérêt de Claudel ne signifie pas qu'il accepte le taoïsme comme sa foi. Il lui est un nouvel angle de voir, une nouvelle règle d'agir, ou un complément de son système de pensée, sûrement pas une religion à laquelle se convertir. Au contraire, il profite de certaines idées taoïstes pour consolider sa foi chrétienne, et même pour la professer dans ce pays païen.

II. Claudel et le confucianisme

« Il aime à citer Lao-tseu, il s'amuse à égarer ses lecteurs parmi les paraboles et

⁷⁴⁹ *Ibidem.*

les boutades de la littérature taoïste, alors que Confucius n'a droit qu'aux railleries et au silence.⁷⁵⁰» Gilbert Gadoffre commente ainsi les situations différentes du taoïsme et du confucianisme dans l'œuvre de Claudel. Par rapport à la place favorite du Tao, le confucianisme, qui est considéré par la plupart des souverains et lettrés chinois comme la seule pensée orthodoxe, ne gagne pas beaucoup d'intérêt auprès de l'écrivain. Dans l'entretien avec Jean Amrouche, Claudel ne cache pas cette attitude froide à l'égard du confucianisme : « Je ne peux pas dire que le confucianisme m'ait spécialement plu.⁷⁵¹ » Dans l'ensemble, la parole de l'écrivain confirme la remarque de Gilbert Gadoffre. Pourtant, à partir de l'expression de Claudel selon laquelle le confucianisme ne lui a pas spécialement plu, nous remarquons que le jugement claudélien, loin de se donner brutalement, doit se baser sur une certaine connaissance de cette philosophie chinoise. Et les traces de son étude sur le confucianisme se manifestent dans les écrits de Claudel. Dans ce cas, il n'est pas très juste de dire que « Confucius n'a droit qu'aux railleries et au silence ».

Le confucianisme, créé par Confucius environ au V^e siècle avant notre ère, est au début seulement un des courants de pensée pendant la période du Printemps et de l'Automne, et il subit même des censures violentes sous le règne de Qin Shi Huang Di. Mais depuis Don Zhong Shu qui préconise à l'empereur Han Wu Di de rejeter toutes les écoles de pensée autres que le confucianisme qui seul mérite d'être respecté, la pensée confucianiste occupe la place majeure dans la vie intellectuelle des Chinois. En tant que pensée qui joue un tel rôle dans la société chinoise, il est presque impossible de le contourner pour les résidents étrangers en Chine. Claudel ne fait pas exception. Nous pouvons trouver les empreintes de la connaissance claudélienne dans la description de la Chine antique du *Repos du septième jour*. Là, les références aux livres confucianistes sont nombreuses que celles qui sont faites aux livres taoïstes.

Au commencement du drame, par la bouche du Salutateur, nous entendons cette expression : « Tu es le Maître des Cérémonies, les trois cents cérémonies et les trois

⁷⁵⁰ Gilbert Gadoffre, « Claudel et la Chine du Tao », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 157-165, p. 157.

⁷⁵¹ *M*, p. 174.

mille rites, tu règles / L'harmonie par qui le Ciel est joint à la Terre, pareille à la lumière de la Lune !⁷⁵² » Ici, la formule « les trois cents cérémonies et les trois mille rites » n'est pas inventée par le dramaturge, mais trouve son origine dans le *Li Ji*. Dans l'article intitulé *Li Qi* (en chinois : 《礼器》), nous avons cette phrase : « Trois cents *jing-li*, trois mille *qu-li*⁷⁵³ ». Dans l'autre article intitulé *Zhong Yong* (en chinois : 《中庸》), nous lisons également : « Trois cents *li-yi*, trois mille *wei-yi*⁷⁵⁴ ». *Jing-li* et *li-yi* désignent tous les deux les rites enregistrés dans le *Zhou Li*, lesquels sont considérés comme les grands rites ; *qu-li* et *wei-yi* désignent les rites enregistrés dans le *Yi Li*, soit les petits rites ou les rites quotidiens. Nous voyons que les données des rites du drame de Claudel se conforment à ceux indiqués dans le *Li Ji*, livre des rites du confucianisme. L'article du *Zhong Yong*, dont l'auteur, dit-on, est Zi Si (en chinois : 子思), — le petit-fils de Confucius, devient ensuite un texte indépendant qui fait partie des quatre œuvres les plus classiques du confucianisme⁷⁵⁵. Zi Si parle de grands et petits rites dans le *Zhong Yong* pour expliquer la voie du Saint : « Que la voie du Saint ! Elle est née des êtres du monde, aussi grande que le ciel, et aussi vaste que majestueuse ! Elle comprend trois cents *li-yi*, et trois mille *wei-yi*, que l'homme vertueux doit pratiquer.⁷⁵⁶ » La parole de Zi Si a été citée par le père de Prémare dans son livre *Vestiges des principaux dogmes chrétiens*⁷⁵⁷. Comme les écrits du père de Prémare sont l'une des sources principales de Claudel, l'origine de l'expression claudélienne « Tu es le Maître des Cérémonies, les trois cents cérémonies et les trois mille rites » se trouve probablement dans le *Zhong Yong*. Le dramaturge cite l'explication de la voie du Saint pour décrire le souverain, ce qui s'accorde bien à la place orthodoxe du confucianisme dans le palais impérial chinois.

⁷⁵² *Th I*, p. 599-600.

⁷⁵³ Voilà le texte originel : 《礼记·礼器》：“经礼三百，曲礼三千。”

⁷⁵⁴ Voilà le texte originel : 《礼记·中庸》：“礼仪三百，威仪三千。”

⁷⁵⁵ Les quatre œuvres classiques sont : *Lun Yu (Les Entretiens de Confucius)*, *Meng Zi* (le livre de Mencius), *Da Xue*, *Zhong Yong*.

⁷⁵⁶ 《大学中庸译注》(*Da Xue, Zhong Yong: textes originels, notes et traductions*), 王文锦译注(trad. Wang Wen Jin), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2008, 211 p., p. 33. Nous faisons la traduction du chinois en français.

⁷⁵⁷ Voir *Th I*, p. 1505 et note 3. Jacques Houriez explique dans la note l'origine des données des rites : « La voie du Saint “comprend les 300 cérémonies du premier ordre et les 3000 rites inférieurs” (Zi Si, *Zhongyong*, II, 4b, cité dans J.-H de Prémare, *Vestiges des principaux dogmes chrétiens*, p. 198 et n. 65) ».

Dans le même passage cité du drame, Claudel fait une autre allusion aux idées confucianistes par l'expression « L'harmonie par qui le Ciel est joint à la Terre ». Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent⁷⁵⁸, cette expression implique en fait le caractère chinois *wang* (王) qui signifie justement le souverain. Jacques Houriez propose dans la note du drame le livre du père Wieger comme la source de cette expression⁷⁵⁹. Mais il est bien probable que l'explication du père Wieger recoure à certains documents confucianistes, parce que la première personne qui donne l'interprétation du *wang*, « celui qui peut communiquer entre le Ciel, la Terre et l'homme », est justement Dong Zhong Shu, grand penseur confucianiste de la dynastie des Han. Donc, cette allusion au caractère *wang*, comme les données des rites, est aussi l'endroit où le dramaturge emploie sa connaissance du confucianisme pour représenter l'image du souverain antique chinois.

En réalité, en tant que seule pensée orthodoxe du gouvernement impérial, le confucianisme exerce une influence majeure sur la vie politique. Par exemple, le souverain a l'habitude d'y recourir pour faire ses jugements. Dans le drame du *Repos*, Claudel nous donne un exemple à ce sujet. Quand l'Eunuque voulait introduire le Nécromant et sa magie noire dans le palais impérial, l'Empereur refuse vivement et dit : « De telles croyances sont impies et détestables, et recherchant dans les Cinq Livres, nous ne trouvons rien de pareil.⁷⁶⁰ » « Les Cinq Livres » évoqués par l'Empereur sont justement les cinq ouvrages qui font partie des canons du confucianisme. Ils sont respectivement : *Shi Jing*, *Shang Shu*, *Li Ji*, *Zhou Yi* et *Chun Qiu*. Ces ouvrages datent d'une époque très ancienne, même bien antérieurement à Confucius lui-même. Mais comme Confucius et des générations de lettrés confucianistes font constamment des notes, interprétations et réécritures de ces ouvrages antiques « dans une direction nettement confucianiste⁷⁶¹ », ils ont été enfin

⁷⁵⁸ Voir notre analyse du cinquième chapitre, sous la rubrique *L'image divine du « Fils du Ciel »*.

⁷⁵⁹ Voir *Th I*, p. 1505 et note 4 : « Selon Léon Wieger, le caractère *wang* (“roi”) est composé du caractère *san* (“trois”) — emblème graphique des trois niveaux : terrestre, humain, céleste — et du signe vertical qui établit la liaison entre les trois. Le souverain est donc “l'homme qui relie entre eux le Ciel, la terre et l'humanité”.[...] Voir Léon Wieger, *Rudiments de parler chinois*, Ho-kien-fou, Imprimerie de la Mission catholique, 1900, t. XII: Caractères, 83c, p. 227.»

⁷⁶⁰ *Th I*, p. 607.

⁷⁶¹ Voir la préface de *Philosophes confucianistes, textes traduits, présentés et annotés par Charles Le*

canonisés par le confucianisme, et plus précisément, ils ont été les premiers qualifiés de « Classiques » par cette philosophie⁷⁶². Dès lors, les souverains et les ministres considèrent ces Classiques comme leur soutien théorique principal pour les décisions importantes. Cela explique pourquoi l'Empereur donne une telle parole pour justifier son refus au Nécromant. Alors, il est clair que Claudel connaît bien la fonction des Classiques confucianistes dans les activités politiques chinoises.

Dans le rapport du Grand Examineur du drame, le ministre présente la situation du pays en disant qu'« À présent la chose est douteuse, et c'est assez que chacun / Vive en satisfaction, suivant les Cinq Préceptes.⁷⁶³ » Cette expression nous indique que la tranquillité du pays et la satisfaction des gens se fondent sur le respect « des Cinq Préceptes ». Alors que sont « les Cinq Préceptes » ? Rémi Mathieu donne l'explication dans la note du drame : « Il s'agit des vertus d'humanité, de morale, de respect de rites, de sagesse et de sincérité.⁷⁶⁴ » En chinois, ce sont *ren* (仁), *yi* (义), *li* (礼), *zhi* (智) et *xin* (信). Ce sont les cinq valeurs primordiales proposées par le confucianisme pour que les gens s'organisent moralement. Au début, Confucius préconise *ren*, *yi* et *li* comme les trois règles morales importantes à respecter. Selon l'enregistrement du *Zhong Yong*, au cours de la conversation entre le Prince de Lou et Confucius, celui-ci explique ces trois termes :

L'humanité, c'est ce qui fait l'homme ; l'amour envers les parents est le principal devoir qu'elle porte à remplir. La justice consiste à traiter chacun comme il convient ; le principal devoir qu'elle impose est d'honorer les sages. Les degrés d'affection correspondant aux divers degrés de parenté, et les degrés de respect correspondant aux divers degrés de sagesse, sont déterminés par les lois des relations mutuelles.⁷⁶⁵

Ici, Séraphin Couvreur traduit *ren* par « l'humanité », *yi* par « la justice », et *li* par

Blanc et Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. XXI.

⁷⁶² *Ibidem*, p. XXIII : « La première étape de canonisation qualifia de “Classiques” cinq livres, au début des Han : le *Yi*, le *Shi*, le *Shu*, le *Li* et le *Chunqiu*, les “Printemps et automnes [Annales de Lü]”. »

⁷⁶³ *Th I*, p. 604.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 1506.

⁷⁶⁵ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 13, à partir de *Les quatre livres II. —L'Invariable Milieu*, trad. Séraphin Couvreur, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1956. Le texte originel est : “仁者，人也，亲亲为大；义者，宜也，尊贤为大。亲亲之杀，尊贤之等，礼所生也。”

« les lois des relations mutuelles » (En général, la traduction de Séraphin Couvreur pour ces trois termes est moins juste que celle de Rémi Mathieu.) Dans le texte, Confucius liste ces trois règles morales pour expliquer le perfectionnement personnel. Après lui, Meng Zi ajoute une autre règle, c'est le *zhi*, soit la sagesse. Dans le chapitre XI du *Meng Zi*, en discutant la nature de l'homme avec Gao Zi (en chinois : 告子), Meng Zi dit :

La commisération, c'est la bienveillance. La honte et l'horreur du mal, c'est la justice (cette disposition qui nous porte à traiter les hommes et les choses comme il convient). La déférence et le respect constituent l'urbanité. La vertu par laquelle nous discernons le vrai du faux et le bien du mal, c'est la prudence. La bienveillance, la justice, l'urbanité, la prudence ne nous viennent pas du dehors, comme un métal fondu qu'on verse dans un moule. La nature les a mises en nous. (*Mais la plupart des hommes*) n'y font pas attention.⁷⁶⁶

« La bienveillance, la justice, l'urbanité, la prudence » correspondent respectivement *ren*, *yi*, *li* et *zhi*. Meng Zi croit que ces quatre vertus sont innées en homme. « Si vous les cherchez, vous les trouverez ; si vous les négligez, vous les perdrez.⁷⁶⁷ » Donc, les gens doivent faire attention à développer ces quatre vertus naturelles. Et après Meng Zi, Dong Zhong Shu ajoute le cinquième précepte : c'est le *xin*, soit la sincérité. Au cours de l'entretien avec l'empereur Han Wu Di, Dong Zhong Shu dit : « *ren*, *yi*, *li*, *zhi* et *xin*, ce sont les cinq principes permanents.⁷⁶⁸ » Jusqu'ici, le système moral des cinq préceptes est enfin formé ; et grâce à la propagation de génération en génération du gouvernement et de nombreux confucianistes, il devient alors la règle essentielle à suivre pour traiter les relations interpersonnelles. Dans le drame de Claudel, la parole du Grand Examineur, que « chacun vive en satisfaction,

⁷⁶⁶ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 184, à partir de *Les Quatre livres IV. – Œuvres de Meng Tzeu, traduit par Séraphin Couvreur (1835-1919)*, Club des Librairies de France, Paris, mai 1956, publié à partir de l'édition Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris. Voilà le texte originel : 《孟子·告子章句上》：“恻隐之心，仁也；羞恶之心，义也；恭敬之心，礼也；是非之心，智也。仁义礼智，非由外铄我也，我固有之也，弗思耳矣。”

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

⁷⁶⁸ Ban Gu(班固), 汉书(*Les Annales des Han occidentales*), vol. 2, Shanghai, 上海古籍出版社 (Shanghai Gu Ji Chu Ban She), 2003. 3 vol., p. 1764. Voilà le texte originel : “夫仁谊礼知信五常之道”. Nous traduisons la phrase du chinois en français.

suivant les Cinq Préceptes », montre exactement la place majeure du système moral du confucianisme dans la société chinoise. Même aujourd'hui, les Cinq Préceptes servent toujours en Chine à mesurer le niveau moral des gens. On est persuadé que si chacun suit les Cinq Préceptes, il est plus facile d'avoir des relations harmonieuses avec les autres.

Au sujet des relations interpersonnelles, nous pouvons trouver une quantité de discussions et enquêtes dans les livres confucianistes. Si le taoïsme vise principalement la relation entre l'homme et la nature (ou le monde matériel), le confucianisme se concentre plutôt sur les relations entre hommes. La pensée confucianisme résume les relations interpersonnelles en cinq sortes. Dans le drame de Claudel, nous entendons la Mère évoquer ce point. Dans l'acte II, à la rencontre avec son fils, soit l'Empereur, la Mère se justifie de sa condamnation en enfer : « Ah, ah ! Je n'ai commis aucun crime ! Sache que je n'ai manqué à aucun précepte. / Mais j'étais sage comme la dame de Kin. Modeste et silencieuse, j'observais les cinq relations.⁷⁶⁹ » « Les cinq relations » ici proviennent justement de la pensée confucianiste. Elles ne sont pas réservées seulement aux femmes, mais s'adressent à tout le monde. Rémi Mathieu donne l'explication dans la note du drame : « Les “cinq relations” sont les relations sociales avec les parents, les frères et sœurs, les enfants, les aînés et cadets, et les amis.⁷⁷⁰ » Cependant, elle n'est pas tout à fait correcte. Dans le *Zhong Yong*, Confucius explique :

Les lois communes à tous les hommes sont au nombre de cinq ; trois vertus aident à les observer. Ces cinq lois générales sont celles qui régissent les relations entre le prince et le sujet, entre le père et le fils, entre le mari et la femme, entre le frère aîné et le frère puîné, entre les compagnons ou les amis.⁷⁷¹

Confucius résume dans ce passage les relations sociales en cinq sortes, lesquelles composent le sujet majeur à traiter dans la vie sociale de chacun, aussi l'endroit où

⁷⁶⁹ *Th I*, p. 620.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 1509.

⁷⁷¹ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 13, à partir de *Les quatre livres II. — L'Invariable Milieu*, trad. Séraphin Couvreur, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1956. Le texte originel est : “天下之达道五，所以行之者三。曰君臣也，父子也，夫妇也，昆弟也，朋友之交也，五者天下之达道也。”

l'on doit appliquer ses vertus naturelles. Cette idée confucianiste fait partie aussi, comme les Cinq Précepte, du système général de valeurs morales du peuple chinois. Dans le drame du *Repos*, la Mère évoque ce point pour se justifier, ce qui se conforme bien à la pratique habituelle des Chinois. À travers l'exemple des « Cinq Préceptes » et celui des « cinq relations », nous voyons clairement que Claudel connaît non seulement les idées essentielles du confucianisme, mais aussi leurs places et fonctions dans la vie sociale des Chinois.

À travers cette enquête sur les traces des idées confucianistes dans *Le Repos*, nous constatons que Claudel possède une connaissance certaine de la philosophie confucianiste et de son rôle dans les activités politiques et sociales en Chine. Mais, au-delà de cette connaissance générale, Claudel perd l'intérêt pour le confucianisme, qu'il soit religion ou philosophie. Sauf *Le Repos du septième jour*, où il y a la nécessité d'évoquer la pensée confucianiste pour représenter fidèlement la Chine antique, il figure très peu dans les écrits chinois de Claudel. Le poème *Religion du signe* reste presque le seul endroit du recueil *Connaissance de l'Est* où les sujets confucianistes sont présents. La phrase indicatrice se cache au milieu du texte, et elle est donnée d'un ton insipide : « Hier, j'ai visité un temple Confucianiste.⁷⁷² » Ensuite, la présentation de la visite se fait très rapidement. La partie majeure du poème est consacrée à la description du pouvoir de signifier des caractères chinois. Il semble que cette visite du temple confucianiste offre à l'écrivain plutôt une occasion d'observer les inscriptions des murs ou des stèles, et aussi d'admirer encore une fois la beauté de l'architecture classique. Toutefois, elle ne devient pas l'occasion pour le poète de réfléchir sur la pensée confucianiste, ni l'occasion de parler un peu de sa connaissance du confucianisme. En ce qui concerne la courte présentation du temple, le poète y suggère vivement la décadence de ce que le temple représente : « Il [le temple confucianiste] se trouve dans un quartier solitaire où tout sent la désertion et la chute ⁷⁷³ » ; ou « Une femme courte, râblée comme un cochon, nous ouvre des passages latéraux et d'un pied

⁷⁷² *O Po*, p. 47.

⁷⁷³ *Ibidem*.

qui sonne nous pénétrons dans l'enclos désert.⁷⁷⁴ » Il paraît que le temple n'est pas le culte de lieu d'une religion, mais un espace stérile et abandonné par le temps. Et encore, comme on le constate, la description de la concierge du temple se donne d'un ton évidemment moqueur. Cette fois-ci, le poème *Religion du signe* est bien un exemple où « Confucius n'a droit qu'aux railleries et au silence », comme Gilbert Gadoffre le juge.

La minimisation du confucianisme dans les écrits poétiques de Claudel montre clairement son attitude : « Je ne peux pas dire que le confucianisme m'ait spécialement plu ». Le désintérêt de l'écrivain à l'égard du confucianisme pourrait s'expliquer par l'inadaptation de la pensée par rapport à l'évolution de la société et aussi à celle du temps. Nous pouvons le ressentir dans le jugement claudélien envers les lettrés chinois. Dans le chapitre précédent, nous avons analysé l'image des lettrés chinois sous la plume de Claudel⁷⁷⁵. Bien qu'il manifeste parfois de l'admiration pour de grands lettrés chinois en art ou en poésie (comme le peintre Li Gong Ling ou le poète Li Bai etc.), le groupe intellectuel est nommé par lui « les inadaptés ». La raison principale, c'est que les lettrés chinois se consacrent entièrement aux examens organisés par le gouvernement, lesquels ne visent pas à développer leurs capacités nécessaires aux pratiques sociales, mais à « canaliser leurs besoins d'activité⁷⁷⁶ ». Cette situation est en grande partie due à l'influence de la pensée confucianiste. Comme l'idéologie confucianiste joue le rôle directeur dans les activités politiques, les examens pour la sélection des fonctionnaires sont conçus en suivant fidèlement les idées du confucianisme. Il faut noter que l'un des grands caractères de cette pensée, c'est justement le mépris des aptitudes professionnelles et la répression des activités commerciales⁷⁷⁷. Alors, les examens sont conçus sous la direction de telles idées. Cela

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁷⁵ Voir notre analyse du chapitre V, sous la rubrique *Les lettrés chinois : des inadaptés ?*

⁷⁷⁶ *O Pr.*, p. 1063.

⁷⁷⁷ Au chapitre II du *Lun Yu* (soit *Les Entretiens de Confucius*), « Le Maître dit : “L'homme sage n'est pas comme un vase ou un instrument.” » Voir Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 13, à partir de *Les quatre livres III. — Entretiens de Confucius et de ses disciples*, trad. Séraphin Couvreur, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1956. Voilà le texte originel : 《论语·为政》子曰：“君子不器。” C'est-à-dire que l'homme sage doit être quelqu'un qui est apte à tout, au lieu de qui n'a qu'un usage. Le développement des confucianistes ultérieur conduit directement au mépris des capacités

nous étonne peu de voir que les sélectionnés « ne trouvent pas dans leur métier ou dans leur fonction l'emploi exact de leurs connaissances et de leurs facultés.⁷⁷⁸ » La déception de Claudel envers les lettrés chinois traduit en fait son désaccord avec la pensée orthodoxe de l'époque, soit le confucianisme.

En parcourant les marques de présence du confucianisme dans les écrits de Claudel, nous apprenons que, si « Entre les deux écoles de sagesse de la vieille Chine, Claudel ne tient pas la balance égale⁷⁷⁹ », ce n'est pas parce que l'écrivain entretient dans un premier temps une certaine discrimination envers l'une des deux, mais plutôt qu'il éprouve un désaccord idéologique après avoir eu une connaissance générale de ce courant de pensée. La divergence se trouve à deux niveaux : d'une part, le confucianisme qui vise à traiter les relations interpersonnelles, au lieu de la relation entre l'homme et la nature comme le fait le taoïsme, paraît beaucoup moins attirant pour le Claudel-poète ; d'autre part, le confucianisme, qui s'efforce à renforcer le pouvoir impérial et à domestiquer l'intelligence libre des hommes, et aussi préfère s'enfermer dans le passé, semble désagréable et périmé sous les yeux du Claudel-sociologue.

III. Claudel et le bouddhisme

Il est naturel de voir que Claudel, en tant que chrétien, montre sa condamnation contre le bouddhisme. Or, la position de l'écrivain n'est pas aussi catégoriquement tranchée que l'on pourrait le penser. Lors de l'entretien avec Jean Amrouche, des nuances se manifestent dans son attitude envers les formes différentes du bouddhisme :

Le bouddhisme en Chine ne m'a pas spécialement intéressé, je dirai. Le bouddhisme tel que je l'avais vu à Ceylan m'avait profondément répugné, ça je dois le dire. Ces énormes

professionnelles. Au chapitre IV du *Lun Yu*, « Le Maître dit : “Le disciple de la sagesse est très intelligent en ce qui concerne le devoir, et l'homme vulgaire, en ce qui concerne l'intérêt propre.” » Voir *ibidem*, p. 32. Voilà le texte originel : 《论语·里仁》子曰：“君子喻于义，小人喻于利。” Sous l'influence de cette idée, les fonctionnaires et lettrés chinois de l'époque ancienne pensent que les activités commerciales qui ne visent qu'à l'intérêt matériel sont les pratiques vulgaires et inférieures.

⁷⁷⁸ *O Pr*, p. 1063.

⁷⁷⁹ Gilbert Gadoffre, « Claudel et la Chine du Tao », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 157-165, p. 157.

bouddhas étendus, couchés dans des autels obscurs, dans des temples obscurs, m'avaient répugné. Le bouddhisme chinois ne m'avait pas beaucoup plu non plus. Le bouddhisme sous sa forme japonaise m'a beaucoup plus intéressé. Dans ce bouddhisme japonais, il y a une espèce de mélancolie amère et profonde qui est vraiment intéressante.⁷⁸⁰

Nous remarquons que la position de Claudel face au bouddhisme n'est pas réduite en un refus simple et total, mais se divise en trois degrés : pour le bouddhisme à Ceylan, le mot est « répugné » ; pour le bouddhisme chinois, c'est « pas beaucoup plus » ; et pour le bouddhisme japonais, Claudel se dit « intéressé ». De là, nous croyons qu'il est inapproprié de donner un jugement brutal sur la relation entre Claudel et le bouddhisme. La figure du bouddhisme possède en fait de multiples visages dans les écrits claudéliens. Le conflit inconciliable entre les deux religions — le christianisme et le bouddhisme — ne domine pas tout le temps dans les évocations claudéliennes de ce dernier. Il est nécessaire d'analyser en détail le rapport entre l'écrivain et le bouddhisme en détail.

L'image du bouddhisme adoucie par le climat culturel chinois

Par rapport au taoïsme et au confucianisme, le bouddhisme est le seul qui est introduit de l'étranger, non d'origine chinoise. Également, parmi ces trois pensées principales en Chine, le bouddhisme est le seul qui se conforme à la conception occidentale du terme « la religion ». Claudel fait la remarque dans *Sous le signe du dragon* :

Le Bouddhisme seul est venu donner à la Chine quelque chose qui réponde à la conception que nous nous faisons d'une religion proprement dite, c'est-à-dire l'idée de puissances supérieures qui s'intéressent à notre sort, de récompenses et de peines qui suivent nos actions bonnes ou mauvaises.⁷⁸¹

Le bouddhisme n'est pas né dans la société chinoise, mais a été importé d'Inde, ce qui détermine sa nature différente de celle du taoïsme et du confucianisme. Les deux

⁷⁸⁰ M, p. 175.

⁷⁸¹ *Sous le signe du dragon, Œuvres complètes*, t. IV, p. 73, cité par Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 293.

philosophies d'origine chinoise n'insistent pas sur l'existence des « puissances supérieures » qui jugent et interviennent dans les actions humaines. Mais le bouddhisme le fait, comme le christianisme. En ce qui concerne l'introduction du bouddhisme en Chine, on n'a pas encore d'accord pour sa date précise et ses itinéraires. La plupart des experts partagent l'avis que le bouddhisme a été introduit aux environs du début de notre ère⁷⁸². L'histoire célèbre selon laquelle « l'empereur Han Ming Di rêve de la statue d'un homme d'or⁷⁸³ » annonce bien l'attitude accueillante des gouverneurs chinois pour l'introduction de cette religion. Avec le soutien du milieu des nobles, une grande quantité des Classiques bouddhiques ont été traduits en chinois, ce qui fait une bonne base pour le développement de la religion sur les territoires chinois. Du III^e au VI^e siècle, soit au cours des dynasties des Wei, des Jing et des Nord et des Sud, le bouddhisme a connu une prospérité croissante, et a surtout accompli son brassage avec les idées taoïstes et confucianistes. Par exemple, pendant les dynasties des Jing, les lettrés préféraient, par analogie, interpréter les doctrines bouddhistes avec les idées et expressions taoïstes. Et sous le règne de l'empereur Liang Wu Di, pour propager les pratiques bouddhiques, l'empereur fait faire des adaptations des doctrines bouddhiques en y ajoutant les éléments confucianistes⁷⁸⁴. Progressivement, le bouddhisme s'est solidement installé dans les territoires chinois, et en même temps il a réalisé sa transformation en recevant l'influence de la culture locale. Dans ce cas, le bouddhisme chinois s'éloigne déjà beaucoup de celui d'Inde ou de Ceylan.

Alors, Claudel a raison de distinguer le bouddhisme chinois de celui de Ceylan.

⁷⁸² Yang Wei Zhong (杨维中), « 佛教传入中土的三条路线再议(La Nouvelle discussion sur les trois itinéraires de l'introduction du bouddhisme en Chine) », 中国文化研究(*Chinese Culture Research*), 2014, n°4, p. 24-31, p. 26.

⁷⁸³ C'est une anecdote qui essaie d'expliquer pourquoi l'on fait l'introduction du bouddhisme en Chine. Selon le conte, une nuit, l'Empereur Han Ming Di a rêvé d'une statue d'un homme d'or, qui a une aura brillante autour de la tête et s'agrandit devant l'empereur. Le lendemain, l'empereur interroge ses sujets sur le sens du rêve. Un sujet répond : « on dirait qu'il y a un saint qui se nomme "le Bouddha" dans l'ouest. Il est grand et tout doré. » L'empereur envoie alors les agents à l'Inde pour inviter « le Bouddha ». Cette anecdote est enregistré dans *Les Annales des Han orientales* (《后汉书·西域传·天竺传》), non comme un fait mais comme une légende. Donc, l'authenticité de l'histoire est bien douteuse. Ce serait probablement les croyants bouddhiques qui l'ont inventée. Mais, elle est vraiment très connue chez les gens.

⁷⁸⁴ Gao Wen Qiang (高文强), « 魏晋南北朝佛教文学之差异性(La Diversité de la littérature bouddhiste pendant les dynasties des Wei, des Jin et des Nord et des Sud) », 武汉大学学报(人文科学版) (*Wuhan University Journal - Humanity Sciences*), vol. 65 / 2, 2012, p. 9-12, p. 10.

Sa distinction se fait par les sentiments différents envers ces deux formes du bouddhisme. Pour le bouddhisme de Ceylan, il emploie un terme fort avec le verbe « répugner » ; mais pour le bouddhisme de Chine, il mitige le ton en disant « pas beaucoup plu ». La négation reste clairement là, mais la présence du verbe « plaire » trahit implicitement une transition sentimentale.

Son premier poème de *Connaissance de l'Est* qui concerne les paysages chinois est consacré à la visite d'une pagode bouddhique à Shanghai⁷⁸⁵. Cela nous offre un indice de la transition sentimentale du poète. L'intérieur du poète au moment de visiter ce lieu de culte bouddhique n'est pas aussi paisible que Gilbert Gadoffre le montre dans son analyse : « On n'y perçoit aucune hostilité » ; ou « sans l'ironie protectrice des récits de voyage anglo-saxons⁷⁸⁶ ». Car, nous pouvons ressentir quand même une antipathie claire mais pas très forte du poète à travers certaines expressions : « Un gros poussah doré⁷⁸⁷ habite sous le premier portique », ou « De quoi jouit l'obèse ascète ? Que voit-il de ses yeux fermés ? », encore « Imberbes comme des enfants⁷⁸⁸ »⁷⁸⁹ etc. Notamment, quand l'on lit la phrase suivante : « Sous une niche, dans le milieu de la salle, je distingue les membres luisants d'un autre Bouddha. Une confuse assistance d'idoles est rangée le long des murs, dans l'obscurité⁷⁹⁰ », on suppose que le visiteur éprouve un sentiment pareil que celui qu'il avait à Ceylan, parce que le mot « l'obscurité » nous rappelle l'occurrence répétitive du mot « obscur » dans sa description des temples bouddhiques à Ceylan : « Ces énormes bouddhas étendus, couchés dans des autels obscurs, dans des temples obscurs, m'avaient répugné.⁷⁹¹ »

Mais d'autre part, la condamnation du bouddhisme par le poète n'est pas aussi radicale qu'Yvan Daniel le juge dans son analyse :

⁷⁸⁵ Le premier poème de *Connaissance de l'Est* est *Le Cocotier*, mais celui-ci concerne évidemment le petit séjour forcé du poète à Ceylan. Donc, le premier poème sur la Chine du recueil est *Pagode*, celui après *Le Cocotier*.

⁷⁸⁶ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 293.

⁷⁸⁷ Il désigne la statue d'un Bouddha, selon la description, qui est probablement le Bouddha Maitreya.

⁷⁸⁸ Le poète décrit ici les gardiens des quatre plages du ciel.

⁷⁸⁹ *O Po*, p. 28.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁹¹ *M*, p. 175.

L'accueil relativement bienveillant du Taoïsme contraste brutalement avec la condamnation radicale du Bouddhisme qui transparaît dans les textes dès les premières années de la mission en Chine. [...] La description des bonzes, connotées très péjorativement, contient d'abord ces deux questions fort suspicieuses : « De quoi jouit l'obèse ascète ? Que voit-il de ses yeux fermés ? » Le verbe *jouir*, extrêmement suspect dans la langue claudélienne lorsqu'il s'agit de questions spirituelles, rappelle les propos de l'Ange de l'Empire dans *Le Repos du septième jour*, drame dans lequel Bouddha trône déjà dans les enfers, souriant au milieu des « bêtes », et la fin de *Çà et là*.⁷⁹²

La description des bonzes dans *Pagode* reste dans l'ensemble objective. En fait, les deux questions « fort suspicieuses » ne s'adressent pas aux bonzes, mais à la statue du Bouddha : « l'obèse ascète » désigne justement le « gros poussah doré » du premier portique. Il est vrai que les bonzes sont « connotés péjorativement », mais seulement une fois : c'est la phrase : « Ils ne font pas un mouvement ; [...] La conscience de leur inertie suffit à la digestion de leur intelligence.⁷⁹³ » Le ton traduit de la méfiance de la part de l'observateur. Mais là se bornent les réserves. Nous notons que le terme « inertie » apparaît aussi dans le jugement positif pour les Orientaux d'un autre texte claudélien, qui s'intitule *Samedi* : « Enfin vous avez constaté vous-même chez tous les Orientaux une capacité de vide, une inertie naturelle, une faculté souvent gracieuse et majestueuse de ne pas bouger de place, qui leur appartient en propre.⁷⁹⁴ » Dans cette condition, la péjoration envers les bonzes reste relativement limitée. De plus, la description des bonzes, dans *Pagode*, se donne le plus souvent d'un ton objectif et paisible :

A leurs pieds [des Bouddhas] les bonzes accomplissent les rites. Ils ont une robe grise, un grand manteau d'un ton léger de rouille attaché sur l'épaule comme une toge, des houseaux de toile blanche, et quelques-uns une sorte de mortier sur la tête. Les autres exhibent des crânes rasés où des marques blanches de moxas indiquent le nombre des vœux. Les uns derrière les autres, en file, ils évoluent, marmottant. Le dernier qui passe est un garçon de douze ans.

⁷⁹² Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 334.

⁷⁹³ *O Po*, p. 29.

⁷⁹⁴ *O Pr*, p. 786.

[...]

Quatre bonzes, juchés sur des escabeaux, méditent à l'intérieur de la porte. Leurs chaussures sont restées à terre devant eux, et sans pieds, détachés, impondérables, ils siègent sur leur propre pensée.⁷⁹⁵

Dans ces passages descriptifs, nous ne remarquons pas de jugement négatif ni d'ironie mordante. Ils sont presque au style réaliste, en décrivant les gens et les choses tels qu'ils sont. Or, le ton de l'observateur n'est pas aussi plat que celui des instructions. Si l'on lit minutieusement, on peut ressentir entre les lignes la curiosité du visiteur. Effectivement, face à ces bonzes chinois, le poète ne montre pas son indifférence ni de répugnance. Il ne ménage pas son attention pour les observer. C'est une attitude qui se nuance de celle de décrire les Bouddhas. Nous supposons que la cause se trouve dans les identités différentes des Bouddhas et des bonzes. Le Bouddha, là où il se trouve, demeure toujours le signe de la religion bouddhique ; mais les bonzes sont à la fois disciples d'une religion et habitants d'un pays. En d'autres termes, ce que le poète regarde et observe, ce sont non seulement les bouddhistes mais aussi les Chinois. Ces bonzes sont hommes vivants, plus intéressants sous les yeux de Claudel que les statues mortes des Bouddhas. Le poète signale aussi ce point dans sa description : « Le dernier qui passe est un garçon de douze ans.⁷⁹⁶ » Le dernier bonze est un petit garçon, ce qui nous fait remarquer plus son identité laïque que croyante. Alors, l'attitude relativement douce du poète pour les bonzes chinois devrait s'expliquer par sa curiosité pour le peuple chinois. Sa motivation de projeter le regard sur eux se trouve probablement dans le désir de savoir comment les Chinois pratiquent le bouddhisme. Le point d'intérêt de l'observateur vise plutôt le facteur chinois que le facteur bouddhique.

Notre supposition trouve son soutien dans la description des temples bouddhiques chinois dans *Pagode*. Comme le poète narre la visite de la Pagode, la grande partie du poème est consacrée à la description des constructions : les temples, les chapelles, les cours, la tour, leurs toits, leurs murs, et leurs relations mutuelles etc.⁷⁹⁷ L'opposition théologique n'empêche pas le poète d'observer avec minutie ces constructions

⁷⁹⁵ *O Po*, p. 28-29.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁹⁷ Voir notre analyse du chapitre II, sous la rubrique *Les Constructions humaines en Chine*.

bouddhiques, parce que pour lui, elles représentent plutôt l'architecture chinoise que l'architecture bouddhique. Ainsi, quand il a décrit les caractéristiques architecturales des temples, il a remplacé même le sujet de la phrase par la formule « l'architecture Chinoise » :

Multiple, de plain-pied avec le sol, il (le lieu religieux, soit la Pagode) exprime, par les relations d'élévation et de distance des trois arcs de triomphe ou temples qu'il lui consacre, l'Espace ; et Bouddha, prince de la Paix, y habite avec tous les dieux. L'architecture Chinoise supprime, pour ainsi dire, les murs ; elle amplifie et multiplie les toits, et, en exagérant les cornes qui se relèvent d'un élégant élan, elle en retourne vers le ciel le mouvement et la courbure ; [...] ⁷⁹⁸

Clairement, cette visite de la pagode est en grande partie pour Claudel l'occasion de connaître la culture chinoise, plutôt que l'occasion de s'approcher de la culture bouddhique. Peut-être, une telle idée pourrait-elle soulager les nerfs fragiles d'une catholique. Dans cette condition, l'image du bouddhisme est adoucie par la participation des éléments chinois. Et comme nous l'avons expliqué, le bouddhisme s'est installé en Chine depuis presque deux mille ans. Après avoir interagi avec le taoïsme, le confucianisme, et aussi les idées folkloriques locales, le bouddhisme a connu une transformation importante en Chine, ce qui fait naturellement la différence entre le bouddhisme chinois et le bouddhisme indien. La présence du bouddhisme en Chine, qui contient les lieux religieux, les cérémonies et rites, les interprétations des livres canoniques et les allures des disciples, devient bien différente de celle du bouddhisme en Inde ou à Ceylan. Pour Claudel, évidemment, le bouddhisme transformé par le syncrétisme chinois paraît moins choquant, et aussi plus facile à accepter. Par exemple, comme le poème *Fête des morts le septième mois* nous le montre, le poète assiste volontiers aux pratiques rituelles de la fête, telles que « mettre des lanternes sur l'eau » et la représentation théâtrale *Mulian sauve sa mère*, qui sont justement des pratiques bouddhiques. ⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁹⁹ Voir notre analyse du chapitre V, sous la rubrique « Les fêtes traditionnelles chinoises dans *Connaissance de l'Est* ».

La tolérance de Claudel à l'égard des sujets bouddhiques se manifeste également par la présence forte des temples bouddhiques dans *Connaissance de l'Est*. Selon les écrits poétiques créés à Fuzhou, le poète fait souvent des promenades aux alentours de ces lieux bouddhiques. Gilbert Gadoffre fait ainsi la remarque :

Les itinéraires de promenade favoris du consul à Foutcheou passaient par les monastères et les ermitages bouddhistes de l'arrière-pays, comme en témoignent des poèmes tels que « Vers la montagne », « La Mer supérieure », « Le Temple de la conscience », « Décembre », « Le Contemplateur », « La Maison suspendue », « La Source », « Libation au jour futur » ainsi que les dernières pages du *Repos du septième jour*.⁸⁰⁰

Dans *Le Temple de la conscience*, la visite du poète à ce petit temple bouddhique est relatée comme une anecdote enfantine, insouciante et même agréable :

Silence. Par un antique escalier recouvert d'un lichen chenu, je descends dans l'ombre amère des lauriers, et, le sentier à ce tournant soudain barré par un mur, j'arrive devant une porte fermée.

J'écoute. Rien ne parle, ni voix, ni tambour. C'est en vain que rudement je secoue à deux mains la poignée de bois et heurte.

Durant que pas un oiseau ne crie, j'opère l'escalade.

Ce lieu, après tout, est habité, et tandis qu'assis sur la balustrade où sèchent les linges domestiques j'enfoncé la dent et les doigts dans l'écorce épaisse d'une pamplemousse dérobée aux offrandes, le vieux moine à l'intérieur me prépare une tasse de thé.⁸⁰¹

La description de la découverte du temple par le poète et son entrée dedans est marquée par une désinvolture champêtre. La rencontre avec le lieu religieux du bouddhisme n'est qu'une promenade détendue « par cette finissante après-midi » pour notre écrivain. Quant à la scène de « manger de la pamplemousse et boire du thé », il semble que le visiteur éprouve même un peu de satisfaction dans ce temple bouddhiste. Bien sûr, vous pouvez dire reconnaître une certaine profanation des Bouddhas par les

⁸⁰⁰ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 298.

⁸⁰¹ *O Po*, p. 52.

actions telles que « opérer l'escalade » et « dérober le fruit aux offrandes ». Cependant, l'attitude accueillante du moine, qui semble impliquer l'autorisation de l'hôte, atténue largement les effets offensifs de ces actions « profanes », et même fait d'elles une sorte d'espièglerie d'enfant.

Le ton de narrer les faits paraît plus léger et paisible que celui de *Pagode*, sans provocation ni ironie. La coexistence pacifique entre le poète et le temple bouddhique doit être également due, comme dans le cas de *Pagode*, au climat culturel chinois. Ce lieu religieux, sous les yeux de Claudel, n'est pas aussi « obscur » que ceux de Ceylan. Loin de là, il se trouve dans une ambiance pleine d'humanité. « Ce lieu, après tout, est habité », dit le poète. Mais, à la différence du temple de *Pagode* (là, le poète écrit que « Un gros poussah doré habite sous le premier portique⁸⁰² »), le lieu n'est pas habité par le Bouddha, mais par les hommes, ce qui est suggéré par « la balustrade où sèchent les linges domestiques ». Ce détail rend le temple moins saint, mais plus humain. De plus, l'accueil généreux du vieux moine est aussi un acte humain et très touchant pour le promeneur.

Les contacts de ce genre avec le bouddhisme chinois ne provoquent aucune opposition idéologique ; au contraire, ils favorisent l'interaction spirituelle entre le poète et les idées bouddhistes. Gilbert Gadoffre propose que la deuxième partie du poème, soit la méditation du poète dans le petit temple bouddhique, traduit en fait une adoption de l'esprit de l'ermite bouddhiste par Claudel. L'image représentative du Bouddha est y même évoquée :

Le poète, en se retournant, contemple le paysage qui s'ouvre devant le bonze en prière et dont « l'occupant unit dans la contemplation de son esprit une ligne et l'autre ». Dans cet amphithéâtre de montagnes et de nuages il voit des cercles concentriques enroulés autour de la natte ronde de l'ascète comme « une fleur dont ce siège est le cœur mystique ». Ainsi, l'image de Bouddha immobile sur son lotus est-elle indirectement, mais très clairement, évoquée.⁸⁰³

⁸⁰² *Ibidem*, p. 28.

⁸⁰³ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 298.

Dans ce petit temple bouddhique, le poète arrive à construire son temple de la conscience, comme le titre du poème l'indique. L'échange spirituel entre lui et le bouddhisme chinois ne s'arrête pas là. Et ce temple inconnu n'est pas le seul lieu bouddhique qui inspire notre poète. Dans son œuvre, la relation pacifique entre lui et le bouddhisme chinois se manifeste également par ses contacts avec un autre temple bouddhique à Fuzhou. À un âge très avancé, l'écrivain se rappelle encore aisément de ce lieu :

Dans le bouddhisme chinois, je ne dois pas oublier non plus ce temple de Kouchang, qui était près de Fou-Tchéou, où j'allais quelquefois, qui était au milieu d'une grande forêt, ce qui est rare en Chine, n'est-ce pas, il y a très peu de forêts en Chine, au moins dans les parties les plus anciennement cultivées. Il y avait une cloche qui était mue par une chute d'eau, qui sonnait régulièrement à peu près toutes les minutes. Cette cloche avait un son admirable. Je l'entends encore qui résonnait à travers la forêt de cèdres quand je montais au temple de Kouchang.⁸⁰⁴

Le souvenir pour ce temple bouddhique lui revient souvent. Nous le trouvons aussi dans la *Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot* :

C'était ce temple de Ku chang au milieu d'une forêt de pins, vers qui j'ai accompli maints pèlerinages, écoutant la cloche bouddhique qui dit à toutes les vanités et à toutes les amours de ce monde : Non ! Non ! Non ! Ré dièse ! Ré dièse ! Ré dièse !⁸⁰⁵

Dans ce passage, son attachement et son respect pour ce temple se voient clairement, notamment par le terme « pèlerinages ». Non seulement dans ses paroles ou écrits publics, mais dans son *Journal*, Claudel évoque ce lieu comme une empreinte importante qui marque les années méditatives en Chine :

Te souviens-tu [...] de notre montée vers Kuchang pendant que nos âmes en silence étaient occupées à tisser entre elles un pacte pour l'éternité, guidés par l'eau qui courait dans cette rigole de pierre et par la cloche au timbre de bronze et d'or là-haut sous les arbres séculaires, la cloche qui disait Non ?

⁸⁰⁴ *M*, p. 176.

⁸⁰⁵ *O Pr*, p. 398.

T'en souviens-tu, mon âme, ou l'as-tu oublié ?⁸⁰⁶

Ce temple, qui devient le temple « Caché-dans-le-pli-de-l'épaule ⁸⁰⁷ » du *Repos du septième jour*, occupe une place spéciale dans le cœur de l'écrivain, et témoigne de la façon dont il se livre à l'introspection dans l'atmosphère du bouddhisme chinois. Dans son rapport avec le temple bouddhique à Gushan (soit Kuchang), nous ne voyons aucune opposition théologique. Contrairement à cela, ce lieu lui est un ermitage pour placer temporairement son âme errante. L'écrivain, comme l'Empereur dans *Le Repos du septième jour*, peut trouver son repos spirituel dans le temple « Caché-dans-le-pli-de-l'épaule », en suivant l'eau qui « courait dans cette rigole de pierre » et en écoutant le son de « la cloche qui disait Non ». Le lieu recèle son « asile de paix⁸⁰⁸ ».

À travers les écrits chinois concernant les sujets bouddhistes, nous remarquons que l'attitude de Claudel envers le bouddhisme chinois est en général douce et généreuse. À certains moments, nous voyons même un rapprochement entre lui et l'atmosphère bouddhique. Mais, est-ce que cela signifie que la divergence théologique entre sa croyance et le bouddhisme n'existe plus ? Sûrement non. Force est de noter que la représentation adoucie du bouddhisme chinois dans l'œuvre de Claudel concerne principalement les constructions (telles que la pagode ou le temple), les pratiques populaires (les cérémonies de la Fête des morts) et les gens (soit les bonzes ou les moines), qui sont plutôt la manifestation extérieure de la religion. La manifestation de ce genre est non seulement le symbole du bouddhisme, mais porte aussi les marques de la culture locale. Donc, l'attitude pour ces sujets bouddhistes chinois ne peut pas représenter complètement la position de Claudel envers la religion bouddhiste. Car, en ce qui concerne la théorie de la religion bouddhiste, comme ses principes et doctrines, et aussi les dieux qu'elle vénère, l'écrivain est beaucoup plus sévère.

Le procès résolu contre le bouddhisme dans l'œuvre de Claudel

⁸⁰⁶ *Jo I*, p. 489.

⁸⁰⁷ *Th I*, p. 655.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 654.

Dans le chapitre III, nous avons fait une distinction entre la notion du « vide » et celle du « néant »⁸⁰⁹. Il est clair que Claudel garde un grand intérêt pour la notion taoïste du « vide », parce que pour lui, « le vide » peut être interprété comme l'absence de l'être, qui implique un état d'attente de sa présence. Cependant, « le néant » signifie la négation de l'être, qui s'oppose à la croyance en l'Être, c'est-à-dire en Dieu. C'est ce que Claudel n'accepte sûrement pas. À l'époque de Claudel, le bouddhisme est justement considéré comme une croyance du « néant ».

