Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2000)

Heft: 1-2

Artikel: "Le jeu du monde" : l'univers fini et sa transposition théatrale chez Paul Claudel

Autor: La Chance, Brook

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870210

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

« LE JEU DU MONDE »: L'UNIVERS FINI ET SA TRANSPOSITION THÉATRALE CHEZ PAUL CLAUDEL

La vision poétique claudélienne est sous-tendue par la conception d'un univers fini, qui alternativement se concentre et se dilate autour du point central (Dieu). Ce modèle cosmologique permet de penser le théâtre comme *theatrum mundi*, micro-univers rassemblé au plus près de son origine ; les thèmes qu'exploite la dramaturgie claudélienne (l'onirisme, la mystique, la fusion amoureuse) manifestent ce désir d'abolir la distance entre centre et périphérie. Par sa transposition théâtrale, le modèle cosmologique se trouve modifié : l'univers clos s'ouvre à un vide qui rend possible le jeu infini des figures.

> Nous avons conquis le monde et nous avons trouvé que Votre Création est finie,
> Et que l'imparfait n'a point de place avec Vos œuvres finies, et que notre imagination ne peut pas ajouter,
> Un seul chiffre à ce Nombre en extase devant Votre Unité !
> Comme jadis quand Colomb et Magellan eurent rejoint les deux parts de la terre,
> Tous les monstres des vieilles cartes s'évanouirent,
> Ainsi le ciel n'a plus pour nous de terreur, sachant que si loin qu'il s'étend
> Votre mesure n'est pas absente[1].

La dernière des *Cinq grandes Odes* de Paul Claudel, intitulée « La Maison fermée », se présente comme un hymne à l'univers

---

1. Paul CLAUDEL, *Œuvre poétique*, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1967, p. 281.

fini. Mais ce thème est fondamental dans toute son œuvre. Dans ses drames comme dans ses poèmes et ses ouvrages « théoriques », Claudel n'a cessé de chercher à vérifier si la Loi divine aperçue un certain Noël 1886 à Notre-Dame de Paris pouvait s'appliquer à l'univers entier. Un univers qui, depuis qu'il est habité par Dieu, n'est plus infini comme celui que décrit la science contemporaine. Comme dans le cas de Pascal, la foi est une réponse à l'angoisse des espaces infinis. Mais, poète et non scientifique, lecteur de Thomas d'Aquin, Claudel ne se contente pas d'un repli sur une condition humaine qui renvoie à la double nature du Christ. La conversion n'est que le point de départ d'une tentative de recréation du monde par le verbe. Le mouvement augustinien vers l'intériorité, qui aboutit à Dieu, a ici pour conséquence un second mouvement, celui d'une exploration de l'espace ambiant, visant à le convertir à son tour à la « mesure divine ». La parole poétique permet de retrouver cet univers sphérique, clos et ordonné du *Timée* de Platon, qui n'a cessé, en marge de la science newtonienne, de fasciner les traditions ésotériques de toutes les époques, et d'inspirer les poètes, jusqu'à Edgar Poe, dont le poème cosmogonique *Eurêka* a marqué Claudel.

Pour reprendre l'expression que Claudel utilise dans *Art poétique*, l'être humain et l'univers *co-naissent*, naissent ensemble. Le monde se révèle tel qu'il est, dans la mesure où l'être humain l'intègre, le digère, à la lumière de sa conscience convertie. L'homme — et le « poëte » en particulier — a pour tâche de s'assimiler l'univers afin de le restituer (à Dieu) sous forme de parole. C'est là le double mouvement d'inspiration et d'expiration, de systole et de diastole, dont il est si souvent question chez Claudel. L'homme *co-naît* l'univers, et l'univers *co-naît* l'homme.

Dans *Art poétique*, Claudel présente cette idée sur un mode plus théorique. Toute chose, nous dit-il, existe à l'état de mouvement.

