

# Le scientifique et le lyrique dans *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel

Didier Alexandre

## Abstract

Science and Lyricism in Claudel's *Connaissance de l'Est*

Claudel's prose poems organize the confrontation of a lyrical figure, whose inspiration is overtly catholic and biblical, with modern scientific and analytic tools, often through a story which becomes that of the emergence of a subject of knowledge. Thus are the poems both modern and modernist.

## Citer ce document / Cite this document :

Alexandre Didier. Le scientifique et le lyrique dans *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel. In: Littérature, n°109, 1998. pp. 74-97;

doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.2462>

[https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1998\\_num\\_109\\_1\\_2462](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_109_1_2462)

Fichier pdf généré le 02/05/2018

# Le scientifique et le lyrique dans *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel

**C**onnaissance de l'Est de Paul Claudel, dès son titre, fait de la connaissance un objet poétique énigmatique. Est-ce l'acte de connaître l'Est qui est ainsi désigné, et dans un sens second qui en serait le corollaire, le savoir sur l'Est qui en est la conséquence ? Ou au contraire est-ce l'acte de connaître, en soi, qui est illustré dans des poèmes où Claudel voyait de simples « exercices » (1), à partir d'un point cardinal qui, symboliquement, constituerait le lieu d'une aurore de la connaissance et d'une nouvelle naissance de soi pour le poète ? Claudel aimait trop jouer avec les mots pour ne pas vouloir assumer ces deux lectures du titre de son recueil.

L'Est n'est pas l'Orient des romantiques ou des parnassiens : il désigne une réalité nouvelle que le voyageur explore et dont la découverte fournira matière à une réflexion esthétique et philosophique. Comme tout point cardinal, l'Est est relatif, et n'a de sens que par rapport à l'Ouest, son symétrique et son opposé. Partir à l'Est, c'est quitter l'Ouest, s'espacer d'une patrie, d'une société, d'une culture pour faire le point. La mise à distance de l'Ouest s'accompagne d'une mise à distance du savoir occidental dans un lieu, « le Levant », qui, symboliquement, désigne « l'Espérance » pour le catholique (2). L'espacement précède un recentrement du savoir et du sujet. Paradoxalement, la culture orientale, chinoise et japonaise, n'est que partiellement responsable de cette contestation. Plus le lecteur progresse dans le recueil, mieux il constate le recul des composantes d'une topique spécifique au récit de voyage (botanique, pratiques culturelles, architecture) au profit d'une interrogation sur le savoir donné par l'Ouest. L'exil où entre le poète, comme il est dit dans *Pensée en mer* (Po, p. 38), met en crise une forme de connaissance scientifique, non par la substitution d'un modèle oriental à un modèle occidental, mais par la confrontation de différents

1 « Ce n'est pas un recueil d'impressions, mais d'explications, de définitions, de mises au net... » (Frédéric Lefèvre, *Les Sources de Paul Claudel*, Librairie Lemerrier, Paris, 1927, p. 142).

2 OC XXI, *La Rose et le rosaire*, p. 327. Je citerai *Connaissance de l'Est* dans l'édition de Jacques Petit (Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1967 ; noté Po). Je citerai l'*Art poétique* dans l'édition de Gilbert Gadoffre (*Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1984). Je citerai des textes en prose à partir de l'édition des *Œuvres en prose* de Jacques Petit et Charles Galpérine (*Œuvres en prose*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1965). Enfin, je me référerai aux commentaires et exégèses rassemblés dans le tome XXI des *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1963).

discours, l'un positiviste, l'autre esthétique, où convergent les enseignements de Mallarmé et les expériences orientales, l'autre théologique et thomiste (3). Ce sont certains des rapports existant entre ces divers discours que nous proposons d'étudier dans ces pages, avec le souci de répondre à cette question : en quoi cette mise au point d'ordre cognitif peut-elle être associée à une redéfinition de soi ?

## HÉTÉROGÉNÉITÉ DES ÉCRITURES DU RECUEIL

Aussi *Connaissance de l'Est* est-il, apparemment, un recueil où sont juxtaposées deux écritures hétérogènes, dont les tonalités dominantes seraient le lyrique et le scientifique. Avant de progresser davantage dans notre étude, il nous faut tenter de préciser le sens que nous donnons à la notion de sujet. Dans un recueil poétique, où le poète parle à la première personne du singulier de lui-même, il semble nécessaire de parler de sujet, même si ce simple constat ne suffit pas à justifier la notion. Ceci donne un premier enseignement : le sujet est d'ordre grammatical et linguistique. Il est celui qui énonce un énoncé sur un objet. Le poème liminaire du recueil s'ouvre sur ce paragraphe :

Tout arbre chez nous se tient debout comme un homme, mais immobile ; enfonçant ses racines dans la terre, il demeure les bras étendus. Ici, le sacré banyan ne s'exhausse point unique : des fils en pendent par où il retourne chercher le sein de la terre, semblable à un temple qui s'engendre lui-même. Mais c'est du cocotier seulement que je veux parler. (*Po*, p. 25)

Un objet, le banyan, reçoit un certain nombre de prédicats qualificatifs ou métaphoriques : vertical, immobile, pluriel, semblable à un temple, etc. L'énoncé, descriptif, est aussi un jugement : le registre sacré et les comparaisons supposent une « conscience jugeante » qui s'accomplit dans l'énoncé et impliquent une énonciation, et un sujet d'énonciation clairement affiché dans la dernière phrase du paragraphe (4). C'est cette conscience percevante et jugeante, actualisée dans l'énonciation, que nous qualifions de sujet, étant entendu que sa manifestation linguistique implique qu'il ait un objet de connaissance formulé dans l'énoncé.

Le lyrisme reçoit traditionnellement pour objet le sentiment. Les marques typographiques — exclamation, interrogation — et les auxiliaires modaux abondent dans le recueil, marquant, dans le poème, les états affectifs. Dès que le constatif et l'assertif sont abandonnés, l'énoncé du poème en prose suppose un

3 Voir les *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 146.

4 Sur la conscience jugeante, voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986, p. 42. Titre original : *Der Logik der Dichtung* (1977).

« sujet d'énonciation pragmatique » (5), dont le marquage s'effectue par le biais de modalités propositionnelles de sensation, de volonté ou de sentiment. Le sujet claudélien sent — il voit, écoute, goûte, entend, ressent par le contact —, s'exclame, s'interroge, veut ou refuse, rit ou pleure face à un objet désigné par son énoncé. Cette énonciation, inséparable d'une phénoménologie, implicite dans bien des commentaires qui, par exemple, font de Claudel un poète de la terre, est constitutive d'un lyrisme qui exprimera l'enthousiasme mystique (*Ardeur*), le drame de l'attente (*Novembre*) [6], l'exaltation (*Libation au jour futur*) ou la déploration (*Dissolution*). L'énoncé, qui dit et analyse la relation sensitive et charnelle au monde, est à la fois tourné vers le monde présent au poète et le monde du lecteur. Le sujet d'énonciation pragmatique est orienté vers un interlocuteur et prend place dans une relation de communication :

Les promesses de l'Occident ne sont pas mensongères ! Apprenez-le, cet or ne fait pas vainement appel à nos ténèbres, il n'est pas dépourvu de délices. J'ai trouvé qu'il est insuffisant de voir, inexpédient d'être debout ; l'examen de la jouissance est de cela que je possède sous moi. Puisque d'un pied étonné descendant la berge ardue j'ai découvert la dérivation ! Les richesses de l'Ouest ne me sont pas étrangères. Tout entier vers moi, versé par la pente de la Terre, il coule. (*Po*, p. 59-60)

Ce sujet d'énonciation pragmatique se substitue à un sujet d'énonciation historique, l'individu engagé dans une situation historique donnée. Le Paul Claudel public, consul de retour d'un bal (*Po*, *Heures dans le jardin*, § 4, p. 103), ou privé, « homme sans femme et sans fils » (*Po*, *Considération de la cité*, p. 68), n'est présent qu'épisodiquement, pour être nié et rejeté, « étranger attardé » (*Po*, p. 36), au point que Jean Amrouche a pu dire à Claudel qu'il ne « vivait que pour [son] livre » (7). Mais il est un autre Paul Claudel historique, latent derrière certaines formules, qui concentre sur lui les débats intellectuels contemporains, par exemple suscités par la vieille opposition du vitalisme et du mécanisme. Dans le poème très éclaté, stellaire, de *La nuit à la véranda* est formulé ce jugement par celui qui a « longuement étudié les mœurs des étoiles » :

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. (*Po*, p. 64)

5 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 51.

6 Voici la formule de *Novembre* : « Désirable élixir ! par quelle route mystique, où ? me sera-t-il donné de participer à ton flot avare. » (*Po*, p. 54)

7 *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, p. 168. Sur la question, voir Marius-François Guyard, *D'un romantisme l'autre*, « Le Moi de Connaissance de l'Est » (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée IV, 1992, p. 220-221).

Dans de telles pages, les modalités affectives de l'écriture lyrique, assumées par le lexique, la phrase, les cadences anaphoriques, côtoient, sinon s'effacent à leur profit, de pures assertions, dont la structure de base, très définitionnelle [sujet + copule être + prédicat], restera toujours une des constantes de l'écriture claudélienne (8).