Selon l'enquête d'Yvan Daniel, l'opinion claudélienne sur le bouddhisme partage beaucoup l'avis principal et populaire du XIX^e siècle. Il nous décrit ainsi la réception du bouddhisme à cette époque :

On sait que c'est Eugène Burnouf qui en France publia les premiers travaux sérieux sur le Bouddhisme en Inde, après lui, Victor Cousin et Jules Barthélemy de Saint-Hilaire, notamment, publièrent des études sur les philosophies extrême-orientales tout en s'opposant avec virulence au Bouddhisme. L'expression « culte du Néant » que l'on retrouve ici apparaît sous la plume de Victor Cousin dans son *Histoire générale de la philosophie depuis les temps les plus anciens jusqu'au XIX^e siècle*. Depuis le milieu du siècle les attaques contre le Bouddhisme sont en effet fort fréquentes en France, cette philosophie mal comprise et réduite à l'idée d'anéantissement, voit se dresser contre elle le parti catholique — avec le prédicateur saint Frédéric Ozanam, notamment, Victor Cousin et son fidèle, Jules Barthélemy de Saint-Hilaire, ne cesseront de condamner cette doctrine. [...]

À cette époque, et jusqu'à la fin du siècle, le Bouddhisme apparaît comme particulièrement monstrueux pour avoir substitué au culte de l'être celui du Néant absolu. Pour V. Cousin, il s'agit d'une « triste philosophie » voire d'une aberration : comment envisager qu'un esprit puisse désirer son propre anéantissement et se donner les moyens d'y parvenir ? Le succès de cette école de pensée suscite l'effroi de nombreux Occidentaux car elle semble posséder toutes les caractéristiques d'une religion établie, c'est-à-dire un clergé, des rites, un *corpus* de textes sacrés... mais elle se prosterne devant le néant au lieu d'adorer l'être : le Bouddhisme apparaît

⁸⁰⁹ Voir notre analyse du chapitre III, sous la rubrique *L'Espace vide*.

dès lors comme une antireligion.⁸¹⁰

La réception généralement défavorable de la société française et l'interprétation erronée mais courante de la doctrine bouddhiste exercent une influence importante sur notre écrivain. De sa formation philosophique de jeunesse et des lectures auxquelles il avait accès sur la doctrine bouddhiste, Claudel est persuadé que le bouddhisme est une croyance du « Néant », et qu'il se dresse bien entendu contre le christianisme. Il écrit ainsi dans une lettre à Gabriel Frizeau : « Moi aussi j'ai lu autrefois des poèmes indiens et les livres bouddhistes. Ils contiennent le blasphème radical qui est l'amour et la recherche du Néant.⁸¹¹ » Claudel exprime également cette condamnation dans *Le Repos du septième jour* : « [L'Empereur :] J'ai médité et j'ai trouvé un poids en moi-même ; j'ai suivi mon poids et voici que j'atteins et touche / Le lugubre embrassement du Blasphème avec le Néant.⁸¹² » « Le poids » désigne au sens chrétien « l'attrait pour le Mal⁸¹³ », qui est représenté ici par le « Néant » blasphématoire. Un peu plus loin, par la bouche de L'Ange de l'Empire, nous entendons : « tel est le Suprême Inceste et le Mystère de Quiétude.⁸¹⁴ » Pour le coup, l'écrivain vise clairement « la complaisance bouddhiste dans le néant⁸¹⁵ », parce que « le Mystère de Quiétude » parle justement de l'anéantissement bouddhiste, qui paraît incompréhensible et monstrueux pour lui. Dans ses notes préparatoires manuscrites, « le quiétisme » équivaut à la « jouissance du Non-Dieu⁸¹⁶ », ce qui affirme son procès contre le bouddhisme.

Dans le recueil *Connaissance de l'Est*, sauf les écrits paisibles et ambiguës sur la manifestation chinoise du bouddhisme, il arrive une fois au poète de trancher sa position et d'engager sa condamnation contre ce « culte du Néant » — c'est le dernier paragraphe du poème « Ça et là » :

Mais ces yeux aveuglés se refusèrent à reconnaître l'être

⁸¹⁰ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 337-338.

⁸¹¹ *Paul Claudel, Francis Jammes, Gabriel Frizeau — Correspondances (1897 – 1938)*, Paris, Gallimard, 1952, p. 36, cité par Yvan Daniel dans *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 338.

⁸¹² *Th I*, p. 635.

⁸¹³ *Ibidem*, p. 1510. Dans la note du drame, Jacques Houriez explique : « Le poids traduit l'attrait pour le Mal, conséquence du péché originel. »

⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 638.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 1510.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 1213.

inconditionnel, et à celui qu'on nomme le Bouddha il fut donné de parfaire le blasphème païen. Pour reprendre cette même comparaison de la parole, du moment qu'il ignorait l'objet du discours, l'ordre et la suite lui en échappèrent ensemble, et il n'y trouva que la loquacité du délire. Mais l'homme porte en lui l'horreur de ce qui n'est pas l'Absolu, et pour rompre le cercle affreux de la Vanité, tu n'hésitas point, Bouddha, à embrasser le Néant. Car, comme au lieu d'expliquer toute chose par sa fin extérieure il en cherchait en elle-même le principe intrinsèque, il ne trouva que le Néant, et sa doctrine enseigna la communion monstrueuse. La méthode est que le Sage, ayant fait évanouir successivement de son esprit l'idée de la forme, et de l'espace pur, et l'idée même de l'idée, arrive enfin au Néant, et, *ensuite*, entre dans le Nirvana. Et les gens se sont étonnés de ce mot. Pour moi j'y trouve à l'idée de Néant ajoutée celle de *jouissance*. Et c'est là le mystère dernier et Satanique, le silence de la créature retranchée dans son refus intégral, la quiétude incestueuse de l'âme assise sur sa différence essentielle.⁸¹⁷

Claudiel signale particulièrement dans ses écrits les yeux fermés des Bouddhas. Dans le poème *Pagode*, nous avons plusieurs remarques à ce sujet : « Ses yeux sont fermés » ; ou « Que voit-il de ses yeux fermés ? » et encore « Ses yeux et sa bouche sont clos⁸¹⁸ » etc. La fermeture des yeux est considérée par le poète comme un aveuglement volontaire de ces idoles du « Néant » qui « se refusèrent à reconnaître l'être inconditionnel ». Les yeux clos des Bouddhas, en tant que sacrilège, deviennent le premier élément visé du procès par le poète dans ce paragraphe. Ensuite, il associe la notion du « Néant » avec le mot « jouissance », un terme qui a l'air douteux et n'a rien à voir avec la béatitude chrétienne. N'oublions pas que dans la *Pagode*, le poète met l'interrogation ironique : « De quoi jouit l'obèse ascète ? » Comme Yvan Daniel le dit, « Le verbe *jouir*, extrêmement suspect dans la langue claudélienne lorsqu'il s'agit de questions spirituelles⁸¹⁹ ». Le terme « jouissance » se fait effectivement une moquerie et aussi un reproche violent adressés au Nirvana du bouddhisme, parce que la jouissance bouddhiste, c'est la « jouissance du Non-Dieu », un état horrible pour les

⁸¹⁷ *O Po*, p. 90.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁸¹⁹ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 334.

chrétiens. À la fin du paragraphe, nous voyons le poète répéter et accentuer l'idée qu'il a exprimée dans *Le Repos du septième jour*, par la bouche de l'Ange de l'Empire. « La quiétude incestueuse » et le « Néant » affreux traduisent fortement l'image du « Nirvana » bouddhiste pour Claudel. L'état de sérénité suprême du bouddhisme est complètement diabolisé sous la plume claudélienne.

Dans le drame *Le Repos du septième jour*, il est vrai que l'image du temple bouddhique à Gushan est évoquée comme un arrière-plan d'une manière positive et amicale, mais le dramaturge ne transige pas sur son refus de la doctrine bouddhiste, et aussi sur la recherche de « la Vérité » chrétienne :

L'EMPEREUR : Je n'apporte point la bonne nouvelle,
mais je suis celui qui marche devant.

Et ce n'est point Bouddha qui dort, ni le Tao pareil au
Dragon dans la nue, [...].

Mais comme l'éclair fulgure,

C'est ainsi, quand elle paraîtra dans le ciel, que le sage et
l'ignorant, s'ils tiennent les yeux ouverts, verront d'un même
regard la face de la Vérité.⁸²⁰

Le refus et l'insistance de Claudel sont bel et bien explicités par la conversion résolue de l'Empereur à la fin du drame : « Paix au peuple dans la bénédiction des eaux ! Paix à l'enfant de Dieu dans la communion de la flamme !⁸²¹ » Sans aucun doute, pour notre écrivain, les eaux qui apportent la bénédiction se distinguent clairement des eaux où se trouvent « les lotus » des Bouddhas ; et la Paix ici est la vraie paix, non « l'amère paix » bouddhiste indiquée dans la conversation du texte *Dimanche* :

FURIUS. – Dans ce paysage que ne distrait pas un
souffle au sein de quoi sur la plus secrète rainure nous
plongeons une rame inanimée il y aurait je ne sais quoi de
bouddhiste sans le ramage autour de nous qui ne cesse jamais
en France de ces nuances infinies. Espérons que cette
mélancolie sera un enfer suffisant après la mort pour tous ces
peuples sans soleil de l'Orient qui n'ont jamais rêvé un autre
paradis que cette amère paix. La communion avec le Destin.
Une considération sans joie, la compression de ces eaux sur
nous au sein de quoi le baptême ne nous a pas conféré

⁸²⁰ *Th I*, p. 648.

⁸²¹ *Ibidem*, p. 660.

d'intelligences.

ACER. – Ce sont tous ces lotus au milieu desquels nous naviguons qui vous rendent ce soir susceptibles à l'ombre du Bouddha ?

FLORENCE. – Quelque chose en somme comme les limbes.

FURIUS. – Un véritable enfer cependant puisque s'y retrouve le *dam*, sans l'indicible horreur toutefois que comporte pour un chrétien cette famine de Dieu.⁸²²

Le quiétisme bouddhiste est considéré par Claudel comme « un véritable enfer » qui résulte de « la famine de Dieu ». Cette famine spirituelle est aussi notée dans son *Journal* au cours de son séjour au Japon, où il trouve le bouddhisme « vraiment intéressant⁸²³ » mais il regrette en même temps : « Le sentiment le plus général dans toute l'Asie depuis l'Inde jusqu'au Japon, c'est la faim. Toute l'Asie a faim.⁸²⁴ » Nous constatons que l'opposition radicale entre les deux religions existe tout le temps dans la tête de Claudel, bien qu'il éprouve une admiration temporaire et légère pour certaines formes du bouddhisme.

Même dans la description relativement objective du poème *Pagode de Connaissance de l'Est*, quand il s'agit des statues des Bouddhas (la représentation des dieux bouddhistes), le ton du poète devient automatiquement ironique, et se différencie bien du celui de la description des bonzes ou des constructions. Voilà les formules railleuses : « un gros poussah doré », et « De quoi jouit l'obèse ascète ? » Encore, « les gardiens des quatre plages du ciel », soit les Quatre Rois célestes dans le bouddhisme chinois, sous la plume claudélienne, sont aussi effrayants que « les quatre démons », et aussi ridicules que « les enfants imberbes⁸²⁵ ». Nous avons montré plus haut que ce poème ne se fait pas un pamphlet contre le bouddhisme, et que la méfiance du poète paraît assez réservée. Cependant, le culte des idoles du « Néant » est clairement ce qu'il n'accepte absolument pas, même dans un texte où il aimerait bien rester objectif et généreux. Effectivement, Claudel ne fait aucun compromis sur les problèmes théologiques essentiels.

⁸²² *O Pr*, p. 702.

⁸²³ *M*, p. 175.

⁸²⁴ *Jo I*, p. 717.

⁸²⁵ *O Po*, p. 28.

Quant à la position envers le bouddhisme, Claudel la communique probablement avec les missionnaires qu'il connaît en Chine, et il reçoit alors leurs influences. Comme Yvan Daniel le remarque :

Claudel partage en cela les thèses des milieux savants catholiques et très probablement est-ce la même condamnation qu'il entendit prononcer par les Pères jésuites, souvent tolérants à l'égard du confucianisme, parfois à l'égard du taoïsme, mais fort rarement pour ce qui concerne le bouddhisme.⁸²⁶

Les conversations régulières avec ces Pères jésuites, et, aussi les travaux écrits des missionnaires savants demeurent toujours la source principale de la connaissance de la Chine de notre écrivain. Il est donc naturel de trouver chez lui les échos de leurs opinions. En ce qui concerne la position envers les deux pensées purement chinoises, il y a peut-être quelques petites nuances entre Claudel et les missionnaires. Or, en ce qui concerne le bouddhisme, ils montrent unanimement la même condamnation. Cela pourrait s'expliquer par le fait que, pour eux, le confucianisme et le taoïsme ne répondent pas à la conception que les Occidentaux se font d'une religion proprement dite, qui implique « l'idée de puissances supérieures qui s'intéressent à notre sort, de récompenses et de peines qui suivent nos actions bonnes ou mauvaises.⁸²⁷ » Donc, les deux pensées chinoises sont moins menaçantes pour les chrétiens. Elles laissent parfois la possibilité d'avoir un accord potentiel avec les idées chrétiennes. Par exemple, le Père de Prémare cherche à définir une attente de type messianique dans l'œuvre de Lie Zi⁸²⁸ ; et de même, Claudel se contente de la notion taoïste du « vide » qui pourrait être interprétée comme une attente de la présence de l'Être. Toutefois, pour la pensée bouddhiste, religion aussi établie que le christianisme, « mais qui se prosterne devant le néant au lieu d'adorer l'être⁸²⁹ », tous les chrétiens n'hésitent pas à se mettre à l'écart d'elle et lancer leur accusation.

⁸²⁶ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 339.

⁸²⁷ *Sous le signe du dragon, Œuvres complètes*, t. IV, p. 73, cité par Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 293

⁸²⁸ Voir notre analyse du chapitre III, sous la rubrique *La figure de « l'ouest » dans Le Repos du septième jour : un regard sur l'Occident et l'Orient*.

⁸²⁹ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 338.

Selon l'analyse d'Yvan Daniel, Victor Segalen « condamne le bouddhisme avec autant de vigueur que Claudel », parce que « Cette religion, importée d'Inde, n'est pas purement chinoise et elle a selon lui corrompu les philosophies traditionnelles.⁸³⁰ » Par rapport au cas de Victor Segalen, celui de Claudel est quand même différent. Claudel, qui éprouve un grand goût pour le taoïsme et montre parfois de l'intérêt pour le confucianisme, trouve la forme chinoise du bouddhisme moins répugnante grâce à l'atmosphère syncrétique chinoise. Les constructions, les pratiques rituelles et l'allure des bonzes bouddhiques chinois reçoivent une influence importante de la culture locale, et s'éloignent alors de la forme indienne du bouddhisme. C'est pourquoi nous avons une image adoucie du bouddhisme dans les écrits chinois de Claudel. Cependant, cette attitude « tolérante » s'applique à des cas limités. Quand il s'agit des principes et doctrines de la religion bouddhique, la position claudélienne est toujours tranchée : c'est la condamnation résolue.

Conclusion du chapitre

Claudel est non seulement un écrivain, mais aussi un penseur et un croyant. Donc, ses écrits ne sont pas simplement les notes de voyages en Chine. En tant que penseur habituel, il est sensible à la diversité des pensées chinoises ; en tant que croyant fidèle, il se sent responsable face à la situation syncrétique chinoise. Dans son œuvre, nous pouvons alors trouver ses observations, sa méditation et aussi sa position pour chacune des trois pensées principales de la Chine.

Les écrits chinois de Claudel témoignent de la relation très amicale entre lui et le taoïsme. Par rapport aux deux autres pensées, le Tao est son préféré. Les notions taoïstes « le vide » et « l'harmonie » figurent parmi les découvertes les plus importantes de son séjour chinois. En comparant l'idée claudélienne et l'idée des pères taoïstes, nous trouvons plusieurs rencontres heureuses entre les deux parties, exprimées par des formules presque identiques. Pourtant, comme les notions taoïstes sont envisagées par Claudel à la manière chrétienne, le rapprochement entre lui et la

⁸³⁰ *Ibidem*, p. 92.

pensée taoïstes reste au niveau plutôt superficiel.

Malgré cela, nous trouvons dans les écrits claudéliens fortement tracée l’empreinte de ses lectures taoïstes. Elle se manifeste aux trois niveaux différents :

- Claudel, pour montrer sa préférence pour cette pensée, aime faire des citations directes dans ses poèmes ou discours publics. Ces citations ou traductions trahissent souvent une complicité intime, comme le poème *Tao Teh King* nous le montre.
- Nous comptons en même temps une quantité d’allusions implicites aux livres et idées du taoïsme dans les écrits claudéliens. Cela nous indique la bonne connaissance de la pensée taoïste par l’écrivain ; et de plus, ces références indirectes contribuent à former l’originalité de l’exotisme claudélien.
- Le troisième niveau de « l’écriture taoïste », qui est le plus latent, se fonde sur l’accord conceptuel entre Claudel et la pensée taoïste. L’attention pour la notion du « vide », la découverte de « l’harmonie » de la nature, et la présence du « rythme universel » dans les écrits, traduisent parfaitement les interactions entre la philosophie traditionnelle chinoise et la pensée d’un écrivain occidental et chrétien.

En ce qui concerne le confucianisme, sa place dans les écrits de Claudel est relativement modeste. À travers l’analyse sur l’empreinte de la pensée confucianiste dans *Le Repos du septième jour*, nous constatons que l’écrivain connaît bien les notions essentielles de la pensée, et aussi leurs fonctions dans la vie sociale et dans le gouvernement impérial en Chine. Mais, contrairement au cas du taoïsme, la relation entre Claudel et le confucianisme est résumée plutôt par le désaccord conceptuel. Alors, son image sous la plume claudélienne paraît fastidieuse et caduque.

En ce qui concerne le bouddhisme, nous remarquons d’abord l’attitude tolérante envers le bouddhisme chinois dans les écrits de Claudel : le ton objectif et paisible de la description dans *Pagode* ; la présence fréquente des lieux bouddhiques ; et le souvenir inoubliable du temple à Gushan. Mais en comparant sa position à l’égard du bouddhisme de Ceylan et du bouddhisme chinois, nous croyons que la tolérance du poète est due en grande partie au climat culturel syncrétique en Chine. Ici, nous

partageons l'avis d'Yvan Daniel : « la condamnation du bouddhisme [...] ne laisse pas la possibilité de suggérer une ambiguïté quelconque de l'opinion de Claudel. Si l'on a pu s'égarer quelquefois, c'est parce que les « religions » chinoises s'entremêlent étroitement.⁸³¹ »

Le procès contre le bouddhisme par Claudel vise directement l'essence de la religion : sa doctrine principale et ses idoles. Puisque le bouddhisme est interprété comme la croyance du « Néant » à l'époque, Claudel est persuadé que la divergence entre le bouddhisme et le christianisme est inconciliable. Donc, dans son œuvre, surtout dans le poème *Çà et là*, quand il s'agit des problèmes théologiques essentiels, sa condamnation est forte et résolue. De là, nous percevons que sa tolérance envers le bouddhisme chinois reste limitée.

Face aux trois pensées chinoises principales, Claudel tient des positions différentes. Les échanges philosophiques ou religieux avec elles contribuent beaucoup à l'épanouissement de sa propre pensée, et au renforcement de sa propre foi.

⁸³¹ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 339.

Chapitre VII La découverte des arts chinois par Claudel

Lucie Bernier, dans son analyse de l'image de l'Extrême-Orient en Occident, décrit ainsi les circonstances générales de l'époque de Claudel :

Entre 1880 et 1925, l'Extrême-Orient représente, pour les poètes et les écrivains, un certain idéal esthétique. Les écrivains ressentant la déshumanisation causée par la Révolution industrielle recherchent, dans une quête existentielle, une solution à l'orientale, croyant trouver dans l'exotisme remède à tous leurs maux et combler le vide intérieur qui les habite.⁸³²

Les écrivains, qui se sentent angoissés dans la société moderne occidentale, trouvent souvent leur consolation dans le goût traditionnel des arts extrême-orientaux. Claudel est justement parmi eux. Il caractérise les formes de ces arts par les expressions de « l'obsession du passé » et de « la passion du passé⁸³³ ». À la lecture de son œuvre chinoise, l'intérêt de l'auteur pour les arts chinois est évident. L'attitude ouverte rend ses écrits pleins de découvertes artistiques et culturelles, colorés comme un kaléidoscope. Voilà le petit résumé par Xi Ji Quan pour le recueil de *Connaissance de l'Est* :

Comme le titre nous indique assez bien, assez clairement, il s'agissait pour les nouveaux successeurs et les nouveaux venus, d'apprendre à connaître ce vieux pays de l'Est où il venait de s'installer malgré lui, de partager tout avec lui, de connaître de là, la vieille civilisation orientale, la culture chinoise : jardin, pagode, fêtes, tombe, théâtre, peinture, architecture, idéogramme, religion, etc. ; de là aussi les belles descriptions des paysages exotiques, des images personnelles et sociales, des mœurs et des coutumes en ville et à la campagne. Tout cela, dans **Connaissance de l'Est**, a bien composé la culture chinoise.⁸³⁴

En fait, non seulement dans le recueil *Connaissance de l'Est*, mais aussi dans les

⁸³² Lucie Bernier, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, 2001, n°297, p. 43-65, p. 47.

⁸³³ *Jo II*, p. 848.

⁸³⁴ Xi Ji Quan (席继权), « Les éléments culturels chinois dans *Connaissance de l'Est* », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 263-271, p. 263-264.

autres écrits chinois claudéliens, nous trouvons également les observations et opinions de l'écrivain visant les œuvres artistiques chinoises. En ce qui concerne le domaine des arts, il ne s'agit pas des connaissances livresques ou théoriques chez Claudel. Comme Gilbert Gadoffre le remarque, « il [Claudel] ne s'intéresse vraiment qu'à ce qui tombe sous son regard⁸³⁵ ». La connaissance directe et fraîche reste souvent la caractéristique et l'avantage des écrits de voyage ; et dans le cas de Claudel, les observations résultant des contacts directs témoignent aussi de sa sensibilité et de sa spontanéité à l'égard de la création artistique. Dans ce chapitre, nous allons traiter successivement ses idées sur le théâtre, la peinture, l'architecture et l'écriture chinoise, qui occupe une place remarquable dans son lien avec la culture chinoise.

I. Claudel et Le théâtre chinois

Le théâtre chinois est important dans les pré-connaissances de Claudel sur la Chine. D'après l'écrivain lui-même, il a découvert cet art chinois dans l'Exposition Universelle de 1889 à Paris. À la différence de la plupart de ses contemporains, il l'a trouvé beau et magnifique. Ensuite, selon ses correspondances avec des amis, pendant ses premières années professionnelles, il passait souvent les soirées aux théâtres chinois situés dans les *chinatowns* aux États-Unis lorsqu'il travaillait là-bas. Les témoignages de ses proches nous disent qu'il était complètement enchanté par cet art à ce moment-là⁸³⁶. Tout cela s'est passé avant son arrivée en Chine. Alors, le théâtre chinois joue effectivement le rôle du guide dans la connaissance claudélienne de la culture chinoise. Nous examinons pour cette fois-ci quelle est la vision de l'écrivain sur cet art après qu'il a eu des expériences au théâtre sur les territoires chinois, et de plus, dans quelle mesure il a communiqué avec le théâtre chinois dans la création artistique.

Le regard claudélien sur le théâtre chinois

⁸³⁵ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 225.

⁸³⁶ Voir notre analyse du chapitre I, sous la rubrique « Les premiers contacts avec la culture chinoise ».

Le théâtre chinois se développe à partir des chants et des danses primitifs du temps très ancien, qui étaient destinés à vénérer les dieux au moment des fêtes. Jusqu'à la dynastie des Yuan (soit environ le XIII^e siècle), le théâtre chinois a enfin atteint sa période de maturité. Il devient alors la combinaison du chant, de la danse, de la parole, de l'art martial et de l'acrobatie. De plus, le déroulement du spectacle est accompagné par un orchestre sur place.

À ce loisir préféré, l'auteur de *Connaissance de l'Est* a consacré un poème entier qui s'intitule clairement : « Théâtre ». Selon le contenu du poème, le terme « théâtre » est à prendre au sens large : il désigne non seulement la construction où les acteurs jouent, mais aussi l'entreprise de spectacles dramatiques, et même les autres activités qui ont lieu dans cet endroit. En d'autres termes, le poète fait une description globale de tous les aspects de cet art.

À l'époque de Claudel, le théâtre chinois se divise déjà en des dizaines de sortes selon leurs origines géographiques différentes, tels que le théâtre pékinois, le théâtre du Henan etc. Dans le poème *Théâtre*, ce que le poète décrit, c'est le théâtre cantonnais, une des sortes principales, joué dans le sud de la Chine. Nous le savons dès la première phrase du poème : « Le palais de la Corporation Cantonaise a le recoin de son dieu d'or, [...] ⁸³⁷ ». La phrase précise non seulement la sorte de représentation théâtrale, mais aussi l'emplacement de la construction : c'est un théâtre qui se trouve dans le siège de la Corporation Cantonaise. En situant le théâtre, la description sur la construction du théâtre commence. Elle peut aussi être considérée comme une autre présentation de l'architecture chinoise, après celles des poèmes *Pagode* et *Jardin*, parce que le style réaliste et le ton admirateur nous sont familiers :

Comme les clubs Européens disposent d'une bibliothèque, on a, de l'autre côté de la cour qui précède tout l'édifice, établi avec parade et pompe le théâtre. C'est, en retrait entre deux bâtiments, une terrasse de pierre : bloc haut et droit, et constituée de la seule différence de son niveau, la scène entre les coulisses et la foule dont elle surpasse la tête établit sa marche vaste et plate. Une toiture carrée l'obombre et la consacre comme un dais ; un second portique qui la précède et

⁸³⁷ *O Po*, p. 39.

l'encadre de ses quatre piliers de granit lui confère la solennité et la distance.⁸³⁸

Dans cette présentation de l'emplacement et de la disposition du théâtre, le poète garde la même manière de regarder l'architecture chinoise que celle du poème *Pagode* et de *La Maison suspendue*, c'est-à-dire qu'il souligne la relation entre les parties différentes de la construction. Nous avons ainsi des expressions telles que : « qui précède tout l'édifice », « en retrait entre deux bâtiments », et « qui la précède et l'encadre » etc. Et l'intérêt du poète pour les toits chinois reste toujours là : « Une toiture carrée l'obombre et la consacre comme un dais ». Avec cette phrase, nous avons un plateau théâtral couvert par « un dais » qui rehausse le style exotique de l'architecture. Après une observation globale de l'édifice, le poète projette son regard sur le spectacle en scène.

En ce qui concerne le spectacle, Claudel décrit respectivement ses trois aspects. D'abord, c'est les habits et parures des acteurs ou actrices : « chaque personnage dans sa soie ne laisse rien voir de lui-même que cela dessous qui bouge ; sous le plumage de son rôle, la tête coiffée d'or, la face cachée sous le fard et le masque, ce n'est plus qu'un geste et une voix.⁸³⁹ » Les maquillages et vêtements des acteurs du théâtre chinois sont épais et lourds, ce qui ne plaît pas du tout à la plupart des spectateurs occidentaux. Claudel n'est pas aussi choqué par ces costumes et masques que les autres ; en revanche, il pense qu'ils jouent le rôle de rehausser les aspects gestuel et vocal du spectacle, comme il le commente dans le poème : « ce n'est plus qu'un geste et une voix ». Sous le regard de Claudel, les costumes s'assimilant à l'arrière-plan, l'essence des rôles devient alors des signes plus clairs et plus puissants par leur geste et leur voix. Le théâtre chinois se fait ainsi « un art essentiellement gestuel et musical, poétique et symbolique⁸⁴⁰ », si nous empruntons les termes de Michel Lioure.

Le poète présente ensuite, avec concision, l'intrigue générale du drame en scène :

L'empereur pleure sur son royaume, la princesse
injustement accusée fuit chez les monstres et les sauvages, les

⁸³⁸ *Ibidem.*

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁴⁰ Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, 1971, p. 125.

armées défilent, les combats se livrent, les années et les distances d'un geste s'effacent, les débats s'engagent devant les vieillards, les dieux descendent, le démon surgit d'un pot.⁸⁴¹

Claudiel n'a pas mentionné par quel moyen il avait connu l'intrigue du drame. Lui, il ne connaissait pas le chinois. Il est possible qu'il ait été accompagné par des interprètes à ce moment-là. Mais nous préférons croire que le poète a compris l'histoire par lui-même. D'une part, aller au théâtre, c'est son loisir personnel ; et en plus il y allait fréquemment ; il est impossible que Claudiel ait tout le temps des interprètes à ses côtés. D'autre part, la raison la plus importante pour laquelle nous faisons cette hypothèse, c'est l'effet visuel de la description claudélienne. Dans le passage cité, nous remarquons que, d'un côté, « l'empereur », « la princesse », « les monstres et les sauvages », et « les vieillards », ces termes, qui décrivent l'identité des personnages, sont en général simples et génériques. Par exemple, les sauvages pourraient être une tribu nomade en opposition avec le royaume ; et de même les vieillards pourraient être les sages ou les juges. La description reste moins précise mais en même temps donne un cadre général de leur identité. Nous supposons alors que ces termes résultent probablement du jugement selon l'apparence des personnages (leurs costumes ou maquillages). Et de l'autre côté, les actions des personnages que le poète a présentées sont des manifestations qu'il est facile de reconnaître selon les gestes des acteurs en scène. Par exemple : « pleure », « défilent », « descendent » et « surgit d'un pot » etc. De plus, la logique intérieure entre les faits successifs de l'histoire a été montrée d'une façon généralement claire, mais pas très discrète. Si l'écrivain comprenait le drame à l'aide de l'explication de l'interprète, sa connaissance serait plus précise et plus détaillée. Vu tout cela, nous supposons que le poète a compris la pièce par lui-même, en observant les costumes des rôles, la décoration scénique, et les chants et gestes des acteurs. Sans doute, c'est là où se trouve justement son intérêt pour le théâtre chinois.

L'intérêt de Claudiel pour cet art s'explique aussi par une sensation familière que les représentations scéniques lui apportent. Au chapitre I de *Sous le signe du dragon*, il a signalé la ressemblance entre le théâtre chinois et le théâtre antique grec :

⁸⁴¹ *O Po*, p. 40.

Le théâtre chinois si curieux avec sa mimique stylisée, ses costumes, ses évolutions scéniques, ses cothurnes, ses masques, l'intrigue uniforme de ses drames qui rappelle celle des comédies de Ménandre et de Térence, est assez vraisemblablement une adaptation du Théâtre Antique.⁸⁴²

Il ne pensait pas que cette ressemblance est une simple coïncidence hasardeuse, en proposant la possibilité d'un vrai lien culturel entre les deux arts :

Dans les sables du Taklamakan, Sven Hedin, Stein, Pelliot ont retrouvé des villes abandonnées, les restes d'une civilisation intéressante qui entre l'Inde, la Chine et la Perse hellénisée formait comme un milieu ouvert à l'échange des marchandises, des arts et des idées. A cette époque l'isolement de l'orbe chinois était sans doute moins complet qu'il ne le fut plus tard.⁸⁴³

Ce disant, Claudel a essayé de trouver la possibilité que la Chine, dans l'histoire, puisse recevoir l'influence de la civilisation hellénique. Il pensait que par l'intermédiaire de la civilisation située dans les sables du Taklamakan, la Chine aurait pu prendre contact avec la Perse hellénisée, et alors avoir un échange artistique et culturel avec la civilisation hellénique. Et cet échange potentiel pourrait conduire à une parenté entre le théâtre chinois et le théâtre hellénique. Dans l'histoire réelle, la Chine a vraiment eu « l'échange des marchandises, des arts et des idées », par le truchement de petits royaumes autour des sables du Taklamakan, avec la région du Proche-Orient, et même de l'Europe. Cette voie d'échange entre l'Orient et l'Occident est justement la célèbre « route de soie ». Malheureusement, pour l'hypothèse de Claudel, nous ne trouvons pas de preuve solide dans le développement historique du théâtre chinois. Selon les chercheurs qui travaillent les costumes des personnages théâtraux⁸⁴⁴, le style de vêtement a effectivement fait quelques emprunts à d'autres peuples, qui sont plutôt les minorités ethniques au nord de la Chine, non ceux de la région perse. L'hypothèse

⁸⁴² *O Pr*, p. 1047.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ Zhang Bin (张彬), « 宋代戏剧服饰与时尚(Les Costumes et la mode vestimentaire du théâtre des Song) », *艺术设计研究(Art & Design Research)*, 2018, n°4, p. 56-70. Selon l'enquête de Zhang Bin, on peut trouver dans les costumes théâtraux des Song les éléments vestimentaires des peuples du nord, soit les gens des régimes Liao (辽) et Jin (金), qui se trouvent, en général, dans le nord-est de la Chine d'aujourd'hui et dans la région de la Mongolie et d'une partie de la Corée.

de Claudel reste encore très théorique ; mais elle traduit certainement une espérance personnelle. L'écrivain, lui, espère sincèrement l'existence de l'échange historique entre les arts occidentaux et les arts extrême-orientaux.

Le troisième aspect du spectacle visé par le poète, c'est l'orchestre du théâtre. La participation de l'orchestre, c'est l'une des différences les plus évidentes entre le théâtre chinois et le théâtre occidental ; c'est aussi pourquoi le théâtre chinois est parfois traduit en « opéra » dans les langues occidentales. La figure de l'orchestre attire bel et bien l'attention principale du poète. Statistiquement, la description de l'orchestre équivaut presque au total des descriptions pour toutes les autres parties du théâtre (la construction, les acteurs, l'histoire du drame et les spectateurs). Dans le poème, après la présentation rapide de l'intrigue du drame, l'expression « Mais jamais » marque vivement le tournant du regard claudélien vers la musique du théâtre : « Mais jamais, comme engagé dans l'exécution d'un chant ou d'une multiple danse, aucun des personnages, pas plus que de cela qui le vêt, ne sort du rythme et de la mélopée générale qui mesure les distances et règle les évolutions.⁸⁴⁵ » C'est-à-dire que, que ce soit le chant ou la danse des personnages, leurs exécutions dépendent essentiellement de l'orchestre qui se trouve au fond de la scène.

L'orchestre joue un rôle très important dans les représentations théâtrales chinoises. Nous pouvons le ressentir par l'appellation de l'orchestre dans le langage professionnel du théâtre. En chinois, nous avons l'expression *chang-mian* (場面) qui peut se traduire en français en « scène ». Mais, à l'origine, puisque l'orchestre était justement placé au milieu de la scène théâtrale⁸⁴⁶ (derrière les acteurs) et qu'il était là pour soutenir toutes les scènes, l'expression *chang-mian* a désigné uniquement les instruments musicaux et leurs joueurs dans le théâtre. Par exemple, dans un article de Mei Lan Fang, qui est un grand acteur théâtral chinois du XX^e siècle, et aussi acteur préféré par Claudel, il a utilisé le terme *chang-mian* pour parler de son joueur de violon

⁸⁴⁵ *O Po*, p. 40.

⁸⁴⁶ L'emplacement de l'orchestre du théâtre d'aujourd'hui est transporté dans le côté droit de la scène, pour, d'une part, ne pas se mêler avec les acteurs, et d'autre part, avoir une meilleure communication entre les joueurs de l'orchestre et les spectateurs.

chinois à deux cordes.⁸⁴⁷ Après, le sens du terme *chang-mian* devient de plus en plus large ; jusqu'aujourd'hui, il peut désigner respectivement l'emplacement des acteurs ou le décor dans un théâtre, l'action partielle dans les œuvres littéraires et cinématographiques, et les événements spectaculaires etc. Somme toute, il devient le synonyme du terme français « la scène ». Son sens originel continue à s'employer dans le langage théâtral d'aujourd'hui, mais qui est presque inconnu pour la plupart des gens, et utilisé seulement par les professionnels et amateurs du théâtre. De cette appellation de l'orchestre, nous pouvons connaître son importance pour la représentation théâtrale. Souvent, il est non seulement le support du chant ou de la danse des acteurs, mais aussi le souffleur des paroles, le régulateur du rythme, et le provocateur du suspens. De plus, il peut exprimer la transition et la continuité, et composer les ambiances diverses. Claudel, très perspicace, remarque déjà les fonctions multiples de l'orchestre :

L'orchestre par derrière, qui tout au long de la pièce mène son tumulte évocatoire, comme si, tels que les essaims d'abeilles qu'on rassemble en heurtant un chaudron, les phantasmes scéniques devaient se dissiper avec le silence, a moins le rôle musical qu'il ne sert de support à tout, jouant, pour ainsi dire, le souffleur, et répondant pour le public. C'est lui qui entraîne ou ralenti le mouvement, qui relève d'un accent plus aigu le discours de l'acteur, ou qui, se soulevant derrière lui, lui en renvoie, aux oreilles, la bouffée et la rumeur.⁸⁴⁸

La découverte de l'orchestre du théâtre chinois inspire à Claudel des idées sur la relation entre la musique et le drame, qui sont exprimées une trentaine d'années plus tard dans son texte intitulé *Le Drame et la musique*. Dans la description de l'orchestre citée plus haut, nous voyons clairement les germes des idées futures, comme le signale Jacques Petit dans les notes du poème⁸⁴⁹. Nous allons faire une analyse plus détaillée plus tard sur ce point.

L'orchestre chinois est constitué par une dizaine d'instruments traditionnels de

⁸⁴⁷ Mei Lan Fang (梅兰芳), « 悼念王少卿 (Mes condoléances et souvenirs pour Wang Shao Qing) », 人民音乐(*People's Music*), 1958, n°9, p. 27-28.

⁸⁴⁸ *O Po*, p. 40.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 1035 et note 1 de page 40 : « Dans ce texte sont déjà en germe les idées que Claudel exposera en 1930 à propos du *Livre de Christophe Colomb* ».

musique⁸⁵⁰, qui se divisent en deux groupes : l'un, ce sont les instruments à vent et à cordes ; l'autre, ce sont les instruments à percussion. Le premier groupe est appelé *wen-chang-mian* (文场面), qui s'applique aux scènes généralement paisibles ; et le deuxième groupe est appelé *wu-chang-mian* (武场面), qui s'applique aux scènes combattantes. Dans le poème de Claudel, nous avons tous les deux groupes d'instruments de musique. Donc, l'orchestre est un *quan-tang-chang-mian* (全堂场面), soit un orchestre complet. Voilà la présentation claudélienne :

Il y a des guitares, des morceaux de bois, que l'on frappe comme des tympanes, que l'on heurte comme des castagnettes, une sorte de violon monocorde qui comme un jet d'eau dans une cour solitaire, du filet de sa cantilène plaintive soutient le développement de l'élégie ; et enfin, dans les mouvements héroïques, la trompette.⁸⁵¹

« Des guitares », qui pourraient être le *pi-pa* (琵琶 : instrument à quatre cordes) et le *san-xian* (三弦 : instrument à trois cordes), et « une sorte de violon monocorde », qui pourrait être le *er-hu* (二胡 : violon à deux cordes)⁸⁵², ils appartiennent justement au premier groupe. C'est-à-dire qu'ils sont là pour faire les scènes paisibles, telles que les scènes paysagistes, ou poétiques ou mélancoliques, ce qui doit à leurs timbres doux, souple et parfois clair. À propos, la comparaison de Claudel sur le timbre du violon chinois est bien juste : « comme un jet d'eau dans une cour solitaire ».

D'autre part, « des morceaux de bois » et « la trompette » appartiennent clairement au deuxième groupe. « Des morceaux de bois » désignent probablement les *tan-ban* (檀板 : un groupe de plaques de bois ficelées par un bout), dont le nombre des plaques varie de trois à neuf, et dont chacun mesure 30 à 40 cm de long sur 7 à 9 cm de large et sur environ 2 cm d'épaisseur. Le joueur tient souvent à deux mains les *tan-ban* et les fait heurter mutuellement pour faire les sons. Leur timbre est aigu, prompt et pénétrant. C'est un instrument qui sert à accentuer le rythme de la musique. En ce qui concerne « la trompette », elle s'appelle en chinois le *suo-na* (唢呐). Évidemment,

⁸⁵⁰ Voir les photos F de l'index des illustrations.

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁵² Claudel devrait se tromper du nombre de cordes du violon chinois, soit le *er-hu*. Le violon monocorde reste très rare ; mais le *er-hu* est l'instrument principal de l'orchestre chinois, qui possède deux cordes. Le mot « er » dans son nom signifie justement le numéro « deux ».

c'est l'un des instruments les plus remarquables pour Claudel. Le poète fait ensuite une description plus précise pour le *suo-na* :

C'est une sorte de bugle à pavillon de cuivre, dont le son chargé d'harmoniques a un éclat incroyable et un mordant terrible. C'est comme un cri d'âne, comme une vocifération dans le désert, une fanfare vers le soleil, une clameur éruptée d'un cartilage d'éléphant !⁸⁵³

Force est d'avouer qu'à chaque lecture de ce passage, nous sommes surpris de l'exactitude de la description claudélienne pour les sons du *suo-na*. Les quatre comparaisons en succession décrivent parfaitement les caractéristiques de son timbre et les sensations diverses que ses sons peuvent exprimer. Le *suo-na*, c'est la version chinoise du hautbois. Selon l'enquête des chercheurs en art et en musique, l'instrument de musique à anche double a été introduit en Chine entre III^e et VI^e siècles de notre ère, par les Perses et les Arabes. Le terme *suo-na* est probablement la traduction phonétique de l'expression du hautbois en perse ou en arabe⁸⁵⁴. Malgré son origine non chinoise, cet instrument de musique est très bienvenu chez les Chinois, et est considéré comme partie indispensable de la musique traditionnelle. Comme l'a décrit Claudel, le *suo-na* possède un timbre éclatant. Donc, en Chine, il est utilisé pour exprimer les sensations fortes, soit très joyeuses soit très malheureuses ou sérieuses. Cela s'accorde avec la remarque du poète pour le rôle du *suo-na* dans la représentation théâtrale : « et enfin, dans les mouvements héroïques, la trompette. » Dans la vie réelle, le *suo-na* est utilisé au début dans la musique militaire ; et ensuite, son application devient plus large : les gens ordinaires l'utilisent souvent dans les occasions de mariage ou de funérailles. Un autre poème de Claudel nous offre un exemple d'affirmation pour l'application du *suo-na*. Dans *Fête des morts le septième mois*, on peut trouver la figure de cet instrument de musique dans les cérémonies pour commémorer les morts : « Les

⁸⁵³ *O Po*, p. 40.

⁸⁵⁴ Chen Rui Ming (陈睿明), « 中国民族乐器唢呐与西方乐器双簧管历史沿革及艺术文化研究 (Research on Art Culture and Historic Evolution of Chinese National Instrument Suona and Western Instrument Oboe) », *贵州民族研究(Guizhou Ethnic Studies)*, vol. 39 / 3, 2018, p. 80-81. Zhao Meng (赵梦), « 论传统技艺在当代的传承 —— 以唢呐演奏为例 (Etude sur l'héritage actuel des techniques et connaissances traditionnelles : l'exemple de l'exécution du suo-na) », *新乡学院学报 (Journal of Xinxiang University)*, vol. 34 / 8, 2017, p. 68-70.

falots se sont éteints, l'aigre hautbois s'est tu, [...] ⁸⁵⁵» Ici, « l'aigre hautbois » désigne le *suo-na*, qui vient d'accomplir sa tâche dans la pratique rituelle. À travers son usage dans la vie réelle, nous pouvons comprendre mieux quelle sont les circonstances précises désignées par Claudel avec l'expression des « mouvements héroïques ».

En plus du *suo-na*, les gongs et cymbales attirent également beaucoup l'attention du poète. Ils sont considérés par lui comme le rôle majeur de tout l'orchestre. Le poète en parle ainsi : « Mais la place principale est tenue par les gongs et cymbales dont le tapage discordant excite et prépare les nerfs, assourdit la pensée qui dans une sorte de sommeil ne vit plus que du spectacle qui lui est présenté. ⁸⁵⁶ » Sous le regard du poète, les deux instruments à percussion possèdent une force incantatoire et exercent une influence dominante sur la mentalité du spectateur. Comme les cymbales figurent aussi dans l'orchestre occidental, il semble que Claudel soit plus impressionné par les gongs. Nous pouvons trouver la description des gongs dans d'autres écrits claudéliens. Dans le poème de *Fête des morts le septième mois*, le poète consacre quelques lignes pour décrire les sons d'« un métal funèbre », qui peuvent aussi « exciter les nerfs » :

Sur un battement précipité de baguettes, étoffé d'un continu roulement de tambour, le métal funèbre continue son tumulte et sa danse. Qui est-ce qui tape ? Cela éclate et tombe, se tait, repart, et tantôt c'est un vacarme comme si des mains impatientes battaient la lame suspendue entre deux mondes, et tantôt avec solennité sous des coups espacés elle répercute à pleine voix le heurt. ⁸⁵⁷

Le poète n'a pas clairement nommé l'instrument qu'il a décrit avec ces lignes. Il est probable, d'après nous, que cet instrument en métal et frappé par la baguette est le gong. En Chine, les musiciens utilisent souvent le gong et le tambour pour faire le « vacarme ». On a même, en chinois, une expression toute faite composée par les termes « gong » et « tambour » pour décrire les scènes bien animées : *luo-gu-xuan-tian* (锣鼓喧天)⁸⁵⁸. En plus, le gong est aussi utilisé dans les occasions solennelles et

⁸⁵⁵ *O Po*, p. 36.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁵⁸ Si nous faisons la traduction littérale de l'expression *luo-gu-xuan-tian*, ce serait que les sons des gongs et tambours sont tellement grands pour faire trembler le ciel.

sérieuses, par exemple, dans les rites et dans la guerre. Au temps féodal en Chine, quand les fonctionnaires sortent, il faut les sons des gongs pour leur frayer la voie, ce qui marque la dignité du gouvernement. D'ailleurs, pour l'armée ancienne, le son du gong reste le signe pour rappeler les troupes au champ de bataille.⁸⁵⁹ L'effet solennel du son du gong se voit alors clairement. En comparant l'application du gong et la description de Claudel, il n'est pas difficile de trouver que les deux se correspondent mutuellement. Dans *Le Repos du septième jour*, l'évocation de l'image des cérémonies envers les morts affirme notre thèse : « Ni le vin, ni les offrandes de riz et de fèves / Ne satisfont les morts, [...] ni le bruit des gongs et des tambours ne les repaît.⁸⁶⁰ » La figure du gong dans la musique de la fête des morts souligne encore une fois le pouvoir incantatoire de cet instrument.

De plus, dans le drame *Partage de Midi*, le gong est également présent. Dans la didascalie de l'acte III, nous avons cette phrase : « De temps en temps on entend des batteries de gongs et des détonations de pétards et d'armes à feu, et par bouffées la musique d'un théâtre au loin avec les cris sauvages des acteurs.⁸⁶¹ » Si nous négligeons des « armes à feu », la scène présentée ici ressemble à la situation du poète décrite dans le poème de *Fête des morts le septième mois*. En ajoutant cette indication dans le scénario, le dramaturge voulait faire entendre les bruits des gongs, des pétards et du théâtre par les spectateurs du drame, comme ce qu'il a vécu au jour de la fête des morts, lui, à ce moment-là, enchanté par leurs sons. Les gongs et la musique du théâtre restent non seulement l'indicateur de l'arrière-plan du drame, mais traduisent aussi le souvenir et l'attachement de l'auteur à la musique traditionnelle chinoise.

Jusque-là, la description de l'orchestre du théâtre, qui occupe quantitativement la moitié du poème, s'achève. Le poète a tourné son regard vers la zone des spectateurs. Les spectateurs étaient très nombreux. Le poète était intéressé par ce fait. Il donne une description vivante pour cette zone peuplée :

La salle sous le second portique et la cour tout entière sont

⁸⁵⁹ Les deux exemples concernant le son du gong se disent en chinois : ming-luo-kai-dao (鸣锣开道) ; et ming-jin-shou-bing (鸣金收兵).

⁸⁶⁰ *Th I*, p. 601.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 872.

emplies exactement d'une tarte de têtes vivantes, d'où émergent les piliers et les deux lions de grès à gueules de crapauds que coiffent des enfants assis. C'est un pavage de crânes et de faces rondes et jaunes, si dru qu'on ne voit pas les membres et les corps ; tous adhèrent, les cœurs du tas battant l'un contre l'autre.⁸⁶²

Le spectacle décrit dans le poème est en partie en plein air, puisque la plupart des spectateurs sont placés dans la cour. Dans ce cas, les places des spectateurs sont souvent très serrées. Il arrive parfois que des gens s'assoient par terre, ou que des petits s'assoient sur les murs. Le théâtre est un loisir populaire chez presque tous les milieux des Chinois. Donc, il n'est pas du tout rare de voir si grand nombre de gens qui viennent assister au spectacle théâtral. Pour eux, c'est un grouillement habituel ; mais pour le poète, c'est une scène curieuse. D'ailleurs, l'ambiance animée chez les spectateurs lui semble aussi très intéressante : « Cela oscille et d'un seul mouvement, tantôt tendant un rang de bras, est projeté contre la paroi de pierre de la scène, tantôt recule et se dérobe par les côtés.⁸⁶³ » La foule s'agite et s'apaise selon l'avancement du spectacle, ce qui offre au poète un autre spectacle. La conclusion du poème est une remarque sur l'importance de cette foule : « Comme les acteurs sont cachés dans leur robe, c'est ainsi [...] que le drame s'agite sous l'étoffe vivante de la foule.⁸⁶⁴ »

Nous venons de faire une analyse textuelle pour tout le poème *Théâtre*, avec laquelle nous comprenons mieux le regard du poète sur le théâtre chinois. D'abord, le poète se montre bien intéressé et sérieux face à cet art théâtral. En examinant tous les aspects du théâtre chinois, il en fait une présentation intégrale et minutieuse, qui fait partie de ses impressions les plus importantes sur la Chine, et qui est à la fois pour le public occidental, une invitation chaleureuse à faire la connaissance de cet art. Ensuite, la préférence de Claudel pour la musique du théâtre se voit clairement. Pour l'orchestre du théâtre, il présente avec soin les divers instruments de musique et aussi leurs fonctions dans la représentation. Ses remarques sont très justes, ce qui traduit son intérêt particulier pour la musique chinoise. Enfin, ce qui compte plus, l'observation

⁸⁶² *O Po*, p. 41.