> Tout est mouvement, ou, ce qui revient au même, tout est exprimé par lui. Or, le mouvement est, je l'ai dit ailleurs, l'impossibilité pour le mobile de *subsister*, de garder la place qu'il occupait; il tend de *nature* à s'en éloigner, il fait effort pour fuir. Dans cet écart, il est amené en contact avec les autres corps qui l'entourent et constate le champ qu'ils lui laissent. Il ne pourrait sans eux tenir cette position. Il évalue par eux l'intensité de son travail, de la résistance qu'ils lui opposent et de la réaction qu'il détermine. Il provoque ou subit leurs œuvres. 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-même, et, à l'inverse, il connaît qu'il est cela sans quoi tout le reste ne saurait être [...].
> Connaître donc, c'est être : cela qui manque à tout le reste[2].

Toute chose se constitue donc par un double mouvement, qui correspond à la systole et à la diastole : mouvement centrifuge par lequel la chose remplit la *forme* qu'elle est censée occuper ; et vibration obtenue au contact des autres choses qui lui sont limitrophes et qui lui donnent sa forme. Par exemple, la perception sensible se présente comme une vibration, telle celle d'une corde de violon, qui va du centre à la périphérie, au contact d'un objet quelconque.

La « conscience de soi » présente un degré de complexité de plus, par rapport à la connaissance sensible. Être conscient de soi, c'est être conscient que l'on est séparé d'une origine, d'une source, qui est Dieu. En effet, Dieu étant l'Être immuable, les autres choses ne peuvent exister qu'à l'état de mouvement centrifuge loin du centre, leur origine ou source. L'être humain est seul à avoir conscience de cette origine dont il est, selon un terme proprement claudélien, « forclos », mais auquel le rattache néanmoins un *mystérieux attachement placentaire*.

L'univers claudélien se constitue donc dans un rapport avec Dieu :

> Dieu existe et l'univers assiste, c'est-à-dire qu'il se prête à lui-même assistance en ses différents organes. Rien ne peut échapper. Tout passe, et, rien n'étant présent, tout doit être *représenté*. Je fais acte de présence. Je constitue. Je me maintiens dans la forme et la figure. Je me fais connaître. Je réponds à l'appel. [...] [L'univers] construit sa forme, sa formule et son enceinte [...] il ne peut cesser d'être présent, de représenter au-devant de ce qui est ce qui n'est pas[3].

On trouve dans ce passage, où revient plusieurs fois le terme « représenter », une esquisse de l'univers considéré comme un théâtre, où Dieu — ce qui est — occupe le rôle principal devant sa création — ce qui n'est pas. *Dieu existe*, mais l'*univers assiste*, c'est-à-dire qu'il constitue l'assistance. La notion de *theatrum mundi* est ainsi déjà inscrite dans la cosmologie ; la conception

---

2. *Ibid.* p. 153.
3. *Ibid.* p. 186.

claudélienne du théâtre ne vient que prolonger une vision déjà « théâtrale » de l'univers.

Dans sa « Note pour servir de préface » à sa traduction des *Choéphores* d'Eschyle (1920), Claudel écrit :

> Je définis le Chœur cette assistance multiple de personnages sans traits par qui l'Acteur principal du Drame est entouré, chargée de fournir une réponse et une résonance à chacun des éclats de sa personnalité et à chacun des mouvements de sa passion : à quoi il s'appuie et se réfère, en tant que témoins officiels et porte-parole délégués par le public dans un déguisement approprié à la fiction.
> Cette conception rapproche beaucoup le Chœur antique de celui de notre liturgie, suivant que l'on en voit encore l'installation dans les vieilles églises de Rome. Entre l'Officiant et le groupe chargé de représenter les fidèles avait lieu ce dialogue dont l'antique Introït du Premier Dimanche de l'Avent nous donne un exemple[4].

La comparaison de l'acteur avec l'Officiant de la liturgie catholique montre qu'il tient la place occupée par Dieu dans la cosmologie d'*Art poétique* devant le Chœur, qui tient lieu d'univers ; en effet, le prêtre est, dans la liturgie catholique, une image de Dieu. Dans un texte de 1925-26 sur le Nô japonais, on trouve un passage analogue :

> Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive. Un peu comme cette porte, quand le Théâtre en Grèce a commencé et qu'une communication à travers le mur a été frayée avec l'invisible, où viennent l'un après l'autre s'inscrire les personnages de l'*Orestie*[5].