Le sujet historique s'efface non au profit du sujet lyrique, mais au profit d'un sujet théorique dépositaire, après étude éventuelle (*Le Pin*), d'un savoir. Aussi tout exemple est-il complexe : dans l'exemple précédemment cité du *Cocotier* se retrouve le sujet d'énonciation historique, Claudel présent à Ceylan (ici) opposée à la France (chez nous), un sujet d'énonciation théorique qui formule un savoir sur le cocotier qu'il observe ou a observé, et un sujet d'énonciation lyrique qui, au terme du poème, s'éloigne « les larmes aux yeux, accablé d'un mal » (*Po*, p. 26). *Le Pin*, au contraire, donne une parfaite illustration de la présence envahissante du sujet théorique et de l'effacement du sujet historique. Et les poèmes, que je qualifierais de scientifiques, *Proposition sur la lumière*, ou *Sur la cervelle*, engagent ce sujet historique qui ouvre des débats scientifiques. Le récit autobiographique *Ma conversion* (1913), en dresse le portrait intellectuel. « J'acceptais l'hypothèse moniste et mécaniste dans toute sa rigueur, je croyais que tout était soumis aux « lois » et que ce monde était un enchaînement dur d'effets et de causes que la science allait arriver après-demain à débrouiller. » (*Pr*, p. 1009) Ce sujet historique se fait sujet d'énonciation théorique lorsqu'il formule des assertions à fonction définitionnelle : plus l'énoncé est généralisant, plus le locuteur s'efface dans un anonymat où chaque lecteur pourra se reconnaître :

La couleur est donc un phénomène particulier de réflexion, où le corps réfléchissant, pénétré par la lumière, se l'approprie et la restitue en l'altérant, le résultat de l'analyse et de l'examen de tout par le rayon irrécusable. (*Po*, p. 101)

La cervelle est un organe. (*Po*, p. 105)

La sensation n'est point un phénomène passif ; c'est un état spécial d'activité. (*Po*, p. 106)

Ces poèmes qui traitent de questions de physique ou de médecine, et de leurs implications quant à une théorie de la matière et une conception matérialiste de l'univers et de l'homme, se présentent comme des suites d'observations, d'analyses, de définitions et de précisions apportées par un retour constant sur l'énoncé. Si le poème scientifique est définitionnel, il est donc aussi descriptif et convoque des micro-récits :

8 Même dans les *Cinq Grandes Odes* jugées si lyriques. Voir, par exemple, *La Maison fermée*, la définition de la tempérance (*Po*, p. 287). Dans le texte cité, s'il subsiste un lyrisme, il est d'ordre thématique et relève d'une topique (rêverie cosmique). Il faut évidemment distinguer ce lyrisme d'ordre sémantique du lyrisme d'ordre énonciatif.

Un vase plein d'eau ou le prisme, par l'interposition d'un milieu transparent et dense et le jeu contrarié des facettes, nous permettent de prendre sur le fait cette action [de décomposition de la lumière] : le rayon libre et direct demeure invarié ; la couleur apparaît dès qu'il y a une répercussion captive, dès que la matière assume une fonction propre ; le prisme, dans l'écartement calculé de ses trois angles et le concert de son triple miroir diédrique, enclôt tout le jeu possible de la réflexion et restitue à la lumière son *équivalent coloré*. (Po, p. 101)

Au Claudel *physicien ou médecin*, on adjoindra un Claudel naturaliste qui, par exemple dans *Le Pin*, s'aventure sur les traces de Linné pour définir la variation « la plus intéressante » d'un type végétal fondamental (9), « celle de ces pins qu'[il a] étudiés au Japon » (Po, p. 79), ou un poète *hydrographe*, qui n'hésite pas à recourir *au registre des mathématiques, de la géométrie et de la physique* pour donner une première description, très généralisante et très analytique, du Yang-tseu :

Comme s'allient les éléments du parallélogramme, l'eau exprime la force d'un pays résumé dans ses lignes géométriques. Chaque goutte est le calcul fugace, l'expression à raison toujours croissante de la pente circonférencielle, et, d'une aire donnée ayant trouvé le point le plus bas, un courant se forme, qui d'un poids plus lourd fuit vers le centre plus profond d'un cercle plus élargi. (Po, p. 62)

## ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE DE L'ÉNONCIATION

Cette tripartition — lyrique, historique, scientifique — permet d'opérer au sein du recueil un premier classement générique des textes. Ce tableau résume mieux que la simple opposition de l'objectif (science) et du subjectif (sentiment) cette tension présente dans le recueil entre une connaissance phénoménologique du monde, qui pénètre le poème lyrique défini comme « énoncé d'un sujet à propos d'un objet » et telle que le référent s'efface au profit des énoncés du sujet (10), et une connaissance scientifique, où le sujet s'efface au profit d'un objet abstrait de son contexte, défini, puis réinscrit en situation, dans des énoncés rigoureusement maîtrisés.

9 Je me permets de renvoyer le lecteur à l'étude que j'ai consacrée à ce poème : « Le Pin » ou « l'Énonciation arborescente d'un nouvel art poétique », *Claudel studies*, vol. XXI, 1994, 2, p. 4-20.

10 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, p. 236.



	Lyrique fictionnel	Historique	Théorique
Objet	—	+ —	+
Sujet	+	+ —	—
Deixis	+	+ —	+
Temporalité	« présent de reproduction »	« prétérit »	« atemporalité logique et idéale » (11)

Tout se passe comme si les poèmes lyriques, qui racontent des événements vécus dans la biographie et leur donnent un statut fictionnel, ne pouvaient assumer la référence scientifique qui exigerait son mode propre d'écriture. Explicitons quelque peu cette réduction que nous opérons sur le recueil. La deixis et la temporalité soulèvent des problèmes qu'il nous faut désormais examiner. Leur signification diffère d'un type d'énoncé à l'autre, et ces différences nous permettront de mieux définir la spécificité du lyrisme et du scientifique.

## DEIXIS ET LYRISME

Dans les poèmes qui sont à orientation lyrique, les indicateurs spatiaux sont très fréquents, souvent dès l'incipit, quelle que soit la période du recueil à laquelle ils appartiennent :

Plutôt que d'en assaillir le flanc de la pointe ferrée de mon bâton, 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. (Po, *L'Entrée de la Terre*, p. 44, mai-juin 1896, je souligne)

Il y a là deux relations à l'espace : le poète le montre, et le dispose par rapport à lui-même établi tel un centre au cœur du paysage. Un balancement d'indicateurs (*Novembre*, « ici » « là », p. 54), un regard attaché au « plomb » du sondeur (*Le Fleuve*, p. 61), une notation spatiale qui suppose le corps propre du locuteur (*Vers la montagne*, « vers la gauche », p. 49 ; *La Pluie*, « en face de moi » « à ma gauche » « à ma droite », p. 63 ; voir *Le Fleuve*, *La Source*) suffisent à désigner le lieu où prend place le locuteur. Mais cet « ici » de *La Tombe* (Po, p. 73) ou ce « là » de *Halte sur le canal* (Po, p. 77) ne correspondent pour le lecteur à aucune réalité : ils désignent un réel présent pour le locuteur et pour le moi acteur-personnage, à supposer qu'ils soient identiques et que le moment de l'écriture coïncide avec le moment de l'action, mais demeurent pour le lecteur fictionnels. Le recul du référent est flagrant dans le poème lyrique, où le je personnage prend une identité problématique, puisque souvent le sujet historique est congédié :

J'ai oublié la raison de ce voyage que j'entrepris, pareil à Confucius quand il vint porter la doctrine au prince de Ou, et quelle fut la matière de ma négociation. (Po, *La Navigation nocturne*, p. 75)

Relégués dans le lointain de la mémoire, le sujet historique et l'objet dont il s'occupe sont attachés à un récit historique qui recourt, fait exceptionnel dans le recueil, au fameux prétérit. Lorsque, dans le même poème, apparaît l'indicateur « maintenant » (12), la temporalité est devenue fictionnelle. Aucun point de repère ne permet de donner une densité à ce moment, sinon l'heure de minuit : par la fictionnalisation, le poète accède à l'expérience symbolique. Le même mouvement traverse le poème *La Descente*. À l'incipit, le sujet historique est rejeté et le vœu est formulé de vivre une dilatation du temps présent :

Ah ! que ces gens continuent à dormir ! que le bateau n'arrive pas présentement à l'escale ! que ce malheur soit conjuré d'entendre ou de l'avoir proférée, une parole ! (Po, p. 69)

À la clausule, le futur annonce une expérience mystique qui sera celle de *Ardeur*, où le sujet se représente en orant s'offrant en sacrifice à ce que Jean de la Croix appellerait la « vive flamme d'amour » (13) : le présent du poème lyrique participe d'une temporalité construite par le recueil et propre au recueil :

Je prévois que le soleil se lèvera et qu'il faut me préparer à en soutenir la force. Ô lumière ! noie toutes les choses transitoires au sein de ton abîme. Vienne midi, et il me sera donné de considérer ton règne, Été, et de consommer, consolidé dans ma joie, le jour — assis parmi la paix de toute la terre, dans la solitude céréale. (Po, fin 1897, p. 70)

Plus ce présent perd sa valeur de temps, faute de repérage historique, plus il désigne un événement irréel, fictionnel. C'est cette fictionnalité qui se confond avec le lyrique, et l'expérience subjective de l'objet. Le poème *La Pluie* n'échappe pas à la deixis dès son incipit. Son temps présent fait coïncider le temps de l'expérience et le temps de l'écriture, si bien que l'objet affiché — la pluie — n'est qu'un prétexte à effacer les limites de la réalité historique et ouvre sur une expérience lyrique qui n'est autre que celle de l'écriture. La thématique de la clôture isole le poète du monde référentiel : l'espace fermé est ordonné autour d'un centre, le poète en train d'écrire le poème que nous lisons. L'histoire — temps et espace référentiels dilués par la pluie — recule au profit du

12 « Maintenant il fait nuit. » (Po, p. 76).