⁸⁶³ *Ibidem*.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

du théâtre chinois suscite dans l'esprit de Claudel des réflexions importantes pour sa création dramatique. Par exemple, sur la relation entre le drame et la musique ou sur le rapport entre le drame et les spectateurs. Alors, nous nous demandons dans quelle mesure le théâtre chinois exerce une influence sur la création théâtrale de Claudel. Nous allons faire des analyses sur ce point.

Le théâtre chinois et la création théâtrale de Claudel

En tant que grand amateur du théâtre chinois, Claudel le considère comme de bonnes références pour son étude de la création dramatique. D'un côté, d'une façon immédiate, il adopte des thèmes théâtraux chinois dans sa propre création. Par exemple, dans le drame *Le Repos du septième jour*, pour concevoir la rencontre entre l'Empereur et sa mère en enfer, le dramaturge s'inspire non seulement de l'épisode où Ulysse retrouve Anticléa, mais aussi d'un thème classique et fréquent dans le théâtre chinois, qui est la piété filiale. Dans le drame chinois *Mulian sauve sa mère* qui serait familier à Claudel⁸⁶⁵, le héros Mulian, par grande piété filiale, va à l'enfer pour retrouver sa mère. Il n'est pas difficile de trouver quelques ombres de l'épisode de Mulian et de sa mère dans le drame claudélien. L'épisode claudélien qui est inspiré à la fois du drame occidental et du théâtre chinois n'est pas une mixture bizarre, mais au contraire fait l'originalité de l'exotisme de Claudel.

De l'autre côté, d'une façon progressive, le théâtre chinois joue le rôle du stimulateur pour la pensée théâtrale de Claudel. À la découverte des représentations dramatiques chinoises, des idées intéressantes sont nées dans son esprit. Ces idées se développent avec le temps, et mûrissent avec ses expériences ultérieures du théâtre, et enfin composent le fond du monde théâtral de Claudel. Nous envisageons cette sorte d'influence du théâtre chinois sous deux aspects.

D'abord, c'est la relation entre le drame et la musique. En 1930, à Yale aux États-

⁸⁶⁵ Ce drame reste le spectacle régulier de la Fête des morts ; donc, Claudel a dû assister au spectacle. Dans les chapitres précédents, nous avons montré les emprunts possibles par Claudel de ce drame. Voir notre analyse du chapitre III, sous la rubrique « La conception de l'enfer dans *Le Repos du septième jour* » ; et celle du chapitre V, sous la rubrique « Les fêtes traditionnelles chinoises dans *Connaissance de l'Est* ».

Unis, le dramaturge a prononcé une conférence qui s'intitule justement *Le Drame et la musique*. Là, il a explicité ses idées sur le rôle de la musique dans la représentation théâtrale avec ce passage :

La musique joue donc, dans le drame dont il s'agit, un rôle entièrement différent de celui qu'elle a eu jusqu'à présent au-devant de la scène. Ce n'est plus un simple résonateur, elle ne sert plus simplement de support à un chant, c'est un acteur véritable, une personne collective aux voix diverses mais réunies par l'accord, dont la fonction est de se faire apporter le reste et d'en dégager peu à peu sous le souffle d'un enthousiasme croissant la matière de l'hymne final.⁸⁶⁶

Claudiel explique les fonctions multiples de la musique du théâtre qui dépassent déjà son rôle musical. Elle agit comme « un acteur véritable », et communique avec les autres acteurs et répond aux spectateurs. Les opinions exprimées par ce passage sont des idées très mûres. Elles sont formulées d'une façon claire et d'un ton assuré. Par rapport à cela, la parole de Claudiel dans le poème *Théâtre*, qui présente une découverte encore très fraîche, trahit quelque balbutiement de l'auteur dans la formulation de son idée : « L'orchestre par derrière, qui tout au long de la pièce mène son tumulte évocatoire, [...] a moins le rôle musical qu'il ne sert de support à tout, jouant, pour ainsi dire, le souffleur, et répondant pour le public.⁸⁶⁷ » Malgré la différence de la formulation, l'essentiel de l'idée reste toujours le même. Avec le théâtre chinois, Claudiel a découvert que la musique peut jouer le rôle beaucoup plus d'un simple support des chants ou danses des acteurs. Elle peut introduire leurs paroles, contrôler le rythme de leurs actions, et exciter et soulager les nerfs des spectateurs. Au moment de créer le poème *Théâtre*, Claudiel a décrit le rôle de la musique avec l'expression « jouant le souffleur et répondant pour le public » ; et une vingtaine d'année après son séjour en Chine, en assistant au théâtre japonais, le dramaturge s'est rendu compte que la musique joue en fait comme un acteur dans le théâtre extrême-oriental. Dans la conférence à Yale, il en a reparlé, en évoquant ses expériences en Asie :

⁸⁶⁶ *O Pr*, p. 152.

⁸⁶⁷ *O Po*, p. 40.

Le maintien d'un orchestre moderne dont le chemin est implacablement tracé par des petits signes noirs et par des barres de mesure sur la portée rigide n'a pas la vie et la souplesse nécessaire. Sur le théâtre japonais le musicien lui-même est un acteur. Il suit le drame de l'œil et le ponctue librement au moment voulu à l'aide de l'instrument, guitare quelconque ou lyre, si vous voulez, ou marteau, qu'on lui a mis dans la main, ou simplement de la voix, car c'est là un élément magnifique du théâtre japonais dont je m'aperçois que j'ai oublié de vous parler.⁸⁶⁸

Étant donné le contexte textuel du passage cité, l'expression « le théâtre japonais » ne désigne pas seulement le cas japonais, mais une catégorie où le dramaturge classe les drames classiques du Japon et de la Chine⁸⁶⁹. D'ailleurs, en comparant la description du théâtre chinois et celle du théâtre japonais, il est facile de remarquer que la musique y joue un rôle analogue, qui possède la même « souplesse nécessaire ». Le musicien chinois « suit le drame de l'œil et le ponctue librement au moment voulu à l'aide de l'instrument », autant que le musicien japonais ; en revanche, l'orchestre japonais « qui entraîne ou ralentit le mouvement, qui relève d'un accent plus aigu le discours de l'acteur », autant que l'orchestre chinois. En d'autres termes, l'expérience du théâtre chinois et celle du théâtre japonais contribuent ensemble, d'une façon continue, l'une après l'autre, à la formation de l'idée claudélienne sur le rôle de la musique dans la représentation théâtrale.

L'inspiration apportée par le théâtre extrême-oriental reste significative pour notre dramaturge, et lui offre une nouvelle vision sur la fonction de la musique. Dans cette conférence de 1930, Claudel évoque la découverte inspiratrice dans une langue précise, subtile et à la fois lyrique. Alors, permettons-nous de citer ce passage un peu long :

La musique dans le drame classique du Japon et de la Chine a encore un autre rôle qui est d'exprimer la continuité. Elle est le fil du récit, comme on dit, en français, le fil de l'eau. Elle est la revanche latente du récit contre l'action et de la durée contre la péripétie. Elle est chargée de donner le sentiment du temps qui s'écoule, de créer une ambiance et une

⁸⁶⁸ *O Pr*, p. 149.

⁸⁶⁹ Cela peut être justifié dans les citations et analyses suivantes de la conférence.

atmosphère, car dans la vie nous ne parlons pas et nous n'agissons pas seulement, nous écoutons, nous sommes environnés de quelques chose de vague, de divers et de changeant à quoi nous avons à faire attention. Ainsi comprise, la musique n'a pas pour objet de soutenir et de souligner les paroles, mais souvent de les précéder et de les provoquer, d'inviter à l'expression par le sentiment, de dessiner la phrase en nous laissant le soin de l'achever. Elle suit un chemin parallèle au nôtre. Elle vaque à ses propres affaires tandis que, l'oreille à son murmure chargé de souvenir, de présages et de conseils, nous déchiffrons notre propre partition. Elle crée quand il le faut derrière le drame une espèce de tapisserie sonore dont les couleurs amusent et soulagent le spectateur et baignent de leurs reflets agréables l'aridité d'une description ou d'une explication. Elle est pour l'oreille ce que la toile de fond est pour le regard. C'est ainsi que le bruit d'un jet d'eau ou de cages remplies d'oiseaux se mêle plaisamment à la conversation et entraîne sur un courant de rêverie la prose de nos affaires quotidiennes.⁸⁷⁰

Dans cette description minutieuse et délicate sur la fonction de la musique dans les drames chinois et japonais, nous voyons des traces des impressions premières de Claudel, qui sont exprimées dans le poème *Théâtre*. La comparaison ici qui associe la musique avec l'image du jet d'eau figure aussi dans la présentation claudélienne de l'orchestre chinois dans *Théâtre* : « une sorte de violon monocorde qui comme un jet d'eau dans une cour solitaire, du filet de sa cantilène plaintive soutient le développement de l'élégie⁸⁷¹ ». Évidemment, la « continuité » exprimée par la musique est déjà ressentie par Claudel dans les premières années de sa rencontre avec le théâtre chinois. Cette impression est gardée dans son souvenir, et exerce constamment de l'influence sur son esthétique de l'art théâtral. Au moment de parler de son acteur préféré chinois Mei Lan Fang, il attribue une partie de la beauté artistique de l'acteur à la souplesse énergique de la musique :

C'est la musique, une longue mélodie de violon accentuée par le tambour, qui prend tout ce corps élégant depuis le ressort nerveux des jambes jusqu'à l'extrême détail articulé des deux mains et des doigts multiplicateurs avec leurs

⁸⁷⁰ *O Pr*, p. 149-150.

⁸⁷¹ *O Po*, p. 40.

ongles acérés et qui conduit tout le dessin de la phrase mimique.⁸⁷²

En s'inspirant de la vitalité de la musique dans le théâtre chinois, Claudel cherche à appliquer cette idée dans sa propre création. Dans sa conférence, il a pris le drame *Le Livre de Christophe Colombe* pour un exemple afin d'expliquer ses efforts :

Mon rôle était donc de regarder Christophe Colomb, de feuilleter les pages de son histoire et de sa légende, d'en ressusciter les scènes essentielles une par une, et d'attendre les interrogations, les objections et les commentaires que le musicien par l'organe collectif de l'orchestre et des chœurs aurait à me présenter au nom du public.⁸⁷³

Avec l'orchestre occidental moderne, le dramaturge ne peut pas faire une imitation complète par rapport au théâtre chinois en traitant la relation entre le drame et la musique. Ce qu'il emprunte de l'art théâtral chinois, c'est l'idée, non la forme. Plus précisément, en se servant du drame chinois comme une référence inspiratrice, Claudel essaie d'élargir et d'enrichir le rôle de l'orchestre et des chœurs dans son drame, afin qu'ils puissent interroger, objecter, et commenter les acteurs, le réalisateur et aussi le dramaturge, en « répondant pour le public ». Malgré les instruments de musique différents, la musique joue le rôle d'un acteur dans le drame de Claudel, beaucoup plus qu'un support des chants ou danses, justement comme il l'a découvert dans le théâtre chinois.

En ce qui concerne l'autre aspect de l'influence latente et progressive du théâtre chinois sur la conception claudélienne de l'art théâtral, il nous faut parler du rapport entre le drame et les spectateurs. Revenons au poème *Théâtre*, à la fin duquel nous avons cette phrase : « Comme les acteurs sont cachés dans leur robe, c'est ainsi, comme s'il se passait dans son sein même, que le drame s'agite sous l'étoffe vivante de la foule.⁸⁷⁴ » Ce commentaire résulte de l'observation du poète sur la salle animée chinoise. Comme nous l'avons noté dans l'analyse du poème, la salle des spectateurs est populeuse et vivante. En effet, dans la plupart des salles théâtrales traditionnelles

⁸⁷² *O Pr*, p. 150.

⁸⁷³ *Ibidem*, p. 151.

⁸⁷⁴ *O Po*, p. 41.

en Chine, l'atmosphère est souvent libre et un peu bruyante. Les spectateurs chinois ne sont pas requis de montrer une grande discrétion autant que dans les salles de théâtre en Occident. On leur permet de se déplacer et de converser librement pendant le spectacle. Quand il s'agit des représentations en plein air et à la campagne, auxquelles Claudel a dû assister fréquemment, les spectateurs se comportent avec même plus de liberté : ils regardent le spectacle en mangeant, en buvant, en bavardant ; et ils font des entrées et sorties au moment où ils ont envie. Donc, lorsque le poète parle de « l'étoffe vivante de la foule », cela implique une scène vraiment très « vivante ». Ce disant, il nous faut évoquer une remarque très intéressante de Yu Zhong Xian.

Dans sa thèse, Yu Zhong Xian nous signale que, puisque les représentations théâtrales chinoises durent souvent longtemps, soit des heures ou même une journée complète, il n'est pas possible de garder les spectateurs toujours dans un état discret et attentif. Donc, ils font librement beaucoup d'autres activités dans la salle de théâtre. Dans ce cas, ils mangent, boivent, causent, sortent et reviennent, comme s'ils déplaçaient temporairement toute la vie dans le théâtre. Yu Zhong Xian nomme ainsi le théâtre chinois « le théâtre habité ». L'atmosphère libre de la salle chinoise paraît sans doute étrangère pour le public occidental ; mais elle a un avantage : les spectateurs ne se sentent pas facilement fatigués pendant la longue durée de la représentation, ce qui attire l'intérêt de Claudel. Yu Zhong Xian fait ainsi la remarque :

En ce qui concerne le public, Claudel tente de créer par tous les moyens une atmosphère favorable de la salle afin que les spectateurs ne s'ennuient ou ne se fatiguent pas facilement. Dans ses indications sur le « théâtre habité » à la disposition du public distrait et aisé, on peut trouver les traces des salles de théâtre chinoises d'autrefois.⁸⁷⁵

« Ses indications sur le « théâtre habité » à la disposition du public distrait et aisé » évoquées par Yu Zhong Xian désignent en effet des notes de Claudel pour la version scénique du *Soulier de satin*. Voilà les indications claudéliennes :

Contrairement aux indications que doivent suivre généralement les ouvreuses : « d'être discrets », « de ne pas

⁸⁷⁵ Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 373-374.

faire de bruit », « afin que le spectateur soit saisi par une atmosphère de “ respect ” comme lorsqu’on entre dans un temple », celles-ci placent les spectateurs avec toute la franchise de leur tempérament. Les portes de la salle battent et se rabattent joyeusement. Les spectateurs, poursuivant « leur » ouvreuse, bousculent « affectueusement » leurs voisins.⁸⁷⁶

Avec ces indications, le dramaturge espère un certain désordre dans la salle des spectateurs, qui leur permet la « franchise » pour faire ce qui leur plaît. Cette atmosphère libre et joyeuse, espérée par le dramaturge, ressemble bien à l’atmosphère qu’il a vécue dans le théâtre chinois. En fait, du point de vue de notre dramaturge, les comportements et réactions des spectateurs forment un autre spectacle. Comme nous l’avons montré dans l’analyse du poème *Théâtre*, l’observation des spectateurs dans le théâtre chinois lui offre un deuxième spectacle, en plus de celui de la scène. Sans doute depuis là, il a l’idée de faire une salle aussi animée et aussi libre pour former alors le « deuxième spectacle » de son drame. Comme Yu Zhong Xian le commente, « Claudel voit en ce genre de spectacle [le théâtre chinois] l’intérêt de transmettre le théâtre en maison habités, et les hommes et les femmes en acteurs anonyme. Il fait des essais dans son propre théâtre afin de créer un grand spectacle de mouvement.⁸⁷⁷ »

Comme nous le savons, *Le Soulier de satin* est un drame très long, ce qui ressemble au cas des représentations chinoises. Donc, comment éviter la fatigue des spectateurs et leur offrir le plus de plaisir ? Claudel a dû s’inspirer de son expérience dans le théâtre chinois pour trouver la solution. Ce serait la raison pour laquelle il a fait intentionnellement les indications pour avoir une salle libre et bruyante, comme celles auxquelles il a assisté en Chine. Le dramaturge a expliqué au début du scénario du *Soulier de satin* : « L’ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l’imagination.⁸⁷⁸ » D’après lui, une salle un peu en désordre est justement le bon moyen pour garder un public distrait qui est alors capable de « goûter » la représentation pleine d’imagination.

Dans l’ensemble, Claudel est moins exotique comme dramaturge que comme

⁸⁷⁶ *Th II*, p. 1146.

⁸⁷⁷ Yu Zhong Xian, *op. cit.*, p. 335.

⁸⁷⁸ *Th II*, p. 257.

poète. La plupart de ses drames sont très occidentaux dans leur fond. Pourtant, il ne faut pas négliger l'influence de ses contacts avec le théâtre chinois ou japonais. Ces expériences lui apportent des plaisirs artistiques, et en même temps, lui inspirent des idées intéressantes et importantes pour sa création dramatique.

II. Claudel et la peinture chinoise

Selon les écrits claudéliens, la connaissance de Claudel sur la peinture chinoise s'est constituée bien des années après ses postes en Chine. Pendant ses séjours chinois, nous ne trouvons pas de mention claire en ce qui concerne l'art chinois de peindre. Il faut attendre jusqu'à son séjour au Japon pour que la peinture de la catégorie de « l'Extrême-Orient » a commencé à attirer l'attention de l'écrivain. En plus de cela, sa période à Washington lui a offre une autre occasion à connaître plus la peinture traditionnelle chinoise, dont les mérites doivent principalement être attribués à la rencontre avec Mme Agnès Meyer, une dame américaine et patronne de l'art chinois. La remarque de Huang Bei affirme notre thèse :

Si le séjour au Japon donne à Claudel une première occasion de connaître la peinture de montagne et d'eau dans la tradition extrême-orientale, plus tard, son séjour aux États-Unis entre 1927 et 1933 lui permettra de se familiariser davantage avec cette composition ternaire.⁸⁷⁹

D'ailleurs, dans la lettre écrite par Claudel à Agnès Mayer, l'auteur confirme lui-même le retard de cette découverte. « En 1929, Claudel lui écrit : “ Et quelles merveilles vous m'avez montrées ! J'en suis encore enivré et mon esprit ne cesse pas de travailler dessus. Je ne connaissais que l'art Japonais, le vieil art chinois est pour moi une révélation. ”⁸⁸⁰ » Mais, le retard de la « révélation » ne l'empêche pas d'avoir une connaissance précise de la peinture chinoise. Claudel a associé les caractéristiques

⁸⁷⁹ HUANG Bei. *Chapitre I. L'image et le réel : la peinture extrême-orientale interrogée par deux regards occidentaux* In : *Segalen et Claudel : Dialogue à travers la peinture extrême-orientale* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 27 septembre 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/29268>>. ISBN : 9782753546677. DOI : 10.4000/books.pur.29268. Paragraphe 182.

⁸⁸⁰ Sergio Villani, « Claudel - Meyer et l'art Chinois : Une autre Connaissance de l'Est », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 233-239, p. 236.

de la peinture chinoise avec celles de la pensée chinoise qu'il avait découvertes pendant son séjour en Chine, et a trouvé leur unité qui relie, d'après lui, l'essentiel de toutes les parties philosophiques et artistiques de la culture chinoise. Dans sa conférence en 1937, l'écrivain a commenté ainsi la peinture chinoise :

Cette idée de l'importance du vide dans toute composition philosophique ou artistique est une des plus anciennes et des plus essentielles de la pensée chinoise. [...] La peinture chinoise fournit une admirable illustration de ces principes, dont on trouverait aussi le reflet dans la peinture hollandaise. L'artiste n'y met que l'essentiel, et la perspective y est remplacée par la justesse exquise des intervalles.⁸⁸¹

Le même goût pour le vide dans la composition des peintures chinoise et hollandaise a été évoqué par nous dans les chapitres précédents⁸⁸². Pour expliquer plus clairement les caractéristiques de la peinture chinoise, Claudel a pris les tableaux hollandais pour la référence. Alors quelle est l'impression claudélienne de la peinture hollandaise ? Nous trouvons la réponse dans son texte *Introduction à la peinture hollandaise* : « Ce qui frappe en eux tout d'abord, par rapport à ces cadres comblés, bondés d'objets, de la peinture anglaise ou française, c'est l'énorme importance des vides par rapport aux pleins.⁸⁸³ » Les peintres chinois, comme les peintres hollandais, laissent avec générosité de l'espace vide sur la composition des tableaux. Ces espaces vides ne sont pas gratuits, mais au contraire, servent à exprimer l'étendue et la profondeur de l'espace imaginaire de la peinture. Dans l'art classique chinois, les peintres n'utilisent pas la perspective occidentale, mais le rapport entre les objets et le blanc pour exprimer l'espace et la distance. Sur ce moyen chinois, Agnès Meyer fournit une explicitation, que Claudel a trouvé très bonne et a cité dans sa conférence :

À ce propos, je trouve dans le livre d'une dame américaine de grande science et de grand goût, Mme Agnès Meyer, consacré à l'art de ce prodigieux artiste que l'on appelle Li Lung Mien, le passage suivant :

« Les artistes chinois n'intellectualisaient pas seulement

⁸⁸¹ *O Pr*, p. 1040-1041.

⁸⁸² Voir notre analyse du chapitre III, sous la rubrique *L'espace vide dans la création artistique*.

⁸⁸³ *O Pr*, p. 173.

la forme, mais l'espace, et, par l'adroite juxtaposition d'un plan terrestre et d'un plan céleste, arrivaient à nous suggérer de vastes distances, réalisant ainsi une perspective aérienne plutôt que terrestre. Le procédé un peu naïf de suggérer l'espace en mettant au premier plan des objets larges et d'autres de plus en plus petits dans l'éloignement leur aurait paru grossier et enfantin, car une distance de ce genre reste toujours mesurable et ce qui est mesurable en réalité n'est pas une distance. »⁸⁸⁴

Dans son commentaire, Agnès Meyer propose une idée intéressante pour nommer le moyen chinois pour traiter la distance, c'est « la perspective aérienne ». En effet, les peintres chinois ne négligent jamais la perspective, mais y accordent une considération différente de celle des peintres occidentaux. Au XI^e siècle, le peintre Guo Xi l'a théorisé et l'a résumé en trois « distances ». Nous empruntons ici la citation de Huang Bei :

Celui-ci [Guo Xi], dans son ouvrage *Linquan gaozhi* [fr. *Haut Message des forêts et des sources*], définit la peinture de montagne et d'eau comme une composition à trois « distances » : lorsque l'œil du spectateur se situe en bas et s'élève vers le haut, nous avons la « distance en hauteur » (ch. *gaoyuan*) ; lorsque l'œil commence à grimper et que depuis le milieu de la montagne il regard vers la direction de la profondeur de la peinture, nous avons la « distance en profondeur » (ch. *shenyuan*) ; enfin, lorsque l'œil, arrivé au sommet de la montagne, regarde de haut en bas et voit toutes les choses comme aplaties, nous avons la « distance plane » (ch. *pingyuan*).⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 1041.

⁸⁸⁵ HUANG Bei. *Chapitre I. L'image et le réel : la peinture extrême-orientale interrogée par deux regards occidentaux* In : *Segalen et Claudel : Dialogue à travers la peinture extrême-orientale* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 28 septembre 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/29268>>. ISBN : 9782753546677. DOI : 10.4000/books.pur.29268. Paragraphe 178. Le passage du livre de Guo Xi est en fait cité par Huang Bei de Nicole VANDIER-NICOLAS, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 94. En comparant le passage traduit avec le texte originel de Guo Xi, nous trouvons que la traduction de la dernière phrase n'est pas très fidèle au texte originel. Donc, nous faisons notre traduction : « enfin, lorsque l'œil regarde, depuis la montagne de près jusqu'à la montagne au loin et voit toutes les choses comme aplaties, nous avons la "distance plane" ». Malgré cette erreur de la traduction, le sens général des trois « distances » est clairement expliqué. Il ne nous empêche pas trop de comprendre le moyen chinois pour traiter la distance dans la peinture. Le texte originel se trouve au chapitre II du livre *Lin Quan Gao Zhi* : 《林

La théorie des trois « distances » explique que dans la composition de la peinture, les peintres chinois adoptent en même temps plusieurs points de vue pour décrire les objets, et cherchent à montrer les multiples niveaux des choses. L'espace vide joue dans ce processus le rôle d'atténuer le changement de niveaux et de supposer le prolongement de l'espace. L'aménagement spatial dans la peinture chinoise n'est pas borné par le point de vue simple de la perspective occidentale, et essaie de montrer un espace composé. C'est probablement ce qu'Agnès Meyer appelle « l'intellectualisation de l'espace ». Claudel donne aussi son commentaire sur ce point : « Dans les peintures chinoises, les plans ne se prolongent pas, ils se composent. Le spectacle, en s'élevant par degré à la fois successifs et simultanés, se simplifie et se spiritualise.⁸⁸⁶ »

De ce commentaire, nous remarquons que l'étude de Claudel sur la peinture chinoise ne se limite pas à une contemplation simple sur la forme, les lignes ou les couleurs. Il a éprouvé dans la composition symbolique chinoise une invitation spirituelle à un autre espace, si l'on peut le dire. Nous partageons ici la remarque de Sergio Villani :

Révélation, ivresse résurrection : ces mots indiquent que la contemplation de cet art chinois touche profondément Claudel. Il en apprécie l'austère délicatesse des lignes et des couleurs et la composition polysémique de ses trois niveaux superposés : la sphère naturelle ou temporelle, le domaine analogique ou symbolique et le niveau intemporel ou spirituel. Les trois sphères sont reliées par un mouvement ascensionnel, de verticalité, créé par l'harmonie de tous les éléments de l'œuvre. Il écrit dans son *Journal* en mai 1929 qu'Agnès Meyer lui a montré ses peintures chinoises où il a remarqué « trois paysages d'eau et de bois superposé comme trois îles qui s'exhalent l'une pardessus l'autre, devenant de plus en plus simplifiées et abstraites ».⁸⁸⁷

Ces tableaux exposent en effet au poète une communication entre le monde réel

泉高致·山水训：“山有三远：自山下而仰山巅谓之高远；自山前而窥山后谓之深远；自近山而望远山谓之平远。”Guo Xi (郭熙) est un peintre célèbre sous la dynastie des Song, et son livre *Lin Quan Gao Zhi* reste un ouvrage important sur la théorie de la peinture de montagne et d'eau chinoise.

⁸⁸⁶ *O Pr*, p. 1041.

⁸⁸⁷ Sergio Villani, *op. cit.*, p. 236.

et le monde imaginaire. Dans son texte *Introduction à la peinture hollandaise*, il a évoqué la légende chinoise concernant la « Limite-des-deux-mondes » pour présenter le rôle d'un pont des tableaux hollandais qui relie l'espace réel et l'espace fictif de la peinture :

Limite des deux mondes ! ne la retrouvons-nous pas à un niveau différent dans les musées sous le lustre furtif de la glace et du vernis quand nous confrontons notre actualité précaire à ces effigies que l'art a immobilisées pour nous à la fenêtre du passé ? Comme ils sont réels ! comme ils tiennent bien la pose ! comme ils collent à leur propre continuité !⁸⁸⁸

L'écrivain précise ensuite le sens du terme « limite » qu'il entend dans ce contexte : « Ce n'est même point le mot net et dur de *limite* à la française que j'aurais dû tracer ici, mais plutôt celui de liaison, d'aptitude au contact et au mélange.⁸⁸⁹ » En d'autres termes, les peintures ne servent pas de borne, mais de pont des deux mondes ; elles montrent même une zone superposée des deux mondes, le réel et l'imaginaire. Cela doit être une autre ressemblance entre la peinture chinoise et la peinture hollandaise, parce que les tableaux chinois présentent également la « limite des deux mondes ». Dans son *Journal* de 1933, Claudel a écrit des notes descriptives pour un tableau de Li Gong Lin (soit Li Lung Mien, en chinois : 李公麟, 号龙眠居士) : « Un paysage imaginaire, plus pâle, mêlé à un paysage réel.⁸⁹⁰ » Une évocation semblable de ce même tableau réapparaît dans son texte *Ægri Somnia* :

En vous écoutant, ma pensée se reporte à un certain paysage de Li kung ling que j'ai vu autrefois à la Freer's Gallery, à Washington, où un paysage réel se mêle délicatement à un paysage imaginaire, peuplé de sages et de bienheureux qui passent de l'un à l'autre. Un certain pont sert d'intermédiaire entre les deux.⁸⁹¹

Dans la peinture, le paysage imaginaire se superpose avec le paysage réel, ce qui est en fait le reflet du rapport entre l'espace peint et l'espace réel. Les peintres chinois cherchent toujours à approcher le monde de la peinture du monde réel, et à faire de

⁸⁸⁸ *O Pr*, p. 184.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 189.

⁸⁹⁰ *Jo II*, p. 76.

⁸⁹¹ *O Pr*, p. 894.

leurs œuvres un pont communiquant entre les deux mondes. Dans l'imagination collective chinoise, il y a beaucoup de légendes qui racontent les sorties des êtres de la peinture ou leurs entrées dans la peinture. La légende la plus célèbre s'appelle *Hua long dian jing* (en chinois : 画龙点睛, en français : peindre les yeux du dragon) :

D'après une légende au VI^e siècle, Zhang Seng-you 张僧繇, peintre des Liang 梁 (502-557), avait dessiné quatre dragons blancs sur le mur du Temple bouddhique Anlesi 安乐寺 (Temple de Paix et de Joie) de Jinling 金陵 sans leur avoir marqué la prunelle. Ce n'était pas de sa part négligence, mais prudence. " Si je leur donne des yeux, " déclara-t-il, " ces dragons s'envoleront." Les assistants y restèrent incrédules et l'engagèrent vivement à leur ajouter des yeux. A peine eut-il mis les touches finales aux yeux de deux dragons que la foudre tomba, en faisant s'écrouler le mur. Ce fut alors que les deux dragons aux yeux dessinés s'envolèrent vers le ciel laissant sur le mur les deux autres.⁸⁹²

Le but de la légende est de montrer les hautes techniques du peintre, qui peuvent vivifier les objets peints. Au moment du vol des deux dragons, le monde de la peinture et le monde réel communiquent. L'expression *hua-long-dian-jing* s'utilise dès lors pour décrire la touche la plus vitale qui peut animer d'un seul coup toute l'œuvre. On la trouve souvent dans les grands éloges d'une certaine peinture, ce qui traduit en même temps le principe majeur pour juger la qualité d'un tableau : est-ce que le tableau possède le pouvoir de communiquer entre les deux mondes ? Les légendes de ce genre sont nombreuses, parmi lesquelles certaines concernent les entrées dans la peinture. Dans *Les Peintures* de Victor Segalen, l'auteur a évoqué ce sujet dans ses poèmes : « Le Peintre seul et ceux qui savent voir ont accès dans l'espace magique.⁸⁹³ » Dans la note du poème, Muriel Détrie a proposé l'histoire de Wu Dao Zi (en chinois : 吴道子) comme la source de Victor Segalen. Wu Dao Zi est un peintre connu sous la dynastie des Tang. Autour de lui, il y a une légende pareille qui raconte que le dragon peint est vivifié par son pinceau. La seule différence se trouve dans la fin du conte : cette fois-

⁸⁹² *Dictionnaire chinois-français des locutions et proverbes*, p. 165, cité par Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 170.

⁸⁹³ Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 189.

ci, le peintre entre dans la peinture, monte sur le dragon et disparaît du papier avec lui. On pense qu'il entre dans « l'espace magique » de la peinture, comme Victor Segalen l'a décrit. À la fin d'*Ægri Somnia*, Claudel a aussi raconté un conte qui concerne l'entrée du peintre dans la peinture :

- Eh bien, pour terminer je vais vous raconter une petite histoire. C'est celle d'un vieux peintre qui pour mettre le point final à sa carrière, avait résolu de rédiger un tableau qui constituerait pour son âme « une espèce de séjour définitif ». Après une longue retraite, il apporta le rouleau de soie à l'Empereur, qui, entouré de sa cour, se mit à l'examiner. Chacun avait compris tout de suite qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre. Mais alors pourquoi ce subtil sentiment de déception et de gêne, comme d'un défaut qui élude la localisation ? L'un, à part soi, incriminait le dessin ; l'autre la couleur. Il aurait été bien embarrassé de préciser. Mais on sentait partout l'influence d'une déficience fée. L'Empereur, dans les termes les plus délicats et les plus mesurés, se fit l'interprète de l'impression générale. Le vieillard, les mains dans ses larges manches, l'écoutait sans mot dire. Quand la critique eut pris fin, il s'inclina respectueusement, puis, comme je vais le faire moi-même à l'instant, engageant mystérieusement son pied à l'intérieur de la toile...

...il disparut.

- « *...Il disparut !* » Tiens c'est vrai ! lui aussi il a disparu ! Quel original ! Je voudrais bien savoir ce qu'on a fait de la peinture.⁸⁹⁴

Les peintures chinoises non seulement communiquent entre les deux mondes, l'imaginaire et le réel ; mais aussi fournissent « un séjour définitif » à l'âme artistique, ce qui serait l'autre raison pour laquelle Claudel est enchanté par les tableaux chinois. Il a commenté les peintures chinoises avec l'expression « L'artiste n'y met que l'essentiel », dans laquelle le terme « l'essentiel » devrait désigner à la fois un essentiel artistique et un essentiel spirituel, parce que les peintures chinoises réalisent effectivement, d'après lui, un spectacle qui « se simplifie et se spiritualise ». Les multiples points de vue de la perspective chinoise proposent une autre définition de

⁸⁹⁴ *O Pr*, p. 896.

l'espace et de la distance, ce qui ouvre en effet une voie de communication vers l'espace magique de la peinture, vers un séjour idéal qui semble très attrayant à toute âme artistique, y compris celle de notre écrivain.

III. Claudel et l'architecture chinoise

À la fin du XIX^e siècle, la connaissance de l'architecture chinoise en Occident reste très limitée et imprécise. Le manque d'information nécessaire et la dépréciation marquent l'avis général du public occidental. Les deux sont cause et effet l'un pour l'autre, mutuellement. Les écrits des écrivains-voyageurs sont à l'époque la source principale du public occidental pour connaître la culture extrême-orientale. Cependant, l'architecture n'est pas toujours la partie indispensable pour leur présentation de la Chine. Par exemple, dans le livre d'Eugène Simon, *La Cité chinoise*, nous ne trouvons pas de renseignement dans ce domaine. D'après l'enquête de Gilbert Gadoffre, « Le meilleur manuel d'art chinois accessible aux Français à cette époque » est « celui de Paléologue⁸⁹⁵ ». Maurice Paléologue, né en 1859 et mort en 1944, est à la fois diplomate, historien et écrivain. Lui, et Eugène Simon et Paul Claudel, sont en quelque sorte collègues. Tous les trois s'inspirent de leurs voyages professionnels pour composer leurs écrits. Maurice Paléologue a publié en 1887 un livre sur la Chine intitulé *L'Art chinois*, où l'auteur a consacré un chapitre à la présentation de l'architecture chinoise. Voilà « le meilleur manuel » évoqué par Gilbert Gadoffre. La rédaction de Maurice Paléologue adopte dans l'ensemble le ton objectif pour faire une présentation historique et typologique de l'architecture chinoise⁸⁹⁶. Pourtant, la critique sévère qui se trouve çà et là manifeste clairement une attitude dépréciatrice de l'auteur du livre. Ce sentiment nous vient dès les premières phrases du chapitre :

La première impression qui se dégage à la vue d'une ville
chinoise – que ce soit Tien-tsin, avec les 150.000 maisons de

⁸⁹⁵ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 240.

⁸⁹⁶ Le chapitre de Maurice Paléologue sur l'architecture chinoise se constitue par quatre sous-chapitres : *Les principes et les procédés* ; *L'architecture civile* ; *L'architecture religieuse* ; et *L'architecture funéraire*.

sa population bourgeoise et ouvrière, ou Pékin, avec ses temples, ses palais impériaux ou princiers et ses édifices publics – est celle d’une certaine monotonie résultant de la prédominance d’un type architectural unique. Après un long séjour, cette impression persiste encore, et quelques constructions seulement paraissent irréductiblement à la formule générale.⁸⁹⁷

En effet, l’ignorance et la dévalorisation n’est pas seulement réservées aux écrivains-voyageurs. Pour le milieu de la profession architecturale, les experts en Occident ne faisaient pas non plus d’estimations appropriées, et ne possédaient pas d’informations nécessaires sur l’architecture chinoise. *A History of Architecture* rédigé par Sir Banister Fletcher demeure tout le temps, depuis sa première édition en 1896 jusqu’à sa vingtième édition en 1996, le manuel le plus influent pour les étudiants et chercheurs en architecture. De 1896 à 1901, soit pendant les trois premières éditions, le livre n’a parlé que des constructions occidentales. En d’autres termes, l’architecture chinoise n’était pas comprise dans cette « histoire de l’architecture ». C’est à partir de sa troisième édition que le fils de Sir Banister Fletcher, nommé Banister F. Fletcher, a décidé d’ajouter les éléments indiens, chinois, japonais et islamiques dans le livre pour enrichir le contenu. Or, la place des nouveaux éléments restait très embarrassante. Toute la présentation des constructions occidentales a été considérée comme le sujet majeur et a été classée dans la catégorie de « The Historical Style », alors que la présentation des constructions non-occidentales a été classée dans la catégorie de « The Non-Historical Style ». Cela sous-entend en quelque sorte que les pays orientaux n’auraient pas d’histoire de l’architecture, ou au moins que leur esthétique architecturale ne mériterait pas une considération historique. Avec l’ajout des éléments orientaux, les auteurs ont dessiné un « Arbre de l’architecture » pour expliquer les relations entre les constructions des régions différentes⁸⁹⁸. Dans le dessin, la dévalorisation de l’architecture orientale et la pauvreté de la connaissance nécessaire se sont montré bel et bien. Le classement des deux catégories et l’illustration de

⁸⁹⁷ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 59, à partir de Maurice Paléologue, *L’Art chinois*, Alcide Picard, Paris, 1910, 320 pages.

⁸⁹⁸ Voir la photo G de l’index des illustrations.

« l'Arbre de l'architecture » ont continué à figurer depuis la troisième édition jusqu'à la seizième édition. En 1961, le rédacteur de la dix-septième édition, R.A.Cordingley, a décidé enfin de changer les titres des deux catégories et de retirer le dessin de « l'Arbre de l'architecture » du livre⁸⁹⁹. Là, c'est bien un tournant important du regard occidental sur l'architecture orientale⁹⁰⁰.

Revenons à l'époque du passage du XIX^e au XX^e siècle, nous voyons maintenant mieux la place de l'architecture chinoise dans l'idée collective de l'Occident. Or, chez Claudel nous rencontrons une attitude bien différente de celle de ses contemporains. Il s'intéresse à observer les constructions chinoises. Dès son arrivée en Chine, elles attirent l'attention du poète. Nous trouvons ainsi fréquemment dans les premiers poèmes de *Connaissance de l'Est* leurs figures : *Pagode, Jardins, Théâtre...* en plus de cela, le poète projette également son regard sur le temple du Confucius dans *Religion du signe*, sur les sites funéraires dans *La Tombe*, sur le gîte forestier dans *La Maisons suspendue* etc. Dans la description poétique des constructions, nous ressentons aisément l'admiration du poète, qui est due principalement au fait que la visite de l'architecture chinoise lui inspire souvent des réflexions intéressantes, par exemple, celle sur l'homme et l'espace, sur la forme et l'énergie, ou sur l'expression de la poétique. Nous avons montré dans les chapitres précédents ses méditations sur le lien entre l'origine du peuple et les caractéristiques de l'architecture en comparant les édifices chinois et japonais ; et ses observations sur le système de relations des constructions chinoises ; et aussi sa découverte philosophique en visitant les tombeaux impériaux⁹⁰¹.

⁸⁹⁹ Dans la dix-septième édition du livre, la catégorie de « The Non Historical Styles » est remplacée par celle de « Architecture in the East » ; et la catégorie de « The Historical Styles » est remplacée par celle de « Ancient Architecture and the Western Succession ».

⁹⁰⁰ L'évolution du livre *A History of Architecture* se réfère à l'article de Gu Meng Chao (顾孟潮), « 关于现代建筑“三个百年”的思考(Réflexions sur les “trois centenaires” de l'architecture moderne) », *建筑学报(Architectural Journal)*, 2002, n°2, p. 54-55, et celui de Zhao Chen (赵辰), « 从“建筑之树”到“文化之河”(De "l'arbre de l'architecture" au "fleuve de la culture") » in *中国科技论文在线(Sciencepaper Online)* [en ligne], [consulté le 2 octobre 2019], <http://www.paper.edu.cn/scholar/paper/zhaochen-2>.

⁹⁰¹ Voir respectivement notre analyse du chapitre I, sous la rubrique « En 1898 : le premier voyage au Japon — *Le Pin, L'Arche d'or dans la forêt, Le Promeneur et Ça et là* » ; du chapitre II, sous la rubrique « Les constructions humaines en Chine », et du chapitre III, sous la rubrique « Le regard claudélien sur les tombes chinoises ».

Nous partageons ici l'explication de Gilbert Gadoffre pour l'intérêt particulier de Claudel sur l'architecture chinoise : « Ce qui sauve Claudel de ces jugements sommaires, c'est que sa fraîcheur de regard, son ardeur à sentir, sont stimulés par un goût d'entomologiste pour l'observation analytique auquel s'ajoute une passion de l'universel qui lui fait replacer chaque détail dans un ensemble.⁹⁰² » Donc, il n'a pas négligé l'architecture chinoise comme Eugène Simon, ni reproché la « monotonie » des constructions en Chine comme Maurice Paléologue l'avait fait. Au contraire, dans ses descriptions poétiques nous remarquons qu'il a bien saisi l'essentiel de l'architecture chinoise.

Les architectes chinois cherchent un équilibre harmonieux du mouvement dans la composition spatiale ou dans la décoration. Par exemple, en ce qui concerne la construction des jardins, les architectes suivent généralement l'effet de « qu-jing-tong-you » (en chinois : 曲径通幽 ; en français : les sentiers sinueux nous amènent les beaux paysages), au lieu de présenter toute la scène d'un seul coup. Pour eux, il vaut mieux que le paysage évolue à chaque pas d'avancement du visiteur. Comme cela, les jardins peuvent montrer un spectacle en mouvement au promeneur. Avec l'évocation rapide du jardin oriental dans le texte *Le Chemin de l'art*, nous voyons que Claudel est très conscient de cette idée : « On n'aime pas toujours à se voir jeter tout en pleine figure. On se lasse de l'évidence. – Et j'ai parlé abondamment du jardin chinois et du jardin japonais.⁹⁰³ » Du ton de l'auteur, nous ne trouvons pas son refus de cette esthétique tout à fait contraire à celle du jardin français⁹⁰⁴ ; mais au contraire nous ressentons plutôt une attitude admiratrice, qui résulte certainement de sa propre expérience dans les jardins chinois :

Un ancien souvenir n'a pas plus de détours et de plus étranges passages que le chemin qui, par une suite de cours, de grottes et de corridors, m'a emmené où je suis. L'art de ce lieu

⁹⁰² Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 240.

⁹⁰³ *O Pr*, p. 266.

⁹⁰⁴ Dans le même paragraphe du texte, Claudel, avant d'évoquer les jardins chinois et japonais, résume les caractéristiques du jardin français en cette expression : « le jardin à la française fait d'avenues et de perspectives rectilignes qui d'un seul coup d'œil assurait au seigneur souverain le spectacle et la jouissance de son domaine, d'une nature à lui rapportée et ordonnée. »

restreint est de me dérober, en m'égayant, ses limites. Des murs onduleux qui montent et qui descendent le divisent en compartiments, et, tandis que des cimes d'arbres et des toits de pavillons qu'ils laissent voir ils semblent inviter l'hôte à pénétrer leur secret, renouvelant sous ses pas la surprise avec la déception, ils l'amènent plus loin.⁹⁰⁵

Les « détours », les « étranges passages », et « des murs onduleux » font de l'espace un spectacle en mouvement et apportent au poète le plaisir de l'exploitation.

La recherche du mouvement des architectes chinois est également exprimée dans l'emploi de la courbure des lignes. Par exemple, les lignes courbes des murs, qui figurent aussi dans la description claudélienne : « Le mur serpente et ondule, et sa crête, avec son arrangement de briques et de tuiles à jour, imite le dos et le corps d'un dragon qui rampe ; une façon, dans un flot de fumée qui boucle, de tête le termine.⁹⁰⁶ » Le mur sous la forme d'un dragon semble être mis en mouvement par les ondulations exquises, ce qui attire l'attention du poète avant son entrée dans le jardin.

Le lieu où les courbures sont les plus appliquées, c'est sûrement les toitures, qui, comme nous l'avons montré plusieurs fois, restent en même temps un grand point d'intérêt de notre poète. Dans la visite des *Jardins*, le poète a consacré beaucoup d'attention à les observer, en nous présentant « un poème des toits » :

Il [le poème des toits] en est de hauts et de bas, de simples et de multiples, d'allongés comme des frontons, de turgides comme des sonnettes. Ils sont surmontés de frises historiées, décorés de scolopendres et de poissons : la cime arbore à l'intersection ultime de ses arêtes, - cerf, cigogne, autel, vase ou grenade ailée, - emblème. Les toitures dont les coins remontent, comme des bras on relève une robe trop ample, ont des blancheurs grasses de craie, de noirs de suie jaunâtres et mats.

[...] A l'issue d'un couloir, je vois les cinq ou six cornes du toit dont le corps m'est dérobé pointer en désordre contre le ciel. Rien ne peint le jet ivre de ces proues fées, la fière élégance de ces pédoncules fleuris qui dirigent obliquement vers la nue chagrine un lys. Pourvue de cette fleur, la forte

⁹⁰⁵ « Portes », *O Po*, p. 61.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, p. 33.

membrure se relève comme une branche qu'on lâche.⁹⁰⁷

Sous la plume de Claudel, « le poème de toits » est mis en strophes par les houppes des arbres, rythmé par les couleurs de tuiles, et accentué par les jets ivres et élégants des cornes. Les emblèmes animale ou végétale sur les arêtes des toits expriment les envolées lyriques du poème. L'intérêt claudélien pour les toitures s'est manifesté d'une façon très poétique. Maurice Paléologue a souligné également l'importance des toits dans son livre :

Les toits sont, en effet, ce qui se voit le plus dans une construction chinoise. Pour en varier l'aspect, on a imaginé de les doubler et parfois même de les tripler. [...] Cette disposition, qui est adoptée surtout pour les palais et les temples, semble reculer l'intérieur de l'édifice, l'envelopper d'ombre, et est parfois d'un effet assez puissant. Mais c'est surtout par la décoration que les architectes chinois ont cherché à donner à la toiture toute son importance, à concentrer sur elle tous les regards.⁹⁰⁸

Par rapport au commentaire de Maurice Paléologue, qui est exprimé d'un ton plutôt scientifique et qui vise à expliquer les fonctions architecturale et sociale des toits, la description claudélienne sur les toitures paraît très lyrique et vivante. L'analogie avec la figure féminine (« comme des bras on relève une robe trop ample ») et la métaphore de la fleure (« ces pédoncules fleuris qui dirigent obliquement vers la nue ») traduisent parfaitement l'élégance et la force des toits conférées par les lignes courbes, où l'on peut ressentir la beauté dynamique et l'équilibre du mouvement de ces constructions. En ce qui concerne la raison qui forme l'esthétique de l'architecture chinoise, Claudel est perspicace. Il nous l'a expliqué dans le poème *Religion du signe* avec justesse et habileté :

Par les proportions de sa cour et des péristyles qui l'encadrent, par les larges entrecolonnements et les lignes horizontales de sa façade, par la répétition de ses deux énormes toits, qui d'un mouvement un relèvent ensemble leur noire et puissante volute, par la disposition symétrique des deux petits

⁹⁰⁷ *Ibidem*, p. 34-35.