Comme l'univers, le théâtre Nô met en présence « quelqu'un qui arrive » (Dieu ou l'acteur) et une « assistance ». Mais le public du Nô est aussi étroitement mêlé au drame que l'est le Chœur du théâtre grec. Claudel explique en effet que les acteurs évoluent en deux lieux distincts, le Chemin ou Pont et l'Estrade. L'Estrade est placée à droite de la salle. Ainsi,

> Le spectacle n'a pas lieu pour le spectateur qui, désormais anéanti et obscur, va prendre le temps à cette action sur la scène ; il n'y a pas un drame et un public face à face correspondant de chaque côté d'une fissure de fiction et de feu. Ils entrent

---

4. P. Claudel, *Théâtre*, I, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1967, p. 1320.
5. P. Claudel, *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1965, p. 1167.

> l'un dans l'autre, de sorte que par rapport à nous les acteurs marchent et se déploient latéralement et sur deux plans avec lesquels chacun des assistants de par sa place forme une géométrie personnelle, suivant l'angle correspondant de son œil et de son oreille. Tout se passe à l'intérieur du public qui ne perd jamais une impression à la fois d'enveloppement et de distance : simultanément avec nous, à notre côté[6].

On peut comparer ce texte sur le Nô à un passage de la pièce *L'Échange* (2e version, datant de 1951), dans lequel l'actrice Lechy Elbernon fait un éloge du théâtre :

> Il y a la scène et la salle.
> Tout étant clos, les gens viennent le soir et ils sont assis par rangées les uns derrière les autres, regardant. Regardant. [...]
> Ils regardent le rideau de la scène.
> Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.
> Attention ! Attention ! il va arriver quelque chose ! [...]
> Dans votre vie à vous, rien n'arrive. [...]
> Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive[7].

Louis Laine, son interlocuteur, ajoute, à propos du théâtre et de son public :

> C'est l'endroit qui est nulle part. On a mis des bâtons pour empêcher d'entrer. Maintenant on est quelqu'un tous ensemble. On est quelqu'un qui attend. Quelqu'un qui attend. Quelqu'un qui regarde. [...]
> Ce qui va arriver.

Lechy Elbernon précise que c'est *elle* qui arrive :

> Et moi, je suis celle-là qui leur arrive à grands coups coup sur coup pour leur arracher le cœur, avec art, avec furie, terrible, toute nue ! [...]
> Il est vrai, c'est toujours une femme qui arrive. Elle est l'inconnue, elle est celle-là qui arrive de la part de l'inconnu, il n'y en a pas d'autre qu'elle pour arriver de la part de l'inconnu !

Ce passage, où se lit toute l'expérience de vie et d'écriture contenue dans *Partage de Midi* et dans *Le Soulier de Satin* , a en commun avec les textes sur l'Orestie et sur le Nô le jeu sur le verbe « arriver »; mais la vision du théâtre perd ici son caractère cosmologique et sacral et se teinte d'érotisme. La femme *toute nue*, qui

---

6. *Ibid.* p. 1167-8.
7. P. Claudel, *Théâtre*, I, p. 744-5.

arrache le cœur des spectateurs, a remplacé l'Officiant représentant de Dieu. Pourtant, dans la logique de l'œuvre de Claudel, la contradiction est moins grande qu'elle n'en a l'air. Un texte de 1952, presque contemporain de la deuxième version de *L'Échange* nous aidera à le comprendre :

> Avec le drame nous pénétrons dans la région la plus obscure du cerveau humain, celle du rêve. [...] Ce n'est pas comme dans les théâtres vrais (si l'on peut dire...) ceux où l'on a payé sa place, où de la salle à la scène ne s'essayent que des communications inarticulées. Ici, de l'une à l'autre, comme de l'embryon à la mère, il y a une sollicitation organique. L'initiative vient de la scène, mais cette assistance, quel chœur elle fait ![8]