13 Claudel lui-même fait ce rapprochement et donne ce titre dans les *Mémoires improvisés* à propos de son poème *Ardeur* (p. 163). Pour le poème de Jean de la Croix, voir *Poésies, Flamme d'amour vive, Chants de l'âme dans l'intime communication d'union d'amour de Dieu* (Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 101)



temps poétique, éternel présent qui recouvre le présent du locuteur, le présent du lecteur, l'un passé de l'autre, l'un futur de l'autre. L'emprisonnement est une ek-stase, effraction du temps et sortie du lieu, où l'acte d'écrire n'a d'autre objet que lui-même (14) :

Je pense qu'il est un quart d'heure après midi : autour de moi, tout est lumière et eau. 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. (*Po*, p. 63).

À la clausule, le sujet lyrique (le scripteur fictionnel), le lecteur se rejoignent dans un même instant poétique et dans un même geste sacrificiel :

Je fais aux tempêtes la libation de cette goutte d'encre. (*Po*, p. 3)

## DEIXIS ET ÉNONCIATION HISTORIQUE

C'est pourquoi un poème comme *L'Arche d'or dans la forêt* n'est pas lyrique : le sujet d'énonciation y demeure historique. Nous trouvons à l'ouverture un prétérit (« Quand je quittai Yeddo », *Po*, p. 81). Dans ce poème descriptif et analytique, où le poète énonce des principes architecturaux, l'énonciation se fait théorisante (*Po*, p. 82-83). Par contre, la clausule du *Pin* appelle une remarque plus complexe. Au terme d'un poème analytique, descriptif et définitionnel, le sujet d'énonciation historique et le sujet lyrique se télescopent dans une même phrase où les temps, de l'histoire et de la fiction, ne concordent plus :

Et ce soir où je vis le Fuji comme un colosse et comme une vierge trôner dans les clartés de l'Infini, la houppe obscure d'un pin se juxtapose à la montagne couleur de tourterelle. (*Po*, p. 81).

La référence picturale à l'estampe japonaise, le Fuji où le poète projette la figure de Dieu et celle de la Sagesse, l'allusion à la tourterelle du *Cantique des cantiques* sont autant de références intertextuelles qui contribuent à cette fictionnalisation où le sujet, détaché de son objet d'étude, le pin, accède au symbole et à l'émotion qu'il lui procure (15).

## DEIXIS ET ÉNONCIATION THÉORIQUE

Au contraire, dans le poème analytique, les indicateurs désignent uniquement le texte que le sujet écrit et se réfèrent au temps de l'énonciation — et non de l'énoncé. Ils visent, en particulier, à scander les étapes d'une progression dans

14 Sur l'ek-stase, voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., coll. Écritures, 1989, p. 52-53.

15 Pour le Fuji, voir *Journal I* (Paris, Pléiade, Gallimard, 1968) : la montagne accompagne le poète durant tout son séjour. Claudel le compare alors à « un grand ange » (p. 635). Sur la tourterelle, voir *Cantique des cantiques*, I, 9.

le raisonnement, et leur fonction est essentiellement didactique. La réflexivité est une réflexion. Le sujet d'énonciation historique peut désigner un lieu, avec « ici » (*Po, Ça et là*, p. 86) [16], mais ce lieu est géographique et culturel : il n'a de sens qu'en opposition à un « là-bas », occidental. L'indicateur montre moins une terre qu'il ne convoque implicitement une structure de pensée. C'est dans ce cadre tout intellectuel que le sujet d'énonciation théorique développe son esthétique, puis formule sa physique de la couleur.

Et pour parler tout d'abord des couleurs. Nous voyons que l'artiste japonais a réduit sa palette à un petit nombre de tons déterminés et généraux. (*Ibid.*)

L'introduction d'une fiction sert non à échapper à la réalité historique et culturelle mais à marquer les diverses composantes de la technique artistique japonaise. Cette temporalité livre une histoire abstraite et mime un développement dont la finalité est la définition de la fonction de la couleur et du dessin : la fiction permet la différenciation :

Mais l'œil qui clignait maintenant se fixe, et au lieu de contempler, il interroge. (*Po*, p. 87)

L'indicateur « maintenant » ne désigne pas le moment d'énonciation, mais ce moment, non situé dans l'histoire, où l'artiste japonais accomplit cette différenciation. C'est ce modèle de récit que Claudel utilise dans le *Développement de l'Église* (1900) ou dans *Camille Claudel* (1905), en l'associant à un finalisme théologique. De même, dans *Ça et là*, l'artiste japonais travaille sur une matière qui n'est pas seulement brute, mais aussi riche de « vertus intrinsèques, la teinte », et « s'appropriant l'âme de la chose brute, il s'en institue l'interprète », ne recourant, pour ce qu'il a à dire, qu'aux « traits essentiels » (*Po*, p. 86). Par sa perception, sous ce qui passe et est soumis au temps, le peintre accède à la couleur et à l'essence. La peinture ne fait que développer ce qui était en puissance dans la matière. La structure, aristotélicienne et thomiste, puissance-acte est constitutive du raisonnement que mène Claudel : c'est elle qui permet cette fictionalisation de la théorie picturale.

Dans *Proposition sur la lumière*, toute indication est absente, et le *je* historique cède rapidement la place à l'expérimentateur, au *nous* et au *on* collectifs et anonymes. Dans *Sur la cervelle*, le sujet n'intervient que pour marquer les moments de sa théorisation, elle aussi influencée par la scolastique et le thomisme.

J'ai employé le mot « production » à dessein.

Je le compare à une corde en vibration (...)

Et cette vue nous permet d'avancer plus loin notre investigation.

La règle d'analogie indiquée à la première ligne défend d'y voir autre chose que l'agent de réception (...)

Nous devons maintenant considérer la vibration elle-même. (*Po*, p. 105-106).

Ce pastiche d'écriture scientifique suppose une temporalité présente (maintenant) qui n'est que celle de l'analyse, idéale et non réelle. Le sujet a bien quitté l'histoire, comme dans *Çà et là* et *Proposition sur la lumière*, pour se situer dans le présent d'éternité, atemporel, de la science.

## BIVOCALITÉ ET ÉCRITURE SCIENTIFIQUE

Si le terme de fiction désigne ce qui est comme la réalité (17), il se prête davantage au lyrisme qu'au discours théorique. Ce serait même la spécificité du scientifique, à l'intérieur du recueil, que d'en être dénué. Le poème lyrique appelle le lecteur à participer à une aventure singulière, dans une temporalité qui unit le présent phénoménal, le présent scriptural et le présent de la lecture. Au contraire, le poème théorique délaisse toute singularité et fait participer le lecteur à un raisonnement, qu'il peut déguiser d'une fiction. Dans ce poème, s'il subsiste un temps présent, ce ne peut être que celui du savoir encyclopédique, à qui, on le sait, sa stabilité permet d'échapper un temps aux contingences de l'histoire. L'énonciation insère, dans l'énoncé du poème, un savoir plus ou moins institutionnalisé. La formule pourrait être celle-ci : j'énonce qu'on énonce que. À la faveur de cet enchâssement, ce poème scientifique instaure constamment un dialogue avec ce savoir institutionnalisé : il est dialogique, au sens où le définit Mikhaïl Bakhtine, puisqu'il est énoncé sur un objet « déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé (...), entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui », et qu'il est adressé à un interlocuteur supposé connaître le « fond d'autres énoncés concrets sur le même thème » (18). Cette bivocalité du poème est illustrée par *Sur la cervelle* et *Proposition sur la lumière*.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les travaux de physiologie du cerveau opposaient les localisationnistes, qui pensaient qu'à chaque zone du cortex était associée une fonction spécifique, et les non-localisationnistes qui considéraient que les

17 Voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, p. 71.

18 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1978 pour la traduction de Daria Olivier, p. 100 et p. 104). La notion de poème scientifique est suspecte pour qui veut s'en tenir aux remarques faites par Bakhtine sur l'opposition du roman et de la poésie. La distinction d'un langage donné de l'« intérieur », tel que, en dehors de lui, « il n'y a rien, il n'y a besoin de rien » et tel que n'y pénètrent pas les « contradictions, conflits, doutes » qui demeurent dans l'objet et dans les émotions, et d'un langage donné de l'extérieur qui permette le plurilinguisme condamne ce type de poème en prose à être un genre poétique inférieur, proche de la satire ou de la comédie. Est-il vrai que le savoir rejeté par Claudel entre dans le poème non comme « la parole qui représente », c'est-à-dire qui désigne le groupe socio-idéologique qui parle sur le monde matériel (=énonciation), mais comme « une chose représentée » (p. 108-109), c'est-à-dire comme un énoncé formulé dans le langage unitaire du poète ? Ne pourrait-on pas voir dans le langage poétique de Claudel l'exemple du refus d'une langue spécifiquement poétique, tel qu'il annexe les langages sociaux divers « de l'avocat, du médecin, du commerçant » (voir l'*Art poétique*), comme l'affirme Bakhtine pour le roman (p. 111) ?

fonctions spécifiques étaient représentées sur l'ensemble du cortex cérébral. Ernest Haeckel, dans *Les Merveilles de la vie*, intègre cette localisation et lui donne une origine matérielle — les cellules — et phylogénétique. Ce matérialisme et cet évolutionnisme étaient honnis de Claudel, surtout parce qu'ils réduisaient l'âme à l'état de produit du cerveau :

1. L'âme ou psyché de l'homme est — objectivement — semblable par essence à celle des autres vertébrés : elle constitue le travail physiologique ou fonction de son cerveau.
2. Comme les fonctions de tous les autres organes, celles du cerveau sont exécutées par les cellules qui composent l'organe (19).