⁹⁰⁸ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 64-65, à partir de Maurice Paléologue, *L'Art chinois*, Alcide Picard, Paris, 1910, 320 pages.

pavillons qui le précèdent et qui au sévère ensemble ajoutent l'agrément grotesque de leurs chapeaux octogones, l'édifice, appliquant les seules lois essentielles de l'architecture, a l'aspect savant de l'évidence, la beauté, pour tout dire, classique, due à une observation exquise de la règle.⁹⁰⁹

Claudéel résume l'art chinois de construire en « une observation exquise de la règle », qui est interprétée par les architectes chinois en deux accords : l'accord entre les édifices et l'accord entre l'édifice et son environnement. Dans la description de la pagode, Claudéel nous signale la communication entre les parties différentes de la pagode (par exemple, la communication entre le temple principal et les chapelles latérales ou bien la communication entre les trois cours de la pagode). En effet, les architectes chinois consacrent beaucoup d'efforts à montrer l'interaction entre les édifices voisins. Le précédé le plus appliqué s'appelle *guo-bai* (en chinois : 过白) : Entre deux édifices, l'architecte, par le choix d'une distance exquise, fait couper ou encadrer l'image du deuxième édifice par l'arche du premier édifice⁹¹⁰. Par le moyen *guo-bai*, les édifices voisins co-existent sur un même plan et composent ensemble l'harmonie architecturale. Ce n'est rien autre qu'une manifestation du « système de relations » architectural, lequel reste justement la remarque de Claudéel pour les constructions chinoises. De là, il faut dire qu'il a une bonne lecture sur l'essentiel de l'esthétique architecturale chinoise.

Pendant la visite des édifices chinois, le poète fait attention aussi à l'interaction entre l'édifice et son environnement. Dans le poème *Pagode*, nous trouvons le rapport harmonieux entre l'édifice et le soleil ou le ciel : « Le soleil latéral, passant par les ouvertures treillissées qu'on a ménagées au haut de la paroi, balaie de ses rayons horizontaux la caisse sombre de la salle » ; et, « Juxtaposée au ciel, elle [la Tour] lui confère une mesure. Les sept étages octogonaux sont une coupe des sept cioux mystiques.⁹¹¹ » Force est de noter que la remarque de Claudéel n'est pas une impression personnelle, mais plutôt le spectacle que l'architecte compose intentionnellement. Il s'agit alors de l'accord entre l'édifice et son environnement dans l'architecture

⁹⁰⁹ *O Po*, p. 47.

⁹¹⁰ Voir la photo H 1 dans l'index des illustrations.

⁹¹¹ *O Po*, p. 29-30.

chinoise. À part la pagode du poème claudélien, une autre pagode nous offre aussi l'exemple de cet accord : c'est la pagode Yu Feng (en chinois : 玉峰塔) sur le mont Yu Quan (en chinois : 玉泉山) dans le jardin du Palais d'Été à Beijing⁹¹². Si l'on marche sur la voie sur berge, on peut voir qu'à l'autre côté du lac, la pagode verticale s'accorde bien avec la montagne qui s'étend horizontalement. Et leurs reflets dans l'eau et elles-mêmes font une symétrie harmonieuse qui charment l'œil. Ce qui compte le plus, c'est que la pagode ne recule pas lorsque l'on marche d'un bout de la voie à son autre bout. Il paraît que la pagode avance avec le marcheur. La raison pour laquelle ce spectacle magique peut être réalisé, c'est que la voie sur berge est sous la forme d'un arc dont le centre du cercle est justement la pagode⁹¹³. Alors, l'homme marchant sur la voie, sa distance à la pagode ne change pas avec les marches. Cela produit une fausse impression que la pagode avance avec l'homme. En construisant la relation spatiale entre la pagode et la voie, l'architecte nous fournit un spectacle pittoresque en mouvement. L'accord entre l'édifice et les éléments de son environnement anime le charme architectural. N'est-ce pas une « observation de la règle » qui fait ce charme, si nous prenons les termes de Claudel ? Le poète n'a pas visité la pagode Yu Feng, ni découvert le secret de sa relation spatiale ; il a toutefois trouvé l'harmonie entre « sa pagode » et le soleil, entre la tour et le ciel. Il est évidemment sensible à cet accord entre l'édifice et son environnement, et capable de retenir l'essentiel de l'esthétique architecturale chinoise.⁹¹⁴

À travers cette enquête, il est facile de noter que Claudel peut communiquer sans peine avec l'architecture chinoise. Il n'a pas caché son admiration envers l'équilibre montré par les mouvements des lignes architecturales, envers les relations harmonieuses entre les constructions voisines, envers l'accord naturel entre l'édifice et son environnement. Claudel n'est pas expert en architecture, mais pourquoi peut-il éprouver de la sensibilité pour l'esthétique architecturale chinoise ? L'architecture est

⁹¹² Voir la photo H 2 dans l'index des illustrations.

⁹¹³ Voir la photo H 3 dans l'index des illustrations.

⁹¹⁴ Les idées sur les deux accords de l'architecture chinoise se réfèrent à la parole de Zhang Long (张龙), chercheur en architecture chinoise à l'Université de Tianjin, prononcée dans l'entretien télévisé de l'émission « National Treasure » du 9 décembre 2018.

en fait une manifestation de l'art poétique : la recherche de l'harmonie, le choix des lignes, et la disposition spatiale, tout cela ressemble en quelque sorte à la composition de la poésie. En nous parlant du « poème de toits », le poète propose déjà l'analogie entre la poésie et l'architecture. La description lyrique de Claudel sur les constructions chinoises traduit en fait sa compréhension de l'art poétique chinois. Il voit l'architecture en poète, ce qui facilite heureusement sa connaissance du charme des constructions chinoises. Donc, au lieu de dire qu'il est sensible à la beauté de l'architecture chinoise, il vaut mieux dire qu'il ressent de la sympathie pour le lyrisme chinois, pour le dynamisme harmonieux d'une culture traditionnelle.

Ieoh Ming Pei, qui est architecte renommé et concepteur des pyramides du Louvre est d'origine chinoise. Comme Claudel, il voit aussi l'architecture en poète. Quand il a fait la préface chinoise pour le livre *I. M. Pei : Complete Works*⁹¹⁵, pour conclure sa carrière architecturale, I. M. Pei a cité un extrait du poème de Tao Yuan Ming (en chinois : 陶渊明), qui était poète célèbre chinois sous la dynastie des Jin : « Les arbres fleurissent, la source coule doucement ; Quelle saison où tous les êtres entre leur période de prospérité, quel dommage ma vie va toucher sa fin !⁹¹⁶ » Dans ce strophe du poème, Tao Yuan Ming exprime une admiration envers la beauté de la nature. I. M. Pei fait la citation du poème pour expliciter ses sensations pour l'art de construire. Le cas de Claudel ressemble à celui d'I. M. Pei, mais dans le sens inverse. Notre poète profite des visites des constructions pour connaître l'art poétique de la civilisation chinoise, et pour s'approcher de l'exploitation chinoise du charme harmonieux de la nature.

IV. Claudel et l'écriture chinoise

Pour la littérature française du début du XX^e siècle, il est difficile de négliger la

⁹¹⁵ Le livre *I. M. Pei : Complete Works* est rédigé par Philip Jodidio et Janet Adams Strong et publié en 2008 par Rizzoli International Publications aux Etats-Unis. Sa traduction chinoise est publiée en Chine pour la première fois en 2011 par 电子工业出版社 (Publishing House of Electronics Industry). L'architecte lui-même, Ieoh Ming Pei, fait une préface chinoise pour cette édition.

⁹¹⁶ Voilà l'extrait du poème originel : 《归去来兮辞》：“木欣欣以向荣，泉涓涓而始流，善万物之得时，感吾生之行休。” Nous traduisons le passage du chinois en français.

manifestation d'un élan de l'écriture chinoise chez les écrivains. La remarque d'Isabelle Zhu-Combes nous dessine un peu les circonstances du moment :

L'apparition du terme « calligramme » en 1917 témoigne de l'intérêt des poètes symbolistes pour les écritures idéographiques. Après avoir nommé ses premiers poèmes figuratifs « idéogrammes », puis « idéogrammes lyriques », Apollinaire crée ce néologisme à partir des mots *calligraphie* et *idéogramme*. L'esprit des calligrammes qui consiste en l'union de la parole poétique et du dessin est très proche de l'un des traits essentiels de la civilisation chinoise : écrire et peindre sont une seule et même activité qui fait appel à l'encre et au pinceau. La voie suivie par Apollinaire sera suivie et réorientée par d'autres dont certains sont de grands voyageurs en Chine. Dans *Quatre cents hommes en croix*, Henri Michaux exploite diverses dispositions typologiques et différents formats des lettres latines. Dans une série d'essais, Paul Claudel propose une interprétation idéographique de l'écriture occidentale qui allie la symbolique graphique du modèle chinois aux idées mallarméennes sur la symbolique du phonème.⁹¹⁷

« Les essais » de Claudel évoqués dans le passage désignent des textes ultérieurs à son séjour chinois, qui ont été rédigés dans les années 1930, tels qu'*Idéogramme occidentaux*, *l'Harmonie imitative* et *Les mots ont une âme*. Mais avant cela, pendant son séjour en Chine, Claudel a déjà exprimé son intérêt particulier pour l'écriture chinoise. Comme nous le savons, il savait très peu parler ou écrire le chinois. La langue chinoise, pour lui, n'est pas un outil de communication quotidienne, mais plutôt un groupe de signes originaux qui impliquent une relation plus spontanée et plus simultanée entre le signifié et le signifiant. Donc, Claudel a essayé d'interpréter à sa manière des caractères chinois. Il ne s'agit pas d'une étude systématique : les caractères sont présentés comme des symboles poétiques, parsemés dans ses écrits.

La plupart des interprétations se trouvent dans le drame *Le Repos du septième jour*. D'abord, c'est le caractère *wang* (王), qui désigne « le souverain ». Dans

⁹¹⁷ Isabelle Zhu-Combes, « Comment parler chinois en français ? La prouesse d'un lazarisiste gascon en Chine - à propos du père Evariste Huc », in *France - Chine : Les échanges culturels et linguistiques - Histoire, enjeux, perspectives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 215-225, p. 216-217.

l'expression « tu règles / L'harmonie par qui le Ciel est joint à la Terre⁹¹⁸ », le souverain est considéré comme celui qui peut unifier le Ciel, l'homme et la Terre, ce qui résulte de l'analyse sur la forme du caractère par le Père Wieger. Nous l'avons déjà analysé dans les chapitres précédents, donc nous n'allons pas faire la répétition ici⁹¹⁹. Ensuite, nous avons dans le drame l'interprétation du caractère *chuan* (船), qui désigne « la barque ». Par rapport à l'explication du caractère « le souverain » qui provient en fait, par l'intermédiaire du Père Wieger, des documents historiques chinois, celle du caractère « la barque » paraît plus libre et fantastique. Voilà le passage :

HOANG-TI : Les eaux recouvraient la face de la Terre.
 Celui que vous appelez Fou-hi
 Sortit de l'arche où était renfermée la semence de toutes
 les choses vivantes, ayant avec lui sa femme
 Et trois fils avec ses trois brus.
 Et c'est de là que vient le caractère *barque* qui signifie
huit bouches.⁹²⁰

L'évocation de l'épisode de « l'Arche de Noé » est justement l'interprétation du caractère « la barque ». Selon la composition formelle du caractère, il est constitué par trois caractères simples, qui sont respectivement : 舟(le bateau), 八(huit), et 口(la bouche). L'interprétation donnée par Claudel est évidemment influencée par les idées figuristes, selon lesquelles, la partie droite du caractère — huit (八) et bouche (口) — désigne justement « le nombre de personnes qui était dans l'Arche [de Noé]⁹²¹ », car « huit bouches » peut être interprété en « huit personnes ». Mais cette interprétation reste très forcée, et manifeste plutôt la volonté des jésuites en Chine qui espèrent trouver la parenté historique entre la civilisation chinoise et la civilisation biblique. Il nous faut remonter à l'origine du caractère « la barque » pour comprendre sa composition formelle. En fait, le caractère 船 est la variante du caractère 舩. Celui-ci s'écrit dans l'écriture de Jin (金文), soit l'écriture la plus ancienne du caractère qu'on connaît maintenant⁹²², c'est 𠂔, qui est constitué par deux parties : la partie gauche 𠂔,

⁹¹⁸ *Th I*, p. 600.

⁹¹⁹ Voir notre analyse du chapitre V, sous la rubrique *L'image divine du « Fils du Ciel »*.

⁹²⁰ *Th I*, p. 613.

⁹²¹ *Th I*, p. 1508 et note 37.

⁹²² L'évolution de l'écriture chinoise se divise en plusieurs phases. Elles sont respectivement : l'écriture Jia Gu (甲骨文), l'écriture Jin (金文), l'écriture Grand Zhuan (大篆), l'écriture Petit Zhuan (小篆),

c'est le pictogramme d'un bateau ; et la partie droite 舩, c'est le caractère *gong* qui désigne « public ». Donc, on peut déduire le sens du caractère en réunissant les deux parties : il signifie le bateau public qui prend la charge de passer les passagers à l'autre bord de la rivière et se distingue du petit bateau ou du bateau privé. Lorsque l'écriture évolue du Jin au Kai (舟舩 → 船公), la partie droite du caractère 公 est altérée en 舩. Nous avons alors l'écriture d'aujourd'hui du caractère : 船. Donc, l'origine du caractère n'a rien à voir avec l'histoire de Noé. L'explication du caractère « la barque » par Claudel et par les jésuites repose plutôt sur une espérance heureuse des chrétiens, qui désirent trouver les traces de la Bible dans les idéogrammes chinois.

L'interprétation du caractère *ren*, soit « l'homme », comme le cas du caractère « le souverain », résulte aussi de la lecture du livre du Père Wieger. Dans le drame, l'Empereur, pour exprimer sa détermination d'aller en enfer et de trouver la solution, lui, évoque le caractère « l'homme » :

L'EMPEREUR : Je trouverai la cause et le remède !
L'homme n'est-il pas un arbre qui marche ?
Comme il élève sa tête, comme il étend ses branches vers
le ciel,
C'est ainsi qu'il enfonce ses racines dans la terre.⁹²³

L'expression « l'homme n'est-il pas un arbre qui marche ? » est en fait une interprétation graphique du caractère « l'homme ». Pour ceux qui ne connaissent pas le caractère, elle reste un peu obscure. Dans son texte ultérieur *Idéogrammes occidentaux*, Claudel a évoqué de nouveau cette interprétation en termes plus clairs : « Par exemple l'homme c'est \wedge une paire de jambes, un arbre, une espèce d'homme avec des racines et des branches.⁹²⁴ » L'écrivain a annoncé lui-même que le livre du Père Wieger était sa source d'informations. Or, en paraphrasant l'explication du Père Wieger, Claudel ajoute effectivement sa propre lecture. Dans la préface du livre *Caractères chinois*, le Père Wieger a avoué que « Les explications données dans ces

l'écriture Li (隶书), l'écriture Kai (楷书), l'écriture Cao (草书), et l'écriture Xing (行书). Les quatre premières écritures ne s'utilisent plus dans la vie d'aujourd'hui. Les quatre dernières apparaissent successivement, mais ne se remplacent pas. Ils s'utilisent dans les occasions différentes.

⁹²³ *Th I*, p. 615.

⁹²⁴ *O Pr*, p. 81.

Leçons, ne sont pas de moi. Elles résument la tradition classique, et les gloses des philologues chinois.⁹²⁵ » En d'autres termes, le Père Wieger a fait seulement la traduction des gloses chinoises. En ce qui concerne le caractère « l'homme » — 人 (voilà l'écrit correct du caractère), le Père Wieger s'est référé au dictionnaire *Shuo Wen Jie Zi* de Xu Shen où le caractère est interprété comme l'image d'un homme aux bras baissés et jambes écartées⁹²⁶. Donc, le Père Wieger a résumé que « l'homme, défini par ses jambes ; l'être qui se tient debout.⁹²⁷ » Dans ce cas, on peut dire que la forme du caractère ressemble à une paire de jambes. Mais, il est peu possible que le caractère soit interprété comme « un arbre qui marche ». Force est de noter que l'analogie entre l'homme et l'arbre est une habitude de Claudel. Dans les poèmes comme « Le Cocotier », « Le Banyan » et « Le Pin » de *Connaissance d l'Est*, il est aisé de trouver les comparaisons de ce genre. Vu cela, il est probable que l'image d'« un arbre qui marche » reste plutôt une interprétation claudélienne du caractère. On peut suivre l'enchaînement des analogies : l'homme aux jambes écartées sur la terre, l'arbre enfonçant ses racines dans la terre, l'homme qui s'enracine dans la terre comme l'arbre, l'arbre qui marche comme l'homme. Claudel interprète l'idéogramme « l'homme » avec son propre regard poétique, ce qui est un prolongement de la leçon du Père Wieger, et en même temps trahit sa volonté active de décoder ces signes graphiques à sa manière.

À propos de l'arbre, il nous faut évoquer un autre caractère chinois qui figure dans *Le Repos du septième jour*, c'est celui de *dong* (東), qui désigne « l'orient ». Dans la conversation entre l'Empereur et le Démon, nous avons ce passage :

Je tirerai du bois ma similitude :
 Comme l'indique votre caractère « l'Orient », le Soleil
 A tiré l'arbre de la terre par la vertu de sa face :
 Comme l'arbre élève ses branches vers le ciel, il enfonce

⁹²⁵ Léon Wieger, Préface in *Caractères chinois*, Troisième édition, Texte scanné par BNF, 1916, in *Gallica* [en ligne], [consulté le 8 octobre 2019], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65295274/f39.image.texteImage>.

⁹²⁶ Voilà le texte originel : 《说文解字》：“人，……象臂胫之形。”

⁹²⁷ Léon Wieger, *Caractères chinois*, Troisième édition, Texte scanné par BNF, 1916, p. 89, in *Gallica* [en ligne], [consulté le 8 octobre 2019], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65295274/f39.image.texteImage>.

ses racines dans la terre.⁹²⁸

On explique le caractère « l'orient » par la relation spatiale entre le soleil et l'arbre, parce que le caractère 東 est composé par ces deux caractères simples : 日 (le soleil) et 木 (le bois), et que la direction orientale, c'est justement là où le soleil se lève. L'interprétation du caractère par Claudel provient de l'explication du Père Wieger : « Le soleil 日 paraissant à l'horizon. Pour exprimer qu'il affleure seulement, on l'a représenté encore au-dessous de la cime des 木 arbres qui garnissent l'horizon.⁹²⁹ » En fait, l'interprétation claudélienne vise plutôt l'écrit de « l'orient » en écriture Zhuan (篆体): 東, qui est aussi présenté par le Père Wieger dans son livre. Nous voyons que dans l'écriture Zhuan, le trait horizontal du 木 se montre comme une courbe concave qui se conforme mieux à l'image que « l'arbre élève ses branches vers le ciel ». Les Chinois anciens expriment la notion abstraite de « l'orient » par une scène concrète : le soleil se lève derrière les arbres. C'est leur coutume de profiter des relations observées dans la nature pour exprimer les idées conceptuelles, ce qui suscite effectivement en poète des images symboliques. Claudel reconnaît alors dans l'idéogramme 東 un sens symbolique et évangéliste. Comme Yu Zhong Xian le remarque, « Le soleil qui tire l'arbre de la terre — “vers le Ciel” — est tout à fait comparable à “Dieu” qui tire “ses créatures” par “son œuvre” vers sa grâce.⁹³⁰ » En effet, il est aisé de comprendre ce que Claudel veut exprimer quand il modifie la scène « le soleil se lève derrière les arbres » en celle « le soleil tire l'arbre de la terre », puisque chez lui, l'arbre est souvent le symbole de l'homme et le soleil représente certainement Dieu. Force est de noter de plus le terme « l'Orient » dans le passage du drame dont la première lettre est majuscule, ce qui devrait désigner la région orientale par rapport à l'Occident, plutôt qu'une simple direction. Le dramaturge sous-entend effectivement, à travers l'interprétation du caractère, qu'il est heureux de voir que les lumières de Dieu rayonnent sur le peuple de l'Orient.

⁹²⁸ *Th I*, p. 627.

⁹²⁹ Léon Wieger, *Caractères chinois*, Troisième édition, Texte scanné par BNF, 1916, p. 341, in *Gallica* [en ligne], [consulté le 10 octobre 2019], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65295274/f39_image_texteImage.

⁹³⁰ Yu Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, 414 p., p. 235.

L'interprétation pour le caractère « l'orient » s'approche encore une fois, comme le cas du caractère « la barque », des idées figuristes propagées par les jésuites sinologues du XVIII^e siècle, qui « cherchaient dans les idéogrammes les traces d'une antique Révélation dont les Chinois auraient perdu le sens⁹³¹ ». Selon l'enquête de Gilbert Gadoffre, *Le Repos du septième jour* est justement né dans les contacts avec les idées figuristes des jésuites⁹³². Ainsi, en plus des caractères « l'orient » et « la barque », le caractère « dix », dont l'écrit est 十, possède aussi une interprétation très figuriste. Et comme le caractère est sous la forme d'une croix, il demeure même le signe le plus signifiant et le plus convaincant d'après les jésuites. C'est sans doute la raison pour laquelle Claudel fait de l'idéogramme « dix » le pivot du dénouement de son drame. Dans l'acte III, après le retour de l'enfer, le bâton royal de l'Empereur devient une croix puisque « la tige a poussé des branches⁹³³ ». Dans le dialogue entre l'Empereur et Le Prince Héritier, on évoque la parenté formelle entre la croix chrétienne et le numéro chinois « dix » :

LE PRINCE HÉRITIER : La terreur avec la révérence
m'envahit et je ne sais quelle piété !

Voici le caractère Dix, la figure de la Croix humaine !

Comme un homme qui se réveille, comme un jeune
homme qui mesure le monde, comme un plongeur qui, étant
descendu jusqu'au fond, remonte en étendant les bras,

C'est ainsi que l'insigne auguste étend d'un côté et de
l'autre ses rameaux.

L'EMPEREUR : Regardez tous ! voici ce que je rapporte !
je tiens entre mes mains le signe royal et salutaire !

Voici la sublime intersection en qui le ciel est joint à la
terre par l'homme.

Voici le jugement entre la droite et la gauche, la
séparation du haut et du bas. Voici l'oblation et le sacrifice !

Voici le très-saint Milieu, le centre d'où s'écartent
également les quatre lignes, voici l'ineffable point.



⁹³¹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 229.

⁹³² *Ibidem*. G. Gadoffre explique : « dès son arrivée à Changhaï, Claudel avait eu de longues conversations avec des missionnaires sur les jésuites sinologues du XVIII^e siècle. "C'est de ces conversations qu'est issu ce drame *Le Repos du septième jour*", précise-t-il. »

⁹³³ *Th I*, p. 644.

Considère ce signe, ô monde !⁹³⁴

Comme un drame évangélisateur, il nous étonne peu de voir que l'Empereur, qui prend la charge de trouver le remède pour le trouble du pays, revient de l'enfer avec la Sainte Croix. Or, par la bouche du personnage, le dramaturge n'a pas présente directement la croix comme le saint signe du christianisme. Il dit d'abord que « voici le caractère Dix », qui équivaut ensuite à « la figure de la Croix humaine ». Claudel a signalé intentionnellement la parenté formelle entre la croix et le caractère « dix » pour proposer, comme les jésuites, la possibilité d'un lien historique entre les signes antiques chinois et la civilisation biblique. L'écrivain, sans doute, ne croyait pas tout à fait les idées des jésuites figuristes ; mais elles lui étaient certainement inspiratrices et suggestives.

La connaissance livresque de Claudel sur le caractère « dix » résulte toujours de la lecture du livre du Père Wieger : « Le nombre qui contient tous les autres nombres simples (numération décimale). Symbole de l'étendue (deux dimensions) et des cinq points cardinaux (Est Ouest Sud Nord Centre).⁹³⁵ » La leçon du Père Wieger est la traduction de l'explication du *Shuo Wen Jie Zi*, qui indique les deux niveaux du sens du caractère : d'une part, dans la pensée chinoise, par rapport aux numéros simples, « dix » est un numéro complet. Au temps antique, on utilise les nœuds des cordes pour noter les chiffres des choses. Quand le chiffre atteint à dix, on fait un nœud sur la corde. C'est pourquoi l'écrit de « dix » en écriture Jin se présente comme une corde avec un nœud : . Avec le temps, il se développe progressivement en forme , qui ressemble par hasard à la croix. Donc, pour les Chinois, dans ce système décimal, « dix » est un numéro complet, un numéro total, un numéro qui implique en quelque sorte un état parfait. Ceux qui vivent en Chine pour une certaine durée, comme les missionnaires et notre écrivain, devaient connaître plus ou moins la signification du numéro « dix » dans la vie quotidienne des Chinois. Pour Claudel, le statut spécial du numéro « dix » se conforme en quelque sorte avec la sainteté de la Croix chrétienne.

⁹³⁴ *Ibidem.*

⁹³⁵ Léon Wieger, *Caractères chinois*, Troisième édition, Texte scanné par BNF, 1916, p. 84, in *Gallica* [en ligne], [consulté le 10 octobre 2019], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65295274/f39.image.texteImage>.

D'autre part, Xu Shen, auteur du *Shuo Wen Jie Zi*, donne une explication du caractère au niveau de sa forme, qui est paraphrasée par le Père Wieger : « Symbole de l'étendue (deux dimensions) et des cinq points cardinaux (Est Ouest Sud Nord Centre).⁹³⁶ » Les quatre points cardinaux tiennent une place particulière dans la vie des Chinois. Claudel lui-même l'a signalé dans son article intitulé *Les Superstitions chinoises* : « Le Chinois emporte toujours avec lui ses quatre points cardinaux.⁹³⁷ » Par rapport aux quatre points cardinaux, la notion du « Centre » ou du « Milieu » paraît même encore plus importante dans la culture chinoise. L'un des Classiques du confucianisme s'appelle *L'Invariable Milieu*, soit le *Zhong Yong* (en chinois : 《中庸》), où l'on propage l'importance de l'esprit du Milieu. De plus, le pays chinois se nomme aussi « l'Empire du Milieu ». Donc, la forme symétrique du caractère « dix » qui indique la complétude des cinq points cardinaux reste naturellement un signe très crucial dans la culture chinoise. Claudel, pour établir le lien entre la Sainte Croix et le caractère « dix », a souligné cette signification formelle du caractère : « Voici la sublime intersection en qui le ciel est joint à la terre par l'homme. / Voici le jugement entre la droite et la gauche, la séparation du haut et du bas. Voici l'oblation et le sacrifice ! / Voici le très-saint Milieu, le centre d'où s'écartent également les quatre lignes, voici l'ineffable point.⁹³⁸ » À travers ces expressions, nous voyons que l'écrivain, par l'association entre la croix chrétienne et le caractère chinois, a réussi à dessiner un tableau où la pensée chinoise et la tradition biblique s'entrelacent harmonieusement. C'est sa manière d'interpréter le caractère chinois ; c'est aussi son but de faire l'étude sur les caractères chinois.

Il est clair que Claudel voulait établir une communication spirituelle avec la civilisation chinoise par le biais de l'analyse du sens graphique des caractères chinois. Les exemples figurant dans *Le Repos du septième jour* lui servent plus ou moins de

⁹³⁶ Voilà le texte originel du *Shuo Wen Jie Zi* : “一为东西，丨为南北，则四方中央备矣。” Nous faisons une traduction littérale de la phrase de Xu Shen pour donner une idée plus claire de l'explication formelle : « Le trait horizontal indique l'Est et l'Ouest ; et le trait vertical indique le Sud et le Nord ; alors, les deux traits intersectés signifient la complétude des cinq points cardinaux (les quatre cités plus le Centre) ».

⁹³⁷ *O Pr*, p. 1078.

⁹³⁸ *Th I*, p. 644.

soutien théorique pour propager les idées évangélisatrices, malgré les malentendus dans les interprétations. Cela importe peu, en fait. Comme Gilbert Gadoffre l'a remarqué, « Quoi qu'il en soit, on ne saurait exiger d'un poète une objectivité de philologue, théories ou étymologies vraies ou fausses n'étant pour lui que des stimulants pour l'imagination.⁹³⁹ » Exactement, les caractères chinois lui ont fourni des motifs de l'imagination ; ou plus précisément, ils lui ont inspiré un moyen de repenser l'écriture humaine. Pour Claudel-poète, l'étude sur les caractères chinois ne vise pas seulement la mission évangélisatrice ; elle manifeste aussi les efforts claudéliens pour découvrir un nouveau langage poétique. Sur ce point, nous partageons la remarque de Du Qing Gang :

À la tête de Segalen, d'Apollinaire, de Ponge, de Michaux et bien d'autres, il rêve d'un système graphique où la dimension matérielle des signes jouerait un rôle actif dans les mécanismes de la signification et dans l'expérience poétique. Il cherche à représenter visuellement la réalité par un processus de dépouillement où les traits du caractère communiquent le dynamisme vivant des êtres tout en respectant l'abstraction nécessaire au système graphique.⁹⁴⁰

Depuis 1896, soit l'année où il a composé le poème *Religion du signe*, il a commencé à montrer ses réflexions sur l'écriture, qui sont inspirées par la connaissance des caractères chinois. Là, il a comparé la lettre romaine et le caractère chinois : « La Lettre Romaine a eu pour principe la ligne verticale ; le Caractère Chinois paraît avoir l'horizontale comme trait essentiel.⁹⁴¹ » La comparaison continue dans son texte *Idéogrammes occidentaux*, rédigé en 1926 : « L'idéogramme chinois est synthétique. Vous voyez d'un seul coup devant vous le portrait de la chose représentée. L'idéogramme occidental est analytique, c'est un concept auquel s'accroche la série des conséquences⁹⁴² » ; et aussi « L'idéogramme chinois est un être,

⁹³⁹ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 229.

⁹⁴⁰ Du Qing Gang (杜青钢), « Claudel et les idéogrammes en France », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 55-60, p. 56.

⁹⁴¹ *O Po*, p. 46.

⁹⁴² *O Pr*, p. 89.

la lettre occidentale est surtout un acte, un geste, un mouvement.⁹⁴³ » Dans la même année, il a créé le recueil poétique *Cent phrases pour éventails*, où il a essayé la calligraphie chinoise pour écrire les lettres françaises et composer les poèmes.

Il trouve certainement amusants ces travaux comparatifs entre les lettres occidentales et les caractères chinois ; mais la comparaison n'est pas son but définitif. Son intérêt principal vise à découvrir une nouvelle dimension de l'écriture. Nous voyons que la distinction de trois sortes de traits proposée par lui dans *Religion du signe* s'adresse à « toute écriture » :

Toute écriture commence par le trait ou ligne, qui, un, dans sa continuité, est le signe pur de l'individu. Ou donc la ligne est horizontale, comme toute chose qui dans le seul parallélisme à son principe trouve une raison d'être suffisante ; ou, verticale comme l'arbre et l'homme, elle indique l'acte et pose l'affirmation ; ou, oblique, elle marque le mouvement et le *sens*.⁹⁴⁴

Claudiel a tiré trois sortes de traits — l'horizontal, le vertical et l'oblique — de toute écriture et a expliqué l'idée incarnée par eux. De là, nous ressentons l'ambition du poète qui désirait de former une théorie systématique pour sa découverte sur l'écriture. Ses efforts sont concrétisés dans le texte *Idéogrammes occidentaux*, où il a cherché à trouver la représentation graphique des lettres françaises, anglaises et allemandes. Bien qu'il n'ait pas fait pas de distinction de l'écriture occidentale et de l'écriture chinoise lorsqu'il a annoncé sa théorie, il l'a appliquée davantage sur les langues qu'il connaît bien. Notamment sur les mots français, il a fait des analyses intéressantes, par exemple, sur les mots « toit » « locomotive » « quilles » etc. Yin Yong Da a résumé les efforts claudéliens en disant que

Claudiel a tenté de doubler la langue française d'un espace poétique dont la langue chinoise est pourvue. L'idéogramme claudélien constitue un espace poétique auquel communique indirectement le mot français correspondant ; il s'agit en fait d'un cratylisme secondaire, dont un Mallarmé, un Jakobson

⁹⁴³ *Ibidem*.

⁹⁴⁴ *O Po*, p. 46.

ont subi la fascination.⁹⁴⁵

À la fin du texte, notre poète a insisté pour son cratylisme en termes explicites en se défendant contre la théorie de Saussure :

Nulle démonstration ne convaincra un poète qu'il n'y a pas de rapport entre le son et le sens d'un mot, sinon il n'aurait plus qu'à renoncer à son métier. Et de même est-il si absurde de croire que l'alphabet est l'abrégé et le vestige de tous les actes, de tous les gestes, de toutes les attitudes et par conséquent de tous les sentiments de l'humanité au sein de la création qui l'entoure ? Faut-il croire qu'entre le geste phonétique et le signe écrit, entre l'expression et l'exprimé, à travers toute la généalogie linguistique le rapport soit purement fortuit et arbitraire ?⁹⁴⁶

En tant que poète, Claudel croit ferme en le lien entre le signifié et le signifiant, où l'on pourrait ressentir l'imagination et le sens poétique de l'homme. Il se contente de son cratylisme qu'il appelle « la trouvaille ingénieuse », avec laquelle il se « senti[t] comme sur le seuil d'un monde nouveau⁹⁴⁷ ». Le guide qui l'oriente vers ce « monde nouveau », c'est sûrement les caractères chinois. L'écrivain se rappelle souvent leur rôle inspirateur dans ses écrits. Par exemple, dans le texte *L'Harmonie imitative*, il a dit : « Ce genre de réflexions s'est souvent imposé à moi pendant le long séjour que j'ai fait en Extrême-Orient, tandis que je contemplais les idéogrammes qui là-bas constituent l'écriture et que j'étudiais l'interprétation si amusante qu'en donne le P. Wieger.⁹⁴⁸ » La contemplation de l'écriture chinoise est clairement très productive : à travers elle, le poète, d'une part, essaie d'établir la communication spirituelle avec la civilisation chinoise ; et d'autre part, il réussit à découvrir un nouveau symbolisme dont les langues occidentales pourrait disposer.

⁹⁴⁵ Yin Yong Da (尹永达), « Pour un cratylisme claudélien - Paul Claudel et l'écriture chinoise », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 145-154, p. 147-148.

⁹⁴⁶ *O Pr*, p. 90.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, p. 101.

⁹⁴⁸ *Ibidem*, p. 100.

Conclusion du chapitre

Parmi les arts chinois qui attirent l'intérêt de Claudel, le théâtre occupe certainement une place remarquable. Dans ses poèmes, conférences, correspondances, et aussi journaux, il a évoqué souvent ses impressions sur le théâtre chinois. Le poème *Le Théâtre* nous fournit une présentation intégrale de cet art chinois, où le poète expose non seulement ses observations et connaissances sur tous les aspects de l'art, mais aussi ses réflexions inspirées par les représentations théâtrales chinoises.

Le spectacle de l'orchestre l'a impressionné notamment, et a fait naître en lui des idées fondatrices pour sa propre création théâtrale. En se référant aux fonctions multiples de l'orchestre chinois du théâtre, Claudel a repensé le rôle de la musique dans le théâtre occidental, et a proposé d'enrichir le rôle de l'orchestre et des chœurs dans la représentation théâtrale occidentale pour avoir un spectacle plus attachant et plus harmonieux.

La salle animée et libre du théâtre chinois reste un autre aspect qui contribue à la formation de la conception claudélienne sur la création théâtrale. Ému par l'atmosphère joyeuse et détendue de la salle chinoise, Claudel a fait des essais dans son propre drame. Une telle salle lui est, en plus du spectacle en scène, un deuxième spectacle à découvrir ; et à la fois, elle lui paraît un bon moyen de faire « goûter » la représentation théâtrale claudélienne par les spectateurs.

Avec la peinture chinoise, Claudel montre son avis favorable pour l'espace vide dans la composition du tableau, et aussi pour le moyen chinois de traiter la distance et l'espace. Il s'émerveille surtout de la capacité de des peintures chinoises de faire communiquer le réel et l'imaginaire, ce qui correspond bien à son goût pour la notion de « la limite des deux mondes » découverte également lorsqu'il séjourne en Chine.

Les visites des constructions chinoises sont pour Claudel une exploitation de plaisirs : des sentiers sinueux, les courbures élégantes dans la décoration, les échos entre les édifices voisins, et l'accord entre l'édifice et son environnement, tout cela compose la beauté spatiale de l'art poétique. L'architecture chinoise contribue alors à la connaissance claudélienne du lyrisme chinois.

L'étude de Claudel sur les caractères chinois n'est pas systématique, et ne vise pas non plus à l'applications communicative. Son intérêt est porté sur le pouvoir symbolique des caractères. Avec l'analyse de certains idéogrammes chinois, il était mieux outillé dans *Le Repos du septième jour*, pour suggérer les vérités spirituelles au peuple chinois. Ce qui compte plus, c'est que, à travers l'écriture chinoise, le poète a découvert une nouvelle dimension symbolique de l'écriture occidentale. Alors, l'écriture chinois ne lui était pas un outil de communication ordinaire ; mais avec elle, Claudel a réalisé effectivement une communication spirituelle et poétique.

Malgré les attentions et efforts pour étudier ces arts chinois, Claudel ne désire jamais devenir expert dans aucun de ces domaines artistiques chinois. Son regard projeté sur les arts chinois, n'est pas celui d'un sinologue, ni celui d'un voyageur indifférent. Il voit en effet le théâtre, la peinture, l'architecture et l'écriture de la Chine toujours en poète catholique, ce qui fait de ses découvertes artistiques en Chine des stimulants de sa pensée poétique et philosophique.

Chapitre VIII Le symbolisme claudélien et la Chine

Dans *La Crise des valeurs symbolistes*, Michel Décaudin commente ainsi la présence de Claudel : « Il est une synthèse et un dépassement des aspirations de son temps.⁹⁴⁹ » Effectivement, Claudel a son propre système de signes pour exprimer sa pensée, lequel est lié étroitement à la richesse de ses sensations et à la diversité culturelle de sa connaissance. Le système n'est pas préétabli, mais se forme progressivement au long de son voyage dans des continents différents. Nous allons étudier la relation entre le symbolisme claudélien et son expérience chinoise dans ses deux aspects : l'aspect poétique et l'aspect religieux.

I. Le symbolisme du Claudel-poète et la Chine

Claudiel ne figure pas dans les écrivains les plus représentatifs de l'école littéraire du symbolisme ; mais comme il a eu un rapport intime avec Mallarmé, son œuvre est quand même marquée par la pensée symboliste, notamment ses écrits créés de jeunesse : comme son drame *Tête d'or*, et ses premiers vers rimés et les *Vers d'exil*. Dès son arrivée en Chine, Claudel était à la recherche d'un style. Il fait une tentative stylistique en composant des poèmes descriptifs. Malgré son hésitation au début de cette tentative⁹⁵⁰, le recueil *Connaissance de l'Est* qui est constitué par des « images de Chine » descriptives a connu enfin un grand succès. Ce recueil a attiré les lecteurs comme Victor Segalen, et est devenu l'un des chefs-d'œuvre de l'écrivain. Si l'on fait une vue panoramique sur les écrits claudéliens, il est évident qu'ils sont loin d'être « une explication orphique de l'univers à quoi tendait toute l'œuvre du maître de la rue de Rome⁹⁵¹ ». Ils forment un monde symbolique avec plus de clarté et plus

⁹⁴⁹ Michel Décaudin, « Chapitre VI : Trois maîtres : Jammes, Péguy, Claudel », in *La Crise des valeurs symbolistes*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 380-402, p. 388.

⁹⁵⁰ *O Pr*, p. 1027. Selon la lettre de Claudel à Mallarmé du 23 novembre 1896, Claudel n'était pas satisfait du style descriptif, mais il en sentait la nécessité : « J'ai envoyé à la *Revue de Paris* qui en a déjà publié quelques-unes des "images de Chine". C'est de la littérature descriptive, piètre genre ! Mais, ignorant la photographie, je suis obligé pour donner quelque fixité au passé, de me servir de l'art et métier dont je dispose. »

⁹⁵¹ Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 389.

d'expérience charnelle, unique à Claudel. Il ne faut pas négliger que la découverte de la Chine y joue un rôle décisif.

L'influence des écrivains européens sur le jeune Claudel

La société française vers la fin du XIX^e siècle était pour la plupart des poètes un lieu sans stabilité ni sécurité. D'après Mallarmé, « Le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau.⁹⁵² » Donc, le poète s'efforçait de « travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais, et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnets, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu⁹⁵³ ».

Claudel, à ce moment-là, encore très jeune, a eu une impression semblable mais pas tout à fait la même que son maître. Sa sensation d'insécurité est partiellement provoquée par l'inhumanité de la modernisation sociale, et pour le reste, par sa sensibilité innée et sa crise intérieure spirituelle. Depuis 1887, Claudel fréquentait le salon du mardi de Mallarmé qui était situé au 89 de la rue de Rome à Paris. Auprès de ce « homme dont le gagnepain était précisément d'interpréter, de traduire et d'expliquer » et qui était « aussi un Parisien ironique et rusé à la Degas, habitué à comprendre et à se faire comprendre à demi-mot⁹⁵⁴ », Claudel a fait ses classes sur l'esthétique de la poésie. Il a reçu de Mallarmé l'enseignement « sur le plan du graphisme, de la technique, de la présentation de l'œuvre poétique⁹⁵⁵ ». En parlant de l'influence mallarméenne, Claudel préférait attirer notre attention sur « un enseignement capital », aussi « le seul enseignement » qu'il consentait à reconnaître, qui « a profondément marqué son intelligence⁹⁵⁶ » : « [il] m'a appris à me placer devant tout objet offert à mon attention avec cette question : *Qu'est-ce que cela veut*

⁹⁵² *Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraires*, Mallarmé, Pléiade, p. 869, cité par Gilbert Gadoffre dans *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 45.

⁹⁵³ *Autobiographie*, Pléiade, p. 664, cité par Gilbert Gadoffre dans *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 45.

⁹⁵⁴ « Mallarmé », *O Pr*, p. 510.

⁹⁵⁵ Marie-Josèphe Guers, *Paul Claudel : biographie*, Arles, Actes Sud, 1987, 262 p., p. 73.

⁹⁵⁶ *M*, p. 78-79.

dire ? Il ne s'agit pas de peindre, il s'agit d'interpréter.⁹⁵⁷ » La parole de Mallarmé lui a révélé une volonté d'interpréter, qui stimule les découvertes décrites dans *Connaissance de l'Est* : « Cet arbre comme le banyan ou ce spectacle tel que je vois a une espèce de volonté secrète, de volonté latente qui nous pose une question somme toute — et à cette question nous somme sommés de répondre : “Qu'est-ce que ça veut dire ?”⁹⁵⁸ » Cette question-enseignement est liée intimement à la question essentielle de la poésie de Mallarmé : « Qu'est-ce que la Poésie ? » Depuis ses débuts, le maître symboliste s'efforçait de montrer la fonction de la Poésie : « donner au monde une caution ontologique, par le sens, par le langage : le sauver de l'absurde, lui donner authenticité, justification, légitimité, lui donner sens, — le rendre habitable pour l'homme, en faire un véritable “séjour pour l'homme”.⁹⁵⁹ »

À l'influence de Mallarmé, il faut ajouter celle de Rimbaud. Pour Claudel, « Comme les facultés de l'âme et de l'esprit sont complémentaires, les influences, littéraire de Rimbaud et humaine de Stéphane Mallarmé, se sont complétées.⁹⁶⁰ » À l'égard de Rimbaud, Claudel, en tant que quelqu'un qui est « un de ceux qui l'ont cru sur parole, un de ceux qui ont eu confiance en lui⁹⁶¹ », s'en est inspiré beaucoup de celui-là : « pratique des coupes expressives, allitérations suggestives, métaphores audacieuses, contrastes entre les niveaux de langue, effets de sonorité échappant à l'analyse et faisant résonner chez le lecteur le mystère d'une magie verbale⁹⁶² ». En plus des techniques langagières, Claudel a vu en ce génie précoce un symbolisme lié à la foi. Sous le regard claudélien, Rimbaud est la « Jeanne d'Arc » de la littérature : « Il regarde avec une ardente et profonde curiosité, avec une mystérieuse sympathie qui ne peut plus être exprimée “en paroles païennes”, ces choses qui nous entourent et qu'il sait que nous ne voyons qu'en reflets et en énigmes⁹⁶³ ». « L'ardente curiosité » et « la mystérieuse sympathie », selon Claudel, n'étaient rien d'autre que la

⁹⁵⁷ Notes de « Mallarmé », *O Pr*, p. 1466.

⁹⁵⁸ *M*, p. 79.

⁹⁵⁹ Éric Benoit, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde », *Romantisme*, 2001, p. 107-120, p. 108.

⁹⁶⁰ Marie-Josèphe Guers, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁶¹ « Arthur Rimbaud », *O Pr*, p. 521.

⁹⁶² Marie-Josèphe Guers, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁶³ « Arthur Rimbaud », *O Pr*, p. 516.

manifestation d'une force surnaturelle. En fait, nous ne savons pas si c'est bien l'héritage de Rimbaud ou une faculté imposée par la foi, nous trouvons la curiosité et la sympathie également chez notre poète, notamment lorsqu'il s'agit de ses découvertes sur les arts et coutumes traditionnels chinois. Pour Claudel, les *Illuminations* de Rimbaud ne sont pas seulement une source d'inspiration, mais aussi un moyen pour sortir du « monde hideux de Taine, de Renan⁹⁶⁴ ». Comme Michel Décaudin l'indique dans son livre, « [Rimbaud], prolongeant la leçon de Baudelaire, l'a délivré [Claudel] de l'obsession d'un univers limité et explicable en lui montrant la part de mystère que comporte l'intuition même du concret et l'unité profonde de la nature dont la science ne saisit que la surface.⁹⁶⁵ »

En ce qui concerne la création dramatique de Claudel, il ne faut pas négliger l'influence de Villiers de l'Isle-Adam. Au moment de concevoir ses premières pièces, Claudel a dû être un auditeur attentif de la dramaturgie symboliste. Sur le plan de l'intrigue, les passions mystiques des personnages et la valeur spirituelle de l'action, l'empreinte du théoricien symboliste reste remarquable. En comparant *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam et *Tête d'Or* de Claudel, Michel Lioure fait cette remarque sur leurs ressemblances :

Par l'invention romanesque de l'intrigue et la signification spirituelle de l'action, la grandeur surhumaine des personnages et l'exaltation mystique des sentiments, la teneur philosophique du dialogue et la luxuriance poétique du langage, *Axël* est sans doute de tout le théâtre symboliste l'œuvre qui préfigure le plus sensiblement le style dramatique de *Tête d'Or* et de *L'Annonce faite à Marie*.⁹⁶⁶

Villiers de l'Isle-Adam, comme Rimbaud, mais plutôt sur le domaine dramatique, a appris à Claudel à « déceler dans les choses les signes d'une réalité spirituelle supérieure à toute analyse.⁹⁶⁷ »

En plus des leçons des maîtres-devanciers, Claudel s'est inspiré aussi des œuvres

⁹⁶⁴ *Correspondances de Jacques Rivière et Paul Claudel*, p. 142, cité par Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 388.

⁹⁶⁵ Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 389.

⁹⁶⁶ Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, 1971, p. 120.

⁹⁶⁷ Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 389.

de ses contemporains. En 1892, il s'est joint à un autre cénacle littéraire auquel appartenaient Marcel Schwob, Jules Renard, Maurice Pottecher, Léon Daudet, Camille Mauclair, et Henri Barbusse. Parmi eux, l'influence de Jules Renard sur les écrits poétiques de Claudel reste importante. L'enquête de Gilbert Gadoffre nous révèle que celui-ci tenait à ce moment-là une grande admiration envers celui-là :

C'est un fait que le jeune vice-consul, alors en poste à New York, semble considérer le dernier livre de Renard comme l'événement de la saison littéraire de Paris. « J'en veux à Renard », écrit-il à Pottecher, « de ne pas avoir envoyé immédiatement *La Lanterne sourde*, comme je le lui avais fait promettre et repromettre ».⁹⁶⁸

En 1896 à Fouzhou, Claudel était heureux de bien recevoir l'exemplaire des *Histoires naturelles* envoyé par l'auteur. La lecture du livre de Jules Renard a suscité en lui des réflexions sur la question du style⁹⁶⁹. À cette période, il était en pleine rédaction de *Connaissance de l'Est* dont les poèmes étaient ses exercices de la recherche du style. Les écrits de Jules Renard lui ont fourni un modèle pour sa tentative en prose poétique. « Il suffit de parcourir les cinquante premières pages de *Connaissance de l'Est* pour voir que la leçon [de Renard] n'a pas été perdue. Les textes sur l'aloès, le porc, le banyan, si on les compare aux *Histoires naturelles*, semblent, à première vue, des pastiches qui seraient supérieurs au modèle.⁹⁷⁰ » L'attention à la nature, c'est le pivot de l'esthétique de Jules Renard, qui a écrit que « La récompense du travail, c'est le regard sur la nature. L'œil du paresseux ne voit rien.⁹⁷¹ » L'auteur des *Histoires naturelles* poursuivait alors « l'exigence d'une authentique communion avec la nature⁹⁷² ». L'idée de Jules Renard, qui « représente pour Claudel le goût

⁹⁶⁸ Gilbert Gadoffre, « Introduction », in *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 9-60, p. 17-18.

⁹⁶⁹ Dans la lettre de Claudel à Pottecher du 3 juin 1896, il écrit : « J'ai lu le livre de Renard [...] dans ce livre plein de nature, pas une seule fois on ne voit un adjectif indiquant la couleur. [...] Renard use bien délicieusement de la courte proposition principale à deux notes qui constitue sa phrase. [...] Plût au ciel que, comme l'un ou l'autre de ces deux amis [Renard et Mallarmé], je puisse écrire d'une manière achevée, dans un style ou dans l'autre ! Mais de ma vie je n'ai pu écrire une phrase qui m'ait satisfait », cité dans Gilbert Gadoffre, « Introduction », in *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 9-60, p. 18, et dans « Notes de *Connaissance de l'Est* », *O Po*, p. 1027.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁷¹ Cité dans la *Présentation* de Jules Renard, *Histoires naturelles*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 6.