On retrouve du texte sur le Nô l'assimilation des spectateurs à un chœur intégré à la scène. Mais la « sollicitation organique de l'embryon à la mère » nous ramène au « mystérieux attachement placentaire » qui relie l'homme à Dieu dans *Art poétique*. Le théâtre recrée donc l'univers fini — à remarquer l'insistance sur clos dans le passage de *L'Échange* —, non pas dans son caractère « extérieur », centrifuge, mais en tant qu'il a été assimilé à l'esprit humain avide d'y retrouver la mesure divine. Le théâtre est l'univers à son plus concentré, à son point de systole extrême, pourrait-on dire. L'être s'y retrouve au plus près de son origine, dans la position de l'utérus relié à sa mère, position que l'on retrouve chaque nuit en rêvant. Le théâtre accomplit, ou du moins reflète, la visée mystique de l'œuvre de Claudel ; la mystique étant une expérience de fusion avec Dieu, cette *mère des multitudes* évoquée par Lao Tseu, dont la pensée, comme la pensée chinoise en général, a sûrement plus marqué le poète catholique qu'il a lui-même voulu le dire.

Mais la mère n'est pas qu'une métaphore de Dieu. Elle est aussi, d'abord, une femme, l'archétype même de la femme. Ross Chambers a montré l'importance de la figure de la « femme aux yeux bandés », ou aveugle, dans le théâtre de Claudel[9]. La cécité est le masque (analogue au rideau de théâtre), qui fait la médiation entre l'extérieur et l'intérieur, où se vit le contact avec Dieu ; la cécité a une fonction semblable aux *branches en fleurs* derrière

---

8. P. Claudel, *Œuvres en prose*, p.53.

9. Ross CHAMBERS, « "La Femme aux yeux bandés", Claudel et le masque de la cécité », *Paul Claudel*, II, *Les Images dans Le Soulier de satin*, Paris : Minard (Lettres modernes), 1974, p. 189-226.

lesquelles Violaine apparaît dans l'Acte II de *L'Annonce faite à Marie*, ou à la charmille derrière laquelle Doña Prouhèze déamnule au début du *Soulier de Satin*: c'est le fameux motif de l'écran qui sépare les amants, et que Jean Rousset a étudié[10].

Cette séparation infime, cette « forclusion », pour reprendre le vocabulaire d'*Art poétique*, la fonction de la pièce théâtrale sera de la supprimer autant que possible, après en avoir montré l'existence, renouvelant ainsi le rituel inaugural du lever de rideau, variante du *fort-und-da* freudien, ce jeu qui permet d'exorciser l'alternance épuisante de plaisir et de frustration qui caractérise le rapport mère-enfant. La femme claudélienne incarne cette ambivalence de la mère, dans la mesure où elle est la « vérité avec le visage de l'erreur[11]». La trame même des pièces, en particulier du *Soulier de Satin*, œuvre-maîtresse, développe le thème de la séparation qui ne peut être dépassée que furtivement dans la nuit, moment par excellence de la fusion onirique : en témoignent les scènes de l'ombre double et de la lune, dans la *Deuxième Journée*, qui correspondent à la rencontre charnelle des amants, ainsi que la scène 8 de la *Troisième Journée*, où l'image de la Vierge Marie, Mère par excellence, envahit la scène.

Ainsi la structure même du théâtre claudélien est-elle la reprise, ou la mise en abyme, de l'espace duel dans lequel il se déroule : la scène, les spectateurs et, entre deux, le rideau qui finit par se lever, établissant une communication, puis une fusion bienheureuse. Mais la fusion ne s'atteint qu'au prix d'une osmose douloureuse entre les acteurs et le public. Dans la suite du texte sur le théâtre cité plus haut, Claudel évoque « ce public en larmes qui réclame la conclusion avec une avidité de gouffre[12]». Et, dans *L'Échange, deuxième version*, Lechy Elbernon mentionne « cette espèce de sacrée mâchoire ouverte pour vous engloutir[13]». Ici encore, le théâtre est à l'image de l'univers décrit dans *Art poétique*: si Dieu est « ce qui est », sa création est « ce qui n'est pas », un vide, un gouffre. Pour créer, Dieu a donc dû « s'exclure à sa mode à Lui[14]». Cette donation d'être, elle prend la forme, selon l'idée paulinienne de *kénôse*, d'un sacrifice de Dieu aux hommes, trouvant son expression la plus extrême dans la mort du Christ sur la Croix. C'est ce