Claudel affirme que la cervelle est un organe, reprenant la formule souvent utilisée par la psychologie physiologique anglaise ou allemande traduite (20) ou diffusée par Théodule Ribot (21). Comme ces sciences le font, il donne pour fonction au cerveau le mouvement et la sensation (22) et attribue une place primordiale à l'onde et à la vibration (23). Mais il se refuse à leur donner une origine matérielle : il déplace le concept instrumental de la mécanique ondulatoire dans le domaine spirituel redevable au modèle aristotélicien et thomiste. Face au premier moteur immobile, l'Être créateur, tout corps créé, qui est non-être, est à la fois désir et « intolérance », attirance et répulsion. Ce mouvement double, centrifuge et centripète, permet à Claudel de penser le cosmos (24)

19 Ernest Haeckel, *Les Merveilles de la vie* (Schleicher frères, s.d. [1899]), p. 11. L'auteur reprend dans le chapitre consacré à « Connaissance et cerveau » les chapitres VI-XI des *Énigmes de la vie*, ouvrage antérieur. Haeckel est nommé dans la conversation sur Richard Wagner : « Songez au cours de quelles années Richard Wagner a poursuivi sa carrière. C'est l'époque de Darwin, de Herbert Spencer et de Haeckel, et de la conquête du monde par le chemin de fer et la machine. » (*Pr*, p. 884, voir aussi p. 1080). Claudel voit en lui le représentant exemplaire d'une époque : c'est à ce titre que nous le citons.

20 Voir, par exemple, David Ferrier, *Les Fonctions du cerveau*, traduit de l'anglais par Henry C. de Varigny (Paris, Germer Baillière et Cie, 1878). L'auteur se réfère, en particulier, aux travaux et idées de Bain (*Mind and body*, 1873). On trouve cette formule que Bain emploie souvent : « Le cerveau est l'organe de la pensée. » Et cette autre : « Les opérations mentales ne sont possibles que par et dans le cerveau. » Et enfin cette autre : « Il y a, accompagnant toutes nos opérations, une suite matérielle ininterrompue. Depuis l'entrée d'une sensation, jusqu'aux actes responsifs centrifuges, la succession mentale n'est pas séparée un instant d'une succession physique. (...) Tandis que nous parcourons le cercle mental de la sensation, de l'émotion et de la pensée, il y a un cercle continu d'effets physiques. » (p. 410-411).

21 Voir Théodule Ribot, *La Psychologie anglaise contemporaine* (Paris, Germer Baillière, 1875) et la *Psychologie de l'attention* (Paris, Alcan, 1931) où sont présentés les travaux et conclusions de Mandsley, Hartmann, Wundt (p. 32-35), de Bain (p. 77). Ces travaux donnent aux idées une origine sensorielle et matérielle.

22 Voir Théodule Ribot, *op. cit.*, p. 63 : Une « propriété fondamentale du système nerveux » est de « transformer une excitation primitive en mouvement. » Ce mouvement musculaire est constitutif des sensations (p. 77-78).

23 Voir, par exemple, Wundt cité par Ribot : « Un nerf excité se trouve donc parcouru à la fois par une onde d'arrêt et une onde d'excitation, et son excitabilité n'est que la résultante algébrique de ces deux actions contraires. » (p. 70) Ce n'est là qu'un exemple. Pour ne pas alourdir ce travail, j'évite de multiplier les références qui montreraient combien la théorie des vibrations, à l'origine propre à la physique, pénètre le discours médical et philosophique de l'époque.

24 Voir *Art poétique, Connaissance du temps, Du temps* : « Le mouvement d'un corps est son abandon du lieu premièrement occupé. (...) Il est l'effet d'une intolérance, l'impossibilité de rester à la même place, d'être là, de subsister. Et se dissout en mots insonores et sans issue de la bouche cette pensée, que, de même que cette perception consciente, en qui d'une âme avec un corps je suis moi, l'origine du mouvement est dans ce frémissement qui saisit la matière au contact d'une réalité différente : l'Esprit. Il est la dilatation d'une poignée d'astres dans l'espace ; et la source du temps, la peur de Dieu, la répulsion essentielle, enregistrée par l'engin

comme la sensibilité du corps humain : la théologie, la physique et la médecine se juxtaposent dans cette image du corps où l'homme redevient microcosme dans le macrocosme :

De cette vibration créatrice, du sacré frisson primordial, la substance cérébrale et nerveuse, la moëlle crânienne et spinale avec ses éléments si déliés pareils à des étoiles aux rayons rétractiles, à des notes qui joueraient elles-mêmes étendant de tous côtés les doigts, est la source et atelier. C'est cette répulsion essentielle, cette nécessité de ne pas être Cela qui nous donne la vie et par suite d'être autre chose, qui ourdit notre substance, qui nous inspire et nous emmembre. (*Art poétique, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, II, *De la connaissance chez les êtres vivants*, p. 83) [25].

Il est évident que « les deux temps de la vibration » qui donnent forme au corps utilisent le système nerveux comme un simple instrument mécanique de transmission : mais l'onde est la représentation métaphorique du contact-répulsion à Dieu et manifeste l'« identité intime », l'âme ou l'intelligence. C'est pourquoi Claudel ne peut souscrire à aucune formulation de localisation semblable à celle d'Haeckel (26) : l'écriture intègre au poème la théorie moniste et matérialiste pour la nier, englobant dans un *On* anonyme l'ensemble des scientifiques et philosophes dénoncés :

Rien ne justifie l'excès qu'on impute à la matière blanche ou grise, accessoirement au rôle sensitif et moteur, de « sécréter » ainsi que bruit une apparence de paroles, l'intelligence et la volonté, comme le foie fait de la bile. (*Po*, p. 105).

C'est le même esprit polémique que l'on retrouve dans la bivocalité qui structure *Proposition sur la lumière*. La cible de Claudel est cette fois Newton — le physicien dont les travaux sur la lumière étaient (et sont) enseignés dans les

des mondes.<sup>oo</sup> » (p. 51). Deux notes de Claudel apparaissent en bas de page : <sup>o</sup> *Connaissance de l'Est, Sur la cervelle*. <sup>oo</sup> *Initium sapientiae timor Domini*. [*Psaume*, CXI, 10] *Primus in orbe Deum novit timor*. [*Pétrone*, fr. 27]

25 L'article II de ce second traité de l'*Art poétique* est un commentaire du poème *Sur la cervelle* cité intégralement à son ouverture.

26 On lit dans *Les Merveilles de la vie* : « 5. Les groupes de cellules psychiques qu'on doit considérer comme les facteurs des activités spirituelles les plus élevées ont leur origine dans le cerveau antérieur, c'est-à-dire la première et la plus antérieure des vésicules cérébrales embryonnaires ; elles sont limitées à cette partie superficielle du cerveau antérieur, que les anatomistes appellent écorce grise. 6. Dans l'écorce un grand nombre de facultés psychiques sont localisées, c'est-à-dire à un territoire déterminé (...) » (p. 11-12) En fait, dans *Sur la cervelle*, Claudel redéfinit, dans son propre système, les fonctions de la matière blanche et de la matière grise, avec un certain humour : « On peut imaginer que ce rôle [de digestion de la commotion] est spécialement dévolu à la matière périphérique, que le substrat blanc forme comme un agent d'amplification et de composition, et enfin que les organes compliqués à la base sont autant d'ateliers de mise en œuvre, le tableau de distribution, les claviers et les compteurs, les appareils de communication et de réglage. » (*Po*, p. 106) Le passage à un registre métaphorique mécanique est bien la marque d'un imaginaire : c'est dans le registre de la science-fiction, de Jules Verne ou de Wells, que la localisation est faite par Claudel. On verra là une hyperbole du mécanisme des matérialistes et une réponse ironique apportée à leur pensée par Claudel : il est inconcevable que le poète fasse de l'homme une machine — un automate.