⁹⁷² *Ibidem*.

français⁹⁷³ », a été appliquée par celui-ci dans ses écrits sur les fleuves, les arbres, les monts ou les animaux de *Connaissance de l'Est*. Nous voyons dans ces poèmes un contemplateur aussi scrupuleux que Jules Renard. Quand Claudel a appelé ses écrits de *Connaissance de l'Est* des « images de Chine⁹⁷⁴ », n'a-t-il pas évoqué implicitement une expérience du *Chasseur d'images*⁹⁷⁵ ?

Tout en recevant des influences d'autrui, Claudel se débattait pour créer son propre style, et plus important, son propre système de signes, qui pourrait soutenir tous ses écrits poétiques. Donc, même pendant son éducation auprès de Mallarmé, il faisait toujours attention à se tenir à l'écart du courant symboliste. Par exemple, il se sentait souvent étranger à l'hermétisme mallarméen et préférait chercher ce que la foi chrétienne peut apporter au symbolisme. Avoir ou non la croyance décide effectivement de l'esthétique du poète. À la fin du XIX^e siècle, l'éloignement du latin dans la formation et la création des écrivains a modifié l'atmosphère générale du milieu littéraire. Claudel demeurait l'un des seuls écrivains qui conservaient encore « un rapport nourricier à la langue latine⁹⁷⁶ ». Les autres membres de cette minorité étaient comme Claudel des écrivains catholiques, comme Léon Bloy, ce qui affirme justement la corrélation entre la foi et le lyrisme des écrivains. La divergence au niveau de la foi et à celui des caractères personnels a séparé certainement Claudel de son maître. En évoquant les souvenirs de Mallarmé, Claudel a montré à la fois de l'admiration et de l'écart à l'égard de celui-là : « j'admira beaucoup Mallarmé parce qu'il possédait des qualités que je n'ai pas. C'était un homme extrêmement distingué, un causeur brillant, avec une manière de s'exprimer tout à fait charmante. Tout ça, dans le fond, n'a pas influencé énormément sur moi.⁹⁷⁷ » Quant à la question-clé « qu'est-ce que cela veut dire », elle restait « le seul enseignement » reçu de Mallarmé pour Claudel.

⁹⁷³ Jules Renard écrit dans son *Journal* du 14 novembre 1892 : « Il [Claudel] affirme que je représente pour lui le goût français », cité par Gilbert Gadoffre, dans « Introduction », in *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 9-60, p. 17.

⁹⁷⁴ « Notes de *Connaissance de l'Est* », *O Po*, p. 1027.

⁹⁷⁵ « Chasseur d'images » est le premier poème des *Histoires naturelles* de Jules Renard.

⁹⁷⁶ Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », in *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 235-279, p. 239.

⁹⁷⁷ *M*, p. 78.

Pareillement, tout en restant un grand fervent des écrits de Jules Renard, notre poète n'a pas oublié de continuer sa propre recherche de la prose poétique. Il s'efforçait d'écrire des phrases qui puissent satisfaire lui-même, en construisant ses propres rythme et style. À cheval sur deux siècles, Claudel avait besoin de découvrir ailleurs et de se libérer « des influences qui se sont exercées tant à travers les livres que les contacts humains⁹⁷⁸ ». Il s'orientait dans son intention de « n'être à la mesure d'aucun d'autre⁹⁷⁹ ».

La découverte de l'analogie

En été 1903 à Kou-liang, Claudel a composé son texte poétique et théorique *Connaissance du temps*, dans lequel il a annoncé la découverte « d'un nouvel Art poétique de l'Univers, d'une nouvelle Logique⁹⁸⁰ » : voilà l'idée de l'analogie. Pour expliquer cette « nouvelle Logique », le poète l'a comparé avec la logique aristotélicienne : « L'ancienne avait le syllogisme pour organe, celle-ci a la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes.⁹⁸¹ » Les deux logiques disposent alors de fonctions différentes, qui sont montrées dans la suite de la comparaison explicative : « Je compare cette logique [l'aristotélicienne] à la première partie de la grammaire qui détermine la nature et la fonction des différents mots. La seconde Logique en est comme la syntaxe qui enseigne l'art de les assembler, et celle-ci est pratiquée devant nos yeux par la nature même. ⁹⁸²»

La découverte de l'analogie marque certainement une étape importante dans la pensée poétique claudélienne. Presque un demi-siècle plus tard, en se rappelant cette période, le poète a évoqué encore une fois cette découverte :

Mais à côté de ce principe, disons thomiste, de compréhension, j'ai fait plus tard alors une autre découverte, encore plus riche que celle de saint Thomas, c'est l'idée de

⁹⁷⁸ Marie-Josèphe Guers, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁷⁹ Georges Duhamel, *Paul Claudel – Le Philosophe, le poète, l'écrivain*, Mercure de France, 1913, cité par Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 394.

⁹⁸⁰ « Connaissance du temps », *O Po*, p. 143.

⁹⁸¹ *Ibidem*.

⁹⁸² *Ibidem*.

l'analogie, l'idée dont saint Bonaventure donne la formule, et qui est peut-être encore plus riche de conséquences au point de vue de la découverte que le syllogisme aristotélicien.⁹⁸³

Pendant cet entretien rétrospectif avec Jean Amrouche, le poète a explicité la notion de « l'analogie » en termes plus clairs : « La formule de l'analogie, c'est, ce serait : A est à B ce que C est à D. Le rapport de A avec B a une analogie, a une ressemblance, avec le rapport de C avec D. Ça va très loin, parce qu'il n'y a plus de rapport rationnel. Ça échappe à la raison. C'est une espèce d'intuition.⁹⁸⁴ » L'expression dans cet entretien nous rappelle le commentaire claudélien dans *Connaissance du temps*, qui exprime un sens pareil : « Il n'est science que du général, il n'est création que du particulier⁹⁸⁵ ». L'analogie est définie chaque fois par le poète comme la contrepartie de la science : irrationnelle, particulière et intuitive. Pour donner une explication encore plus précise, il a cité l'exemple de Claude Bernard qui avait découvert la fonction glycogénique du foie. Dans cet événement scientifique, Claudel a remarqué le rôle de l'analogie qui n'est pas du tout rationnelle, mais intuitive et poétique :

Rationnellement, il n'y a aucune raison : les mouches peuvent être attirées 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, toute la poésie est basée là-dessus.⁹⁸⁶

L'enchaînement de la découverte de Claude Bernard fonctionne comme Claudel l'a expliqué : « le sucre est aux mouches ce que ces débris anatomiques sont à ces mêmes mouches qui s'appliquent dessus⁹⁸⁷ », ce qui est justement l'application de la formule analogique. Il est vrai que Claude Bernard a été amené plutôt par un coup d'intuition pour faire la découverte de la fonction glycogénique du foie. Claudel a fait ensuite une supposition très intéressante : si Rimbaud avait eu « le même spectacle que

⁹⁸³ *M*, p. 156.

⁹⁸⁴ *Ibidem*.

⁹⁸⁵ « *Connaissance du temps* », *O Po*, p. 143.

⁹⁸⁶ *M*, p. 156-157.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, p. 156.

Claude Bernard », il aurait pu faire un vers très symboliste, parce que le rapport analogique des choses sert à un poète comme Rimbaud de logique du symbolisme. Si l'exemple de Claude Bernard nous montre l'application extensive de la formule analogique, la supposition concernant Rimbaud traduit effectivement la vision de Claudel sur l'enjeu du symbolisme. Dans son art poétique, l'analogie joue le rôle décisif pour révéler le lien invisible, irrationnel mais suggestif des choses.

Revenons au moment où Claudel fait la découverte de l'analogie. Nous remarquons que dans la *Connaissance du temps*, pour entamer la notion de l'analogie, il s'est rappelé son observation sur une forêt au Japon quelques ans plus tôt. Le poète a ainsi désigné le poème créé à ce moment-là qui concerne la forêt japonaise : « l'énonciation arborescente d'un nouvel Art poétique de l'Univers, d'une nouvelle Logique⁹⁸⁸ ». La dite « nouvelle Logique » désigne justement l'idée de l'analogie. Ce qui est intéressant, c'est que la désignation « l'énonciation arborescente » elle-même se présente comme une application parfaite de l'analogie, et de plus, qu'elle conserve encore le lien thématique avec « la forêt ». Claudel a amorcé avec habileté sa découverte. Mais ce qui mérite le plus notre attention, c'est le rapport étroit, indiqué par le poète, entre la nature et la découverte de l'analogie. L'observation de la forêt a joué le rôle de catalyser la découverte claudélienne ; et le poète a souligné plus tard dans son explication que « [l'analogie] est pratiquée devant nos yeux par la nature même.⁹⁸⁹ » C'est-à-dire que la découverte de l'analogie, le fruit de l'étude de Claudel sur l'art poétique, est intimement liée avec l'observation de la nature. À ce moment-là, l'observation claudélienne visait principalement les paysages chinois.

Dans son article *Claudel et le paysage chinois*, Gilbert Gadoffre nous signale que *Connaissance de l'Est* est montré comme un champ de « la mise en œuvre des propositions [analogiques].⁹⁹⁰ » Par exemple, le poème *Le Riz* « est fait d'un contrepoint d'analogie », où « Deux par deux le comparant et le comparé s'entrelacent, et la phrase finale sur "la terre bonne à manger" réalise, comme une coda de fugue, la

⁹⁸⁸ « Connaissance du temps », *O Po*, p. 143.

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁹⁰ Gilbert Gadoffre, « Claudel et le paysage chinois », *Études de Langue et Littérature françaises*, mars 1972, p. 70-82, p. 70.

fusion des deux ordres.⁹⁹¹ » Dans le poème *Jardins*, « L'écriture est moins serrée que dans *Le Riz*, mais la chaîne des analogies n'en donne pas moins une trame de fond⁹⁹² ». Et dans le poème *Considération de la cité*, « Partis de la contemplation d'une mer de nuages, nous sommes insensiblement conduits vers l'image [...] de la Jérusalem céleste.⁹⁹³ » Avec les procédés analogiques, le poète « confère aux êtres, aux situations, aux choses, une valeur de signe.⁹⁹⁴ » L'enquête de Gilbert Gadoffre nous montre que l'observation claudélienne des paysages chinois dans *Connaissance de l'Est* est au fond une suite des applications de l'idée de l'analogie. Et la nature qui y est décrite se présente comme une fourmilière de signes.

En fait, pendant la formation de l'idée de l'analogie, la Chine a fourni au poète non seulement un champ d'exercices avec ses paysages, mais aussi une référence vivante avec sa pensée philosophique. Dans son article *La Modernité de Paul Claudel et la Chine*, Zhen Ji remarque ainsi :

Dans *Claudel et l'univers chinois* Gilbert Gadoffre suggère que Saint Bonaventure, Huysmans et Mallarmé aient inspiré Claudel dans son adoption de cette analogie. Il est possible que Claudel ait subi également une influence chinoise. Car cette nouvelle logique présente une parenté surprenante avec celle de la cosmologie chinoise. Son discours intitulé « Les superstitions chinoises » le montre bien informé du fond de cette pensée chinoise. Il comprend que l'essence de la philosophie chinoise repose sur la conception de ces deux principes opposés, le yin et le yang, et qu'aux yeux des Chinois, leur transformation éternelle constitue l'évolution de l'univers. Il sait également que le yin et le yang sont capables de représenter les deux aspects contraires d'une même chose, et que leur rapport est aussi contigu et complémentaire : « Au moment où le yang est à son apogée [...] l'autre se substitue à lui insensiblement [...] Chacune porte en soi le germe de l'autre [...] »⁹⁹⁵

La philosophie chinoise qui se base sur la théorie du Yin-Yang peut être

⁹⁹¹ *Ibidem.*

⁹⁹² *Ibidem*, p. 71.

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 73.

⁹⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁹⁵ Zhen Ji, « La modernité de Paul Claudel et la Chine », *Paul Claudel Papers*, vol. 6-7, mai 2009, p. 115-125, p. 122.

considérée comme une application infinie et inépuisable de la formule de l'analogie : le Yin et le Yang peuvent désigner les deux aspects opposés de tout être, toute situation et toute chose. Le rapport entre le Yin et le Yang est considéré comme le modèle pour expliquer les évolutions de l'univers. Dans la construction des maisons et des tombeaux, dans les pratiques rituelles des fêtes, dans l'aménagement des intrigues des légendes, on peut trouver aisément l'application de la théorie du Yin-Yang. Pour notre poète, qui a vécu beaucoup d'expériences de ce genre, il avait certainement une bonne connaissance de cette analogie philosophique chinoise et a dû s'inspirer beaucoup d'elle.

Non seulement dans la pensée philosophique, mais aussi dans la pensée poétique, les Chinois s'attachent toujours à la tradition de l'analogie pour comprendre et interpréter les êtres et les choses. Le poète emploie les analogies entre le monde extérieur et l'intérieur de l'homme comme ses procédés principaux pour composer les vers. « Que la poésie chinoise abonde en métaphores et en images symboliques, c'est ce qui frappe tout lecteur au premier abord⁹⁹⁶ », ainsi François Cheng s'exclame-t-il. Le *bi* (比) et le *xing* (兴) sont deux procédés les plus utilisés par les poètes chinois.

Le *bi* (« comparaison ») est employé lorsque le poète fait appel à une image (de la nature en général) pour figurer une idée ou un sentiment qu'il voudrait exprimer. On use en revanche du *xing* (« incitation ») lorsqu'un élément du monde sensible, un paysage, une scène, suscite chez lui un souvenir, un sentiment latent ou une idée jusque-là non exprimée. [...] Dans ce mouvement, le *bi* incarne le processus sujet → objet, celui qui va de l'homme vers la nature, tandis que le *xing* introduit le processus inverse objet → sujet, celui qui part de la nature pour revenir à l'homme. Toute poésie faisant appel aux deux instaure à sa manière le grand Dialogue que le Dao, depuis toujours, cherche à favoriser.⁹⁹⁷

Avec le *bi* et le *xing*, l'état d'esprit peut trouver son reflet dans la situation du monde extérieur ; et le monde matériel, notamment la nature, abonde en signes qui

⁹⁹⁶ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise ; suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1977, p. 76.

⁹⁹⁷ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise ; suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996, p. 92-93.

peuvent représenter divers sentiments humains : alors « les figures extérieures deviennent la représentation d'un monde intérieur⁹⁹⁸ ». Le poète chinois excelle à ce jeu de transposition entre la conscience subjective et les éléments du monde objectif. La préférence collective pour les procédés analogiques manifeste en fait un attachement fort à la valeur allusive de la poésie. Pour le poète chinois, il ne faut pas du tout annoncer ce qu'il veut exprimer d'une façon directe. De même que le jardin chinois préfère les détours, la poésie chinoise s'attache autant à la valeur allusive pour évoquer les états d'esprit. Sur ce point, le livre de François Jullien *La valeur allusive : des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise* nous fournit une quantité d'analyses intéressantes, parmi lesquelles l'étude sur les fonctions du procédé poétique *xing* (qui confirme la parole de François Cheng) :

D'une part, donc, la notion de *xing* rend compte de la motivation du discours poétique, d'un point de vue psychologique et existentiel, et, de l'autre, elle rend compte du fait que, compte tenu de l'émotion suscitée, le motif évocateur, comme mode du discours poétique, puisse être riche d'implications analogiques.⁹⁹⁹

Le *xing*, qui désigne le cas où « un élément du monde sensible, un paysage, une scène, suscite [chez le poète] un souvenir, un sentiment latent ou une idée jusque-là non exprimée¹⁰⁰⁰ », est capable de présenter à la fois le motif du discours poétique et le rapport analogique entre l'intériorité et l'extériorité. L'émotion du poète est impliquée par une scène ou un paysage ; et en revanche, la scène ou le paysage devient l'allusion de cette émotion. La remarque de François Jullien se fonde sur son étude du discours poétique de Liu Xie, auteur de *Wen Xin Diao Long*, d'où nous avons cité un passage dans notre cinquième chapitre qui concerne les correspondances entre les paysages saisonniers et les consciences humaines. Nous pouvons y trouver les exemples les plus conventionnels du *xing* de la poésie chinoise. Il n'est pas très

⁹⁹⁸ François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, 164 p., p. 140.

⁹⁹⁹ François Jullien, *La Valeur allusive : des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1985, 314 p., p. 69.

¹⁰⁰⁰ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise ; suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996, 288 p., p. 92-93.

nécessaire de répéter ici le passage de Liu Xie ici ; mais nous aimerions citer la remarque conclusive de François Jullien à l'égard de l'idée de Liu Xie :

L'émotion diffuse fait tendre et vibrer harmonieusement la profusion des existences en une scène d'une infinie beauté : le poème est déjà tissé sans qu'intervienne l'ingérence de la conscience humaine comme sujet ; ou plutôt, la conscience subjective est dès le départ intégrée au procès d'interactions mutuelles qui fait vivre et émouvoir l'ensemble des réalités mondaines. Chaque paysage saisonnier suscite en l'homme une forme de conscience particulière et le procès intérieur à la subjectivité n'est que le prolongement direct du jeu de variations qui est à l'œuvre dans le Monde : l'extériorité suscite et modifie l'intériorité et cette modification de la réalité intérieure s'extériorise à son tour en se « déployant » comme expression et manifestation littéraires.¹⁰⁰¹

Un tel genre de corrélation et d'interaction entre le paysage et l'émotion figure également dans *Connaissance de l'Est*. Il faut évoquer de nouveau notre analyse du cinquième chapitre sur des poèmes claudéliens qui concernent son observation des paysages saisonniers en Chine. N'oublions pas que dans le poème *Ardeur*, la chaleur estivale étant comparée au Feu pénal, l'expérience de vivre la chaleur est alors considérée sous la plume claudélienne comme une sorte de purification spirituelle par laquelle l'homme peut exprimer son amour envers Dieu. Dans les poèmes *Octobre*, *Novembre*, et *L'Heure jaune*, l'automne est défini par Claudel comme une saison de couleurs, de satisfaction et de béatitude. La saison de moisson implique un état d'esprit relativement mûr et décisif du poète, qui décide à ce moment-là de répondre positivement à la vocation religieuse. Dans le poème *Décembre*, la scène de l'hiver incarne une image calme et potentiellement dynamique et est nommé par le poète « le sabbat », ce qui traduit son intérieur du moment : c'est de « méditer » silencieusement « de nouvelles entreprises¹⁰⁰² ». De même que les corrélations entre les saisons et les émotions, résumées par Liu Xie pour la poésie chinoise, ici, chaque paysage saisonnier suscite aussi en Claudel « une forme de conscience particulière ». De ce point de vue, la parenté entre le lyrisme analogique claudélien et la tradition de la poésie chinoise

¹⁰⁰¹ François Jullien, *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁰⁰² « Décembre », *O Po*, p. 57.

est vraiment « surprenante », dirons-nous en répétant la formule de Zhen Ji.

Au moment de la découverte de l'analogie, Claudel ne connaissait pas beaucoup la poésie chinoise. Au moins selon ses écrits de l'époque, nous n'en trouvons pas de trace claire. Il faut attendre jusqu'à l'apparition des textes bien ultérieurs pour que nous puissions trouver la manifestation officielle de la connaissance claudélienne sur la poésie chinoise, comme dans sa conférence en 1937 *La Poésie française et l'Extrême-Orient*, et *Des poèmes d'après le chinois*, publiés dans les années 1940. Or, cela n'annonce pas que Claudel ne disposait d'aucune connaissance de l'art poétique chinois pendant son adoption de l'analogie. Il avait en fait des contacts avec l'esthétique poétique chinoise par le truchement de sa lecture des œuvres des missionnaires, de son observation sur les jardins, de ses visites au théâtre et aussi de ses nombreuses promenades dans les paysages naturels. Comme Michel Murat le conclut, « L'analogie constitue aussi un processus définitionnel ; elle singularise notre compréhension des concepts lorsque ceux-ci sont à la fois abstraits, généreux, et intimement liés à l'expérience.¹⁰⁰³ » L'expérience poétique et philosophique en Chine constitue ainsi une part contributive de la découverte de l'analogie de Claudel.

La recherche de la forme

La formation du symbolisme de Claudel est marquée par sa recherche de la forme. Ses efforts deviennent très manifestes pendant son premier séjour en Chine. Didier Alexandre fait un petit inventaire des réflexions de Claudel sur la forme dans ses œuvres de cette période :

Par exemple, dans *Le Repos du septième jour*, l'Empereur nouveau se présente comme « la forme du peuple », représentant, certes symbolique, de la multitude, expression une des parties qui le constituent. (*Th I*, p. 858) Dans la seconde version de *La Ville*, la forme est encore appliquée à la totalité politique : « la ville est la forme de l'humanité » (*Th I*, p. 463), forme architecturale et vitale intérieurement ordonnée par les échanges réciproques obéissant aux besoins réciproques. On trouve la même idée exprimée dans le poème

¹⁰⁰³ Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », in *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 235-279, p. 268.

Villes de Connaissance de l'Est, antérieur. La forme est ainsi contour, apparence résultant d'une production interne. Pour Avare, la « forme de la parole » résulte de la « force de celui qui (...) profère l'Idée. (*Th I*, p. 452)¹⁰⁰⁴

Nous avons ici « La forme du peuple », « la forme de l'humanité » et « la forme de la parole ». Le dramaturge a mis dans la bouche des personnages ses réflexions diffuses du concept de la forme. En matière de drame, Claudel a fait aussi sa recherche en repensant la forme générale de toute la pièce. En évoquant la forme du *Soulier de Satin*, Jean Rousset conclut les idées de Claudel sur la forme en disant que « les parties sont liées à l'ensemble, mais d'une liaison qui n'est pas celle de "l'enchaînement logique ou mécanique" ; il s'agirait plutôt d'un réseau de correspondances de nature picturale ou musicale, par accords de valeurs ou de tons. ¹⁰⁰⁵» De la remarque de Jean Rousset, nous notons que Claudel a fait grand cas de l'harmonie de la forme, non la logique de la forme. « Identifiée au mouvement, la forme est transitive, apparente et fuyante, et distincte de la matière ou l'âme dont elle est l'expression¹⁰⁰⁶ », ainsi Didier Alexandre commente-t-il la conception claudélienne de la forme. Donc, l'enjeu de l'esthétique de la forme, pour Claudel, c'est de trouver son équilibre dans les mouvements. La présentation de ses vers manifeste parfaitement le respect du poète pour ce point.

Souvenons-nous enfin que c'est à cette époque, entre 1890 et 1910 (de *Tête d'Or* aux *Cinq grandes odes*), que Claudel, dans son théâtre puis dans sa poésie, mais en gardant toujours en tête le modèle de la prosodie orale, découpe sa prose en vers par des retours imprévisibles à la ligne : l'alinéa délimitera ce que l'on prendra l'habitude de nommer des « versets », c'est-à-dire des unités graphiques irrégulières qui correspondent à des unités de pensée ou de souffle : [...] ¹⁰⁰⁷

« Des retours imprévisibles à la ligne » font des vers la concrétisation « des unités

¹⁰⁰⁴ Didier Alexandre, *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme*, Paris, Honoré Champion, 2005, 628 p., p. 208.

¹⁰⁰⁵ Jean Rousset, « Chapitre VII : La structure du drame claudélien : L'écran et le face à face », in *Formes et significations*, Paris, José Corti, 2014, p. 171-189, p. 182.

¹⁰⁰⁶ Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰⁰⁷ Christelle Reggiani, « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », in *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 379-409, p. 393.

de pensée ou de souffle », ce qui nous rappelle naturellement la notion chinoise du *qi*, un équivalent de « souffle ». Nous citons le passage d'un article de Qin Hai Ying comme une présentation brève de la notion du *qi* :

Le *Qi* est une notion primordiale dans la culture chinoise. Bien que ce mot n'ait pas d'équivalent exact en Occident, on peut le rapprocher, par certains points de convergence, avec le *pneuma* grec, avec le *spiritus* latin, et par conséquent, une des traductions littérales possibles en français est le « souffle » (une autre traduction interprétative fréquente, c'est « énergie cosmique ») (mais, comme pour le *Tao*, le mieux ici, c'est de ne pas traduire). Etant principe premier de tout, le *Qi* se trouve appliqué dans presque tous les domaines de la vie, dans toutes les disciplines (dans la philosophie et l'éthique, dans le taoïsme et le confucianisme, en peinture et en calligraphie, dans la médecine, dans les arts martiaux, dans les exercices respiratoires, le Qi Gong...) et ses extensions sémantiques donnent lieu à un vocabulaire d'une richesse fascinante, car on compte des centaines de mots chinois composés par le lexème *qi*.¹⁰⁰⁸

Avec les équivalents possibles listés dans le passage, nous comprenons que le *qi* désigne au sens banal l'air qu'on expire et aspire, mais au sens large une espèce d'énergie qui peut animer les êtres et les choses. François Jullien fait sa traduction du *qi* en synthétisant les deux traductions françaises indiquées par Qin Hai Ying : c'est le « souffle cosmique¹⁰⁰⁹ », expression qui essaie de mieux résumer le référent du terme. Comme le *qi* implique au sens propre un mouvement rythmé et vital, son application dans le domaine littéraire concerne surtout le dynamisme du style, ou plus précisément, le rythme et la force du langage. Nous rencontrons un tel « souffle littéraire » dans les écrits poétiques de Claudel, ce qui est manifesté, comme Christelle Reggiani le remarque, par le style de « la prosodie orale » des vers claudéliens. Le poète lui-même, associe le « souffle » physiologique avec sa définition du vers. Dans sa lettre adressée de Fou-tchéou le 24 août 1903 à Georg Brandès, il a ainsi écrit :

Je définis mon vers une expiration, un testament

¹⁰⁰⁸ Qin Hai Ying (秦海鷹), « Le souffle du vers chez Claudel et le *Qi* littéraire en Chine », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 27-37, p. 32.

¹⁰⁰⁹ François Jullien, *op. cit.*, p. 63.

intelligible, ou plus précisément, *cette action double et réciproque par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible*. Il est notre vie elle-même, notre rythme essentiel par quoi nous vivons et nous sommes.¹⁰¹⁰

Comme le poète l'a indiqué lui-même, ses vers sont spécialement marqués par ces « souffles » vitaux, ce qui conduit à ce fait que tout qui décide la forme du vers claudélien, comme l'enchaînement, la pause, la ponctuation et la porosité des mots, embrasse intimement la notion de *qi*, en montrant alors une vitalité cosmique. Force est de noter que les œuvres claudéliennes visées par la remarque de Christelle Reggiani sont principalement composées pendant son séjour chinois ; et de même, la définition du vers faite par Claudel est aussi née pendant la même période. Il est alors raisonnable de dire que la parenté entre le « souffle claudélien » et la notion de *qi* n'est pas une simple coïncidence.

Cette définition du vers est fidèlement répétée dans le texte *Réflexions et propositions sur le vers français*, écrit à Tokyo en 1925 : « Le vers composé d'une ligne et d'un blanc est cette action double, cette respiration par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible.¹⁰¹¹ » Mais dans cette expression, un autre terme attire notre attention : c'est le terme de « blanc ». Cette définition montre non seulement l'association analogique entre le souffle et le vers, mais aussi la constitution plastique d'un vers : « une ligne » et « un blanc ». La partie visible (la ligne) et la partie invisible (le blanc) sont autant importantes pour la forme d'un vers. D'après Claudel, l'invisible, puisqu'il possède une sorte d'énergie latente, mérite plus notre attention pour l'étudier. Dans sa recherche, « le blanc » de la poésie est considéré comme « les pauses et arrêts du discours qui sont absolument indispensables au sens¹⁰¹² ». « Le *blanc* n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration¹⁰¹³ », ainsi le poète explicite-t-il la fonction vitale du « blanc ». « Le blanc » à l'intérieur des lignes représente en fait la manifestation de la notion de

¹⁰¹⁰ « Notes des *Réflexions et propositions sur le vers français* », *O Pr*, p. 1408.

¹⁰¹¹ « *Réflexions et propositions sur le vers français* », *O Pr*, p. 32.

¹⁰¹² *O Po*, p. 1055.

¹⁰¹³ « La Philosophie du livre », *O Pr*, p. 77.

« vide » dans le poème. Ce disant, il nous est nécessaire d'évoquer le « vide constitutionnel » de Claudel, qui est inspiré de la notion du « vide taoïste »¹⁰¹⁴. Par les sentences de Lao Zi, Claudel a connu l'utilité du « vide du vase », du « vide de la maison », et du « vide du moyeu de la roue¹⁰¹⁵ » ; il a appris que le « vide » est « le principe même qui donne la forme¹⁰¹⁶ » ; et il a reconnu « la fonction positive et constitutionnelle¹⁰¹⁷ » du « vide ». Dans le poème *Halte sur le canal*, le poète s'est exclamé : « La Chine montre partout l'image du vide constitutionnel dont elle entretient l'économie.¹⁰¹⁸ » Il a appliqué la notion de « vide constitutionnel » dans la recherche de la forme du vers. Les poèmes du recueil *Cent phrases pour éventails* attestent l'intention de l'auteur qui cherchait à exploiter l'énergie potentielle du « blanc ». Claudel a souligné lui-même que « l'interposition des blancs » aide à faire apparaître « la vibration intellectuelle¹⁰¹⁹ » des mots. Chez le poète, le « blanc » entre les lignes poétiques qui est formé par des interruptions ou relances inattendues, en suivant le rythme des « souffles cosmiques », constitue la forme symbolique de ses vers.

La recherche claudélienne de la forme ne se borne pas dans le domaine de la poésie ; mais elle se déploie en effet dans une dimension plus vaste et plus abstraite. Dans *De la Cause*, l'un des écrits théoriques de *L'Art poétique*, Claudel a défini « la forme » ainsi : « *Formes* ; au même sens que l'on dit : la forme de la main, la forme de ce vase.¹⁰²⁰ » Le poète a entendu ici non seulement la forme poétique, mais la forme géométrique : « lieux ou figures de composition¹⁰²¹ ». En ce qui concerne les signes de la géométrie, Claudel, dans un autre texte théorique *De la connaissance brute*, nous a montré ses réflexions explicatives, successivement sur le *point*, et puis sur la *ligne* (les

¹⁰¹⁴ Voir notre analyse du chapitre III, sous la rubrique « L'espace vide dans la création artistique ».

¹⁰¹⁵ Ce sont des notions figurant dans le chapitre XI du *Dao De Jing*. Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 17-18, à partir de *Les Pères du système taoïste : I Lao-Tzeu III Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wieger S.J, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris, 1950, 522 pages.

¹⁰¹⁶ Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰¹⁷ Junko Yamazaki, « Aspect de la conception du "vide" chez Claudel », *Études de Langue et Littérature françaises*, n°34, 1979, p. 87-97, p. 89.

¹⁰¹⁸ « Halte sur le canal », *O Po*, p. 77.

¹⁰¹⁹ « Notes de *Cent phrases pour éventails* », *O Po*, p. 1150.

¹⁰²⁰ « De la Cause », *O Po*, p. 131.

¹⁰²¹ « De la connaissance brute », *O Po*, p. 155.

cas concernant la *ligne* se divisent minutieusement en trois : la ligne droite, la ligne courbe et l'angle). Parmi ces signes géométriques, le poète s'intéressait particulièrement à la ligne courbe. Dans les premiers poèmes de *Connaissance de l'Est*, il a montré clairement une préférence pour la description des courbures dans l'architecture chinoise :

[...] en exagérant les cornes qui se relèvent d'un élégant élan, elle [l'architecture chinoise] en retourne vers le ciel le mouvement et la courbure.¹⁰²²

Le temple est donc un portique, un dais, une tente dont les coins relevés sont attachés à la nue, [...] ¹⁰²³

Le mur serpente et ondule, et sa crête, avec son arrangement de briques et de tuiles à jour, imite le dos et le corps d'un dragon qui rampe.¹⁰²⁴

[...] la maison-de-thé mire dans le vert-noir du bassin ses doubles toits triomphaux, qui, comme des ailes qui se déploient, paraissent la lever de terre.¹⁰²⁵

Les lignes courbes dans l'observation claudélienne des édifices chinois représentent à la fois une force vitale et une élégance naturelle. Il a exposé son avis admiratif pour la courbure de l'architecture chinoise dans *La Poésie française et l'Extrême-Orient* :

Dans les Temples et les vieilles demeures chinoises, j'ai vu des autels, des sièges et des tables qui présentent exactement le gabarit de ces meubles et de ces fauteuils, si commodes à l'usage et si gracieux au regard que nous avons, aujourd'hui, toutes les peines du monde à en abdiquer l'habitude. L'élément essentiel en est cette courbe qui répond au bois et qui, à l'équilibre mort de deux perpendiculaires, substitue l'énergie et le ressort de la vie.¹⁰²⁶

D'après Claudel, au niveau de la pratique de la vie, la courbe joue un rôle important pour l'efficacité et la beauté des édifices et des meubles ; au niveau du

¹⁰²² « Pagode », *O Po*, p. 27.

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰²⁴ « Jardins », *O Po*, p. 33.

¹⁰²⁵ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰²⁶ « La Poésie française et l'Extrême-Orient », *O Pr*, p. 1037.

symbolisme, la courbe implique le dynamisme de l'existence. Cette courbe n'est pas réservée seulement à l'architecture chinoise, a ajouté le poète, « N'est-ce pas la courbe, après tout, qui, à la fin du Moyen Age est venue reprendre et relayer le rôle de l'ogive ?¹⁰²⁷ » La courbe qu'il voit dans les constructions chinoises est considérée par Claudel comme un équivalent de la courbe baroque en Europe, mais qui a déjà été perdue ou plutôt malheureusement abandonnée par la société moderne. Le poète attache son regret du temps à la ligne courbe.

Les méditations sur la courbe ne s'arrêtent pas après la période chinoise, et sont ranimées par un autre séjour extrême-oriental du poète, celui au Japon. Dans *Le Poète et le shamisen*, Claudel a approfondi la recherche sur la signification de la ligne courbe :

LE POÈTE. – Supposons maintenant en émulation avec cette droite une ligne courbe ou brisée qui aille dans la même direction et tantôt l'accompagne, tantôt s'en rapproche, tantôt s'en écarte : *brisée*, qui est le revirement brusque ; *courbe*, qui est l'obstacle amoureusement épousée et surmonté par le détour. Dès lors nous n'avons plus seulement une direction, nous avons un rapport, quelque chose qui interprète et qui module, à côté de la direction abstraite et nécessaire quelque chose de personnel et de particulier, de libre et d'inséparable.¹⁰²⁸

Par l'opposition avec la ligne droite, nous pouvons ressentir les mouvements intellectuels de la ligne courbe, lesquels traduisent une image pleine de création et de liberté. Mais la courbe n'oublie jamais d'avancer, et « ne cesse de *sentir* la ligne droite et d'en profiter : un besoin de rejoindre qui sans cesse d'exprimer par un écart.¹⁰²⁹ » N'est-ce pas grâce à cet « écart » qui varie tout le temps que le poète a vu « l'élégant élan¹⁰³⁰ » des toits chinois ? N'est-ce pas grâce à lui que le poète s'est réjoui de « la circulation de la rêverie¹⁰³¹ » dans les jardins chinois ? Par les détours et les lacets, par les montrées et les chutes, par toute irrégularité possible, la courbe exprime en fait les mutations émotionnelles des lignes. Sous le regard claudélien, le contraste entre la

¹⁰²⁷ *Ibidem*.

¹⁰²⁸ « Le Poète et le shamisen », *O Pr*, p. 833.

¹⁰²⁹ *Ibidem*.

¹⁰³⁰ « Pagode », *O Po*, p. 27.

¹⁰³¹ « Jardins », *O Po*, p. 34.

ligne droite et la ligne courbe est justement une analogie de l'opposition entre la raison et l'émotion. L'homme, comme la courbe, a besoin de quelque écart de la raison pour exprimer sa particularité et son envie d'être libre.

L'attention pour l'écriture présente aussi les méditations de Claudel sur les lignes. Dans le poème *Religion du signe*, il traite l'écriture humaine par la division en trois sortes de lignes : la ligne horizontale implique « une raison d'être suffisante » ; la ligne verticale « indique l'acte et pose l'affirmation » ; et la ligne oblique « marque le mouvement ou le *sens* ¹⁰³² ». Ces lignes incarnent des images plus concrètes et plus claires que des formes géométriques simples, car la composition de ces lignes peut former des signes de langage. Ce sont des lignes qui peuvent exprimer.

Pour exploiter la valeur symbolique du monde, le poète, au moment de créer ce poème, était à la recherche d'un nouveau langage poétique. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, la rencontre avec les caractères chinois lui servait d'inspiration majeure¹⁰³³. Avec le livre du père Wieger, Claudel a connu le symbolisme de l'écriture chinoise. Il a souvent évoqué des exemples des caractères chinois dans ses écrits pour profiter de leur pouvoir symbolique. Nous avons par exemples celui de *wang*, de *dong*, de *chuan* et de *shi* (王, 東, 船, 十) etc. Le grand intérêt de Claudel peut s'expliquer par la remarque de François Cheng sur l'écriture chinoise : « les signes idéographiques visent moins à copier l'aspect extérieur des choses qu'à les figurer par des traits essentiels dont les combinaisons révéleraient leur essence, ainsi que les liens secrets qui les unissent.¹⁰³⁴ » Le rapport très original entre le signifié et le signifiant figurant dans l'écriture chinoise a inspiré à notre poète une nouvelle façon pour interpréter la disposition des lignes des mots.

Claudel n'a jamais oublié d'indiquer le rôle de l'écriture chinoise joué dans ses méditations sur le sens graphique de l'écriture occidentale. Dans *Idéogrammes occidentaux*, tout en évoquant « l'ouvrage du savant jésuite, le P. Wieger, sur les caractères chinois et sur le passage à l'écriture et de l'image au signe, de l'être concret

¹⁰³² « Religion du signe », *O Po*, p. 46.

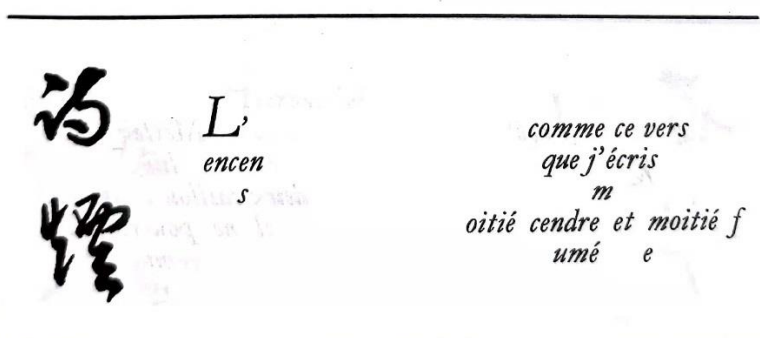
¹⁰³³ Voir notre analyse du chapitre VII, sous la rubrique « Claudel et l'écriture chinoise ».

¹⁰³⁴ François Cheng, *op. cit.*, p. 14.

qu'ils ont commencé par représenter¹⁰³⁵ », l'écrivain a introduit son sujet : « J'ai été amené à me demander si dans notre écriture occidentale il n'y aurait pas moyen de retrouver également une certaine représentation des objets qu'elle signifie et aussitôt mon attention s'est portée sur des mots comme [...]»¹⁰³⁶ » Dans *L'Harmonie imitative*, c'est également en parlant du sens graphique des caractères chinois de « enfant », de « grand », de « l'arbre », de « l'est » et de « la maison » (子, 大, 木, 東, 家), qu'il s'est interrogé :

Mon esprit se mit alors à errer sur les expressions congénères que nous avons en français ou dans les langues occidentales et tout à coup une idée me frappa. Mais nous aussi nous avons des idéogrammes et nos langues sont tout aussi propres que le chinois à donner une représentation graphique des objets.¹⁰³⁷

L'enquête, inspirée par les caractères chinois, sur le sens graphique des lettres latines est devenue immédiatement chez Claudel la justification d'une croyance ferme en l'existence des idéogrammes occidentaux : le poète croyait sérieusement qu'« en français comme en chinois la forme extérieure des lettres n'est pas étrangère à l'expression d'une idée¹⁰³⁸ ». Il a appliqué cette idée dans la création d'une œuvre poétique très particulière : c'est le recueil *Cent phrases pour éventails*. On y trouve que le poète s'est exprimé non seulement par le sens du vers, mais aussi par la forme des lettres et la forme du vers. Par exemple, ce petit poème d'un seul vers sur les thèmes « le poème » et « la fumée » qui suit¹⁰³⁹ :



¹⁰³⁵ « Idéogramme occidentaux », *O Pr*, p. 82.

¹⁰³⁶ *Ibidem*.

¹⁰³⁷ « *L'Harmonie imitative* », *O Pr*, p. 101.

¹⁰³⁸ « Notes de *Cent phrases pour éventails* », *O Po*, p. 1150.

¹⁰³⁹ « *Cent phrases pour éventails* », *O Po*, p. 711.

À gauche, ce sont la calligraphie des deux caractères chinois du « poème » et de la « fumée » (诗, 烟) qui est faite par son collaborateur japonais. Autour de ces deux thèmes, Claudel a composé le vers : « L'encens comme ce vers que j'écris moitié cendre et moitié fumée. » Pour le terme « l'encens », nous remarquons que la lettre « l » qui est en majuscule et en format très grand, ressemble exactement à l'image d'une baquette d'encens. Et la dernière lettre du terme « s » qui est laissée seule dans une ligne isolée pourrait désigner le reste de l'encens brûlé ou la dernière bouffée de fumée. Le dernier mot « fumée » présente aussi le portrait du référent par la disposition des lettres : la lettre « f » est comme des bouffées de fumée qui sont en train de se lever ; et le passage de « umé » à « e » décrit le processus de disparition. Enfin, si nous jetons un coup d'œil sur la forme générale de ce vers, il n'est pas difficile de remarquer que les alinéas irréguliers nous donnent vraiment une image « moitié cendre et moitié fumée » : les lettres « L », « s », « é » et « f » sont comme des fumées parmi des tas de cendres représentés par le reste des lettres. Une telle composition poétique n'est-elle pas une imitation ingénieuse du symbolisme des idéogrammes chinois qui peuvent « figurer [les choses] par des traits essentiels dont les combinaisons révéleraient leur essence, ainsi que les liens secrets qui les unissent » (comme François Cheng le décrit à propos de l'écriture chinoise) ?

Au même moment de la création de *Cent phrases pour éventails*, Claudel a composé *Idéogrammes occidentaux*, où il a exposé ses analyses sur le sens graphique des lettres occidentales. Par exemple :

Maison	M nous donne les murs, les toits et les cloisons, a le nœud (<i>nœud</i> , le lien qui unit deux choses !) est la circulation intérieure, i est le feu, o est la fenêtre, s les couloirs et les escaliers, n la porte, et le point est l'habitant qui regarde avec admiration ce superbe édifice ! ¹⁰⁴⁰
--------	---

Cette explication pour le mot « maison » peut être comparée avec l'explication pour le caractère chinois « maison » (家) que Claudel a appris du livre du père Wieger :

¹⁰⁴⁰ « Idéogrammes occidentaux », *O Pr*, p. 84.

« Il se compose de quatre lignes superposées au-dessus desquelles on a mis une espèce de couvercle. Il paraît qu'il s'agit d'un cochon sous un toit et que ce dessin symbolise la maison, le ménage, la sécurité.¹⁰⁴¹ » Évidemment, les façons d'interpréter les signes graphiques du côté de Claudel et du côté des Chinois sont semblables. Claudel a dû emprunter la façon chinoise pour décomposer les signes occidentaux. Il y a quand même une distinction, d'après le poète, sur le moyen de représenter les référents entre les idéogrammes chinois et les idéogrammes occidentaux : « L'idéogramme chinois est synthétique. Vous voyez d'un seul coup devant vous le portrait de la chose représentée. L'idéogramme occidental est analytique, c'est un concept auquel s'accroche la série des conséquences.¹⁰⁴² » L'exemple du mot « maison » traduit bel et bien cette distinction si l'on compare les deux explications l'une avec l'autre. En chinois, on représente la maison par un toit et un cochon, ce qui vient effectivement des expériences empiriques des paysans chinois. Les deux choses simples résument en fait l'essentiel de la vie matérielle des paysans et représentent le grand support qui peut leur offrir le sens de sécurité et le bonheur, où reste la valeur primordiale de la maison. Mais de l'autre côté, l'interprétation de Claudel pour le terme français « maison » fait autrement. Elle étale les éléments qui constituent physiquement une maison. Il faut considérer chaque lettre individuellement, l'une après l'autre, pour découvrir leur sens graphique. C'est un esprit, comme l'a indiqué Claudel, « analytique ».

Les interprétations symboliques des lettres occidentales ne sont pas rares chez les poètes symbolistes. Le livre de Mallarmé qui s'intitule *Les Mots anglais* est l'une des œuvres représentantes de cela. Alors, est-ce que la pratique interprétative de Claudel pour les lettres est une tradition héritée de son maître ? C'est bien possible. Comme nous l'avons dit, malgré la volonté de Claudel lui-même, la formation symbolique offerte par Mallarmé exerce une influence importante sur celui-là. Cependant, l'influence mallarméenne reste cette fois-ci assez limitée. Si nous comparons l'interprétation des lettres de Claudel avec celle de l'auteur des *Mots anglais*, la distinction des traitements est très claire. Prenons l'exemple de la lettre M :

¹⁰⁴¹ « L'Harmonie imitative », *O Pr*, p. 101.

¹⁰⁴² « Idéogrammes occidentaux », *O Pr*, p. 89.

Lettre qui, bien que précédant les voyelles seules et toute la gamme, il est vrai, des diphthongues, commence un nombre de mots anglais aussi considérable qu'aucune autre, M traduit le pouvoir de faire, donc la joie, mâle et maternelle ; puis, selon une signification venue de très-loin dans le passé, la mesure et le devoir, le nombre, la rencontre, la fusion et le terme moyen ; par un revirement enfin, moins brusque qu'il ne le paraît, l'infériorité, la faiblesse ou la colère. Tous sens très-précis et qui ne groupent pas, autour d'*m*, un multiple commentaire.¹⁰⁴³

Sur la même lettre M, l'interprétation de Mallarmé paraît plutôt lexicologique et philologique par rapport à celle de Claudel (le « M » de la « maison ») qui vise principalement le sens graphique du signe. Les deux interprétations ne sont pas dans la même lignée idéologique. S'il nous faut quelque ressemblance avec les poètes symbolistes, le traitement claudélien pour interpréter les lettres s'approche plus de la vision d'Arthur Rimbaud, qui « a donné une couleur aux voyelles : A noir, E blanc, I rouge etc.¹⁰⁴⁴ » Car ces deux interprétations accordent toutes les deux une image visuelle aux lettres. Mais pour parler franchement, l'influence des maîtres symbolistes est très limitée ; la théorie des *Idéogrammes occidentaux* qui fonctionne par la lecture de la disposition des lignes des mots est uniquement propre à Claudel. Il a hérité de ses devanciers seulement la même fantaisie et le même arbitraire pour déclencher ce symbolisme idéographique.

Revenons maintenant au côté chinois. Par rapport à l'influence européenne, la découverte des caractères chinois joue un rôle beaucoup plus considérable dans la recherche claudélienne de la signification de la forme du langage. Les caractères chinois dans les écrits claudéliens sont beaucoup plus qu'un motif exotique. Ils déclenchent dans l'esprit de Claudel une méditation sur le sens des lignes, sur le fonctionnement symbolique des signes écrits, aussi sur une nouvelle voie langagière qui s'exprime par les diverses dispositions de la forme.

La nature : l'évasion du poète

¹⁰⁴³ Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais*, Chez Truchy, Paris, 1877, texte scanné par BNF, source gallica.bnf.fr., p. 151.

¹⁰⁴⁴ « L'Harmonie imitative », *O Pr*, p. 99.

« Ai-je jamais habité ailleurs que ce gouffre rond creusé au cœur de la pierre ?¹⁰⁴⁵ » Claudel s'est ainsi demandé dans *Le Contemplateur*, poème composé en 1896 et faisant partie de *Connaissance de l'Est*. Le poète était très satisfait de son logis forestier qui se situait en pleine nature : « Un corbeau, sans doute, à trois heures, ne manquera pas de m'apporter le pain qui m'est nécessaire, à moins que le bruit perpétuel de l'eau qui se précipite ne me repaisse assez.¹⁰⁴⁶ » Dans ce poème, le « ciel radieux », « les bambous », « le torrent moitié obscure et moitié lumineuse » et « les cris des oiseaux » ornaient ensemble cet espace merveilleux où le poète se sentait rassasié et pouvait temporairement s'échapper de l'ennui de la vie moderne. C'est le lieu d'évasion pour Claudel.