---

10. Jean ROUSSET, *Forme et signification*, Paris : José Corti, 1962.
11. P. Claudel, *La Ville (Deuxième version)*, in *Théâtre*, I, p. 490.
12. P. Claudel, *Œuvres en prose*, p.53.
13. P. Claudel, *Théâtre*, I, p. 745.
14. P. Claudel, *Art poétique*, in *Œuvre poétique*, p. 108.

vocabulaire du sacrifice que Claudel reprend dans son texte sur le théâtre : « il fallait à une multitude affamée [...] d'absolu et de vérité sur cet exhaussement de tréteaux cette espèce de sacrifice[15]». « Exhaussement de tréteaux » évoque immanquablement l'élévation de la Croix. Le théâtre est une forme de liturgie où, comme dans la liturgie catholique, le corps du Christ crucifié est donné à manger. Mais le théâtre est aussi le lieu où la mère nourricière, la femme, « arrive », pour se sacrifier à ses enfants. Cette conjonction de la femme avec le Christ, on la retrouve de manière patente au seuil du théâtre claudélien, avec le crucifiement de la Princesse dans *Tête d'or*; elle est implicite dans toute l'œuvre, où la femme ne cesse de se sacrifier à l'homme pour l'attirer à elle et, à travers elle, à Dieu. Lechy Elbernon, l'actrice de *L'Échange*, incarne sur le plan mondain de la théâtralité, cette fonction sacrificielle de la femme. Sacrifice ou offrande qui coïncide avec le don de soi dans l'acte sexuel. Et ce don de soi de la femme appelle celui de l'homme. Lechy Elbernon finit par « arracher le cœur » de ses spectateurs. Il y aurait beaucoup à dire sur cette expression qui manifeste en plein jour, avec aussi l'image du gouffre béant, cette peur de la femme évoquée par Michel Malicet[16], et qui est le plus souvent « euphémisée » chez Claudel. L'important est de constater, à travers le lexique teinté d'érotisme qu'utilise Lechy, que le théâtre réalise, en même temps qu'une union mystique, une fusion charnelle entre la scène et le spectateur.

Dans la mesure où ils attirent, la femme, la scène ou Dieu — nous avons vu qu'ils ont des fonctions analogues — ramènent l'univers livré à des forces centrifuges en un point central, où, selon un terme cher à Claudel, elles *composent*. Comme dit Lechy :

> Je n'ai qu'à parler [...] pour ressentir tout cela sur moi qui écoute, toutes ces âmes qui se forgent, qui se reforgent à grands coups de marteau sur la mienne[17].

Autour du point central, toute chose « résiste », cherche à fuir. En dehors de lui « rien n'existe qu'à l'état de jeu et de contradiction ». Mais, en même temps, le point central maintient ensemble ces différentes forces. Vibration, mouvement de systole et de

---

15. P. Claudel, *Œuvres en prose*, p. 53.
16. Michel MALICET, « La Peur de la femme dans *Le Soulier de satin*», *Paul Claudel*, II, p. 119-87.
17. P. Claudel, *Théâtre*, I, p. 745.

diastole d'un Rodrigue (*Le Soulier de Satin*) tour-à-tour avide de conquérir le monde — mouvement centrifuge — mais retenu par Prouhèze, qui retient aussi Don Camille *in extremis* dans le giron de la Communion des Saints. La femme soude, comme le lexique de la forge employé par Lechy le suggère, les aspirations contradictoires des êtres qui l'entourent.