établissements scolaires (27). Rappelons que Newton expose sa théorie dans son *Optique* publié en 1704. Lorsqu'on fait tomber sur la face d'un écran un faisceau de lumière solaire, et que l'on interpose un prisme de verre, les rayons solaires sont déviés si bien qu'apparaît sur l'écran une image, de forme rectangulaire et allongée, colorée des teintes de l'arc-en-ciel. Cette dispersion de la lumière solaire permet de constater que la lumière n'est pas simple, mais composée d'un nombre de lumières simples qui, impressionnant l'œil simultanément, donnent la sensation du blanc. L'expérience du disque de Newton permet une recombinaison en lumière blanche des lumières simples du spectre solaire. L'inégale réfrangibilité des couleurs des diverses radiations est due à leur vitesse inégale. Ce sont les travaux du Français Fresnel qui permettent d'édifier la théorie ondulatoire par le calcul de la longueur d'onde, différente pour les ondes du violet et celles du rouge, qui se situent aux extrêmes du prisme (28). Claudel refuse les conclusions de Newton : son discours inclut l'affirmation de la blancheur pour la nier avec une énergie puisée aux sources mêmes de l'être — le fond du soi — qui est à la mesure du scandale qu'elle représente pour un catholique : le dialogisme est évident. Je souligne, par l'italique, les formules qui le modalisent :

*Je ne puis penser, tout, au fond de moi, repousse la croyance que les couleurs constituent l'élément premier et que la lumière ne soit que la synthèse de leur septénaire [refus de voir dans la lumière solaire un composé de lumières simples]*  
*Je ne vois point que la lumière soit blanche, et, pas plus qu'aucune couleur n'en intéresse la vertu propre, leur accord ne la détermine.*

*Ne prétendez pas décomposer la lumière : quand on sait que c'est elle qui décompose l'obscurité, produisant, selon l'intensité de son travail, sept notes. (Po, p. 100, je commente).*

La démarche est identique à celle qui est suivie dans *Sur la cervelle*. Le sujet théorique décrit l'expérience du « vase plein d'eau ou du prisme » sur le registre scientifique, en inversant les enseignements de l'observation, puisqu'il s'en tient à ce qu'il voit et se refuse à déduire quoi que ce soit qui ne corresponde pas à ce qui est donné aux sens. L'introduction d'antithèses — lumière/ matière, libre/ captif, direct/ répercussion — valorise le rayon lumineux, simple et premier, par rapport à la couleur :

Le rayon libre et direct demeure invarié ; la couleur apparaît dès qu'il y a une répercussion captive, dès que la lumière assume une fonction propre ; le prisme,

27 Dans les *Mémoires improvisés*, Claudel dit à Jean Amrouche : « alors, que j'aie des dispositions pour les sciences ou que je n'en aie pas ils [=les professeurs] ont réussi à me les fourrer dans la tête. Et de ces branches-là, l'une est l'optique, et l'autre est l'histoire naturelle. » (p. 21).

28 Sur ces questions, voir Pierre Rousseau, *La Lumière* (P.U.F., coll. Que sais-je ?, Paris, 1942) p. 28 et p. 34-39. On consultera aussi Louis de Broglie, *Matière et lumière* (Éd. Albin Michel, Paris, coll. Sciences d'aujourd'hui, 1937), chapitre « Coup d'œil sur l'histoire de l'optique », p. 133 sq.



dans l'écartement calculé de ses trois angles et le concert de son triple miroir diédrique, enclôt tout le jeu possible de la réflexion et restitue à la lumière son *équivalent coloré*. (*Po*, p. 100-101).

La notion de restitution est propre à la physique : il s'agit de libérer ce qui a été absorbé, par exemple une quantité de chaleur ou d'énergie. La lumière reste donc intacte, dans l'esprit de Claudel : elle n'est pas décomposée mais altérée, puisqu'elle est transformée par la rencontre d'un « support extrinsèque ». Claudel dit encore que la couleur

est, elle-même, extérieure, le témoignage divers que la matière rend à la source simple d'une splendeur indivisible. (*Po*, p. 100).

Il assume le discours scientifique pour l'intégrer à une philosophie de la lumière puisée chez Thomas d'Aquin. On lit à l'article III de la *Quaestio LXVII* de la *Prima pars* de la *Somme théologique* qui traite de l'œuvre du premier jour et commente les versets 3-5 du chapitre I de la *Genèse* : « la lumière est la qualité active qui suit à la forme substantielle du soleil ou de tout autre corps lumineux par lui-même, si un tel corps existe » (29). C'est pourquoi Claudel parle d'« action » de la lumière, ou recourt, pour ce qui est de l'objet matériel, à la notion de « passion » (30). La lumière — *lux* et non *lumen* — est une qualité active qui actue un milieu apte à la recevoir. La métaphore du témoignage, aux évidentes connotations sacrées, qui suppose une perception, puis une restitution, sous forme de signe, en vue de l'établissement d'une vérité, répète, s'il le fallait, cette restitution dans la couleur d'une qualité transformée. C'est pourquoi, à la fin de son poème, Claudel dénonce

cette affirmation de la théorie classique que la teinte d'un objet résulte de son absorption en lui de tous les rayons colorés à l'exception de celui dont il fait paraître la livrée. Je veux penser, au contraire, que cela qui constitue l'individualité visible de chaque chose en est une qualité originale et authentique, et que la couleur de la rose n'en est pas moins la propriété que son parfum. (*Po*, p. 101) [31]

Alors que le discours scientifique énonce des lois qui sont générales, Claudel plaide en faveur de la singularité de tout être et du rapport qu'il entretient avec la lumière solaire (32).

29 Traduction de R. P. Thomas Pègues, O.P., *Commentaire français littéral de la Somme théologique de Saint Thomas d'Aquin*, IV, Traité de l'homme, Toulouse, Édouard Privat ; Paris, Pierre Téqui, 1922.

30 *Çà et là* : « La couleur est une passion de la matière, elle singularise la participation de chaque objet à la source commune de la gloire. » (*Po*, p. 87)

31 Pierre Rousseau écrit : « Quand un faisceau complexe frappe un corps, celui-ci fait un choix entre les corpuscules. » (*Op. cit.*, p. 50) Certains non absorbés sont renvoyés et réfléchis, constituant la couleur que je perçois ; d'autres traversent ; d'autres sont absorbés.

32 Par souci de brièveté, je ne commenterai pas les autres paragraphes de ce poème.

Situés de part et d'autre du poème *Heures dans le jardin*, où la fiction met en scène un sujet baignant dans une lumière solaire qui « désopile [sa] cervelle » (*Po*, p. 102) et où domine fortement le sujet lyrique dans une fiction dont la temporalité est annoncée dès le titre, les deux poèmes appartiennent à un même ensemble scientifique, dominé par la réflexion sur la connaissance sensible et les notions d'onde et de vibration qui ont envahi le discours scientifique, philosophique et littéraire de la fin du siècle. Dans ce dialogue, Claudel vise moins à réfuter les enseignements de la physiologie et de l'optique qu'à reprendre certains des éléments de leur discours pour les intégrer à un ensemble inspiré de la théologie thomiste. Ce rejet d'une physique et d'une médecine où il voit les représentants du mécanisme et du matérialisme annonce certains développements de l'*Art poétique*. Mais il permet aussi, étonnamment, de théoriser la relation d'une cervelle individuelle à la source, « l'émotion de la matière au contact de l'unité divine dont l'emprise constitue notre personnalité typique » (*Po*, p. 106), ou la singularité d'une coloration. Cette traversée de la théorie par le sujet théorique lui permet de définir l'unicité de toute forme d'existence et l'effet émotif qu'elle suscite — le lyrisme.

### L'ÉCRITURE ANALYTIQUE FACE AU LYRISME

Dans ses entretiens avec Jean Amrouche, Claudel revient sur l'écriture de *Connaissance de l'Est*, lorsqu'il commente la lettre qu'il envoya à Mallarmé le 24 décembre 1895, où il parle de ses premiers poèmes — fictionnels et lyriques — comme de « descriptions », et insiste aussi sur « le besoin et le délicieux plaisir de s'exprimer avec exactitude et précision » (33). Ces deux points sont inspirés du rationalisme thomiste : « je commençais à ce moment-là à prendre plaisir à la logique, à voir les choses s'exprimer d'une manière complètement rationnelle et raisonnable, parce que la raison et l'esprit de distinction jouent un rôle dans l'art comme partout ailleurs. » (34). Aussi notre distinction initiale est-elle, apparemment, contestable : les poèmes fictionnels et lyriques — en l'occurrence les premières pièces du recueil écrites à Shangai en 1895 — recourent à cette écriture dissociative, dont Poe et Mallarmé ont pu donner un exemple à Claudel. Le poème en prose, qui raconte un événement et qui est lyrique, est « connaissance » et « compréhension » (35), ce dès *Le Cocotier*. Le poète énonce une définition essentielle de l'arbre qui passe par le genre prochain et la différence spécifique (36) :

Tout arbre chez nous se tient debout comme un homme, mais immobile ; enfonçant ses racines dans la terre, il demeure les bras étendus. (*Po*, p. 27)

33 *Cahiers Paul Claudel*, 1, « Tête d'Or et les débuts littéraires » (Paris, Gallimard, 1959) p. 46.

34 *Mémoires improvisés*, p. 154. 35 *Mémoires improvisés*, p. 155.