Comme il l'a avoué à Mallarmé dans la lettre du 24 décembre 1895, Claudel a « la civilisation moderne en horreur¹⁰⁴⁷ ». La vie en Chine qui n'était pas encore atteinte par « le mal moderne¹⁰⁴⁸ » a soulagé largement notre poète de cette horreur. Même en Chine, dès que possible, il cherchait à s'installer dans des endroits s'éloignant de la vie urbaine et de la foule. Pendant son séjour à Fuzhou, il passait souvent l'été dans les montagnes de Kouliang. Et quand il était très chargé par le poste à Tianjin, il a également réussi à trouver du temps pour passer un été dans les montagnes de Shanhaiguan. Les tête-à-tête avec les paysages naturels étaient le moyen préféré du poète pour se détendre, pour trouver sa tranquillité spirituelle, et pour développer ses réflexions poétiques. Dans *Connaissance de l'Est*, la part large occupée par la description des scènes naturelles montre bien le rôle de la nature dans le monde poétique de Claudel.

Par exemple, avec la mer, le poète ressentait l'aisance et la curiosité d'un aventurier :

[...] je vois au loin la Mer Supérieure. Certes, par un chemin hasardeux, il m'est loisible d'en gagner les bords, mais que j'en suive le contour ou qu'il me plaise d'embarquer, cette

¹⁰⁴⁵ « Le Contemplateur », *O Po*, p. 56.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁷ « Notes de Connaissance de l'Est », *O Po*, p. 1027.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*.

surface demeure impénétrable à la vue.¹⁰⁴⁹

Avec la montagne, le poète pouvait se vider la tête et rejoindre un état primitif mais heureux :

Si haut que je dois lever le menton pour la voir et dégagé
par un nuage, la cime du Kuchang est suspendue comme une
île dans les étendues bienheureuses, et, ne pensant rien d'autre,
je marche la tête isolée de mon corps, comme un homme que
l'acidité d'un parfum trop fort rassasie.¹⁰⁵⁰

Avec la source de la forêt, le poète a comparé le flux de l'eau à l'acte de parler. Et la personnification de la source trahit implicitement sa méditation sur la fonction de la parole humaine :

Heureux de qui une parole nouvelle jaillit avec violence !
que ma bouche soit pareille à celle de cette source toujours
pleine, qui naît là d'une naissance perpétuelle toute seule,
insoucieuse de servir aux travaux des hommes et de ces bas
lieux, où, nappe épandue, mélangée comme une salive à la
boue, elle nourrira la vaste moisson stagnante.¹⁰⁵¹

La nature a offert au poète un espace où il jouissait de la liberté, de l'imagination et aussi de son vrai soi. Les retours physique et spirituel de la ville à la nature ont fait une soustraction dans l'esprit de Claudel qui l'a envoyé dans un état vierge et pur ; mais en même temps, ils ont fait aussi un travail du genre créatif, qui a apporté au monde poétique de Claudel des souffles cosmiques et qui ont fait naître un symbolisme propre à la nature, principalement végétal. La métaphore de l'arbre à l'homme en est un exemple très typique : « Je vois debout dans le Banyan un Hercule végétal, immobile dans le monument de son labeur avec majesté.¹⁰⁵² » Le géant arbre incarne ici le rôle d'un héros mythologique, imposant et respectueux, qui apporte de l'espoir à l'homme. De même, la montagne, par son image mûre et prudente, se fait un sage : « les montagnes autour de moi dans la gloire de l'après-midi siéger comme cent vieillards.¹⁰⁵³ » D'après les lignes suivantes, nous voyons que ce sont des sages

¹⁰⁴⁹ « La Mer Supérieure », *O Po*, p. 51.

¹⁰⁵⁰ « L'Entrée de la terre », *ibidem*, p. 45.

¹⁰⁵¹ « La Source », *ibidem*, p. 97.

¹⁰⁵² « Le Banyan », *ibidem*, p. 49.

¹⁰⁵³ « L'Entrée de la terre », *ibidem*, p. 44.

bibliques, parce qu'ils sont plongés dans le soleil de la Pentecôte ; cette scène représente alors pour le marcheur croyant une paix solennelle. Comme le poète avait de nombreuses expériences de voyage sur la mer, l'eau de la mer est une figure fréquente dans son monde symbolique. Parfois cette unité aquatique paraît mystérieuse car elle est « impénétrable à la vue¹⁰⁵⁴ » ; mais parfois elle incarne une image humaine sous le regard du poète : « la gerbe d'eau jaillit toujours devant nous avec égalité, et, traversé d'un feu obscur, comme un corps fait de larmes, se roule en ruisselant sur notre taillemer.¹⁰⁵⁵ » L'incarnation triste (« un corps fait de larmes ») trahit en fait l'ennui intérieur du poète. À ce moment-là, par suite du rappel du Consulat général de France, Claudel a été obligé de quitter sa région préférée Fuzhou et de retourner à Shanghai¹⁰⁵⁶. La vue de la mer était alors parée de quelque mélancolie.

Dans ce monde symbolique constitué par divers éléments de la nature, le poète a mis avec soin et habileté ses propres pensées et sentiments, ce qui fait du recueil *Connaissance de l'Est* un espace bucolique et même naturaliste, et aussi très philosophique. Sur ce point, les poètes chinois et Claudel se font écho mutuellement. La nature est aussi le truchement des idées pour la plupart des poètes chinois. On peut dire que c'est une tradition importante de la poésie chinoise. D'une part, le poète considère la nature comme le séjour où son esprit poétique peut jouir le plus de la liberté. L'homme libère ses émotions quand il est parmi les montagnes et les eaux ; et son cœur trouve la tranquillité dans ces paysages naturels. Prenons l'exemple d'un poème de Wang Wei (en chinois : 王维) :

Soir d'automne en montagne

Pluie nouvelle dans la montagne déserte,
Air du soir, empli de fraîcheur d'automne...
Branches de pin s'ouvrent aux rayons de lune,
Une source pure caresse les rochers blancs.
Frôlant les lotus, passent les barques des pêcheurs :

¹⁰⁵⁴ « La Mer Supérieure », *ibidem*, p. 51.

¹⁰⁵⁵ « Tempête », *ibidem*, p. 58.

¹⁰⁵⁶ En ce qui concerne les circonstances de la création du poème, nous suivons le jugement donné par Jacques Petit dans les notes du poème : « un autre manuscrit – premier état – est sur papier à en-tête du Consulat général de France, ce qui pourrait indiquer le retour à Shanghai ; Claudel y a été rappelé fin décembre 1896. Dans ce cas peut-être est-ce son voyage de retour qui a inspiré le poème », *O Po*, p. 1040.

Rires entre les bambous : c'est le retour des lavandières.
Ici et là, rôde encore le parfum du printemps...
Que ne t'attardes-tu, toit aussi, noble ami ?¹⁰⁵⁷

Les quatre premiers vers sont très connus pour leur description vive d'une scène calme, fraîche et agréable de l'automne. Nous donnons une autre traduction faite par Tchang Fou-jouei pour ces mêmes quatre vers : « Sur la montagne vide, après la pluie nouvelle, / La fraîcheur du soir dit la venue de l'automne. / La lune claire brille entre les pins ; / La source limpide coule sur les cailloux.¹⁰⁵⁸ » Les deux traductions, en nous offrant des angles différents à interpréter, compensent en quelque sorte le décalage linguistique, afin que nous puissions obtenir une meilleure compréhension des vers. « La montagne », « la pluie », « la fraîcheur », « la lune » et « la source », ces éléments sont délicatement mis ensemble et composent une image harmonieuse. La plume de Wang Wei, en peignant avec les mots un tableau pittoresque, nous révèle en fait la paix et l'insouciance à l'intérieur du poète.

D'autre part, pour un grand nombre de poètes chinois, la nature est leur refuge contre l'ennui et le désappointement causés par les expériences de la vie réelle. Le *Retour à la vie champêtre* de Tao Yuan Ming (en chinois : 陶淵明) est justement créé dans cet état d'esprit. Nous citons les premiers vers du poème :

Retour à la vie champêtre

Jeune, sans penchant pour le train du monde,
D'un goût naturel, j'aimais les montagnes.
Tombé par mégarde aux panneaux du siècle,
D'une traite, il m'en coûta treize années !
L'oiseau captif songe à son ancien bois,
Les poissons de vasque, à l'onde natale.
Défrichant ma glèbe aux landes du Sud,
Rustre je demeure, et reviens aux champs.¹⁰⁵⁹

À travers ces quelques lignes, l'opposition entre la vie du monde et la vie parmi

¹⁰⁵⁷ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise ; suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1977, 263 p., p. 172. Nous citons ici la traduction faite par François Cheng. Voilà le poème originel : 《山居秋暝》空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。

¹⁰⁵⁸ *Anthologie de la poésie chinoise classique*, éd. Paul Demiéville, Paris, Gallimard, 1962, p. 248.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*, p. 137. Voilà le poème originel : 《归园田居·一》少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。羈鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田。

les montagnes est mise en relief. Le goût du poète pour celle-ci est clairement montré. En se comparant à « l'oiseau » et aux « poissons », il exprime sa volonté ardente de s'unir à la nature. Tao Yuan Ming décrit bien l'état d'esprit de ceux qui ont envie de s'échapper aux tracasseries du monde des affaires ; donc son poème est souvent cité par les écrivains et poètes postérieurs pour manifester leur aspiration vers un bonheur pastoral et simple. La nature offre effectivement un séjour idéal à ces poètes à l'esprit érémitique. Le poète Lin Bu (en chinois : 林逋) qui a vécu sous la dynastie des Song se fait la démonstration de cette vie d'ermite. Pour s'écarter du milieu officiel et de la vie urbaine, Lin Bu s'est installé parmi les montagnes ; et il a élevé quelques grues blanches et planté des pruniers chinois à côté de la maison. Il aimait la nature au point de prendre les fleurs du prunier comme sa femme et les grues comme ses enfants. Nous avons alors une expression toute faite *Mei-qi-he-zi*¹⁰⁶⁰ (en chinois : 梅妻鹤子) provenant de cette histoire pour décrire l'esprit noble des lettrés.

Étant donné les deux raisons susmentionnées, la nature, dans la tradition poétique chinoise, demeure l'évasion principale pour un grand nombre de poètes. En revenant au cas de Claudel, nous trouvons que ces deux raisons peuvent expliquer, l'une ou l'autre tour à tour, ou toutes les deux ensemble, les présences de la nature dans ses écrits poétiques. Alors, est-ce que le penchant claudélien pour la nature est un résultat de l'influence de la tradition chinoise ? Pas forcément. Nous avons montré dans les chapitres précédents qu'au moment de la création de *Connaissance de l'Est*, Claudel connaissait peu la poésie chinoise. Il faut attendre jusqu'à la préparation de la conférence *La Poésie française et Extrême-Orientale*, pour que le poète a évoqué explicitement sa connaissance de la poésie chinoise :

... des auteurs merveilleux dont les noms seuls : Li Tai Pé, Thou Fou, Tchang Jo Sou, font battre le cœur de ces amateurs qui, après bien des siècles révolus, se sentent nés pour être des citoyens du même clair de lune et pour raccrocher leurs propres rêves à cette onde née d'une rame exotique et lointaine, à ce chevalet brisé d'un luth dont la corde retenue est

¹⁰⁶⁰ Les quatre caractères *mei-qi-he-zi* se traduisent littéralement en français ainsi : *mei*, les fleurs du prunier ; *qi*, l'épouse ou épouser ; *he*, la grue ; *zi*, l'enfant ou prendre quelqu'un comme enfant. Cette expression décrit exactement les actes de Lin Bu.

toute prête à fournir une vibration parente.¹⁰⁶¹

Claudiel n'a pas caché son admiration pour ces grands poètes chinois et a exprimé poétiquement des résonances de leurs œuvres en lui-même. Mais à vrai dire, Claudel, avec cette conférence, « ne nous impressionne pas par sa connaissance de la poésie chinoise, mais par son ouverture d'esprit¹⁰⁶² ». Car techniquement, il n'a pas exploité trop les caractéristiques de l'écriture poétique chinoise. Il nous a donné seulement des petits résumés généraux sur le grand principe de l'esthétique de la poésie chinoise. Donc, Claudel n'aurait pas pu connaître clairement la tradition poétique chinoise, comme nous l'avons fait.

C'est justement dans cette condition, c'est-à-dire à l'insu de la tradition poétique chinoise, que les échos faits par Claudel paraissent très précieux et heureux. Malgré cette ignorance, Claudel présente naturellement la même sensibilité pour la beauté et la signification poétique des paysages. Che Lin cite un exemple intéressant dans son article *Paul Claudel : connaissance de la poésie chinoise*. À la même période de la conférence mentionnée ci-dessus, Claudel a retraduit une quinzaine de poèmes du *Livre de Jade* de Judith Gautier, parmi lesquels il y a un poème de Su Dong Po¹⁰⁶³ dont Che Lin compare la traduction faite par Judith Gautier et la traduction par Claudel. Permettons-nous d'exposer ici les deux traductions. D'abord celle de Judith Gautier sous le titre *Esquisse* :

Hors de la verte forêt des bambous, deux ou trois
branches de pêcheurs en fleur.

C'est le printemps ! les rivières tiédissent, sans doute ; les
canards sont les premiers, à savoir cela.

Déjà les plants de céleri et les pousses de jonc, comment
à s'élever de terre.

C'est le moment d'aller à la pêche du tétradon, excellent
en cette saison.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶¹ « La Poésie française et Extrême-Orient », *O Pr*, p. 1039.

¹⁰⁶² Che Lin (车琳), « Paul Claudel : connaissance de la poésie chinoise », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 272-283, p. 275.

¹⁰⁶³ C'est le poème qui s'intitule *Sur la peinture d'un paysage printanier au bord d'une rivière faite par le moine Hui Chong*. Voilà le texte originel : 《惠崇春江晚景》竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知。蒌蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。

¹⁰⁶⁴ *Le Livre de Jade*, p. 248, cité dans les notes d'« Autres poèmes d'après le chinois », *O Po*, p. 1189.

Maintenant voici la traduction faite par Claudel :

Parmi les bambous qui bougent
Une branche de pêcher rouge

S'il faut en croire les canards
L'été n'est pas venu trop tard

Dans mon jardin ont réussi
La salade et le céleri
La salade et les radis

Rien de meilleur que le poisson
Pêché dans la neige qui fond.¹⁰⁶⁵

En présentant les deux traductions du même poème, Che Lin fait un commentaire comparatiste :

Les différences entre les deux versions sautent aux yeux : dans la seconde, les termes sont moins précis pour ne garder que les idées essentielles ; les vers sont beaucoup plus rimés et assonancés ; au lieu de nuire au sens du poème, le raccourci restitue mieux l'atmosphère poétique et la valeur du texte original dans un autre système poétique – la poésie française.¹⁰⁶⁶

En partageons l'avis de Che Lin, nous voulons ajouter quelques mots : la traduction de Claudel, pour parler strictement, n'est pas une traduction. C'est plutôt une réécriture. Son poème et le poème de Su Dong Po partagent le même sujet et la même ambiance poétique, mais sont faits en deux langues différentes et dans deux systèmes poétiques différents. Les deux poètes, en franchissant la frontière de la langue, du temps et de l'espace, réussissent à établir la communication pour exprimer ensemble la joie qui vacille parmi les arbres, les fleurs, les oiseaux, les poissons et les plantes de ce paysage naturel, parfumé par l'air du printemps.

Nous ne voulons pas exagérer l'influence de la poésie chinoise sur l'œuvre de Claudel. Comme Che Lin le remarque, « il [Claudel] a admiré la poésie chinoise à travers une vitrine, un écran.¹⁰⁶⁷ » Par rapport aux vrais sinologues, la connaissance de

¹⁰⁶⁵ « Autres poèmes d'après le chinois », *O Po*, p. 943.

¹⁰⁶⁶ Che Lin, *op. cit.*, p. 278.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*, p. 282.

Claudiel à ce sujet reste assez limitée. Or, force est de noter que la rencontre des deux côtés est fortuite mais significative. Une semblable considération envers la nature montrée par leurs écrits poétiques traduit un accord sur une esthétique naturaliste et constitue un dialogue qui concerne l'échange des idées symboliques inspirés par les mêmes paysages orientaux.

II. Le symbolisme du Claudel-catholique et la Chine

Comme nous l'avons montré au début du chapitre, Claudel, dans sa jeunesse, a reçu une influence considérable du courant symboliste. Donc, ses premiers écrits dramatiques et poétiques portent clairement des empreintes du symbolisme. Or, il n'a pas accepté toute la formation des maîtres symbolistes, parce qu'il cherchait, à ce moment-là, des enseignements spirituels, ou plus précisément, des révélations religieuses. L'effort pour s'approcher de Dieu est chez Claudel quelque chose de permanent. Après la célèbre illumination du jour de Noël 1886 à Notre-Dame de Paris, Claudel a voulu continuer la communication avec la Divinité en faisant la lecture de *La Somme Théologique* de saint Thomas d'Aquin. Michel Décaudin décrit le symbolisme claudélien par l'expression « le symbolisme renforcé par la foi » et indique le rôle de l'étude de *La Somme Théologique* dans la formation de la pensée claudélienne :

Les *Sommes* lui ont enseigné que la Création était le poème de Dieu, une harmonie surnaturelle qui est son image, et que l'éminente fonction de l'artiste était d'en dire et d'en reproduire la beauté dans une œuvre devant laquelle lui, créature, se trouve comme le Créateur devant la sienne.¹⁰⁶⁸

Claudiel, en tant qu'à la fois créature et créateur, s'est efforcé pendant cette période de représenter la Création de Dieu dans ses propres écrits théâtraux et poétiques. Il nous faut signaler que l'année où Claudel a entamé son étude sur l'œuvre de saint Thomas d'Aquin est 1895, soit l'année où il est arrivé en Chine. C'est-à-dire que la période chinoise de Claudel représente le déroulement de ses études,

¹⁰⁶⁸ Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 390.

méditations et applications qui partent de sa lecture thomiste. L'expérience chinoise du poète a inéluctablement été mise en jeu dans ce processus. Nous allons alors voir comment Claudel développe son symbolisme chrétien face à la culture païenne et ancienne de la Chine.

La fusion entre la réalité chinoise et la civilisation chrétienne dans *Le Repos du septième jour*

Nous avons analysé dans les chapitres précédents la présence des éléments chinois dans *Le Repos du septième jour*. Pour faire une pièce chinoise, Claudel a appliqué sa connaissance du pays provenant soit des documents historiques soit de l'observation personnelle dans la création du drame. A part les facteurs qui sont mis pour rendre plus authentique la représentation de l'empire, le dramaturge a évoqué aussi des facteurs chinois qui sont là pour recevoir une nouvelle interprétation et réaliser la transformation chrétienne.

Comme nous l'avons montré, Claudel a placé les interprétations graphiques des caractères chinois dans la parole des personnages¹⁰⁶⁹. Les caractères comme *wang* (王, « le souverain ») et *dong* (東, « l'orient ») ont été introduits avec leurs interprétations transposées du livre du père Wieger, soit du livre de Xu Shen. Le dramaturge n'a pas fait beaucoup de modification pendant la transposition des interprétations. Il les a répétés plutôt. Donc, la présence des caractères reste plutôt décorative et sert alors à mettre en relief l'inspiration chinoise de l'auteur. Par rapport à ces deux caractères, les caractères *chuan* (船, « la barque ») et *shi* (十, « dix ») sont chargés d'une fonction de plus. Le caractère « la barque » est évoqué par Hoang-Ti quand l'Empereur lui demande « le commencement et l'origine » du peuple. La question de l'Empereur amorce en fait l'enseignement de la Genèse qui est prochainement présenté par la réponse de Hoang-Ti. Le dramaturge a mis ici une explication mi-chinoise mi-biblique dans la bouche du personnage, laquelle implique le contenu de la Genèse et en même temps tient le lien étroit avec l'histoire et la langue chinoises :

¹⁰⁶⁹ Voir notre analyse du chapitre VII, sous la rubrique « Claudel et l'écriture chinoise ».

HOANG-TI : Les eaux recouvraient la face de la Terre.
Celui que vous appelez Fou-hi
Sortit de l'arche où était renfermée la semence de toutes
les choses vivantes, ayant avec lui sa femme
Et trois fils avec ses trois brus.
Et c'est de là que vient le caractère *barque* qui signifie
huit bouches.
Et étant sorti, il offrit un sacrifice au Dieu du Ciel.¹⁰⁷⁰

En lisant cet extrait, nous pensons au passage du Déluge : « Noé sortit, et avec lui ses fils, sa femme et les femmes de ses fils ; toutes les bêtes, toutes les petites bêtes, tous les oiseaux et tout ce qui remue sur la terre sortirent de l'arche par familles. » (Genèse 8. 18-19) Ici, Claudel a assimilé Fou-hi à Noé. Celui-là (en chinois : 伏羲) est le premier des souverains mythiques en Chine, avec qui Nüwa (en chinois : 女娲), sa sœur et femme et déesse chinoise de la période de la création de l'humanité, vécut aussi un grand déluge selon la légende¹⁰⁷¹. Cela devient sans doute la raison pour laquelle Claudel a fait l'assimilation des deux personnages. La présence du nom de Fou-hi dans l'extrait claudélien marque ainsi la fusion des deux cultures différentes. Ce qui renforce encore cette fusion, c'est que le dramaturge a associé la scène dans l'arche de Noé avec l'idéogramme de *chuan*, soit « la barque ». Nous avons expliqué dans le chapitre VII la composition graphique du caractère *chuan*, et son évolution historique depuis l'origine de ce signe écrit. Nous savons alors que l'interprétation de « huit bouches » (ou « huit personnes ») est tout à fait une fausse lecture, ou plutôt une lecture forcée par les missionnaires figuristes qui espéraient fort un lien intime entre les deux civilisations. Ce n'est pas Claudel qui a inventé cette interprétation figuriste du caractère « la barque ». Mais il l'a adoptée dans sa pièce et l'a développée en une explication sur l'origine du peuple chinois. Il était évidemment content de ce genre d'interprétation qui mélange les deux cultures ensemble. En plus, pour le dramaturge, cette interprétation peut préparer l'évangélisation du peuple à venir.

L'autre caractère *shi* (十), soit « dix », a été naturellement associé à la Croix

¹⁰⁷⁰ « Le Repos du septième jour », *Th I*, p. 613.

¹⁰⁷¹ 《中国民间故事集成·甘肃卷》(*La Collection des contes folkloriques chinois • volume du Gansu*), 《中国民间故事集成》编辑委员会(éd. Comité de rédaction des « contes folkloriques chinois »), Beijing, 中国 ISBN 中心(Le Centre ISBN de Chine), 2001, p. 10-12.

chrétienne dans le drame de Claudel, car les deux signes partagent exactement la même forme : « Voici le caractère Dix, la figure de la Croix humaine !¹⁰⁷² » La parenté formelle a offert au dramaturge la facilité de rapprocher la culture chinoise et le christianisme. Par la bouche de l'Empereur, nous entendons une interprétation du caractère où l'on mélange la connaissance chinoise et le culte de Dieu : « Voici la sublime intersection en qui le ciel est joint à la terre par l'homme. / Voici le jugement entre la droite et la gauche, la séparation du haut et du bas. Voici l'oblation et le sacrifice.¹⁰⁷³ » Dans le chapitre VII, nous avons montré que les deux premières phrases sont en fait des paraphrases du texte de Xu Shen, par le truchement de la traduction du père Wieger. De là, nous apprenons que la forme du caractère dix représente une plénitude spatiale pour le Chinois qui « emporte toujours avec lui ses quatre points cardinaux¹⁰⁷⁴ ». Maintenant, sous la plume de Claudel, ce signe n'est plus un simple signe qui montre les quatre points cardinaux, mais plutôt un signe directeur qui peut diriger l'homme vers la Divinité ; ou bien, ce signe ne montre plus les directions d'un espace que l'on connaît, mais un autre espace sublimé et baigné dans la Lumière de Dieu. Ainsi, le dramaturge a fait dire l'Empereur : « Voici l'oblation et le sacrifice. » Dans le drame, le bâton royal est transformé en la croix, ce qui implique en fait la remise du pouvoir de l'homme à Dieu. Cela est aussi affirmé par la réponse positive du Prince Héritier face à la nouvelle annoncée par son père : « Nous te saluons, Crucifère !¹⁰⁷⁵ » Ce n'est plus alors un empire gouverné par la famille royale humaine, mais par Dieu. Les souverains humains reconnaissent enfin leur aveuglement d'auparavant et la gloire de Dieu. L'Empereur explique de plus que c'est grâce à ce « signe de la Croix » qu'il peut se tenir debout « sur le seuil qui est entre la Mort et la Vie¹⁰⁷⁶ ». Le dix, « le nombre complet¹⁰⁷⁷ » pour les Chinois, devient définitivement le signe qui vient compléter spirituellement leur existence.

En plus de l'écriture idéographique, l'image du souverain est une autre spécialité

¹⁰⁷² « Le Repos du septième jour », *Th I*, p. 644.

¹⁰⁷³ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁴ « Les Superstitions chinoises », *O Pr*, p. 1078.

¹⁰⁷⁵ « Le Repos du septième jour », *Th I*, p. 644.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁷ Voir notre analyse du chapitre VII, sous la rubrique « Claudel et l'écriture chinoise ».

propre à l'Empire du Milieu. Le souverain, où réside toute l'autorité politique, est appelé en Chine « le Fils du Ciel ». Cette appellation figure aussi dans le drame de Claudel : « LE PREMIER PRINCE : [...] Majesté, trouve le remède ! Fils du Ciel, ferme la porte de la Terre ! empêche les morts de nous venir tourmenter. [...] »¹⁰⁷⁸ À travers la parole du Premier Prince, il est clair de voir que « Le Fils du Ciel » est celui à qui le peuple s'adresse prioritairement au moment d'une difficulté nationale. Nous avons analysé dans le chapitre V l'image divine du « Fils du Ciel » et aussi sa responsabilité dans les connaissances collectives chinoises. Le personnage de l'Empereur dans *Le Repos* répond dans plusieurs aspects à l'image traditionnelle du « Fils du Ciel », ce qui manifeste l'effort claudélien pour représenter fidèlement un souverain chinois. Nous voulons signaler surtout que le personnage porte également l'empreinte du Sauveur du christianisme.

LE PRINCE HÉRITIÉR : Voici notre misère ! Rétablis
l'unité ! exclus les morts !

L'EMPEREUR : Je possède votre salut. J'apporte la
purification et le rite interdictif.

Demain quand le soleil apparaîtra,
Levant ceci, je disperserai les rebelles.

Et quand il se couchera, réunissant le peuple je ferai ma
proclamation.¹⁰⁷⁹

La scène présentée par le dialogue entre le Prince Héritier et l'Empereur nous rappelle les scènes de guérison par Jésus, comme celle d'un lépreux, de la belle-mère de Pierre, de deux aveugles et d'un possédé muet, racontées dans les textes de l'Évangile selon Matthieu¹⁰⁸⁰. L'Empereur apporte la solution pour le trouble causé par les morts et sauve ainsi le peuple qui est tourmenté par eux : « Mais ce que j'ai dit est assez. J'ai apporté le remède. »¹⁰⁸¹ Cela montre bel et bien l'image du sauveur messianique. La remarque d'Éric Benoit confirme ce point :

L'Empereur remplit une fonction messianique, christique
(au début, le Salutateur lui a d'ailleurs attribué des titres
messianiques qui rappellent les textes d'Isaïe), il remplit une

¹⁰⁷⁸ « Le Repos du septième jour », *Th I*, p. 603.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, p. 645.

¹⁰⁸⁰ Matthieu 8.1-14,14-15 ; 9.27-34.

¹⁰⁸¹ « Le Repos du septième jour », *Th I*, p. 651.

fonction christique dans la mesure où pour apporter le Salut à son peuple il effectue une pâque à travers la mort, mais il n'est pas le Christ, il n'en est qu'une figuration ou une préfiguration chinoise: « Je n'apporte point la bonne nouvelle, mais je suis celui qui marche devant »: de ce point de vue, il est pour la Chine un Jean-Baptiste, un Précurseur de la conversion messianique.¹⁰⁸²

Nous partageons partiellement l'avis d'Éric Benoit. Il est clair que « l'Empereur remplit une fonction messianique » dans la pièce. Mais d'après nous, l'Empereur incarne justement le rôle du Christ, parce qu'il est « Fils du Ciel ». Nous avons évoqué tout à l'heure l'aspect chinois de l'identité du « Fils du Ciel » ; il y a également un aspect occidental pour cette identité. Le terme « Ciel » possède des référents figuratifs différents du point de vue chinois et du point de vue occidental. Pour les Chinois, le « Ciel » est la Nature personnifiée, soit l'image humaine du monde matériel. C'est une croyance métamorphosée du culte primitif, lequel rend habituellement respect aux éléments de l'environnement maternel de l'être humain. Le respect envers le « Ciel » est au fond un culte de l'origine de la vie. Le concept du « Ciel » est pour les Chinois une sorte de connaissance conventionnelle qui se base sur un accord collectif et muet. Il n'y a pas de description exacte ou officielle pour lui. Mais pour la chrétienté, le « Ciel » désigne bien entendu Dieu ou le séjour de Dieu. Tout le monde sait bien qu'il s'agit de l'Existence Supérieure. Elle est l'origine du monde et de l'humanité. Les textes bibliques offrent aux croyants de nombreuses descriptions pour qu'ils obtiennent une notion plus concrète et plus sérieuse du « Ciel ». Donc, dans cette pièce chinoise de Claudel, nous avons en fait deux « Ciels », et ainsi deux sortes de « Fils du Ciel ». Nous pensons que lorsque le dramaturge a connu ce titre du souverain chinois, il a déjà décidé de profiter de la parenté langagière des deux notions, parce que l'opposition ou la superposition des images des deux « Fils du Ciel » représente effectivement le face à face des deux « Ciels », qui marque un enjeu de l'affrontement des deux civilisations. Pour les amateurs occidentaux de la culture chinoise, le conflit

¹⁰⁸² Éric Benoit, « L'interrogation herméneutique de Claudel devant la Chine, ou : l'orientation crucifère », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 61-71, p. 66.

des deux « Ciel » saute aux yeux. Victor Segalen fait ainsi la remarque : « Il [Claudel] avait un sujet précisément et admirablement dramatique. Il tenait entre ses deux grands poings un conflit, l'un des plus grands conflits qu'on puisse imaginer sous le Ciel puisque le Ciel de Chine rencontrait le Ciel Latin.¹⁰⁸³ » Au moment où Claudel a rencontré la Chine, le mythe chinois du « Fils du Ciel » touchait presque son terme. Donc le « Fils du Ciel » allait-il disparaître dans le temps ou allait-il recevoir une transformation ? À ce moment-là, un autre « Ciel » venait faire la conquête. « L'un, le Fils du Ciel est déjà bien terne, embarrassé, verbeux à l'extrême. L'autre, le Fils de Dieu, n'est pas encore devenu le magnifique Dieu claudélien qui n'existe qu'en tant que l'homme le crée, qui a besoin que l'homme l'aime pour être aimé.¹⁰⁸⁴ » Claudel a traité ce sujet dans la pièce. Mais, Victor Segalen ne croit pas qu'il l'ait fait correctement, ou qu'il y réussisse : « Et je ne puis pas dire autre chose que l'ennui douloureux de voir un aussi grand sujet enterré sous des pelletées de mots.¹⁰⁸⁵ » Victor Segalen, insatisfait du drame de Claudel, a traité lui-même, le mythe du « Fils du Ciel » avec la pièce intitulée justement « Fils du Ciel », et surtout le conflit des deux « Ciel » avec la pièce *Le Combat pour le Sol*, dans laquelle « la pièce profondément religieuse de Claudel se transforme entre les mains de Segalen en un pamphlet presque antireligieux. La leçon de *Le Combat pour le Sol* est que de la lutte opposant le Ciel catholique au Ciel chinois aucun ne sort vainqueur.¹⁰⁸⁶ »

La manière de Claudel pour traiter le face à face des deux « Ciel » se distingue de celle de Victor Segalen. Pourtant, nous ne croyons pas que celui-là y ait échoué. Dans *Le Repos*, l'Empereur incarne en même temps les deux « Fils du Ciel ». Ou plus précisément, le lecteur voit en lui la transformation du « Fils du Ciel » chinois au « Fils du Ciel » chrétien. Au début du drame, l'Empereur est « le Maître des Cérémonies » qui « règle l'harmonie par qui le Ciel est joint à la Terre¹⁰⁸⁷ » ; après le retour de l'enfer,

¹⁰⁸³ « Lettre à Ythurbide », Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 709.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, p. 710.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁶ « Introduction de *Le Combat pour le Sol* », *ibidem*, p. 644.

¹⁰⁸⁷ « Le Repos du septième jour », *Th I*, p. 601.

il devient celui qui profère « le rite purificateur » et « la gloire de la Vision¹⁰⁸⁸ ». Sous la plume de Claudel, le « Ciel » a déjà changé : le « Ciel » chrétien a gagné dans l'affrontement spirituel. Ce résultat est indubitable et naturel pour le Claudel-catholique. Sa position à l'égard de la religion détermine son traitement pour le conflit des deux « Ciel ». C'est aussi la raison pour laquelle l'opinion de Segalen et l'opinion de Claudel se divergent sur ce même sujet.

Dans cette pièce évangélistique, « le repos du septième jour » est mis par le dramaturge dans la place du pivot, du remède pour les vivants. La pièce est justement nommée *Le Repos du septième jour*. Vu l'identité de croyant de Claudel, le lecteur occidental comprend immédiatement la signification chrétienne de l'expression. L'origine du « repos du septième jour » est connue par toute la chrétienté : « Dieu acheva au septième jour l'œuvre qu'il avait faite, il arrêta au septième jour toute l'œuvre qu'il faisait. Dieu bénit le septième jour et le consacra car il avait alors arrêté toute l'œuvre que lui-même avait créée par son action.¹⁰⁸⁹ » Cet extrait de la Genèse explique la formation de la semaine juive et la tradition du sabbat. Selon la tradition chrétienne, le jour sabbatique est caractérisé par une cessation complète de tout travail. C'est le respect envers Dieu, et à la fois la grâce accordée par Dieu : « Venez à moi, vous tous qui peinez sous le poids du fardeau, et moi je vous donnerai le repos. Prenez sur vous mon joug et mettez-vous à mon école, car je suis doux et humble de cœur, et vous trouverez le repos de vos âmes.¹⁰⁹⁰ » Sous le regard de Claudel, les Chinois qui travaillent tout le temps sur la terre ne font jamais de repos sabbatique. Leurs corps et âmes souffrent du labeur servile sans connaître la grâce de Dieu. Donc, « le repos du septième jour » est proposé dans la pièce comme le remède pour la libération spirituelle du peuple chinois :

LE PRINCE HÉRITIÈRE : Qu'avons-nous donc à faire ?
L'EMPEREUR : Six jours que l'homme travaille,
Et qu'ouvrant la dure terre, il dirige sur elle les eaux
vivantes du ciel bienfaisant,
Afin qu'elle subvienne à notre nourriture et aux autres

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, p. 650.

¹⁰⁸⁹ Genèse 2.2-3.

¹⁰⁹⁰ Matthieu 11.28-29.

nécessités.

Mais que le septième jour ne le trouve pas occupé à ce
labeur servile :

Qu'il lave son corps et qu'il mette un vêtement nouveau,
Et qu'il se tienne debout sur la terre, comme un prêtre
auprès de la table des offrandes,

Et comme dans le torride été un nuage passant d'un bord
du ciel à l'autre couvre la campagne de son ombre
rafraîchissante,

Ainsi l'ombre du Seigneur avancera jusque sur vous.¹⁰⁹¹

Avec « le repos du septième jour », le peuple en peine peut établir la
réconciliation avec Dieu et connaître le salut. Étant donné tout ce contexte, le remède
paraît absolument chrétien et très occidental. Or, nous voulons signaler qu'il pourrait
comprendre aussi des éléments chinois. Il faut commencer par la remarque du père
Prémare :

Le vingt-quatrième hexagramme (*gua*) du *Yijing*
renfermerait, d'après Prémare, la preuve de la connaissance du
repos du septième jour chez les peuples de l'Antiquité (J.-H.
de Prémare, *Vestiges des principaux dogmes chrétiens*, p. 5-6).
– Toutefois, il convient de préciser que le *Yijing*, au chapitre de
l'hexagramme mentionné, fait seulement mention d'un
mouvement du dao qui « fait retour » au bout de sept jours
(sept étant le chiffre du retour puisque les six traits de
l'hexagramme comptent symboliquement pour six jours). (R.
M.)¹⁰⁹²

À travers ce passage qui est rédigé par Rémi Mathieu et se trouve dans les notes
du drame claudélien, nous voyons que dans l'enquête de Prémare qui est entreprise
dans un esprit figuriste, le repos du septième jour est associé avec le texte descriptif
d'un *gua* du *Yi Jing* où l'on peut trouver également l'expression « sept jours ». Il s'agit
du vingt-quatrième *gua* du *Yi Jing*, qui s'appelle le *gua fu* (en chinois : 复卦), traduit
en français « le *gua* de retour ». Voilà le dessin du *gua fu* :



¹⁰⁹¹ « Le Repos du septième jour », *Th I*, p. 649-650.

¹⁰⁹² « Notes du *Repos du septième jour* », *ibidem*, p. 1511.

Nous proposons deux traductions pour le texte descriptif du *gua fu*¹⁰⁹³ : l'une, c'est celle de P.-L.-F. Philastre qui est plus fidèle au style du texte originel : « Liberté du retour ; sortir et entrer sans inconvénient ; amis arrivant sans culpabilité ; parcourir la voie en divers sens ; au bout de sept jours venir de retour ; avantage dans ce qu'il y a à entreprendre.¹⁰⁹⁴ » L'autre, c'est la traduction de Charles de Harlez qui reste plutôt paraphrastique : « Si dans ses rapports, ses actes, on n'offense pas, les amis viendront et l'on ne faiblira pas. Si l'on corrige sa conduite dans ses actes journaliers, pendant sept jours, on réussira dans tout ce qu'on entreprendra.¹⁰⁹⁵ » Le texte du *Yi Jing* est généralement obscur et ses interprétations se divergent. Les deux traductions peuvent nous offrir plus d'informations pour s'approcher du texte originel. À notre avis, vu le terme *fu* (soit le retour) et le texte descriptif, ce *gua* implique une sorte de recherche en se répétant et en se corrigeant. Comme les *gua* sont souvent utilisés comme indicateurs du sort futur, le « sept jours » du *gua fu* est interprété en la durée d'un certain processus à venir ou la durée d'attente de quelque résultat. La traduction de Harlez le fait percevoir justement comme cela. Or, on ne peut pas ainsi exclure l'explication de Rémi Mathieu qui interprète la phrase d'un autre angle : « un mouvement du dao qui “fait retour” au bout de sept jours. » En bref, tout est possible. Mais, ce qui reste très clair et certain, c'est que l'association faite par le père Prémare est plutôt forcée. Il n'y a aucune trace qui suggère un lien entre ce « sept jours » et le repos du septième jour du christianisme.

Malgré cela, nous pensons que la supposition du père Prémare a exercé quelque influence sur la pensée de Claudel. Le livre du père Prémare est la seule source que Claudel a reconnue en public¹⁰⁹⁶. L'amour envers Dieu chez Claudel doit le conduire à une attitude favorable à l'idée du père Prémare, bien qu'elle soit mal fondée. D'autre

¹⁰⁹³ Le texte originel pour le *fu gua* est : “《复》： 亨。出入无疾。朋来无咎。反复其道，七日来复，利有攸往。”

¹⁰⁹⁴ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 360, à partir d'*Yi King, traduit par Paul-Louis-Félix Philastre*, Annales du Musée Guimet, tome VIII et XXIII, Ernest Leroux, Paris. Première partie, 1885, 489 pages. Deuxième partie, 1893, 608 pages.

¹⁰⁹⁵ Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 101, à partir de la traduction du *Yi-King* et de divers travaux de Charles de Harlez. La traduction du *Yi-King* est extraite du livre de Raymond de Becker, *Le Livre des Mutations*, éditions Denoël, Paris, 1959. Les articles ont été publiés au *Journal Asiatique* (1887,1891,1893,1896).

¹⁰⁹⁶ « Notice du *Repos du septième jour* », *Th I*, p. 1497.

part, que l'association supposée soit vraie ou fausse, la coïncidence sur l'expression « sept jours » est en tout cas profitable pour l'auteur du *Repos du septième jour*. Si le « sept jours » possède des significations particulières dans la culture chinoise, la proposition évangélisatrice du « repos du septième jour » serait plus facile à accepter pour les Chinois.

En réalité, à part la mention mystérieuse du *gua fu*, le « sept jours » est vraiment une notion importante dans les rites funéraires traditionnels. Après la mort d'une personne, ses proches ont l'habitude de faire des pratiques commémoratives tous les sept jours. Cela se répète sept fois, jusqu'au quarante-neuvième jour. Parmi les sept journées de cérémonie, le « premier septième jour » (en chinois : “头七”) est le jour le plus considérable pour la famille du défunt. On croit que l'esprit du défunt va revenir à la maison à ce jour-là. Ses proches préparent normalement un repas pour lui ; ou dans quelques régions, la famille brûle l'échelle en papier pour l'esprit, laquelle peut l'aider éventuellement à monter dans le ciel ; etc. Ces coutumes sont nées pendant les dynasties des Wei et des Jin (soit les III^e et IV^e siècles de notre ère). Leur origine est liée avec les pensées bouddhiste et taoïstes ; mais les opinions divergent sur la cause exacte et directe. Les pratiques de « sept jours » s'étendent sur non seulement la Chine mais aussi les régions voisines comme le Japon, Singapour etc. Ces pratiques sont des coutumes folkloriques très dynamiques, donc peuvent survivre jusqu'à maintenant. Les gens d'aujourd'hui les font toujours dans les funérailles. De plus, depuis une dizaine d'années, le gouvernement accorde même l'attention à ces pratiques populaires, et prend souvent le « premier septième jour » des catastrophes pour le jour de cérémonie de condoléances collectives, par exemple la cérémonie publique de funérailles en l'honneur des victimes de la grande explosion à Tianjin (l'accident a eu lieu le 12 août 2015 ; et la cérémonie publique le 18 août 2015.)¹⁰⁹⁷

Les rites sacrificiels du « sept jours » sont alors quelque chose de très connu chez

¹⁰⁹⁷ La connaissance sur les coutumes du « sept jours » se réfère à l'article de Wang Xiao Kui et Lei Tian Lai. Voir Wang Xiao Kui (王晓葵) et Lei Tian Lai (雷天来), « “祭祀”与“纪念”之间 —— 对“东方之星”事件“头七”公祭的考察 (Entre “les rites sacrificiels” et “la cérémonie du souvenir” -- l'étude sur la cérémonie de condoléances collectives du “premier septième jour” pour l'accident du bateau “L'étoile de l'Orient”) », 民俗研究(*Folklore Studies*), 2017, n°4, p. 109-116.

les Chinois. L'écrivain chinois contemporain Yu Hua (en chinois : 余华) a publié en 2013 un roman qui s'intitule *Le Septième jour*. Il s'agit d'une histoire d'un homme qui vient de mourir. Il raconte, du point de vue d'un mort, tout ce qu'il voit et entend dans le monde des vivants pendant les sept premiers jours depuis sa mort. En parlant de la création du roman, Yu Hua a souligné qu'il s'était inspiré de l'histoire de la Genèse, non des coutumes funéraires du « sept jours ». Il a même cité un extrait de la Genèse comme prologue du roman¹⁰⁹⁸ : c'est l'extrait qui concerne le repos du septième jour de Dieu¹⁰⁹⁹. La distinction que Yu Hua a faite exprès nous dit en fait deux choses : premièrement, la tradition rituelle du « premier septième jour » s'enracine fermement dans les connaissances collectives des Chinois. Si Yu Hua ne fait pas cette annonce explicative, le lecteur chinois associe immédiatement et naturellement le titre de son roman avec la pratique rituelle du « premier septième jour ». Deuxièmement, la distinction faite par Yu Hua nous offre justement un exemple que la connaissance commune chinoise et l'histoire biblique occidentale sont mises en lien par la coïncidence de l'expression « sept jours ».

Avec l'exemple de Yu Hua, nous pouvons repenser ce que Claudel entend par « le repos du septième jour ». Bien sûr, la signification chrétienne et la fonction évangélisatrice du « repos du septième jour » tiennent absolument le premier plan. Or, en plus de cela, le dramaturge pourrait aussi prendre le lien éventuel des deux cultures en considération. Car dans ce cas, « le repos du septième jour » devient symbolique dans les deux dimensions culturelles, chrétienne et chinoise. Comme les pratiques rituelles du « sept jours » pour les morts sont très populaires en Chine, Claudel devait les connaître et même les vivre en personne. N'est-il pas possible qu'il les rapproche de la tradition biblique ? Surtout sous l'influence du livre du père Prémare, qui fait un lien entre le repos du septième jour et le *gua fu* du *Yi Jing*. Par rapport à la supposition du père Prémare, l'association avec les rites funéraires du « sept jours » paraît, après

¹⁰⁹⁸ Fu Jian Zhou (付建舟), « 余华《第七天》的创作意图与其叙事策略 (Le but de création et l'art de narration de *Le Septième jour* de Yu Hua) », *小说评论(Critiques des romans)*, 2013, n°5, p. 95-100, p. 95.

¹⁰⁹⁹ L'extrait cité par Yu Hua est celui qui suit : « Dieu acheva au septième jour l'œuvre qu'il avait faite, il arrêta au septième jour toute l'œuvre qu'il faisait. » (Genèse 2.2)

tout, plus pensable. Parmi de nombreuses traditions chrétiennes, le dramaturge a choisi « le repos du septième jour » comme le pivot de son drame, et même le titre du drame. Nous croyons que son lien virtuel avec la culture locale joue un certain rôle dans cette décision claudélienne.

La Chine à la lumière du symbolisme chrétien dans *Connaissance de l'Est et Cinq grandes Odes*

En parlant de la structure des drames homériques, Claudel a écrit :

Le principe de la composition, comme l'indique le mot lui-même, est le choix et la mise en œuvre, en vue de l'être à animer, d'éléments divers. Il ne s'agit pas d'un arrangement logique entre des idées, il s'agit de répartition et d'équilibre entre des forces complémentaires ou antagonistes répondant à une même provocation de la destinée.¹¹⁰⁰

L'écrivain avait un sentiment spécial pour l'acte de « composer ». Quand il parlait des thèmes de la poésie, il a évoqué également le terme « composer » : « les meilleurs thèmes poétiques sont ce que j'appelle des thèmes qui composent, des thèmes qui, comme la nature, ont besoin pour s'exprimer d'une grande variété d'éléments.¹¹⁰¹ » L'opinion pour l'acte de « composer » est liée étroitement avec ses études et expériences de jeunesse. Avec la lecture de *La Somme Théologique* de saint Thomas d'Aquin qui est réalisée au cours de son séjour chinois, Claudel a trouvé que la Création est en fait « le poème de Dieu¹¹⁰² ». Alors, le travail de composer des vers ou des œuvres peut être analogue à la Création de Dieu. Le poète compose les vers comme Dieu crée le monde. « Composer c'est donc créer¹¹⁰³ ».

Une telle connaissance a accompagné notre poète pendant sa période chinoise. Quand le jeune poète a rencontré la Chine, le paganisme local ne le gênait pas trop. Sous le regard du poète catholique, ce pays faisait bien entendu partie de la Création de Dieu ; seulement, il était encore « en sommeil » sans connaître la Vérité. Les

¹¹⁰⁰ « Encore L'Iliade », *O Pr*, p. 413-414.

¹¹⁰¹ « Religion et Poésie », *ibidem*, p. 60.

¹¹⁰² Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 390.

¹¹⁰³ Anne Ubersfeld, *Paul Claudel : poète du XXe siècle*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 184.

paysages exotiques du pays lui ont inspiré de nouvelles idées pour composer ses écrits poétiques. Il était donc plutôt content de remplir les rôles de « créature » et « créateur » dans ces territoires pour « composer » une Chine à la lumière du symbolisme chrétien. Cela explique partiellement pourquoi nous avons dans *Connaissance de l'Est* un sentiment à la fois détendu et sérieux du poète. Il était heureux de faire un même genre de travail comme Dieu sur ce pays inconnu à découvrir ; et en même temps, il s'est rendu compte de la solennité de la création qu'il était en train d'entreprendre.

Le recueil étant composé dans un tel esprit, il est aisé de trouver que les « images de Chine¹¹⁰⁴ » collectées par Claudel reflètent souvent sa vision évangélique. Dans *L'Entrée de la terre*, face au paysage campagnard à Fuzhou, les montagnes deviennent sous ses yeux « cent vieillards ». « La gloire de l'après-midi » garnit tout l'environnement d'une solennité. Et ce n'est pas la lumière d'un mois quelconque ; mais « le soleil de la Pentecôte », par l'illumination duquel « la Terre nette et parée et profonde comme une église¹¹⁰⁵ ». La marche aux champs se fait ainsi le pèlerinage d'un fidèle. Dans ce même poème, la scène du couchant incarne pareillement la vision béatifique : « C'est le moment de la solennelle Introduction où le Soleil franchit le seuil de la Terre.¹¹⁰⁶ » « Le Soleil », comme dans l'interprétation du caractère « l'orient » du *Repos du septième jour*, est comparable au « Seigneur du Ciel ». L'admiration du poète pour la scène naturelle manifeste en fait son extase d'être baigné dans la lumière de Dieu. Le terme « Introduction », qui est souligné par le poète en majuscule, pourrait exprimer, d'une part, son envie d'embrasser la gloire de Dieu, et d'autre part, une image évangélique que le rayonnement du Seigneur s'étend sur ce pays « en sommeil ». Dans *Octobre*, encore à un couchant, le mot « introduction » est évoqué à nouveau : « le mot d'introduction me fut communiqué¹¹⁰⁷ ». L'amour de Dieu, représenté toujours par la lumière du ciel, devient cette fois plus souple et plus présent dans cette région : « plus tendrement qu'en mai, [...] le Ciel sourit à la Terre avec un

¹¹⁰⁴ « Notes de *Connaissance de l'Est* », *O Po*, p. 1027.