36 Rappelons-en le modèle aristotélicien : l'homme est un animal (genre prochain) raisonnable (différence essentielle).

Il n'est pas inutile de gloser un tel énoncé : l'intertextualité restreinte montre combien est insistant, depuis *Tête d'Or* (2<sup>e</sup> version), le motif de l'arbre, « père immobile », qui est « effort continu, tirement assidu [du] corps hors de la matière inanimée » et « enfonc[e], écart[e] [ses] racines fortes de tous côtés. » (*Th I*, p. 182-183) ; mais la découverte de l'idéographie chinoise a pu aussi suggérer cette proximité de l'homme à l'arbre, puisque les signes qui signifient homme adulte et arbre présentaient pour le poète des ressemblances graphiques importantes qu'il note dans son agenda de 1897 (37) ; enfin la lecture des deux sommes de saint Thomas d'Aquin, faite pendant les cinq années du séjour en Chine (38), constitue un dernier intertexte. La création hiérarchisée supposée par la définition claudélienne — l'homme, sommet de la création, incluant l'arbre — est formulée dans la *Somme théologique* (Ia, Q. LXXVIII, a. 1) et la *Somme contre les Gentils* (IV, c. 11) (39). Le poème n'exclut aucun de ces intertextes : le sujet d'énonciation historique fasciné par les cultures orientales, le sujet d'énonciation théorique, qui analyse les signes et la création, le sujet lyrique, qui dans son discours dit son rapport subjectif à l'objet, se rencontrent en cet énoncé. Le poète ne se dégage de l'histoire que pour annexer un savoir qui sera une étape constitutive de son lyrisme. Est vérifiée ainsi, à l'intérieur du poème, cette relation complexe du fictionnel et du théorique que nous avons constatée d'un poème à l'autre. *Le Cocotier*, dans sa partie descriptive, suivra un modèle rhétorique conventionnel qui rappelle celui des botanistes. On appliquerait aisément le modèle élaboré par Philippe Hamon, caractéristique d'une littérature du savoir : dénomination/pantonyme (le cocotier), l'expansion qui prend la forme d'une liste (tige/touffe de palmes ; la palme, les cocos, les palmes inférieures, la hampe) dont chacun des termes est l'objet de prédicats qualificatifs et métaphoriques (40). Mais cette typologie n'épuise pas les virtualités du poème.

## LA TERRE PARLE : LA DIGESTION DU SAVOIR

« La Terre parle » (41). Philippe Jaccottet, parce qu'il est poète, a perçu ces paradoxes de l'écriture claudélienne, lyrique et descriptive, monologique et

37 Voir Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel, VIII*, « Claudel et l'univers chinois » (Paris, Gallimard, 1968), p. 226. Claudel entra en contact avec le Père Wieger, jésuite, auteur d'ouvrages de sinologie (p. 227).

38 Voir *Mémoires improvisés*, p. 146.

39 Voici le texte de la *Somme théologique* : « On distingue les modes de vie suivant l'ordre des êtres vivants. Il y a des êtres vivants dont la nature est purement végétative, par exemple les plantes ; d'autres dont la nature est à la fois végétative et sensible, mais sans le pouvoir de locomotion, par exemple les animaux immobiles, telles les huîtres. D'autres ont en plus ce pouvoir de locomotion, ce sont les animaux parfaits, qui ont besoin de beaucoup de choses pour vivre et qui doivent se déplacer pour chercher ce qui est nécessaire à leur vie. Enfin d'autres êtres ont en plus l'intellect, ce sont les hommes. » (trad. de Joseph Rassam, in *Saint Thomas, L'Être en l'esprit*, textes choisis, Paris, P.U.F., coll. Sup, 1971, p. 55).

40 Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris, Hachette Université, 1981), p. 140. Sur le descriptif et le savoir, voir p. 51.

41 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses* (Paris, Gallimard, 1968), p. 11-13 ; les correspondances qu'il établit entre la poétique de Francis Ponge et celle de Paul Claudel laissent supposer que son intérêt se porte

dialogique, fondée sur une perception brute du monde et formulée dans une parole maîtrisée qui procède « *les yeux fermés* » et surgit ainsi après avoir été intériorisée, quand la matière du monde a été « digérée, assimilée et métamorphosée » (42). La métaphore de la digestion n'est pas innocente : Claudel ne compare-t-il pas la cervelle à un « agent de réception, de transformation et comme de digestion de la commotion initiale » ? (*Po*, p. 105.) Réfléchir sur la cervelle, c'est penser la relation du sujet au monde, penser le sujet dans le conflit propre à la philosophie fin de siècle (matérialisme *vs* spiritualisme), et poser les fondements de la connaissance sans laquelle le lyrisme claudélien est impossible. Cette fusion de l'intimité d'un corps et de la chair du monde est autant métamorphose de l'objet par le sujet que du sujet par l'objet. « Peut-être que la terre est seulement l'aliment de notre métamorphose ? (...) Ou n'est-ce pas plutôt, justement, quand elle a pénétré une fois, par surprise sans doute, au plus intime de nous, et qu'alors, ne la regardant plus, mais l'ayant, sans y penser, aperçue, découverte, nous l'avons dévorée et transformée ? » On toucherait ainsi aux sources du lyrisme claudélien qui s'origine dans une connaissance intime du réel — mais d'un lyrisme qui resterait païen, où le poète rendrait un « culte », accomplirait « une célébration des choses (43) ». L'ultime paradoxe résiderait dans ce paganisme qui ferait appel aux enseignements de la philosophie scolastique pour s'affirmer dans l'écriture (44).

Quelle terre parle, dans *Connaissance de l'Est* ? Dans *La Sensation du divin*, Claudel nous renseigne, implicitement, sur le projet qui aurait inspiré son recueil. Il évoque les écrits du roi Salomon. « C'est de ce même souverain que le Livre des Rois nous apprend qu'il composa cinq mille poèmes et trois mille paraboles (dont les pauvres écrivains aujourd'hui ont tant de peine à retrouver de toutes parts les fragments dilacérés). Il discuta aussi le cas de tous les arbres depuis le cèdre du Liban jusqu'à l'hysope qui sort de la muraille (sans oublier à ce que je suppose le cocotier et le banyan) ; et il rédigea de même des traités sur les poissons, les reptiles, les oiseaux et les animaux à quatre pattes. À l'entrée du Temple, édifié par lui, il déposa cet immense répertoire de toutes les choses visibles comme un sacrifice intellectuel. » (45) L'écriture scientifique de Claudel, qu'elle emprunte ses sujets à la botanique, aux sciences du vivant, ou aux scien-

avant tout sur *Connaissance de l'Est* (p. 115) et qu'il considère avec méfiance l'œuvre postérieure, à commencer par les *Cinq Grandes Odes* (p. 12). Claude Esteban adopte une attitude semblable dans sa *Critique de la raison poétique* (Paris, Flammarion, coll. Critiques, 1987, p. 232-233).

42 Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 11. Claude Esteban parle, quant à lui, des pages de *Connaissance de l'Est* « débordantes de sucs » (*op. cit.*, p. 232).

43 Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 12. Claudel Esteban insiste sur ce paganisme (*op. cit.*, p. 232).

44 Cette formule de Claude Esteban montre combien la méthode analytique intervient dans la digestion : « Tout un étagement des objets et des lieux, avec leurs rites où l'homme se retrouve, où la parole a sa place, nommant et dénombrant les qualités et les usages, donnant le juste aloi de l'argile et du ciel, du temps et du terroir, de l'espace alentour qui le prolonge. On croirait qu'une troupe bienveillante de petits dieux aux bornes des chemins, à l'angle d'une rue, à la courbe si proche d'une colline, décide de chaque chose et la protège, l'intègre à son dessein secret, donne vertu, au long du jour à chaque geste, à chaque signe. » (*Op. cit.*, p. 232).

45 Paul Claudel, *Présence et prophétie, La sensation du divin*, p. 105 (Egloff, Fribourg, L.U.F., Paris, 1942).

ces humaines, ne se conçoit que par rapport au sacré : tel Salomon, avant l'édification du Temple, Claudel avant le *Développement de l'Église*, et avant la théorisation des deux traités de l'*Art poétique*, tente d'accomplir le « sacrifice intellectuel » du monde visible. Mais ce sacrifice n'est pas un bannissement, Philippe Jaccottet l'a finement perçu (46) : il est une prise de possession, au nom de Dieu.

## DE LA PARCELLISATION SCIENTIFIQUE À LA TOTALISATION PAR LE RÉCIT

La critique de la science est essentielle à un tel projet, car elle permet de redéfinir l'énonciation poétique conforme à la relation établie, pour le catholique, entre le monde matériel et le monde spirituel. Le recueil, dans l'alternance du sujet théorique et du sujet lyrique définit et illustre ce que doit être la connaissance : une perception sensible qui provoque l'interrogation sur le monde, et non sur l'objet isolé, et qui retrouve dans l'homogénéité et la continuité de l'objet aux objets et du sujet à l'objet une nécessité d'origine divine. C'est à cette condition que la parcellisation imposée par le discours scientifique, dont l'origine se trouve dans l'expérimentation, cède la place au « récit », à l'explication — c'est-à-dire au dépli — que chacun donne du monde par les liens qu'il établit à ce qui l'entoure, proche ou lointain. Le présent (la présence) et la deixis (à droite, à gauche) sont évidemment constitutifs de cette narrativité : « Une pierre entre les mains de qui sait l'interroger, un morceau de bois flottant, l'insecte sur qui j'abats mon chapeau rendent réponse et ne se taisent pas. Et l'homme je dis de par sa seule présence, aura-t-il une moindre valeur explicative ? N'y a-t-il pas à droite et à gauche ajustement ? Sa personne n'est-elle pas engagée à un récit moins copieux et moins divers ? N'est-il point redevable de comptes de toutes parts à rendre ? » (*Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, p. 85, je souligne) Faut-il ne voir dans cette narrativité du monde qu'une métaphore de la complémentarité réciproque du moi et du monde, qui justifierait et le fictionnel et le lyrique du poème, ou faut-il décrypter la métaphore en se référant à un modèle textuel fourni par les deux Testaments ? Deux citations suffiront à définir ce type de récit. Le psaume XIX s'ouvre sur ces versets : « Les cieux racontent la gloire de Dieu / et le firmament annonce l'œuvre de ses mains. » (47) La création désigne le créateur, et sa hiérarchisation (Dieu/cieux/œuvre) appelle implicitement une lecture symbolique. Le psalmiste écrit encore au psaume IX-X : « Je te rendrai grâce, Iavhé, de tout mon cœur, / je raconterai toutes tes merveilles, / je vais me réjouir et exulter en toi, / psalmodier

46 Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 12.