¹¹⁰⁵ « *L'Entrée de la terre* », *ibidem*, p. 44.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 45.

¹¹⁰⁷ « *Octobre* », *ibidem*, p. 53.

ineffable amour.¹¹⁰⁸ » Le poète n'est pas troublé par le paganisme de la région, mais a une confiance en son appartenance au Royaume de Dieu. La positivité de Claudel est intimement liée à une décision importante du moment : il décide de répondre positivement à la vocation d'une vie monastique. Il répond au mot « introduction » par l'entrée en vie religieuse. Il hésite depuis longtemps, et maintenant la décision est enfin faite. Pour lui, c'est une évolution du rapport entre Dieu et soi-même : « Voici, comme un cœur qui cède à un conseil continuel, le consentement [...] » ; « [...] le jour est fini, l'année est consommée. A la céleste interrogation cette réponse amoureusement *C'en est fait* est répondue.¹¹⁰⁹ » Étant donné l'état d'esprit du poète, il est alors naturel de voir que la scène automnale chinoise (le grain, l'épi, le fruit, l'arbre, l'oiseau...) est photographiée avec un « filtre » béatifique. Dans cette optique, l'hiver doux et calme du sud de la Chine est comparé au « sabbat¹¹¹⁰ » de la terre ; et de même, la région préférée par le poète, soit la ville de Fuzhou est analogue à la terre promise, « pareille à celles de Gessen et de Chanaan¹¹¹¹ ».

Le poète exprime de nombreuses fois son admiration pour les paysages tranquilles, poétiques et inspirateurs du pays chinois. Il faut remarquer que la lumière est l'élément indispensable pour la réalisation de leur charme. Cette « lumière » figure non seulement comme un facteur constitutionnel de la nature, mais aussi comme la grâce de Dieu, la cause essentielle de l'existence. Le désir ardent du poète pour la « lumière » traduit clairement son importance : « Ni l'heureuse plaine, ni l'harmonie de ces monts, ni sur la moisson vermeille l'aimable couleur de la verdure, ne satisfont l'œil qui demande la lumière elle-même.¹¹¹² » La gloire de la « lumière » peut faire perdre tout l'éclat par la nature : « l'air et l'eau brûle d'un feu mystérieux : je vois un or si beau que la nature tout entière me semble une masse morte¹¹¹³ ». Mais elle est aussi l'enjeu de la beauté de la nature. Dans le poème *La Dérivation*, « la sacrée lumière », en décomposant l'ombre, compose sur la surface des eaux « le jardin sans

¹¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹¹⁰ « Décembre », *O Po*, p. 57.

¹¹¹¹ « Salutation », *ibidem*, p. 93.

¹¹¹² « Novembre », *ibidem*, p. 54.

¹¹¹³ *Ibidem*.

fleurs » : « Entre ces gras replis violets, voici l'eau peinte comme du reflet des cierges, voici l'ambre, voici le vert le plus doux, voici la couleur de l'or.¹¹¹⁴ » La lumière, dans les poèmes claudéliens, détermine la vitalité du monde et y crée une harmonie éternelle. Car chez lui, la lumière nourrit tous les êtres comme la Lumière de Dieu bénit toute la Création.

La valeur de l'eau reste un aspect important pour le symbolisme claudélien. Dans les diverses considérations du poète, le sens liturgique de l'eau est souvent évoqué. Par exemple, l'immersion dans la dérivation du fleuve Min est décrite comme un baptême :

Ni la soie que la main ou le pied nu pétrit, ni la profonde laine d'un tapis de sacre ne sont comparables à la résistance de cette épaisseur liquide où mon poids propre me soutient, ni le nom du lait, ni la couleur de la rose à cette merveille dont je reçois sur moi la descente. Certes je bois, certes je suis plongé dans le vin !¹¹¹⁵

L'aisance du poète au contact du liquide est vivement montrée par les objets mentionnés comme références analogues, tels que « la soie », « la laine », « le lait » et « la rose ». La manifestation de l'enchantement rapproche l'expérience aquatique d'un sacrement où le croyant peut communiquer avec son Seigneur. « Toute eau nous est désirable¹¹¹⁶ », déclare le poète. Alors que le fleuve Min est analogue au vin, l'eau du fleuve Yang-Tsé-Kiang (soit le Chang Jiang) est associé au sang, plus précisément, à notre sang, au sang humain : « plus que la mer vierge et bleue, celle-ci fait appel à ce qu'il y a en nous entre la chaire et l'âme, notre eau humaine chargée de vertu et d'esprit, le brûlant sang obscur.¹¹¹⁷ » « Le vin » et « le sang » nous conduisent naturellement à la parole de Jésus au dernier repas : « Buvez-en tous, car ceci est mon sang, le sang de l'Alliance, versé pour la multitude, pour le pardon des péchés. Je vous le déclare : je ne boirai plus désormais de ce fruit de la vigne jusqu'au jour où je le boirai, nouveau, avec vous dans le Royaume de mon père.¹¹¹⁸ » Avec ces associations, l'eau implique alors des visions béatifiques où le poète ressent le bonheur et avec lesquelles il

¹¹¹⁴ « La Dérivation », *O Po*, p. 60.

¹¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹¹⁶ « Le Fleuve », *O Po*, p. 62.

¹¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹¹⁸ Matthieu 26.27-28.

prodigue des louanges à Dieu. La gaieté de Claudel face à l'image aquatique se manifeste également dans sa considération de la pluie. Là, l'eau copieuse lui apporte un rassasiement spirituel :

Il n'est point à craindre que la pluie cesse ; cela est copieux, cela est satisfaisant. Altéré, mes frères, à qui cette très merveilleuse rasade ne suffirait pas. La terre a disparu, la maison baigne, les arbres submergés ruissellent, le fleuve lui-même qui termine mon horizon comme une mer paraît noyé. Le temps ne me dure pas, et, tendant l'ouïe, [...] je médite le ton innombrable et neutre du psaume.¹¹¹⁹

L'image en quelque sorte comparable aux scènes du Déluge fonctionne dans l'esprit du poète comme un rite liturgique qui est destiné à laver tous les péchés et laisse seulement un monde pur. Comme le dernier mot du passage l'indique, ce poème lui-même est justement un « psaume », qui est fait par Claudel pour son Seigneur.

Sur les territoires chinois, qui ne sont pas étrangers au poète, parce qu'ils appartiennent également au Royaume de Dieu, il vit avec imagination et liberté. Les montagnes, les eaux, les arbres, tout peut être transformé par son amour religieux en images ou scènes manifestant une sorte de communication avec le divin. Cet attachement est parfois montré d'une façon très explicite. Par exemple, dans le poème *Considération de la cité*, il interprète les mouvements des nuages comme une représentation détaillée de la ville de Jérusalem. Son identification au « citoyen du Royaume¹¹²⁰ » semble constante par l'établissement de divers liens analogues entre des expériences de voyage et les images archétypiques de la Bible. Dans son analyse *Claudel et le paysage chinois*, Gilbert Gadoffre fait une remarque pareille à la nôtre :

Il est vrai que l'attente de l'aube et de « l'intention de gloire » dans *La Descente* et dans *Libation au Jour futur* peuvent être interprétés comme le sentiment de l'approche du divin, que le « soleil de la Pentecôte » au milieu des montagnes qui siègent « comme cent vieillards » dans *L'Entrée de la mer*, est plus qu'une indication temporelle, que l'astre du *Risque de la mer*, « le Roi debout sur la crête ultime, l'œil de nos yeux » est une figure autant qu'une réalité cosmique. Nourri des

¹¹¹⁹ « La Pluie », *O Po*, p. 63.

¹¹²⁰ « Considération de la cité », *ibidem*, p. 68.

images de la Bible, Claudel ne pouvait rester sourd au message de Saint Jean : « Dieu est lumière », ni à la métaphore du Soleil de Vérité.¹¹²¹

Claudel a composé le dernier poème *Dissolution de Connaissance de l'Est* au printemps de 1905, probablement en se souvenant de l'image sur le bateau de retour en France (il a fait son retour en Europe en mars). Pour le poète l'achèvement du recueil semblait tourner une page de vie personnelle, professionnelle et aussi créative. Sa relation avec Rose Vetch a été rompue d'une façon imprévue et violente ; son poste consulaire dans le sud de la Chine (surtout à Fuzhou) a été également fini, endroit où il ne reviendra jamais ; en ce qui concerne la création poétique, la composition des Odes a pris la place de *Connaissance de l'Est* dans l'attention du poète. « Ce sera comme l'intervalle et la sonnerie qui annoncera la seconde partie de mes œuvres (si elle vient)¹¹²² », ainsi a-t-il commenté la création des Odes. Il est difficile de juger si l'œuvre de Claudel peut être compartimentée comme il l'a dit en deux parties par les Odes. Mais, le changement de style (de la prose au vers) et la maturité en expression manifestés par les Odes sont voyants. Et de plus, au niveau du temps de création, les quatre dernières Odes (sauf la première *Les Muses* qui est réalisée pendant la période 1900-1904) peuvent justement représenter l'état d'esprit du poète pendant la dernière phase de son séjour chinois, la phase du nord de la Chine.

Avec un nouvel environnement et des changements personnels (surtout le mariage), et aussi avec l'avancement de l'âge et l'évolution de la pensée, la représentation de la Chine dans les poèmes claudéliens de cette période se présente différemment. Dans ces poèmes religieux, où les références et allusions à la Bible sont innombrables, l'évocation des motifs chinois n'est pas fréquente. Le poète a exprimé sans comparaison son amour pour le divin dans les Odes, et n'a plus opposé la vocation poétique à la vocation religieuse (le conflit des deux vocations se manifeste parfois dans des poèmes de *Connaissance de l'Est*). Il avait alors une vision plus mûre sur son devoir : « ma miséricorde est d'être utile et fidèle à mon devoir. Mon devoir premier

¹¹²¹ Gilbert Gadoffre, « Claudel et le paysage chinois », *Études de Langue et Littérature françaises*, mars 1972, p. 70-82, p. 74.

¹¹²² Voir la lettre à Frizeau du 1^{er} mai 1908 dans « Notes des Cinq Grandes Odes », *O Po*, p. 1064.

est Dieu et cette tâche qu'il m'a donnée à faire qui est de réunir tout en lui.¹¹²³ » Donc, il est naturel de voir que l'image de la Chine se réduit largement dans ces écrits poétiques, qui sont débordés d'affectations religieuses du poète.

À la différence du cas de *Connaissance de l'Est*, l'évocation du paysage local dans les Odes est rare et porte une couleur sombre. La ville de Beijing de 1906 est présente dans *L'Esprit et l'eau*, en tant que symbole de « captivité¹¹²⁴ » et de dégradation :

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.
Loin de la mer libre et pure, au plus terre de la terre je vis
jaune,
Où la terre même est l'élément qu'on respire, souillant
immensément de sa substance l'air et l'eau,
Ici où convergent les canaux crasseux et les vieilles routes
usées et les pistes des ânes et des chameaux,
Où l'Empereur du sol foncier trace son sillon et lève les
mains vers le Ciel utile d'où vient le temps bon et mauvais.¹¹²⁵

La déchéance du pays se trouve non seulement dans la cité royale (« le palais », « le trône »), mais aussi dans les zones publiques et populaires (« les canaux », « les routes » etc.). L'odeur de corruption remplit toute la scène ; l'air et l'eau de la ville sont largement souillés ; parce que le pays est enfermé et écarté de « la mer libre et pure ». « La mer » représente ici effectivement l'ensemble de « l'élément fluide » par lequel « nous sommes reliés à Dieu¹¹²⁶ », comme le poète nous l'a indiqué dans *l'Argument* du poème. Le poète s'est moqué des rites traditionnels chinois tels que la prière impériale envers « le Ciel utile ». Il a mis l'épithète « utile » après le terme « le Ciel », ce qui montre clairement que ce « Ciel » n'est pas le Ciel chrétien, mais le Ciel chinois, et implique par antiphrase l'inutilité de ces pratiques superstitieuses. La raison pour laquelle le poète a présenté une image négative de Beijing est éclairée dans les lignes suivantes : « C'est ainsi que dans le vieux vent de la Terre, la Cité carrée dresse

¹¹²³ « Argument de la cinquième Ode », *O Po*, p. 277.

¹¹²⁴ « Argument de la deuxième Ode », *ibidem*, p. 233.

¹¹²⁵ « L'Esprit et l'eau », *ibidem*, p. 235.

¹¹²⁶ « Argument de la deuxième Ode », *ibidem*, p. 234.

ses retranchements et ses portes, [...] 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.¹¹²⁷ » La ville de Beijing et le pays qu'elle représente sont classés dans la catégorie des vieux empires qui ne sont pas tout à fait soumis à l'autorité de Dieu. Claudel a ciblé, par une description triste du paysage local, le paganisme de ce vieil empire. La Chine jouait alors dans ces poèmes religieux un rôle plutôt négatif, ce qui est justifié par le fait que le poète a évoqué plus tard dans *La Maison fermée* la région chinoise comme l'un des pays bouddhiques, où « dans les temples on voit les gardiens des quatre plages du Ciel, sous un déguisement horrible.¹¹²⁸ » Cette citation est en fait la paraphrase d'un extrait du poème *Pagode de Connaissance de l'Est* : « De chaque côté de la salle, deux à droite, deux à gauche, quatre colosses peints et vernis, aux jambes courtes, aux torses énormes, sont les quatre démons, les gardiens des quatre plages du ciel.¹¹²⁹ » Tant d'autres aspects notés dans *Connaissance de l'Est* étant négligés, cette évocation intertextuelle ne vise que ces idoles bouddhistes et la croyance qu'ils représentent. La Chine était alors présentée comme un pays du bouddhisme, où vivent les ennemis de Dieu. Au moment de composer les Odes, Claudel était probablement gêné par le paganisme en Chine. Il a ainsi crié dans *Magnificat* : « 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.¹¹³⁰ » À partir de ces vers, Liang Pai Tchou fait un commentaire qui rejoint notre avis : « Cet appel qu'il lança à Dieu avec tant de véhémence dans sa troisième Ode "Magnificat", composée en 1907 à Tien-tsin, nous fait sentir jusqu'à quel point le poète prosélyte était contrarié devant le paganisme chinois ...¹¹³¹ »

L'embarras face à la Chine païenne n'a pas conduit le poète dans une opposition irrémédiable avec ce pays. Sur l'image du peuple local on voit encore la vision

¹¹²⁷ « L'Esprit et l'eau », *ibidem*, p. 235.

¹¹²⁸ « La Maison fermée », *ibidem*, p. 285.

¹¹²⁹ « Pagode », *ibidem*, p. 28.

¹¹³⁰ « Magnificat », *ibidem*, p. 261-262.

¹¹³¹ Liang Pai Tchou, « La Chine dans la poésie française du XXe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n°13, p. 71-83, p. 73.

évangélique de Claudel. À la fin de *La Maison fermée*, les rites chinois envers les morts sont impliqués¹¹³². Les scènes du *Repos du septième jour* sont introduites en fragments par le poète. Il a imaginé une scène de réconciliation avec Dieu de la part des morts, non plus de la part des vivants :

Ainsi par un sombre matin de Noël, j'ai vu rang après
rang la foule des Macaïstes et des femmes Chinoises,
La tête couverte de longs voiles noirs qui ne laissaient
voir que la bouche se presser à la table de communion.
Écoutez le cri pitoyable des morts !¹¹³³

Le poème finit par l'accord de l'ange de Dieu pour distribuer du pain de l'autel aux morts. Et la dernière phrase répète justement la parole de Jésus au dernier repas : « nous ne goûterons point de ce fruit de la vigne avant que nous le buvions nouveau dans le Royaume de Dieu », ce qui ouvre au lecteur la vision pour un futur béni. Malgré sa couleur plus sombre que celle de *Connaissance de l'Est*, la Chine incarne toujours une attente de la grâce divine, pour elle-même et aussi pour le poète.

Conclusion du chapitre

Claudel a vécu en Chine en portant plusieurs identités différentes, comme diplomate, voyageur, sociologue... Parmi ces identités le Claudel-poète et le Claudel-catholique sont les deux identités les plus importantes à l'égard de la manifestation du symbolisme claudélien dans ses écrits chinois.

Du côté du Claudel-poète, nous envisageons la relation entre son symbolisme et la Chine sous différents aspects. Mais avant tout, il nous a fallu faire une petite enquête sur la formation littéraire du jeune Claudel, parce que sa connaissance formée pendant cette période constitue le fond de tout son art poétique. Les particularités du symbolisme claudélien peuvent être considérées comme des prolongements, développements, et métamorphoses de ces idées préétablies. Donc, nous avons montré

¹¹³² « Voici que je puis leur offrir une nourriture meilleure que des baguettes d'encens et du vin chaud et de la viande hachée dans des bols pour ces bouches étroites. » Voir « La Maison fermée », *O Po*, p. 291.

¹¹³³ « La Maison fermée », *O Po*, p. 291.

d'une façon brève les influences de Mallarmé, Rimbaud, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Renard sur la création poétique de Claudel. Nous avons remarqué pendant ce temps que tout en s'inspirant d'autrui, il persiste toujours à construire son propre système de signes. Dans ce cas, l'importance des expériences venues d'ailleurs devient très manifeste.

Pour entamer le symbolisme de Claudel dans ses écrits chinois, nous avons présenté d'abord sa découverte de l'analogie qui avait eu lieu pendant son séjour chinois, et qui est pour le poète lui-même un tournant important de l'évolution de son art poétique. À travers ses écrits poétiques de cette période, la découverte de l'analogie présente un lien étroit avec la Chine. D'une part, l'expérience charnelle dans ce pays offre au poète beaucoup de matériaux pour pratiquer la logique analogique entre les choses et les êtres ; d'autre part, les pensées philosophiques et poétiques chinoises lui apportent des idées inspiratrices, comme la dichotomie du Yin-Yang omniprésente et la valeur allusive dans l'esthétique poétique chinoise.

À travers les écrits poétiques de Claudel, nous voyons que le séjour chinois déclenche chez lui une recherche de la forme. Il s'agit de plusieurs types de forme. D'abord, le poète associe la forme du vers avec le « souffle » pour accorder le dynamisme au vers, ce qui manifeste une parenté avec le culte chinois de la notion *qi*. Ensuite, l'architecture chinoise suscite en Claudel des réflexions sur la forme des lignes géométriques où il exprime notamment sa considération pour la valeur philosophique de la ligne courbe. Enfin, l'écriture chinoise inspire l'idée des « idéogrammes occidentaux » chez Claudel, qui expose en fait une nouvelle perspective pour la forme des traits de mots. Cette recherche de la forme constitue effectivement une particularité importante du symbolisme claudélien.

Pour le lecteur chinois, une considération semblable pour la nature dans les écrits poétiques de Claudel et dans les poèmes chinois est évidente et surprenante. Notre enquête justifie les échos heureux des deux côtés sur les motifs de la nature. L'expérience vécue dans les paysages chinois compense en quelque sorte le manque de la connaissance précise de la poésie chinoise ; Claudel rejoint alors les poètes chinois en considérant la nature comme leur évocation commune.

Du côté du Claudel-catholique, nous avons examiné d'abord la fusion des deux cultures, chinoise et chrétienne, dans la pièce *Le Repos du septième jour*. Dans le premier temps, les caractères chinois de « la barque » et de « dix » sont accordés par le dramaturge avec les interprétations bibliques ; ensuite, sur le personnage de l'Empereur se déroule la transformation du « Fils du Ciel » chinois au « Fils du Ciel » latin ; dans le dernier temps, nous avons remarqué que l'expression du « repos du septième jour » incarne la valeur symbolique dans toutes les deux aires culturelles : le « septième jour » du sabbat chrétien et le « septième jour » des rites funéraires chinois. Somme toute, c'est un drame mixte au niveau de la signification culturelle.

Avec les analyses textuelles sur les poèmes de *Connaissance de l'Est* et des *Cinq grandes Odes*, nous avons montré une représentation chrétienne de la Chine fournie par Claudel. Dans le premier recueil, l'attitude du poète face à ce pays païen reste plutôt positive. Sa vision évangélique se manifeste partout : les montagnes, les fleuves, et d'autres scènes naturelles. Tout le pays est baigné dans la Lumière de Dieu. Mais dans le deuxième recueil, qui décrit la vision du poète pendant la dernière phrase de son séjour chinois, la couleur de l'image de la Chine s'assombrit. Le pays est présenté comme la région des ennemis de Dieu. Malgré cette évolution, le poète propose toujours un futur béni au peuple chinois à la fin de la dernière Ode.

Le symbolisme claudélien se forme tout au long de ses expériences de voyage. Les contacts avec la Chine, en inspirant, suscitant ou même provoquant, font leur contribution dans l'établissement de ce système de signes. En traversant les divers aspects de l'interaction des deux cultures, nous voyons clairement que la Chine incarne tout le temps pour Claudel le respect envers l'humanité, l'amour envers la création littéraire et bien sûr la passion envers Dieu.

Conclusion générale

« Ah, laissez-moi rejoindre une dernière fois derrière moi ce pays plein de délice et d'amertume ! Laissez-moi revérifier Fou-Tchéou d'une visite rétrospective et posthume !¹¹³⁴ » ainsi Paul Claudel a-t-il crié dans le poème *Hong-Kong*, qui se présente comme la première pièce du recueil *Connaissance de l'Est* dans l'édition de la Pléiade. Ce poème n'a pas cependant été créé au cours des séjours chinois du poète. Nous pouvons le ressentir aussi depuis l'expression des vers. En effet, ce poème « a été écrit pour servir de préface à l'édition publiée par Pichon en 1928.¹¹³⁵ » L'auteur l'a nommé « préface », mais l'a écrit sur un ton plutôt conclusif. Par ce poème, il a voulu conclure un morceau de vie important : sa vie en Chine. La plume touchante de Claudel nous rappelle son attachement profond à ce pays. Dans le poème, par l'évocation des ombres de ses expériences chinoises, comme « le feu des Chines », « son dernier Empereur », « la spacieuse moisson », et « des chaises à porteurs » etc., le poète a chéri le souvenir de cette période. Cela justifie encore une fois le fait que la connaissance de Claudel sur la Chine s'est construite en grande partie par ses contacts directs et quotidiens avec le pays. Nous l'avons montré dans les analyses sur la focalisation intérieure du poète dans *Connaissance de l'Est*, sur son intérêt spécial pour les rites folkloriques, et aussi sur son rapprochement avec la pensée philosophique chinoise. À la différence des sinologues qui connaissent la Chine par accès aux œuvres chinoises, Claudel, dont la connaissance livresque reste limitée et indirecte, l'a connue principalement par les diverses expériences charnelles. Comme Yvan Daniel l'a signalé, « cette découverte au fil du séjour, par les rencontres, les visites... est vivante et forte¹¹³⁶ ». Par exemple, Claudel ne possédait pas beaucoup de connaissances sur la poésie chinoise au cours de son séjour, mais il a pu ressentir l'esthétique poétique chinoise dans son observation sur les jardins, dans ses visites au théâtre et aussi dans ses nombreuses promenades dans les paysages naturels. Ces contacts quotidiens

¹¹³⁴ *O Po*, p. 24.

¹¹³⁵ « Notes de *Connaissance de l'Est* », *O Po*, p. 1031.

¹¹³⁶ Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 26.

compensent sa faiblesse en sources livresques, et surtout, composent la particularité du rapport entre Claudel et la Chine.

Cette particularité claudélienne est constituée par, d'un côté, le sens de la participation face au monde chinois, et de l'autre côté, le rapprochement par instinct avec les valeurs traditionnelles chinoises. Claudel a montré dans ses écrits poétiques une volonté active pour participer à la vie locale. Nous pouvons la reconnaître dans son assimilation aux travailleurs des champs dans *Novembre* ; dans son intégration à la vie montagnarde dans *Le Contemplateur* ; et aussi dans son évocation de « l'histoire de renards » et dans sa narration du conte « La Lanterne aux deux pivoinés », où le poète a présenté implicitement son envie d'entrer dans la peau du héros pour vivre une aventure fantastique à la chinoise. Avec ces participations, Claudel a dépassé la vision du voyageur pressé qui se situe à l'extérieur de l'espace culturel local. La Chine lui est devenue « ce pays habituel¹¹³⁷ ».

Les écrits chinois de Paul Claudel se distinguent beaucoup de ceux de Victor Segalen. En lisant les poèmes de *Stèles* et de *Peintures* de celui-ci, nous pouvons sentir clairement l'érudition de l'auteur en histoire et en arts chinois. Les *Peintures dynastiques* en particulier. Victor Segalen a dessiné pour chaque dynastie chinoise un portrait symbolique, ce qui a montré sa connaissance solide et surprenante sur les évolutions sociales et culturelles chinoises. Cela affirme que Victor Segalen a disposé d'un moyen très scientifique et précis pour obtenir ses connaissances sur la Chine. Henry Bouillier, qui a fait l'introduction pour les *Stèles* et les *Peintures*, a confirmé ce point : « les sources livresques sont en très grande partie des textes chinois¹¹³⁸ ». Par rapport au cas de Victor Segalen, Claudel semble beaucoup moins savant en sources livresques ; et de plus, il ne savait pas la langue chinoise donc n'a pas eu d'accès aux textes chinois originels. Cela ne dit pourtant pas que les idées de Claudel n'avaient pas eu de croisement avec la pensée chinoise. Nous avons constaté au contraire des rapprochements par instinct de Claudel avec la culture chinoise. Par exemple, l'auteur

¹¹³⁷ « Dissolution », *O Po*, p. 119.

¹¹³⁸ Henry Bouillier, « Introduction » des *Stèles*, in Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 28.

de *Connaissance de l'Est* a rejoint les poètes chinois par le fait qu'ils ont tous considéré la nature comme leur évasion principale. Nous avons découvert dans les écrits poétiques des deux côtés un même goût pour les paysages naturels et un bonheur champêtre pareil. Pour les lecteurs chinois, les poèmes de *Connaissance de l'Est* apportent souvent des impressions de la familiarité ; ce n'est pas parce que les objets décrits par les poèmes proviennent de la Chine, mais que ces écrits partagent une esthétique semblable avec la poésie chinoise. Ce point est justifié encore une fois dans la traduction, ou plutôt la réécriture, faite par Claudel pour un poème de Su Dong Po : celui qui s'intitule 《惠崇春江晓景》 (*Sur la peinture d'un paysage printanier au bord d'une rivière faite par le moine Hui Chong*). Nous avons comparé le texte originel, la traduction par Judith Gautier et la traduction par Claudel, et avons ensuite trouvé, en partageant l'avis de Che Lin, que le texte de Claudel fait mieux que celui de Judith Gautier pour représenter fidèlement la conception artistique du texte originel. Mais en fait, Claudel n'a pas eu d'accès direct au poème de Su Dong Po ; sa connaissance sur ce poème s'est basée sur la traduction de Judith Gautier. C'est donc plutôt par instinct, non par une étude scientifique que le texte de Claudel a retrouvé l'idée essentielle du poème de Su Dong Po. Cette rencontre spirituelle s'est vue également dans sa traduction du poème de Lieou Toungh Yen (qui s'intitule *La Rivière gelée* chez Claudel) et du poème de Li Y Hane (qui s'intitule *Désespoir*). Ces rapprochements naturels avec les valeurs chinoises traditionnelles établissent une complicité très précieuse entre Claudel et la Chine. Dans *Choses de Chine*, Claudel a ainsi décrit cette complicité : « Comme j'ai aimé la Chine ! Il y a ainsi des pays, que l'on accepte, que l'on épouse, que l'on adopte d'un seul coup comme une femme, comme s'ils avaient été faits pour nous et nous pour eux !¹¹³⁹ »

L'entente entre Claudel et la Chine est liée étroitement, ou plus précisément, elle résulte de l'attitude de l'auteur face au monde chinois. L'attitude claudélienne se présente comme une sorte de synthèse d'un curieux sympathique, d'une sensibilité artistique et d'une générosité chrétienne. Certains commentateurs lui ont reproché son

¹¹³⁹ *O Pr*, p. 1022.

indiscrétion au moment de traiter la représentation historique de la Chine (les noms des personnages erronés, un aspect chrétien imaginaire et forcé...). Mais avant de juger son attitude, il vaut mieux éclairer de quelle identité Claudel a projeté son regard envers la Chine. Pour répondre à cette question, nous partageons l'avis de Gilbert Gadoffre : « on ne saurait exiger d'un poète une objectivité de philologue¹¹⁴⁰ » ; et aussi l'avis de Jacques Houriez : « Claudel l'a [la Chine] vue en chrétien et en poète¹¹⁴¹ ». Dans notre corpus, la Chine n'était pas l'objet d'une étude sinologique ou philologique sous le regard claudélien. En d'autres termes, il a vu ce pays en poète, en artiste, en chrétien ; mais non en sinologue ni en historien. C'est pourquoi il a pu sentir le charme du théâtre chinois sans connaître la parole des personnages, découvrir la clé de l'art architectural et de l'art de peindre de la Chine sans connaître les théories concernées, et mélanger audacieusement les légendes chinoises avec les histoires bibliques sans se soucier trop de l'authenticité de sa représentation théâtrale. Dans beaucoup de cas, Claudel a vu la Chine même simplement en homme. C'est pourquoi, au moment de mener l'enquête sur le « temps », nous avons découvert qu'il y a en fait deux axes temporels qui serpentent dans les écrits claudéliens : d'un côté, c'est le temps chronologique qui se trouve dans ses rapports professionnels successivement datés, dans l'ordre des poèmes de *Connaissance de l'Est* qui correspond à l'alternance naturelle des saisons, et aussi dans sa perspective historique sur la communication entre l'Occident et La Chine ; de l'autre côté, c'est le temps émotionnel, tantôt aigu, tantôt grave, tantôt sourd, qui domine dans l'analyse claudélienne à la fois raisonnable et empathique sur les problèmes économiques, dans sa considération joyeuse sur les paysages automnaux, et aussi dans sa rétrospection sérieuse sur lui-même. Si le premier axe nous informe sur l'arrière-plan de l'écriture, le deuxième axe manifeste la température de chaque écrit, ce qui résulte justement d'un regard humain, sans considérer trop les décalages géographiques, temporels ou idéologiques.

Les interactions des deux cultures dans l'œuvre de Claudel peuvent être

¹¹⁴⁰ Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 229

¹¹⁴¹ Jacques Houriez, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973 (7), n° 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 9-44, p. 19.

compartimentées en deux parties : d'un côté, ce sont les métamorphoses de la culture chinoise dans la vision occidentale de l'écrivain ; de l'autre côté, ce sont ses reconsidérations sur la culture occidentale à la lumière de la culture chinoise.

La culture chinoise a connu une certaine transformation sous la plume de Claudel, parce qu'il a souvent appliqué une optique qui est différente de celle des habitants locaux pour comprendre les activités culturelles. Par exemple, nous avons vu que le poète considérait les pratiques rituelles de la *Fête des morts le septième mois* comme un spectacle théâtral très communicatif ; et que des pièces chinoises qu'il a admirées dans le poème *Théâtre* ont été décrites comme une exposition ingénieuse des signes gestuels et vocaux. Il arrive également que quelques aspects de la culture chinoise ont été pris par Claudel comme le support de son sentiment ou aspiration personnels. La fête des Bateaux-Dragon a été transformée en « La Fête-de-tous-les-fleuves » de sorte de que le poète a pu exprimer son attachement au Fleuve Min. De même, l'idée du « Fils du Ciel » dans *Le Repos du septième jour* a servi à construire un affrontement entre le « Ciel » chinois et le « Ciel » chrétien, par lequel le dramaturge a montré son envie d'évangéliser le peuple chinois.

Les références aux idées taoïstes sont remarquables dans l'œuvre de Claudel. Nous avons fait une analyse sur « l'écriture taoïste » chez lui. La dite « écriture taoïste » est composée par des rapprochements de trois sortes différentes entre les écrits claudéliens et la pensée taoïste : la première, ce sont les citations directes, comme les citations fréquentes du chapitre XI du *Dao De Jing* ; la deuxième, ce sont les allusions implicites qui proviennent des anecdotes ou des notions-clé du taoïsme, par exemple : l'Empereur du *Repos*, en mimant le départ de Lao Zi, fait son propre départ dans les montagnes à la fin de la pièce ; la troisième, c'est l'adoption conceptuelle des idées taoïstes, comme le cas de « l'harmonie », du « vide », et aussi du « rythme universel ». La figure de « l'écriture taoïste » dans l'œuvre de Claudel indique clairement l'influence du Tao sur lui. Mais comme nous l'avons constaté, la représentation des idées taoïstes est marquée par des interprétations très claudéliennes. En d'autres termes, Claudel a fait siennes ces idées. Par exemple, le « vide taoïste » est interprété comme un « vide constitutif », comme un état d'esprit disponible qui

attend la Grâce de Dieu. Alors, l'adoption des idées taoïstes a servi notre écrivain à renforcer la fidélité envers sa foi en Dieu, non à se convertir en taoïste.

La culture chinoise a ainsi connu des métamorphoses sous le regard claudélien ; de cette façon, l'écrivain a accordé de nouvelles valeurs à ces rites, ces activités, et ces idées traditionnelles. Cette découverte de l'Autre suscite naturellement la redécouverte du Soi. Face au monde culturel chinois, Claudel a reconsidéré des sujets occidentaux. À partir de la légende qui raconte qu'un ministre des empereurs Han a trouvé par hasard la limite du monde Yin et du monde Yang, Claudel a découvert que « la limite des deux mondes » est justement le charme de la peinture hollandaise : « Limite des deux mondes ! ne la retrouvons-nous pas à un niveau différent dans les musées sous le lustre furtif de la glace et du vernis quand nous confrontons notre actualité précaire à ces effigies que l'art a immobilisées pour nous à la fenêtre du passé ?¹¹⁴² » Ces effigies, représentations des visages du passé, d'après Claudel, présentent « un commerce entre les vivants et les morts¹¹⁴³ ». De même, à partir des spectacles théâtraux chinois, il a essayé d'élargir le rôle de la musique dans le théâtre occidental : « la musique n'a pas pour objet de soutenir et de souligner les paroles, mais souvent de les précéder et de les provoquer, d'inviter à l'expression par le sentiment, de dessiner la phrase en nous laissant le soin de l'achever.¹¹⁴⁴ » D'ailleurs, la salle du théâtre chinois, qui a l'air très bruyante et très détendue, a suscité chez Claudel l'idée réformatrice qui voulait garder un peu de désordre dans la salle de son propre drame, car « le désordre est le délice de l'imagination¹¹⁴⁵ ». Encore, à partir de la connaissance des idéogrammes chinois, Claudel a repensé le sens symbolique de la lettre latine : « L'idéogramme chinois est un être, la lettre occidentale est surtout un acte, un geste, un mouvement.¹¹⁴⁶ » Étant inspiré par la logique de l'idéogramme chinois, il nous a offert des interprétations intéressantes pour les mots comme « toit », « Locomotive », « maison » etc. Pour résumer ces réflexions claudéliennes, une expression du *Shi Jing* est parfaite pour le

¹¹⁴² « Introduction à la peinture hollandaise », *O Pr*, p. 184.

¹¹⁴³ *Ibidem*.

¹¹⁴⁴ « Le Drame et la musique », *O Pr*, p. 149-150.

¹¹⁴⁵ « Soulier du satin », *Th II*, p. 257.

¹¹⁴⁶ « Idéogrammes occidentaux », *O Pr*, p. 89.

cas : « les pierres d'autres montagnes peuvent être bonnes pour polir le jade¹¹⁴⁷ ». Les expériences charnelles, spirituelles et artistiques vécues en Chine, servent à Claudel exactement de « pierres d'autres montagnes » pour développer ses réflexions sur son monde culturel originel.

Sa représentation de la culture chinoise et sa reconsidération sur la culture occidentale concernent toutes les deux une « interprétation réflexive » de Claudel. Nous empruntons ici l'idée de « l'interprétation réflexive » à Paul Ricœur qui l'a proposée pour parler de l'interprétation du texte : « Par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre.¹¹⁴⁸ » Cela décrit un cas semblable où Claudel a fait l'interprétation d'une culture, pour répondre aux questions : « qu'est-ce qu'est la Chine ? » et « qu'est-ce qu'est l'Occident ? » Par cette interprétation réflexive, il a construit son monde chinois, a construit sa conception artistique, et a aussi construit son moi. Toutes ces constructions ont été contemporaines et interactives.

¹¹⁴⁷ Voilà le texte originel : 《诗经·小雅·鹤鸣》：“他山之石，可以攻玉。”Nous traduisons la phrase du chinois en français.

¹¹⁴⁸ Paul Ricœur, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 152.

Bibliographie

Œuvres de Paul Claudel :

- CLAUDEL, Paul, *Théâtre III, La Jeune fille Violaine, L'Échange*, Paris, Mercure de France, 1930.
- CLAUDEL, Paul, *Partage de Midi*, Paris, Gallimard, 1949.
- CLAUDEL, Paul et GIDE, André, *Correspondance Paul Claudel et André Gide, 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949.
- CLAUDEL, Paul, *Paul Claudel*, éd. Louis Perche, Paris, Pierre Seghers, (« Poètes d'aujourd'hui »), 1958.
- CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- CLAUDEL, Paul, *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1967.
- CLAUDEL, Paul, *Journal I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- CLAUDEL, Paul, *Journal II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- CLAUDEL, Paul, *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, (« Idées nrf »), 1969.
- CLAUDEL, Paul et RIVIÈRE, Jacques, *Cahiers Paul Claudel 12 : Correspondance Paul Claudel-Jacques Rivière (1907-1924) : édition complète*, Paris, Gallimard, 1984.
- CLAUDEL, Paul, *Les agendas de Chine*, Lausanne, l'Âge d'homme, (« Collection du Centre Jacques-Petit »), 1991.
- CLAUDEL, Paul, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, (« Poésie »), 1996.
- CLAUDEL, Paul, *Théâtre. I*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011.
- CLAUDEL, Paul, *Théâtre. II*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2011

Études concernant Paul Claudel et son œuvre :

Livres :

- ALEXANDRE, Didier, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- ALEXANDRE, Didier, *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- BONA, Dominique, *克洛岱尔情结：卡米耶与保罗的一生：La passion Claudel : Camille et Paul*, trad. Wang Tian (王恬), Shanghai, Presses de l'Université Normale de l'Est de Chine, 2010.
- BRUNEL, Pierre, et DANIEL, Yvan (dir.), *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- DANIEL, Yvan, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003.
- DU, Qing Gang, et WANG, Jing (dir.), *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses universitaires de Wuhan, 2010.
- GADOFFRE, Gilbert, *Cahiers Paul Claudel 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968.
- GUERS, Marie-Josèphe, *Paul Claudel : biographie*, Arles, Actes Sud, 1987.
- HOURIEZ, Jacques, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987.
- HOURIEZ, Jacques, et Mayaux, Catherine (dir.), *Paul Claudel : les manuscrits ou l'œuvre en chantier*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005.

HUANG, Bei, *Segalen et Claudel : Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

HUANG, Wei, 《保尔·克洛岱尔与中国 — 晚清一位法国外交官的在华行迹》 (*Paul Claudel and China — The Experiences in China of a French Diplomat in the Late Qing Dynasty*), Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, 2014.

LESORT, Paul-André, *Paul Claudel par lui-même*, Paris, Seuil, 1963.

LIOURE, Michel, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, 1971.

MOREAU, Pierre, MALLET, Robert, et CLAUDEL, Pierre (dir.), *Cahiers Paul Claudel 4 : Claudel diplomate*, Paris, Gallimard, 1962.

PETIT, Jacques (dir.), *Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel*, « *Le Repos du septième jour* », Paris, La Revue des Lettres Modernes, numéros 366-369, 1973.

UBERSFELD Anne, *Paul Claudel : poète du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2005.

VACHON, André, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel : expérience chrétienne et imagination poétique*, Paris, Seuil, 1965.

YU, Zhong Xian, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, BRUNEL, Pierre (dir.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992.

Articles :

ALEXANDRE, Didier, « Paul Claudel, du tardenois à la Chine : *La Ville II*, *La Jeune fille violaine*, *L'Otage* », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 23-36.

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale, « La Chine de *Partage de Midi* : de l'univers colonial à l'univers dramatique », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 37-47.

AUROY-MOHN, Carole, « Compte rendu de *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrand* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier 2008, vol. 108, p. 247-251.

BENOIT, Éric, « L'interrogation herméneutique de Claudel devant la Chine, ou : l'orientation crucifère », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 61-71.

BERTON, Jean-Claude, « La Chine », in *Cahiers Paul Claudel 4 : Claudel diplomate*, Paris, Gallimard, 1962, p. 103-116.

BRUNEL, Pierre, « L'Évocation des morts et la descente aux enfers : Claudel, Homère, Virgile, Dante », *La Revue des Lettres Modernes*, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), 1973, p. 45-64.

BRUNEL, Pierre, « Claudel lecteur et juge de Milton », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1975, p. 249-259.

BRUNEL, Pierre, « L'Antiquité chinoise dans "Le Repos du septième jour" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1977, p. 267-277.

BRUNEL, Pierre, « De Segalen à Pierre-Jean Rémy, en passant par Claudel », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 133-154.

CHE, Lin, « Paul Claudel : connaissance de la poésie chinoise », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 272-283.

COLLOT, Michel, « Claudel et les paysages chinois », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 179-199.

DANIEL, Yvan, « Etudes claudéliennes et perspectives chinoises : l'exemple de la montagne

- chinoise dans l'œuvre de Paul Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 155-167.
- DELAMBRE, Raymond, « Claudel architecte », *Paul Claudel Papers*, vol. 3, juin 2005, p. 21-46.
- DÉCAUDIN, Michel, « Chapitre VI : Trois maîtres : Jammes, Péguy, Claudel », in *La Crise des valeurs symbolistes*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 380-402.
- DU, Qing Gang, « Claudel et les idéogrammes en France », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 55-60.
- ESPIAU DE LA MAESTRE, André, « Claudel à l'école de Renan », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1977, p. 245-266.
- GADOFFRE Gilbert, « La Chine du XIX^e siècle vue par deux consuls de France à Fou-Tchéou », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, p. 55-69.
- GADOFFRE, Gilbert, « Claudel et le paysage chinois », *Études de Langue et Littérature françaises*, mars 1972, p. 70-82.
- GADOFFRE, Gilbert, « Introduction », in *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 9-60.
- GADOFFRE, Gilbert, « Claudel et la Chine du Tao », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 157-165.
- GOUVARD, Jean-Michel, « La description des villes chinoises dans Connaissances de l'Est de Paul Claudel », *Harmonie et disharmonie dans l'esthétique occidentale et dans l'esthétique chinoise*, vol. 40, (« Modernités »), p. 149-163.
- HOURIEZ, Jacques, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), numéros 366-369, 1973, p. 9-44.
- HOURIEZ, Jacques, « Du vide selon Lao Tseu au blanc des Cent phrases pour éventails », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 121-131.
- HUE, Bernard François, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224.
- HUE, Bernard, « Claudel et les sinologues de son temps », in *Paul Claudel en Chine*, Paris, Presses universitaires de Rennes, 2013, (« Collection Interférences »), p. 107-121.
- JONATHAN D., Spence, « Chapitre 8. L'exotisme français », in *La Chine imaginaire : Les Chinois vus par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. p.161-177.
- JULLIEN, Claudia, « Claudel et l'Empire du Milieu : Fluctuation du vide et du plein », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 69-78.
- KIMURA, Reiko, « Le thème du feu dans les premières pièces de Paul Claudel— du point de vue de la structure dramatique », *Études de Langue et Littérature françaises*, mars 1972, p. 53-69.
- LÉCROART, Pascal, « Paul Claudel au contact du plateau », *Skénographie* [En ligne], 1, automne 2013, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 26 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1054>; DOI : 10.4000/skenographie.1054.
- LÉCROART, Pascal, « Des intermittences du sujet et de leur pertinence impertinente chez Claudel : *Partage de Midi* et les vertiges de l'identité », in *Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016 (généré le 26 mai 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/56295>. ISBN : 9782753557444. DOI : 10.4000/books.pur.56295.
- LEFÈVRE, Roger, « Claudel paysagiste », *Cahiers de l'Association internationale des études*

- françaises, 1977, p. 115-130.
- LIOUR, Michel, « Claudel et la Hollande », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1977, p. 325-339.
- PAI TCHIN, Liang, « La Chine dans la poésie française du XXe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, p. 71-83.
- PETIT, Jacques, « Structure du drame », *La Revue des Lettres Modernes*, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), numéros 366-369, 1973, p. 65-87.
- POULET, Georges, « Chapitre XVII Claudel », in *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 479-496.
- QIN, Hai Ying, « Le souffle du vers chez Claudel et le *Qi* littéraire en Chine », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 27-37.
- RENOUVIN, Pierre, « Les horizons diplomatiques », in *Cahier Paul Claudel 4 : Claudel diplomate*, Paris, Gallimard, 1962, p. 31-47.
- ROUSSET, Jean, « Chapitre VII : La structure du drame claudélien : L'écran et le face à face », in *Formes et significations*, Paris, José Corti, 2014, p. 171-189.
- SION, Ioana, « Claudel and Dante: Salvation on the Seventh Day », *Paul Claudel Papers*, vol. 4, décembre 2006, p. 5-27.
- VILLANI, Sergio, « Claudel - Meyer et l'art Chinois : Une autre Connaissance de l'Est », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 233-239.
- WINTHER Truls, « Pierre de Craon et l'esthétique claudélienne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1977, p. 279-292.
- XI, Ji Quan, « Les éléments culturels chinois dans Connaissance de l'Est », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 263-271.
- YAMAZAKI, Junko, « Aspect de la conception du "vide" chez Claudel », *Études de Langue et Littérature françaises*, 1979, p. 87-97.
- YIN, Yong Da, « Pour un cratylisme claudélien - Paul Claudel et l'écriture chinoise », in *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 145-154.
- YU, Zhongxian, « La Chine dans le théâtre de Paul Claudel 克罗代尔戏剧中的中国 », *法国研究(Études françaises)*, 1995, p. 171-203.
- ZHEN, Ji, « La modernité de Paul Claudel et la Chine », *Paul Claudel Papers*, vol. 6-7, mai 2009, p. 115-125.

Études sur la Chine :

Livres :

- BÉGUIN, Gilles, et MOREL, Dominique, *La Cité interdite des Fils du Ciel*, Paris, Gallimard/Paris-Musées, 1996.
- CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise ; suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1977.
- CHENG, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise ; suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996.
- GRANET, Marcel, *La Religion des Chinois*, Paris, 1922.

JULLIEN, François, *La Valeur allusive : des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1985.

KAO, Jean-Baptiste, *La Philosophie sociale et politique du confucianisme*, Paris, Éditions franciscaines, 1938.

PALÉOLOGUE, Maurice, *L'Art chinois*, Paris, Alcide Picard, 1910.

RECLUS, Élisée et RECLUS, Onésime, *L'Empire du Milieu—Le climat, le sol, les races, les richesses de la Chine*, Paris, Librairie Hachette, 1902.

SCHWARTZ, William Leonard, *The imaginative interpretation of the far east in modern french literature (1800-1925)*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1927.

SIMON, Eugène, *La Cité chinoise*, Paris, Nouvelle Revue, 1885.

SHI, Tao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. Pierre Ryckmans, Paris, Hermann, 1984.

WIEGER, Léon, *Caractères chinois*, Troisième édition, Texte scanné par BNF, 1916, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65295274/f35.image.texteImage>].

YANG, Xin, BARNHART, Richard M., NIE, Chongzheng, [et al.], *Trois mille ans de peinture chinoise*, trad. Nadine Perront, Arles, Philippe Picquier, 1997.

Articles :

DEFOORT, Carine, « Existe-t-il une philosophie chinoise ? Typologie des arguments d'un débat largement implicite », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Y a-t-il une philosophie chinoise ? Un état de la question*, 2005, p. 67-89.

DYCK, Anne-Lise, « La Chine hors de la philosophie: essai de généalogie à partir des traditions sinologique et philosophique françaises au XIXe siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Y a-t-il une philosophie chinoise ? Un état de la question*, 2005, p. 13-47.

ZHU-COMBES, Isabelle, « Comment parler chinois en français ? La prouesse d'un lazariste gascon en Chine - à propos du père Evariste Huc », in *France - Chine : Les échanges culturels et linguistiques - Histoire, enjeux, perspectives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 215-225.

Livres classiques chinois traduits en français :

LAO-TSEU, *Lao-Tseu, Tao-Te-King, Le Livre de la Voie et de la Vertu*, trad. Stanislas Julien, Paris, Imprimerie Royale, 1842.

LAO-TSEU, *Le Tao de Lao-Tseu*, trad. Albert de Pourville, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894.

LAO-TSEU, *Le Te de Lao-Tseu*, trad. Albert de Pourville, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894.

LAO-TSEU, *Lao-Tseu*, trad. Jules Besse, Paris, Ernest Leroux, 1909.