47 *La Bible, Ancien testament* (Paris, Gallimard, Pléiade, 2 tomes, 1959), tome 2, p. 925.



ton nom, Ô Très-Haut... » (48) Le récit claudélien, défini en référence au modèle biblique, serait acte de foi et action de grâces rendus par un sujet exalté, qui s'élève du visible vers l'invisible, du matériel au spirituel. Potentiellement, il est lyrique, et implique un sujet d'énonciation pragmatique.

Qu'est-ce qu'un récit ? La première définition donnée par Gérard Genette dans *Figures III*, qui désigne l'énoncé narratif, « le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » (49), se prête au contenu fictionnel des poèmes de *Connaissance de l'Est : Ville la nuit* raconte la visite de la ville chinoise de Shangai la nuit, *Le Temple de la conscience*, la recherche, la découverte d'un temple, puis l'intrusion dans ce temple. *Pensée en mer* ou *La Cloche* seront des poèmes de la réminiscence. Mais on ne voit guère en quoi ce type de récit correspondrait au modèle du psalmiste.

Il faut se tourner vers les deux autres définitions données par Gérard Genette. En effet, Claudel s'intéresse moins aux divers événements qu'à « leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition » (50). Il cite, dans *J'aime la Bible* ce verset de *L'Ecclésiastique* avec ce commentaire : « Dieu créa toutes choses en même temps. Le monde n'est pas un amas hasardeux d'entités hétéroclites, mais un ensemble vivant, solidaire en toutes ses parties, un agencement qui implique pour son fonctionnement régulier celui, harmonieusement réparti, de chacun des organes. » (OC XXI, p. 410) La simultanéité est interprétée par le poète non comme l'existence dans le même instant d'éléments qui n'exercent pas d'influence réciproque, mais comme l'existence dans le même instant d'éléments qui sont réciproquement complémentaires et nécessaires les uns aux autres (51). Alors que la première interprétation n'exige nullement l'introduction de la notion de totalité-unité, la seconde pense les parties en fonction d'une totalité unifiée et en devenir. Le modèle du corps, très présent dans *l'Art poétique*, et l'argument de la partie et du tout, exclut le matérialisme en recourant au modèle vitaliste (52). Or, pour Claudel, fidèle à l'enseignement de Jean (I, 1-3), il n'y a pas de différence entre la Création et le récit, parce que le créé est le fait du Verbe divin. La métaphore du drame — c'est-à-dire de la fable

48 La Bible, Ancien Testament, tome 2, p. 904.

49 Gérard Genette, *Figures III*, « Discours du récit », Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 71.

50 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 71.

51 Voir le beau commentaire de Dominique Millet-Gérard dans *Anima et la Sagesse* (Paris, Éditions Pierre Lethielleux, 1990) p. 371-372. Le verset de *L'Ecclésiastique* (XVII, 1) est traduit d'après l'interprétation qu'en donne la traduction de la Vulgate : « qui vivit in aeternum creavit omnia simul ». La traduction du texte hébreu serait plutôt celle-ci : « Celui qui vit pour l'éternité a tout créé également », c'est-à-dire sans exception. (Éd. cit., tome 2, p. 1766, note aux versets 1-2)

52 Voir, par exemple, *Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même*, I, *De la connaissance brute* : « Tout d'abord, il est évident que la partie ne peut exister sans le tout, ni toutes choses sans chacune, et voici, pour éclairer cette interdépendance, le corps humain. » (p. 66-67)



dramatique — est constante dans les écrits théoriques de Claudel, voire dans ses écrits lyriques, pour désigner le devenir historique imposé à la Création par la chute de l'homme (53).

La troisième définition du récit donnée par Gérard Genette, qui désigne l'événement « qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose », « l'acte de narrer pris en lui-même » (54), permet de réfléchir sur l'identité du narrateur. Si la création est énoncée et structurée, elle exige une énonciation. Dieu « est un poète expert à toutes les ressources du discours, qui, cependant qu'Il va Son chemin, demande aux choses et événements, tel qu'un rayon interprété par tous les angles de l'incidence et de la réflexion, un témoignage approprié ». (OC XXI, p. 362.) Le poète de *Connaissance de l'Est* se définit par référence à ce modèle : il lit ces choses et événements éclairés du rayon divin, dont le poème *Proposition sur la lumière* rappelle l'importance primordiale. À nouveau, le modèle scientifique s'impose dans le lexique de la mesure et de la force qui qualifie l'action du poète promeneur : « Et je marche, je marche, je marche ! Chacun renferme en soi le principe autonome de son déplacement par quoi l'homme se rend vers sa nourriture et son travail. Pour moi le mouvement égal de mes jambes me sert à mesurer la force de plus subtils appels. L'attrait de toutes choses, je le ressens dans le silence de mon âme. » (Po, p. 85) [55]. Le narrateur divin est relayé par un narrateur humain qui, en puissance et en acte, est appelé, subit la loi d'une attraction universelle, non plus matérielle, mais spirituelle, et devient « le Vérificateur de la chose présente » (Ibid.). Ce narrateur second est défini comme un critique dans l'*Art poétique* : « Nous nous placerons devant l'ensemble des créatures, comme un critique devant le produit d'un poète, goûtant pleinement la chose, examinant par quels moyens il a obtenu ses effets. » (*Connaissance du Temps*, I, *De la Cause*, p. 38) Le poète est ainsi confronté à une double tâche : rendre compte du visible et témoigner au narrateur I de sa compréhension du visible. On peut aussi affirmer que le visible, quoique digne d'intérêt pour lui-même, désigne le narrateur I. Le récit claudélien possède donc une fonction référentielle — il dit une anecdote où le sujet connaît le monde — et une fonction symbolique —, il dit Dieu.

Les interventions du sujet d'énonciation théorique à l'intérieur du poème lyrique doivent être pensées en fonction de cette définition du récit. Il faut distinguer en Claudel le polémiste apologiste du catholicisme, qui condamne le

53 Voir *Art poétique*, *Connaissance du Temps*, III, *De l'Heure* : « Le temps passe, dit-on, oui : il se passe quelque chose, un drame infiniment complexe aux acteurs entremêlés, que l'action même introduit ou suscite. » (p. 59) Voir *Cinq Grandes Odes*, *Les Muses*, Melpomène, v. 158-162 (Po, p. 228), ou OC XXI, p. 352, 361, 410. Notons que dans *L'Esprit et l'eau* la référence aux premiers versets de la *Genèse* fournit au poète le modèle de l'Ode. (Po, p. 234-235) Pour Claudel, qui situe son écriture à l'intérieur de la création définie par les deux testaments, dire, c'est faire, et faire, c'est dire. 54 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 71.

55 On aura noté, dans la deuxième phrase de ce paragraphe, le retour à un sujet d'énonciation théorique. En fait, l'intertexte thomiste intervient dans cette définition : « D'autres [êtres vivants] ont en plus ce pouvoir de locomotion, ce sont les animaux parfaits, qui ont besoin de beaucoup de choses pour vivre et qui doivent se déplacer pour chercher ce qui est nécessaire à leur vie. » (*Somme théologique*, I, *Quaestio LXXVIII*, a. 1).

matérialisme et l'évolutionnisme (OC XXI, p. 406) ou le mécanicisme hérité de Descartes qu'il n'appréciait pas (OC XXI, p. 401, et *Pr.*, p. 440), du poète-philosophe qui fait une place aux conclusions de la science à l'intérieur de sa réflexion sur les genres. Dans son tableau de la création, perçue comme une réalité et comme un texte, il ne parvient à échapper au chaos que par le recours au discours théorique où il mixe les références à l'ontologie, la physique, la chimie et les travaux des naturalistes : « Il y a les qualités de base, communes, mais dans un ordre de plus en plus spécialisé, poids, mouvement, étendue, atmosphère, lumière, température, électricité, « donné » physique et chimique, etc., et puis, il y a les qualités propres à chaque règne, à chaque espèce végétale et animale, jusqu'à ce qu'on arrive à l'individu et à la personne. » (OC XXI, p. 410.) Ce passage progressif de la matière brute, des principes généraux dont le mouvement occupe le premier rang dans l'*Art poétique* (p. 67), aux qualités distinctives propres à chaque règne — les âmes chez Thomas d'Aquin —, qui aboutit au genre humain caractérisé par la conscience, suit le plan adopté dans le *Traité de la Connaissance au monde et de soi-même* : I) De la Connaissance brute. II) De la Connaissance chez les êtres vivants. III) De la Connaissance intellectuelle. IV) De la Conscience. Cette intégration du scientifique dans un projet littéraire dont la fin est la saisie de l'individualité du sujet se vérifie dans le détail de l'écriture claudélienne, dès *Connaissance de l'Est*. Par exemple, dans le poème *Le Risque de la mer*, qui raconte une tempête en mer où Claudel pensa périr en janvier 1899 (56), la référence à la physique — le principe d'Archimède ? — offre une ultime trace d'ordre à un sujet « perdu dans l'intérieur de la Mort » : « Sur le sein de l'Abîme, qui, prêt à m'engloutir, me circonviendrait avec la complicité de ce poids que je constitue, je suis maintenu par une fragile équation. » (*Po.*, p. 99.) Mais la formulation, référée au cotexte, possède un sens qui excède les seules connotations scientifiques : « l'équation » désigne un moment où s'ajustent et s'équilibrent les éléments personnifiés, « l'Élément en proie au Souffle », les hommes menacés et « à la merci des élations de la profondeur et du Vent, la force du Vide », la machinerie du navire. Elle désigne métaphoriquement une réalité dont les éléments constitutifs s'agencent — difficilement — en une forme changeant d'instant en instant, et non pas littéralement la formulation abstraite de la rencontre de deux corps matériels. C'est un même univers formel, mais cette fois plus solide et plus stable, qui est ordonné, dans *Heures dans le jardin*, autour d'un sujet qui occupe une position centrale. La référence à l'astronomie, les règnes — animal et végétal —, sont intégrés à un ensemble formellement harmonieux — la sphère et les cercles ; la hauteur, le sommet — constitutif d'un lieu clos où le poète peut s'affirmer et dire son bien-être : « La sphère céleste m'apparaît avec le soleil à la place que j'imaginais, dans la splendeur de

l'après-midi. Un milan très haut plane en larges cercles dans l'azur ; du sommet du pin choit une fiente. Je suis bien où je suis. » (*Po*, p. 103.) La référence scientifique sert ainsi le sujet lyrique.

## SCIENCE ET POÉSIE

Le tableau suivant montre quelle différence d'approche du fait il y a selon Claudel entre la science et la poésie (57) :

Objet d'étude	Science et savant	Poésie et poète
Causalité	Fait produit causes efficientes	Fait obtenu - l'effet causes comme concaténa- tion de moyens cause première et finale, Dieu : au commencement, il y a la fin. La forme : position du fait et du sujet dans la commu- nauté générale des choses visibles et invisibles. Comprendre et situer le fait par rapport à sa fin di- vine. Co-naître, c'est-à-dire s'ac- complir soi-même par l'acte de connaître.
Formulation théorique	la loi (58)	Sensibilité au pourquoi (la cause est aussi le but). Raison, sens, imagination, mémoire, volonté, foi et amour. Récit figuratif (parabole, symbole). Point de vue divin.
But recherché	Utilité Conquérir et exploiter le monde à des fins humaines.	
Question posée	Curiosité du comment.	
Facultés intellectuelles	Raison, sens, imagination, mémoire, volonté.	
Formulation littéraire	Description. Point de vue humain.	

La description donne un cadre où le récit figuratif se déploie. Des poèmes composés en 1895, voire en 1896, comportent souvent une description, puis l'application de cette description dans un récit. *Le Cocotier*, *Jardins*, *Fête des morts le septième jour*, *Religion du signe* illustrent cette écriture qui procède du général à l'individuel. Mais les données générales, empruntées aux sciences naturelles ou humaines, sont souvent polysémiques, et énoncées dans des formulations qui, tout en analysant scientifiquement et en décomposant la réalité matérielle, l'interprètent en fonction d'une fin différente de l'effet que lui attribuerait la science. Ceci est évident à la lecture du *Banyan* ou du *Cocotier*. De même que « l'être n'est pas une somme » et que « l'analyse ne nous mène qu'à des condi-

57 Je me fonde essentiellement sur deux textes : *J'aime la Bible* (OC XXI, p. 401 ; *Religion et poésie* (Pr, p. 58-59).

58 « De certaines données reliées par un rapport mathématique résulte inmanquablement tel effet. » (OC XXI, p. 401.) Voir *Art poétique*, *Connaissance du Temps*, *De la Cause*.

tions de plus en plus générales et confuses » (OC XXI, *Du sens figuré de l'Écriture*, p. 23), de même le cocotier n'est pas un tout fait de parties juxtaposées. La place faite aux figures donne une compréhension globale de l'objet décrit. À travers des symboles de notoriété (« la palme est l'insigne du triomphe »), des métaphores qui désignent, par métonymie, un état joyeux (« la lumière où elle joue »), ou mystique (« écarte ses palmes dans une extase heureuse »), à travers une gestualité humaine que le lecteur interprétera en se référant à une imagerie christique conventionnelle (« C'est ainsi que le cocotier fait le geste de montrer son cœur. ») ou à une intertextualité mystique qui narre la lutte de l'âme et du divin (« [les] palmes du haut, relevées, comme quelqu'un qui ne sait que faire de ses mains ou comme un homme qui montre qu'il s'est rendu ») [59], enfin à travers un déplacement du lexique de la physique, tel que le poids inséparable de la condition terrestre, puisqu'il est conséquence du mouvement de la matière (*Art poétique*, p. 50), devient principe aérien de libération et désigne l'amour de l'âme pour Dieu (60), s'accomplit la métamorphose du cocotier en un symbole sacré. Une fois la description achevée, le retour au récit amplifie cette sacralité fondée sur le souvenir de versets du *Cantique des cantiques* (61) La projection sur la forêt de cocotiers d'une architecture sacrée — plafond, péristyle — situe le sujet dans un *templum* où s'accomplit la scène d'union mystique désirée. Le passage à la première personne du singulier dans l'ultime paragraphe du poème, l'assurance du souvenir, le regard en arrière qui donne le sens mélancolique, très baudelairien, de l'exil où entre le poète en arrivant en Orient, sont les étapes ultimes d'une poésie qui, en se fondant sur les assises théoriques de la théologie et du discours scientifique, substitue progressivement le sujet d'énonciation à l'objet étudié et le situe, problématiquement dans *Le Cocotier*, dans une nature-symbole qui rend hommage à son créateur.

59 Voir, par exemple, dans les *Vers d'exil*, postérieurs au *Cocotier*, mais écrits durant le premier séjour en Chine : « Tu m'as vaincu, mon bien-aimé ! Mon ennemi, / Tu m'as pris dans mes mains mes armes une à une, / Et maintenant je n'ai plus de défense aucune, / Et voici que je suis nu devant vous, Ami ! » (*Po*, VII, p. 18.) Et le dernier vers du huitième poème : « Si vous cherchez ce que j'ai fait, mes mains sont vides. » (*Po*, p. 19.)

60 Dans la suite de son œuvre, Claudel citera souvent la formule de saint Augustin « *Amor meus, pondus meum* » (voir *Les Aventures de Sophie*, *Le Livre de Tobie*, Paris, Gallimard, 1937, p. 76 ; *La Légende de Prâkriti*, *Pr*, p. 948 ; ou le *Projet d'une église souterraine à Chicago*, IV-V, in *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, 1934, tome 2, p. 232-234).

61 Chapitre VII, v. 8-9 : « Voici que ta taille est semblable à un palmier / et tes seins à des grappes ! / J'ai dit : « Je grimperai au palmier, / je saisirai tes régimes. » (Ed. cit., p. 1461). On lit au quatrième paragraphe du poème : « je voyais à ma gauche (...) comme d'énormes araignées grimper obliquement contre le ciel crépusculaire. » (*Po*, p. 25.) Le poète quitte la plage « les larmes aux yeux, accablé d'un mal, (...) mâchant une feuille de cinnamome ! » (*Po*, p. 25.) On se reportera au *Cantique des cantiques* : « C'est un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée (...) tes conduits sont un paradis de grenades, / avec des fruits exquis, / du henné avec du nard, / du nard avec du crocus, / de la cannelle et du cinnamome » (Ed. cit., p. 1455). Si l'on considère qu'à sa droite le poète voit des « palmes pareilles à des squelettes de barques et d'animaux » (*Po*, p. 25), la rive où il progresse marque une frontière entre une période antédiluvienne et une période postdiluvienne. La plage de Ceylan ouvre sur la paradis perdu.

## LE LYRISME COMME TRANSGRESSION

« Nous ne sommes pas passifs simplement comme devant une démonstration, une exposition, une exhortation. Nous devenons ce qu'on nous dit. Nous agissons tout bas. » (OC XXI, p. 51.) Peut-être la résolution de la tension entre le lyrique et le scientifique doit-elle être située dans le passage d'une passivité du sujet face au savoir encyclopédique qui lui est donné à une activité finalisée projetée sur l'objet, et assumée par le *Moi* acteur dans un récit. *Connaissance de l'Est* ne fait pas table rase des enseignements de la science. Le poète les confronte à un autre savoir, théologique et biblique, où ils trouvent leur place redéfinie. Il importe moins de regretter que les références claudéliennes soient puisées dans le passé que de saluer la modernité de son geste : c'est en perturbant ce que Michel Foucault appelle *L'Ordre du discours*, en particulier la « volonté de vérité » qui modèle non seulement l'énonciation, mais aussi l'énoncé, que le poète parvient à être lui-même (62). Cette tension, Paul Ricœur dirait cette torsion métaphorique des discours du savoir, fait en partie le lyrisme claudélien.