LAO-TSEU, *Tao Tö King, Le Livre de la Voie et de la Vertu, texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J. J.-L. DUYVENDAK*, trad. Jan Julius Lodewijk Duyvendak, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1987.

LAO-TZEU, LIE-TZEU et TCHOANG-TZEU, *Les Pères du système taïste : I Lao-Tzeu II Lie-Tzeu III Tchoang-Tzeu*, trad. Léon Wieger, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

Yi King, traduit par Paul-Louis-Félix Philastre, trad. Paul-Louis-Félix Philastre, Paris, Ernest Leroux, 1885.

Yi King, le texte primitif, traduit par Charles de Harlez, augmenté de divers articles du même auteur publiés au *Journal Asiatique*, trad. Charles de Harlez, Paris, Denoël, 1959.

Les quatre livres II. — L'Invariable Milieu, trad. Séraphin Couvreur, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Les quatre livres III. — Entretiens de Confucius et de ses disciples, trad. Séraphin Couvreur, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Les quatre livres IV. — Œuvres de Meng Tzeu, trad. Séraphin Couvreur, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Philosophes taoïstes : Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu, trad. Kia-Hway Liou et Benedykt Grynpas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Les Entretiens de Confucius, traduit du chinois présenté et annoté par Pierre Ryckmans, préface d'Etiemble, Paris, Gallimard, 1987.

Philosophes confucianistes, textes traduits, présentés et annotés par Charles Le Blanc et Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Œuvres d'autres auteurs :

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Henri, *Paul et Virginie ; avec des extraits du Voyage à l'île de France*, Paris, Gallimard, 2004.

FARRÈRE, Claude, *Fumée d'opium, Pondicherry in India, Kailash*, 1996.

GAUTIER, Judith, *Le Livre de Jade*, Paris, Plon, 1933.

MICHAUX, Henri, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967.

RENARD, Jules, *Histoires naturelles*, Paris, Librairie générale française, 1995.

SEGALEN, Victor, *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1995.

Références chinoises :

Livres :

《史记选》(*Anthologie du Shi Ji*), 来新夏主编(dir. Lai Xin Xia), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2009.

《大学中庸译注》(*Da Xue, Zhong Yong: textes originels, notes et traductions*), 王文锦译注(trad. Wang Wen Jin), Beijing, Zhong Hua Shu Ju, 2008.

《老子道德经注》(*Lao Zi, Dao De Jing : texte originel et notes*), (魏)王弼注(annoté par Wang Bi de la dynastie des Wei), 楼宇烈校释(réannoté par Lou Yu Lie), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2011.

BAN, Gu(班固), 《汉书》(*Les Annales des Han occidentales*), vol. 2, Shanghai, 上海古籍出版社(Shanghai Gu Ji Chu Ban She), 2003.

HUANG, Jia Min(黄嘉敏), 《七月十五节俗与民间传承》(*Les Mœurs de la fête de la mi-juillet et leurs transmissions populaires*), CAO, Ke Ping (dir.) (曹柯平), Mémoire de master, Archéologie, Université Normale du Jiangxi, 2010.

《玄武名胜古迹》(*Les Monuments historiques de de l'arrondissement de Xuanwu*), Nanjing, 南

京文化编辑部(Bureau de rédaction de la culture de Nanjing), 1991.

《中国民间故事集成·甘肃卷》(*La Collection des contes folkloriques chinois · volume du Gansu*), 《中国民间故事集成》编辑委员会(éd. La Comité de rédaction des « contes folkloriques chinois »), Beijing, 中国 ISBN 中心(Le Centre ISBN de Chine), 2001.

《老子注释及评介》(*Lao Zi : texte originel, notes et commentaires*), 陈鼓应著(annoté par Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 1984.

QIAN, Mu(钱穆), 《论语新解》(*Lun Yu Xin Jie*), Beijing, 九州出版社(Jiuzhoupress), 2011.

《吕氏春秋》(*Lü Shi Chun Qiu : texte originel, notes et traductions*), (战国) 吕不韦编著(dir. Lü Bu Wei), 王启才注译(trad. Wang Qi Cai), Zhengzhou, 中州古籍出版社(Zhong Zhou Gu Ji Chu Ban She), 2010.

《史记: 文白对照本》(*Shi Ji : texte originel et traductions*), (汉) 司马迁撰(Sima Qian), 韩兆琦主译(trad. Han Zhao Qi), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2008.

《说文解字今释》(*Shuo Wen Jie Zi : texte originel, notes et traductions*), 湯可敬撰(trad. Tang Ke Jing), Shanghai, 上海古籍出版社(Shanghai Gu Ji Chu Ban She), 2018.

《庄子今注今释》(上) (*Zhuang Zi : texte originel, notes et traductions, vol.1*), 陈鼓应注释(trad. Chen Gu Ying), Beijing, 中华书局(Zhong Hua Shu Ju), 2016.

Articles:

CAI, Zhen Zhong (蔡震中) et JI, Xin Shan (纪鑫山), « 大钟亭的故事(La Légende du Pavillon de la Grande Cloche) », in *南京民间传说(Les Contes folkloriques de Nanjing)*, vol. 1, Nanjing, 金陵百花编辑部(Jinling Bai Hua), 1983, p. 24-25.

CHEN, Rui Ming (陈睿明), « 中国民族乐器唢呐与西方乐器双簧管历史沿革及艺术文化研究 (Research on Art Culture and Historic Evolution of Chinese National Instrument Suona and Western Instrument Oboe) », *贵州民族研究(Guizhou Ethnic Studies)*, vol. 39 / 3, 2018, p. 80-81.

DAI, Yue Zhou(戴月舟), « 干将莫邪传说的题材与思想探源(L'Etude sur le thème de la légende de Gan Jiang et de Mo Ye) », *南京师范大学文学院学报 (Journal of School of Chinese Language and Culture Nanjing Normal University)*, avril 2007, p. 5-10.

FU, Jian Zhou(付建舟), « 余华《第七天》的创作意图与其叙事策略 (Le but de création et l'art de narration de *Le Septième jour* de Yu Hua) », *小说评论(Critiques des romans)*, 2013, p. 95-100.

GAO, Jian Li(高建立), « 从端午节起源的歧出看中华民族的传统价值旨趣——兼及我国传统节日的保护与传承问题(L'Etude sur le sens et l'intérêt des valeurs traditionnelles chinoises à travers la divergence des origines de la fête Duan Wu) », *三峡大学学报 (人文社会科学版) (Journal of China Three Gorges University - Humanities & Social Sciences)*, janvier 2013, p. 70-74.

GAO, Wen Qiang(高文强), « 魏晋南北朝佛教文学之差异性(La Diversité de la littérature bouddhiste pendant les dynasties des Wei, des Jin et des Nord et des Sud) », *武汉大学学报 (人文科学版) (Wuhan University Journal - Humanity Sciences)*, vol. 65 / 2, 2012, p. 9-12.

GU, Meng Chao (顾孟潮), « 关于现代建筑“三个百年”的思考(Réflexions sur les “trois centenaires” de l'architecture moderne) », *建筑学报(Architectural Journal)*, 2002, n°2, p. 54-55.

GUO, Rong Mao (郭荣茂), « 闽台中元节习俗的特色、功能与治理》(*Les spécialités, fonctions et régularisations de la fête Zhong Yuan au Fujian et à Taiwan*) », *集美大学学报 (哲社版) (Journal of Jimei University - Philosophy and Social Sciences Edition)*, avril 2018, p. 35-41.

HAN, Jian Shi (韩建识), « 试谈金炉圣母铸钟娘娘庙(Petite enquête sur le Temple de la Déesse-fondeuse-de-cloche) », *北京文博(Beijing Cultural Relics and Museums)*, mars 2009, p. 89-92.

- MA, Da (马达), « 〈仲尼篇〉言西方圣人与〈列子〉真伪 » (*L'Homme saint du texte « Zhong Ni » et l'authenticité de « Lie Zi »*), *常州工业技术学院学报 (社会科学版) (Journal of Changzhou Industrial Technology College - Social Science Edition)*, novembre 1996, p. 45-49.
- MEI, Lan Fang (梅兰芳), « 悼念王少卿 (Mes condoléances et souvenirs pour Wang Shao Qing) », *人民音乐(People's Music)*, 1958, p. 27-28.
- SONG, Yi Xiao (宋亦箫) et LIU, Qin (刘琴), « 端午节俗起源新探(Nouvelle enquête sur l'origine de la fête Duan Wu) », *中原文化研究(The Central Plains Culture Research)*, février 2016, p. 55-60.
- WANG, Xiao Kui (王晓葵) et LEI, Tian Lai (雷天来), « “祭祀”与“纪念”之间 —— 对“东方之星”事件“头七”公祭的考察 (Entre “les rites sacrificiels” et “la cérémonie du souvenir” -- l'étude sur la cérémonie de condoléances collectives du “premier septième jour” pour l'accident du bateau “L'étoile de l'Orient”) », *民俗研究(Folklore Studies)*, 2017, n°4, p. 109-116.
- WANG, Xiao Ying (王晓颖), « 南北分君臣, 东西别尊卑(*Le Sud et le nord pour distinguer le souverain et le sujet, l'est et l'ouest pour distinguer le supérieur et l'inférieur*) », *兰台世界 (Lan Tai shi Jie)*, mai 2009, p. 76.
- YANG, Wei Zhong (杨维中), « 佛教传入中土的两条路线再议(La Nouvelle discussion sur les trois itinéraires de l'introduction du bouddhisme en Chine) », *中国文化研究(Chinese Culture Research)*, 2014, n°4, p. 24-31.
- ZHANG, Bin(张彬), « 宋代戏剧服饰与时尚(Les Costumes et la mode vestimentaire du théâtre des Song) », *艺术设计研究(Art & Design Research)*, 2018, p. 56-70.
- ZHANG, Ze Hong (张泽洪), XIONG, Yong Xiang (熊永翔), « 道教西王母信仰与昆仑山文化 (*Le Culte de Xi Wang Mu de la religion taoïste et la culture de la montagne Kun Lun*) », *青海社会科学(Qinghai Social Sciences)*, novembre 2010, p. 1-7.
- ZHAO, Chen (赵辰), « 从“建筑之树”到“文化之河”(De "l'arbre de l'architecture" au "fleuve de la culture") » in *中国科技论文在线(Sciencepaper Online)* [en ligne], [consulté le 2 octobre 2019], <http://www.paper.edu.cn/scholar/paper/zhaochen-2>.
- ZHAO, Meng (赵梦), « 论传统技艺在当代的传承 —— 以唢呐演奏为例 (Etude sur l'héritage actuel des techniques et connaissances traditionnelles : l'exemple de l'exécution du suona) », *新乡学院学报(Journal of Xinxiang University)*, vol. 34 / 8, 2017, p. 68-70.

Références générales :

Livres :

- BENOIT, Éric (dir.), *Harmonie et disharmonie dans l'esthétique occidentale et dans l'esthétique chinoise à l'époque de la modernité littéraire*, Presses Universitaires de Bordeaux, collection Modernités, volume 40, 2016.
- BENOIT, Éric, *Les différences ethniques et religieuses dans la littérature. De Montaigne à Le Clézio*, Éditions Eurédit, 2018.
- DEMIÉVILLE, Paul (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Les Mots anglais*, Chez Truchy, Paris, 1877, texte scanné par BNF, source gallica.bnf.fr.
- RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- SAID, Edward Wadie, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1992.

La Bible : Traduction œcuménique, Paris, Société biblique française/Les Editions du Cerf, 2015.

Articles :

BENOIT, Éric, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde », *Romantisme*, 2001, p. 107-120.

BERNIER, Lucie, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, 2001, p. 43-65.

MURAT, Michel, « Phrase lyrique, prose d'idées », in *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 235-279.

PHILIPPE, Gilles et PIAT, Julien, « Une langue littéraire? », in *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 7-56.

REGGIANI, Christelle, « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », in *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 379-409.

SMADJA, Stéphanie et PHILIPPE, Gilles, « L'invention de la prose », in *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 323-343.

TODOROV, Tzvetan, « Comprendre une culture : du dehors / du dedans », *Extrême-Orient, Extrême-Occident : Essais de poétique chinoise et comparée*, 1982, p. 9-15.

Index des illustrations

Photo A La tombe en forme d'oméga à Fujian



(Source : Lin Ye (en chinois : 林叶). *Quanzhou : le pays des ancêtres de Ban Ki-moon* in *fjsen.com* [en ligne], [consulté le 20 mars 2019], www.fjsen.com/d/2009-03/19/content_15195.htm)

Photo B 1 Les notes préparatoires du *Repos du septième jour*

[Deux feuilles, 200 x 161. « B », au crayon bleu ; « *L'Enfer* », à l'encre. La première comporte au recto : 1ère et 2ème enceintes ; au verso : 3ème et 4ème enceintes. La seconde commence à « *O mon Dieu !...* », le verso est vierge.]

B. *L'Enfer*

Elle se trouve dans l'obscurité complète.

1ère enceinte — Tous ceux qui ont ignoré la lumière. La lumière leur est éternellement refusée. L'égaré éternel. Rencontre de la mère. L'ignorance. L'Ange de l'Empire. « Lève tes mains vers moi — Je n'ai plus de mains ».

2ème enceinte — Le feu noir où les violents bouillissent. Ils ont cherché leur plaisir personnel. Egoïstes, ils se ramènent sur eux-mêmes, avides, ils se ruent à l'extérieur. Ce double mouvement subsiste. Le feu les attire et les repousse. Les colériques, démangeaison de la peau. Les luxurieux, collés deux à deux ou par grappes. Les avarés, contraction, esquinancie, ongles rentrés dans les mains. Les orgueilleux sont en bas sur le sol ardent, torturés par la colique, ils marchent les mains sur leurs entrailles prêtes à s'échapper. Les envieux, la soif, spasmes de l'estomac. Les gourmands sont pourris. Les paresseux dorment dans le cauchemar. Tumulte et mouvement sans repos.

Les deux dernières enceintes sont le domaine de la tranquillité.

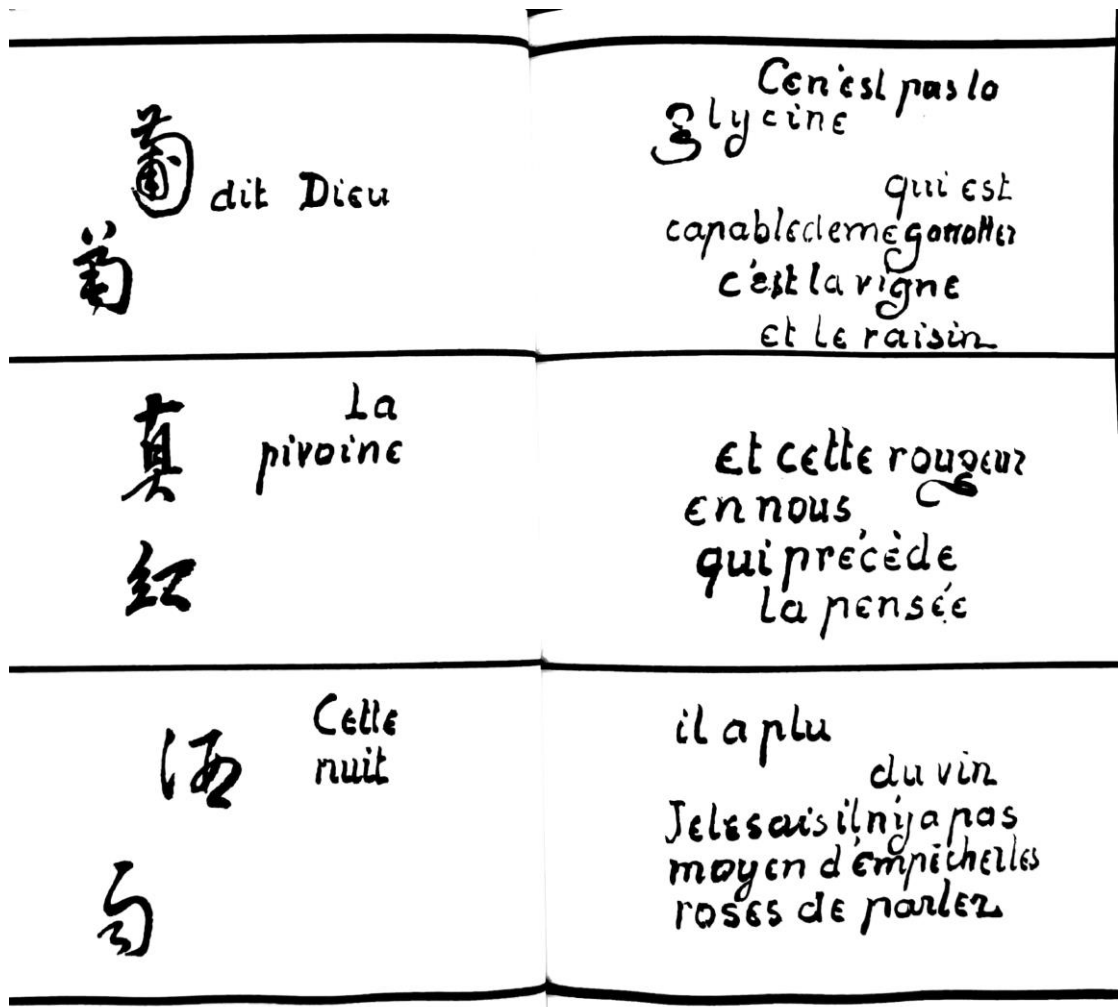
Photo B 2

3ème enceinte — La cuisson. *Juncti petrae*. Supplice de l'antiscience. L'épaisseur de la roche ardente dans laquelle les savants de la terre sont enfermés. Entassés et repliés sur eux-mêmes ils cuisent. Ils approfondissent les secrets de la terre, les fondements du mal, les mystères de la Justice. Aridité de la connaissance. Tel est leur séjour pour l'éternité.

4ème enceinte — Le Froid. L'anti-amour. Le quiétisme. Jouissance du Non-Dieu. Là est le diamant, l'Ange de la Terre, et ses enfants sont avec lui : *pueri mei mecum sunt in cubili*. Là sont ceux qui ont pénétré les derniers mystères. Souviens toi de ce que tu étais, Fils du matin, Premier-Né devant la face de Dieu !

(Source : Jacques Houriez, « Étude sur la genèse », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973 (7), n^{os} 366-369, (« Paul Claudel 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 9-44, p. 26-27)

Photo C L'extrait de *Cent phrases pour éventails*



(Source : Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1996, 167 p, la phrase 13 -15.)

Photo D La peinture de Lin Shu



(Source : L'atelier de Yinshans. *Le Recueil des peintures de montagnes et d'eaux de Lin Shu* [en ligne], [consulté le 10 mai 2019], blog.sina.com.cn/s/blog_14b3d4d590102wynd.html)

Photo E 1 La tradition de « mettre des lanternes sur l'eau » de la fête
Zhong Yuan



Photo E 2



(Source : l'article de l'Ullambana, [en ligne], [consulté le 2 août 2019],
baike.baidu.com/pic/盂兰盆/3513701/0/b58f8c5494eef01fcc0ebfe)

Photo F les instruments de musique chinois



Le *pi-pa*

(Instrument à quatre cordes)



le *san-xian*

(Instrument à trois cordes)



le *er-hu*

(violon à deux cordes)



Le *tan-ban*



le *suo-na*



le *gong*

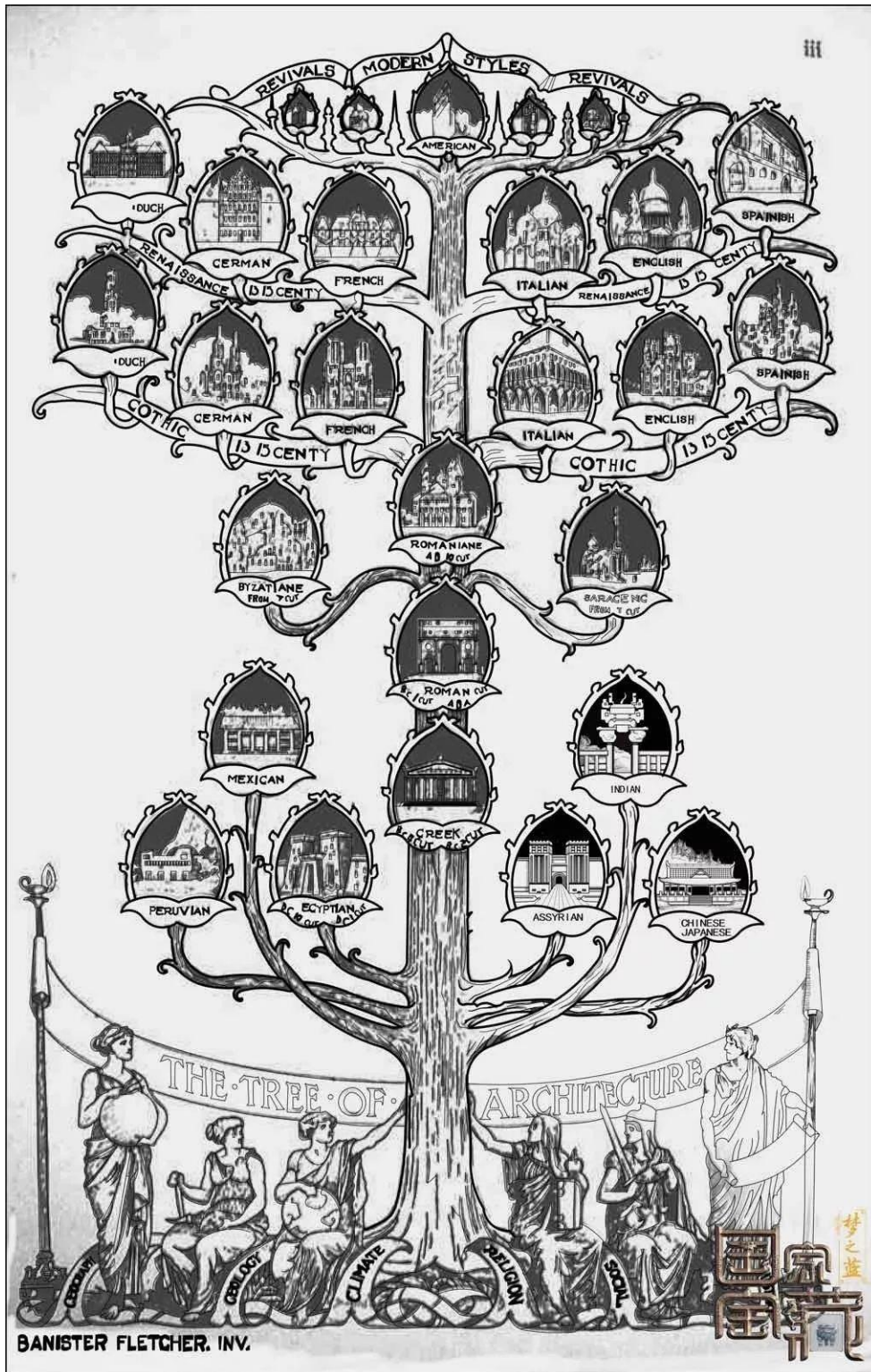


Le *wen-chang-mian*

le *wu-chang-mian*

(Source : baike.baidu.com, [consulté le 29 septembre 2019])

Photo G L'Arbre de l'architecture par les Banister Fletcher



(Source : Banister Fletcher, *A History of Architecture*, cité par Meng Chao Gu, « 关于现代建筑“三个百年”的思考(Réflexions sur les “trois centenaires” de l’architecture moderne) », *建筑学报* (*Architectural Journal*), 2002, p. 54-55, p. 55.)

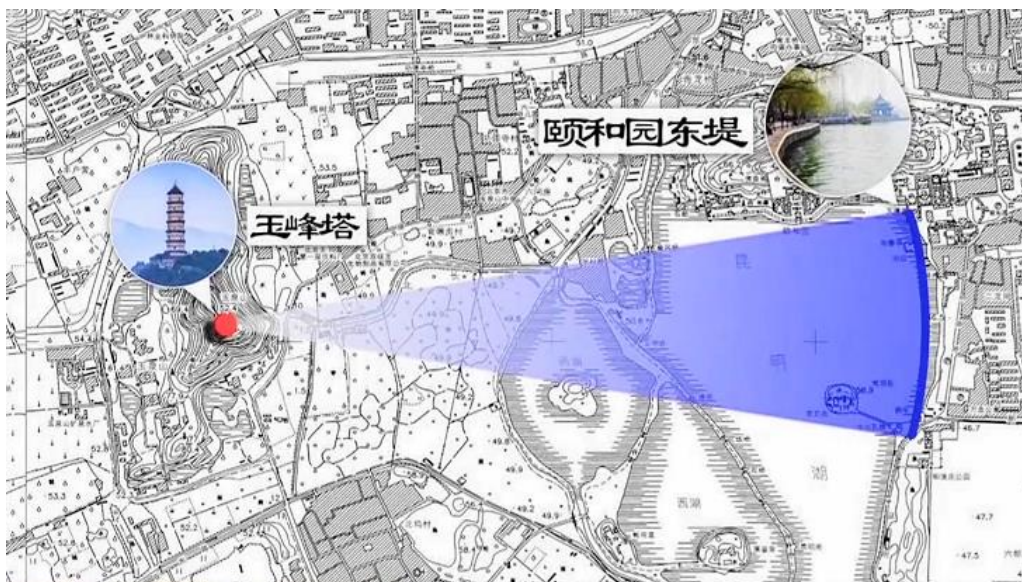
Photo H 1 Le procédé *guo-bai* dans l'architecture chinoise



Photo H 2 La pagode Yu Feng sur le mont Yu Quan



Photo H 3 Le relation entre l'emplacement de la pagode et la voie sur
berge



(Source : *Les caractéristiques de l'architecture chinoise – à propos de l'émission « National Treasure » du 9 décembre 2018* [en ligne], [consulté le 20 octobre 2019], www.sohu.com/a/283539744_120063184)

Index des lieux

- Amérique : 12, 46, 63, 125, 280.
Asie : 3, 24, 34, 52, 70, 97, 103, 336, 355.
Beijing (Pékin,北京) : 2, 3, 17, 29, 31-33, 40, 54, 68, 69, 72, 79, 185-187, 201, 257, 287, 288, 369, 375, 440, 441.
Belgique : 56.
Boston : 22, 24, 76.
Ceylan : 31, 36, 37, 40, 321-324, 327, 329, 339.
Chuzenji : 43.
Colombo : 31.
Chang Jiang (le fleuve Yang-Tsé, 长江) : 40, 79, 193, 194, 437.
Chongqing(重庆) : 201.
Etats-Unis : 20, 22, 376.
Europe : 30, 37, 39, 56, 64, 73, 79, 174, 190, 197, 222-224, 228, 346, 409, 439.
Fengdu(丰都) : 154.
France : 1, 3, 14, 22, 33, 38, 39, 54-56, 63, 66, 68-70, 79, 96, 97, 99, 186, 188, 201, 232, 247, 248, 332, 335, 417, 439.
Fujian(福建) : 29, 59, 60, 90, 93, 94, 100, 106, 122, 152, 166, 167, 169, 293.
Fuzhou (Fou-tchéou,福州) : 28, 40, 42, 43, 49, 54, 55, 58-62, 67, 78, 79, 81, 93, 105, 106, 120, 121, 152, 168, 184, 185, 194-196, 199, 207, 239, 247, 255, 256, 270, 282, 283, 311, 328, 330, 405, 415, 417, 435, 436, 439, 445.
Gansu(甘肃) : 135, 424.
Gushan (Kuchang, Koushan,鼓山) : 93, 95, 100, 120, 121, 169, 193, 196, 330, 331, 335, 339, 416.
Hankou (Hankéou,汉口) : 2, 40, 54, 68, 79, 185-187, 193, 201, 255.
Hangzhou (Hang-Tchéou,杭州) : 4, 70.
Hollande : 56, 175.
Honduras : 57.
Hong-Kong : 58, 445.
Japon : 3, 24, 29, 39-43, 48-50, 52, 54, 70, 75, 76, 79, 108, 125, 178, 224, 298, 336, 356, 361, 370, 398, 409, 432.
Jiangxi(江西) : 79, 276.
Kouliang(鼓岭) : 43, 62, 79, 415.
Kun Lun(昆仑) : 135.
Le fleuve Min(闽江) : 59, 62, 93, 437, 449.
Luoyang(洛阳) : 142.
Ligugé : 56.
L'Océan Indien : 35.
Londres : 56.
Marseille : 30.
Nikkô : 43.
Nanjing(南京) : 79, 149, 201, 285-288.
Paris : 3, 20, 23, 28, 35, 342, 391, 394, 422, 441.
Quanzhou(泉州) : 152.
Shandong(山东) : 154.
Shanhaiguan(山海关) : 79, 415.
Shanghai (Changhaï,上海) : 1, 7, 35, 37, 39, 40, 55, 67, 70, 78, 79, 149, 184, 185, 193, 239, 265, 266, 274, 324, 382, 417.
Shanxi(陝西) : 137.
Solesmes : 56.
Strasbourg : 175.
Suzhou (Sou-tchéon,苏州) : 31, 194.
Taishan(泰山) : 154.
Tianjin (Tien-tsin,天津) : 31, 79, 124, 187, 368, 375, 415, 432, 441.
Tonkin : 189.
Villeneuve : 59.
Vladivostok : 189.
Wuhan(武汉) : 15, 201.
Xi'an(西安) : 142.
Xinjiang(新疆) : 135.
Yong-Fu : 90.

Index des personnes

- ALEXANDRE Didier : 16, 41, 86, 87, 91, 191, 192, 307, 308, 403, 404, 407.
- ALEXANDRE-BERGUES Pascale : 57, 58, 67.
- AMROUCHE Jean : 4, 21, 111, 164, 270, 297, 300, 302, 313, 321, 397.
- BAI Ju Yi (白居易) : 203, 204, 205, 210.
- BAN Gu (班固) : 235, 317.
- BERNIER Lucie : 341.
- BENOIT Éric : 83, 392, 426, 427.
- BONA Dominique : 24.
- BOUILLIER Henry : 19, 31, 183, 446.
- BRANDÈS Georg : 405.
- BREUGHEL : 70.
- BRUNEL Pierre : 15, 31, 157, 158,
- CAI Zhen Zhong (蔡震中) : 286.
- CHASTENET : 20.
- CHAVANNES Edouard : 32, 33, 46.
- CHE Lin (车琳) : 420, 421, 447.
- CHEN Gu Ying (陈鼓应) : 129, 177, 179, 302-305, 310, 457, 458.
- CHENG François : 180, 181, 195, 400, 401, 410, 412, 418.
- CHEN Rui Ming (陈睿明) : 350.
- CLAUDEL Camille : 24, 40.
- CLAUDEL Pierre : 188.
- COLLOT Michel : 80, 88, 89.
- COLOMBEL : 7, 47, 139.
- CONDON Cédric : 224-226.
- CONFUCIUS (孔子) : 106, 107, 117, 118, 140, 144, 145, 161, 181, 241, 246, 250, 271, 295, 313-318, 320, 370.
- CONTENSON Guy De : 33.
- CORDINGLEY R.A. : 370.
- COUVREUR Séraphin : 31, 129, 130, 131, 316-318, 320.
- DAI Yue Zhou (戴月舟) : 288, 289.
- DANIEL Yvan : 2, 5, 8, 9, 15, 25, 26, 28, 31, 32, 42, 58, 66, 67, 71, 74, 90-94, 101, 102, 107, 108, 116-119, 130, 131, 149-151, 162, 167, 188-190, 197, 233, 280, 296, 297, 324, 325, 332-334, 337, 338, 340, 445.
- Dante : 15, 156-160, 199.
- DÉCAUDIN Michel : 390, 393, 396, 422, 434.
- DEFOORT Carine : 295.
- DE HARLEZ Charles : 126, 127, 431.
- DELAMBRE Raymond : 175.
- DE PRÉMARE Joseph-Henri : 6, 7, 115, 140, 146, 233, 314, 337, 430.
- DÉTRIE Muriel : 366.
- DONG Zhong Shu (董仲舒) : 237, 238, 245, 315, 317.
- DU Fu (杜甫) : 210.
- DU Qing Gang (杜青钢) : 385.
- DUYVENDAK Jan Julius Lodewijk : 46.
- DYCK Anne-Lise : 294-296.
- Eschyle : 199.
- ESPIAU DE LA MAESTRE André : 37.
- FARRERE Claude : 1, 26-28, 30, 50, 51.
- FENG You Lan (冯友兰) : 179, 295.
- FLETCHER Banister : 369.
- FRIZEAU Gabriel : 333, 439.
- FU Jian Zhou (付建舟) : 433.
- GADOFFRE Gilbert : 1, 7, 14, 15, 20-22, 25, 26, 33, 34, 47, 50, 51, 58, 67, 73, 74, 80, 86, 88, 93, 103-105, 107, 108, 120, 149, 156, 177, 179, 185-187, 189, 194, 226-228, 256, 302, 311, 313, 320-322, 324, 328, 329, 337, 342, 368, 371, 382, 385, 391, 394, 395, 398, 399, 438, 439, 448.
- GAN Xi (甘熙) : 287.
- GAO Jian Li (高建立) : 282.
- GAO Wen Qiang (高文强) : 323.
- GAUTIER Judith : 26, 27, 38, 208, 209, 420, 447.
- GIDE André : 43, 171.
- GONCOURT Edmond de : 21.
- GRANET Marcel : 153, 455.
- GRYNPAS Benedykt : 48, 143, 301-304, 308, 310.

- GUAN Feng (关峰) : 303.
 GUAN Han Qing (关汉卿) : 210.
 Guang-xù (Kouang-hsi, l'empereur des Qing, 光绪) : 69, 151, 247.
 GUAN Zhong (管仲) : 265.
 GUERS Marie-Josèphe : 2, 39, 186, 188, 198, 391, 392, 396.
 GU Meng Chao (顾孟潮) : 370.
 GUO Rong Mao (郭荣茂) : 167.
 GUO Xi (郭熙) : 363, 364.
- HAN Jian Shi (韩建识) : 286-288.
 HAN Zhao Qi (韩兆琦) : 241, 244.
 Homère : 156-158, 161, 199.
 HOURIEZ Jacques : 5-7, 15, 111-115, 118, 119, 134, 136-140, 148, 155, 156, 159, 165, 180, 233, 240, 242, 243, 251, 253, 306, 308, 309, 314, 315, 333, 448.
 HUANG Bei (黄蓓) : 361, 363.
 HUANG Jia Min (黄嘉敏) : 276, 278, 280.
 Huang Di (黄帝) : 137, 145, 241, 243, 244.
 HUARD L. : 20.
 HUE Bernard François : 8, 29, 60, 93, 100, 105, 106, 122, 162, 169, 293.
 JAMETEL Maurice : 33, 38.
 JAMMES Francis : 57, 333.
 JI Xin Shan (纪鑫山) : 286.
 JODIDIO Philip : 376.
 JOUVE : 19.
 JULLIEN Claudia : 180.
 JULLIEN François : 9, 13, 19, 221, 222, 401, 402, 405.
 JULIEN Stanislas : 46, 143.
 KAO Jean-Baptiste : 161.
 KIMURA Reiko : 202.
 LAI Xin Xia (来新夏) : 137, 243.
 LAO ZI (LAO-TSEU) : 45, 46, 48, 135, 143-145, 176-179, 302, 304, 306, 308, 310-312, 407, 449.
 LE BLANC Charles : 107, 315.
 LEGGE James : 179, 302.
 LEI Tian Lai (雷天来) : 432.
 LI Bai, LI Tai Pé (李白) : 210, 260, 261, 320, 419.
 LIEOU Tchang King (刘长卿) : 108-110.
 LIE ZI (LIE-TSEU) : 48, 113, 135, 138-146, 302, 304, 308, 310, 337.
 LI Gong Lin (soit Li Lung Mien, 李公麟, 号龙眠居士) : 261, 320, 362, 365.
 LIN Bu (林逋) : 419.
 LIN Shu (林纾) : 194-196.
 LIOU Kia-Hway : 301, 303.
 LIOURE Michel : 16, 21, 22, 57, 63, 199, 200, 344, 393.
 LIU Qin (刘琴) : 282.
 LIU Xie (刘勰) : 220, 221, 401, 402.
 LIU Yu Xi (刘禹锡) : 210.
 LIU Zong Yuan (LIEOU Toung Yen, 柳宗元) : 214-218, 447.
 LI Qing Zhao (李清照) : 208-210, 215.
 LI Shang Yin (李商隐) : 210.
 LI Shi Qi (酈食其) : 163.
 LOTI Pierre : 1, 13, 26-30, 38.
 LOU Yu Lie (楼宇烈) : 176.
 LŪ Bu Wei (吕不韦) : 242.
 MA Da (马达) : 143-145.
 MALLARMÉ Stéphane : 3, 4, 8, 37, 107, 108, 110, 176, 205, 206, 377, 386, 390-392, 394, 395, 399, 413-415, 443.
 MALLETT Robert : 188.
 MATHIEU Rémi : 316-318, 430, 431.
 MEI Lan Fang (梅兰芳) : 347, 348, 357.
 MENG ZI (MENG-TSEU, 孟子) : 129, 250, 314, 317.
 MEYER Agnès : 261, 361-364.
 MOREAU Pierre : 188.
 MOURA Jean-Marc : 28.
 MURAT Michel : 395, 403.
 NALAN Xing De (纳兰性德) : 210.
 NIE Chongzheng : 174.
- PAI TCHIN Liang : 441.
 PALÉOLOGUE Maurice : 50, 51, 277, 368, 369, 371, 373.
 PETIT Jacques : 6, 54, 115, 116, 118, 167, 201, 206, 207, 215, 277, 348, 417.
 PHILASTRE Paul-Louis-Félix : 127, 431.
 POLO Marco : 25, 26.

POTTECHER : 52, 84, 394.
POUVOURVILLE Albert de : 46.
PU Song Ling (蒲松龄) : 104, 109, 110.
QIN Hai Ying (秦海鹰) : 405.
Qin Shi Huang Di (秦始皇帝) : 137, 150, 243-245, 250, 313.
REGGIANI Christelle : 404-406.
REMY Pierre-Jean : 30, 31.
RENAN Ernest : 23, 33, 37, 175, 393.
RENARD Jules : 22, 107, 108, 394-396, 443.
PERRIN Reine Sainte-Marie : 56.
RECLUS Élisée : 236, 237, 246, 250.
RECLUS Onésime : 236, 237, 246, 250.
RICCI Matteo : 225.
RIMBAUD Arthur : 1, 392, 393, 397, 398, 414, 443.
RYCKMANS Pierre : 44, 45.
ROCHECHOUART Julien de : 33.
ROUSSET Jean : 404.
Saint Thomas d'Aquin : 15, 396, 422, 434.
SCHALL VON BELL Adam : 225.
SCHRECK Johann : 225.
SCHWOB Marcel : 22, 394.
SEGALÉN Victor : 1, 7-9, 13, 14, 26, 30-32, 38, 50, 57, 69, 102, 113, 115, 118, 124, 183, 232-234, 247, 253, 338, 361, 363, 366, 367, 385, 390, 428, 429, 446.
Shakespeare : 199.
SHI Tao (Le moine Citrouille-Amère, 石涛, 苦瓜和尚) : 44, 45, 108-110.
SIMA Qian (司马迁) : 137, 144, 241, 244.
SIMON Eugène : 2, 247-249, 296, 368, 371.
SION Ioana : 156-159.
SONG Yi Xiao (宋亦箫) : 282.
SONG Yu (宋玉) : 211.
SU Dong Po (苏东坡) : 420, 421, 447.
SPENCE Jonathan D. : 25, 30.
STRONG Janet Adams : 376.
Tang (商汤) : 242, 243, 245, 252.
TANG Ke Jing (汤可敬) : 237.
TAO Yuan Ming (陶渊明) : 376, 418, 419.
TCHANG Fou-jouei : 203, 418.
TCHANG Jo Sou (张若虚) : 260, 261, 419.
TCHENG Ki-Tong : 20.
THOMSON John : 90.
DU Fu (THOU Fou, 杜甫) : 210, 260, 261, 419.
TRUFFET Michel : 173.
UBERSFELD Anne : 434.
VACHON André : 16, 80, 81, 100, 125.
VANDIER-NICOLAS Nicole : 363.
VERBIEST Ferdinand : 225.
VETCH Rosalie : 56, 57, 439.
VETÖ Odile : 156-158.
VILLANI Sergio : 361, 364.
Virgile : 156-159.
VOLTAIRE : 26.
WANG Bi (王弼) : 176.
WANG Li (王力) : 177, 254.
WANG Qi Cai (王启才) : 242.
WANG Wei (王维) : 417, 418.
WANG Wen Jin (王文锦) : 314.
WANG Xiao Kui (王晓葵) : 432.
WANG Xiao Ying (王晓颖) : 128.
WIEGER Léon : 7, 31, 47, 48, 104, 129, 130, 138, 139, 141, 143, 176, 238, 288, 292, 300-303, 315, 378, 379-381, 383, 384, 387, 407, 410, 412, 423, 425.
WU Dao Zi (吴道子) : 366.
XI Ji Quan (席继权) : 341.
XIONG Yong Xiang (熊永翔) : 135.
XU Shen (许慎) : 237, 280, 384, 423, 425.
YAMAZAKI Junko : 407.
Yan Di (炎帝) : 244.
YAN Fu (严复) : 196.
YAN Guang (严光) : 195.
YANG Wei Zhong (杨维中) : 323.
YANG Xin : 173, 174.
Yao (尧) : 129, 239-242, 245, 246, 252.
YIN Yong Da (尹永达) : 386, 387.
YU Hua (余华) : 433.
YU Zhong Xian (余中先) : 15, 57, 58, 65, 67, 135, 153, 154, 156, 160-162, 239, 240, 271, 272, 359, 360, 366, 381.
ZHANG Bin (张彬) : 346.
ZHANG Du (张读) : 160.
ZHANG Long (张龙) : 375.

ZHANG Ji (张继) : 210.
ZHANG Ze Hong (张泽洪) : 135.
ZHAO Chen (赵辰) : 370.
ZHAO Meng (赵梦) : 350.
ZHEN Ji : 180, 181, 197, 399, 403.
ZHUANG ZI (TCHOUANG-TSEU) : 47, 48,
129, 135, 143, 144, 145, 300-306, 308, 310,
311.
ZHU Yuan Zhang (朱元璋) : 149, 285.

Index des titres et incipits

- Ægri Somnia : 70, 178, 365, 367.
Agamemnon : 199, 200.
Ardeur : 201, 202, 402.
Art poétique : 12, 16, 42, 43, 45, 86, 171, 194, 196, 300, 303, 396, 407.
Autres poèmes d'après le chinois : 17, 27, 420, 421.
Çà et là : 11, 39, 52, 325, 333, 340.
Cent phrases pour éventails : 4, 172, 173, 180, 407, 411.
Choses de Chine : 3, 11, 17, 256, 269, 272, 447.
Cinq grandes Odes : 14, 16, 404, 434, 439, 444.
Connaissance de l'Est : 3, 4, 11, 16, 22, 29-31, 34, 35, 38, 40, 42, 44, 52, 54, 59, 62, 68, 71, 76, 80, 81, 90-94, 96, 98-103, 106-109, 111, 113, 119, 122-124, 148, 166, 172, 177, 190, 193, 194, 196, 197, 204, 213, 231-233, 262, 263, 265, 273, 274, 283, 285, 298, 303, 309, 311, 312, 319, 324, 327, 328, 333, 336, 341, 343, 354, 361, 370, 390, 392, 394, 395, 398, 399, 402, 404, 408, 415, 417, 419, 434, 435, 439, 440-442, 444, 445, 447, 448.
Connaissance du temps : 43, 46, 184, 192, 396-398.
Considération de la cité : 94, 399, 438.
Conversations dans le Loir-et-Cher, Jeudi : 70.
Décembre : 213, 214, 218, 328, 402, 415, 436.
Désespoir : 208, 209, 447.
Développement de l'Église : 56.
Don du vase rond : 24.
Eloge du Chinois : 3, 17, 69.
Fête des morts le septième mois : 3, 119, 153, 166, 167, 274, 275, 277, 281, 327, 350-352, 449.

Halte sur le canal : 177, 178, 407.
Hang-Tchéou : 4, 70.
Histoire de l'équarrisseur : 4, 70.
Idéogrammes occidentaux : 17, 70, 379, 385, 386, 410-414, 450.
Introduction à la peinture hollandaise : 4, 17, 168, 174, 175, 362, 365, 450.
Jardins : 80, 88, 149, 226, 370, 372, 399, 408, 409.
La Cathédrale de Strasbourg : 175.
La Cloche : 231, 285, 288, 290, 309, 310.
La Dérivation : 11, 436, 437.
La Lanterne aux deux pivoinies. Conte de la vieille Chine : 69, 104-106, 284, 446.
La Maison fermée : 124, 441, 442.
La Maison suspendue : 3, 89, 90, 91, 92, 96, 100, 328, 344.
La Marée de midi : 97, 266.
La Mer Supérieure : 94, 96, 328, 416, 417.
La Nuit à la vérandah : 54, 99, 106.
La Nuit bleue : 108.
La Philosophie du livre : 172, 176, 406.
La Pluie : 54, 97, 438.
La Poésie française et l'Extrême-Orient : 4, 17, 45, 69, 170, 208, 223, 403, 408.
L'Arche d'or dans la forêt : 39, 40, 49, 108, 298, 370.
La Rivière gelée : 214, 215, 447.
La Source : 95, 98, 193, 263, 328, 416.
La Terre quittée : 55, 76, 96.
La Tombe : 49, 148, 149, 151, 152.
La Ville : 3, 81, 84, 198, 200, 202, 403.
Le Banyan : 3, 41, 62, 98, 133, 193, 380, 416.
Le Chemin dans l'art : 70.
Le Cocotier : 34, 35, 38, 40, 41, 76, 98, 133, 324, 380.
Le Contemplateur : 93, 96, 100, 328, 415, 446.
Le Fleuve : 54, 97, 437.
Le Jour de la Fête-de-Tous-les-Fleuves : 97, 274, 281.
L'Entrée de la Terre : 93, 95, 120, 262, 263, 416, 435.
Le Pin : 39-41, 55, 98, 108, 133, 298, 370, 380.
Le Poète et le shamisen : 70, 409.
Le Poète et le vase d'encens : 70, 178, 308.
Le Promeneur : 39, 40, 42, 44, 108, 200, 298-300, 370.

Le Repos du septième jour : 3, 6, 7, 15, 16, 30, 57, 65, 110-120, 122-124, 130-134. 139, 140, 146, 148, 153, 155, 157-159, 165-167, 170, 177, 181, 182, 197, 199, 200, 202, 231-233, 236, 238, 240-242, 246, 250, 251, 253, 259, 264, 277, 280, 292, 293, 306, 308, 309, 312, 313, 315, 319, 325, 328, 331, 333, 335, 337, 339, 352, 354, 377, 380, 382, 384, 389, 403, 423-426, 428-432, 435, 442, 444, 448, 449.
 Le Risque de la mer : 97.
 Les Deux amants : 231.
 Les Muses : 56, 439.
 Le Soulier de satin : 17, 271, 360.
 Les Superstitions chinoises : 17, 69, 104, 168, 250, 281, 288, 291, 384, 399, 425.
 Le Temple de la conscience : 40, 42, 44, 49, 193, 298, 299, 328.
 L'Heure jaune : 206, 263, 402.
 Libation au jour futur : 94, 328, 438.
 Livre sur la Chine : 2, 3, 6, 103, 188, 197.
 L'Oiseau noir dans le soleil levant : 4, 70.
 Novembre : 71, 101, 103, 106, 109, 111, 204, 205, 206, 213, 262, 263, 285, 402, 436, 446.

 Octobre : 95, 98, 204, 205, 207, 213, 263, 402, 435.
 Pagode : 3, 31, 40, 49, 50, 85, 86, 88, 149, 226, 227, 324, 325, 326, 329, 334, 336, 339, 343, 344, 370, 374, 408, 409, 441.
 Parmi les bambous : 421.
 Partage de Midi : 16, 30, 56-59, 61, 67, 69, 76, 105, 152, 171, 283, 352.
 Petits poèmes d'après le chinois : 3, 27, 17, 69.
 Portes : 3, 54, 372.
 Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot : 69, 121, 330.
 Religion du signe : 172, 319, 320, 370, 373, 385, 386, 410.
 Salutation : 99, 436.
 Sous le signe du dragon : 2, 3, 6, 16, 30, 50, 69, 73, 75, 76, 103, 197, 231, 232, 255, 277, 293, 322, 337, 345.
 Souvenirs de Pékin : 3, 17, 69.
 Splendeur de la lune : 54, 99.
 Tao Teh King : 45, 300, 306, 309, 339.
 Tempête : 96, 417.
 Théâtre : 3, 23, 62-64, 111, 167, 193, 343, 353, 355, 357, 358, 360, 370, 388, 449.
 Traité de la co-naissance au monde et de soi-même : 45, 47, 298, 300, 303.
 Tristesse de l'eau : 96, 97.
 Tombes. - Rumeurs : 3, 59, 81, 93, 94, 106, 147, 150-153, 164, 232.
 Vers d'Exil : 16, 36, 38, 390.
 Vers la montagne : 3, 40, 93, 106, 191, 266, 328.
 Ville la nuit : 80, 82, 84, 193, 265.
 Villes : 82, 404.