Dans une *Notice adressée à Jean-Louis Barrault* au moment de la reprise de *Partage de Midi* en 1954, Claudel utilise un vocabulaire non moins violent, celui de la lutte, pour décrire le jeu de scène qu'il imagine :

> Sur la scène, entre un homme et une femme, pour employer un langage technique, un langage de sport, il y a toute espèce de *prises*. Mais ici [...] c'est trois hommes qu'Ysé tient assujettis d'une main souple et ferme, et qu'elle ne lâchera pas une seconde, présents, absents, jusqu'à ce qu'elle en eût tiré tout ce que le drame en exige. De la voix, du regard, de la main, et de ce long pas de déesse quand il faut, elle a pris le commandement de l'échiquier. Les pions ne sont plus fonction que d'elle seule[18].

Si la métaphore de la lutte, d'ailleurs omniprésente dans *Partage de Midi*, évoque la passion amoureuse, celle des échecs renvoie au théâtre-univers claudélien : cet espace où, quoique libres d'être *présents* ou *absents*, éloignés ou proches du centre, les êtres se définissent les uns par rapport aux autres, chacun étant « ce qui manque à tout le reste », selon la définition d'*Art poétique*. Dans le texte de *L'Échange*, Lechy Elbernon fait référence à un autre jeu, la patience : le théâtre est un jeu de patience qui nous aide à « prendre patience » avec la vie où « rien ne commence, rien ne finit », alors que la pièce, elle, a un début et une fin.

Dans le jeu — qu'il s'agisse des cartes ou des échecs — l'être humain joue d'une certaine manière sa propre vie, à l'intérieur d'un univers fini, circonscrit par des règles qui assurent une certaine sécurité et une impression d'harmonie, en même temps qu'elles permettent une liberté suffisante pour créer un *suspense* et un piquant. Le jeu, dont la forme primordiale est le *fort-und-da* freudien, est ainsi, à l'intérieur d'un espace transitionnel, une euphémisation de la vie, délivrée de l'angoisse de l'inconnu, mais aussi de l'ennui. Le théâtre, qui met en scène des pions humains, dans des jeux de rôles qui sont à l'image de situations vécues, re-

---

18. *Ibid.* p. 1348-9.

présente en quelque sorte le jeu par excellence.

La conception claudélienne du monde fini, en même temps qu'elle répond à l'angoisse des espaces infinis par la constitution d'un enclos maternel rassurant — Église, foi catholique — ouvre le champ coextensif à l'univers d'une exploration incessante où le repli est pourtant toujours possible. Le risque, même celui de la relation amoureuse, peut toujours être *récupéré* par l'écriture théâtrale, *exploité* dans le sens le plus capitaliste du terme. Selon un proverbe qu'un « paysan » comme Claudel n'aurait certainement pas renié, *tout ce qui rentre fait ventre*. Dans l'univers fini, rien n'échappe.

Toutefois, je risquerai pour ma part l'hypothèse que la pratique théâtrale a quelque peu modifié la topographie claudélienne telle qu'elle se présente dans *Art poétique*. D'un espace théologico-cosmologique, on passe à un univers esthétique. En effet, peu après l'image du jeu de patience, Lechy Elbernon dans *L'Échange* propose aussi celui du « rideau qui bouge ». Derrière le premier rideau, celui qui se lève, se cache un deuxième rideau, constitué par les personnages et le décor mais ajouré par un arrière-fond vide, les coulisses. C'est de ce vide qui affleure à même la scène que surgit « ce qui arrive ». On peut voir dans le passage de Dieu à la femme au point central le passage d'un univers théologique et conceptuel, celui d'*Art poétique*, à l'espace personnel d'une accession à lui-même du sujet, accession qui ne peut se faire que si la femme prend la place de Dieu, afin d'arracher le poète à son pharisaïsme. Alors que Dieu *est*, la femme *arrive*, instaure une dynamique dont seule l'écriture théâtrale peut rendre la force subversive.

Cet espace esthétique a aussi son modèle culturel : c'est l'univers proposé par la pensée chinoise, cet agencement de vides et de pleins, où le vide est créateur. Plus propice à la création artistique, car moins intellectuel que la conception occidentale, le modèle chinois a toujours fasciné Claudel. Mais son influence apparaît paradoxalement moins dans *Connaissance de l'Est* que dans le texte bien postérieur, « La peinture hollandaise » dans *L'Œil écoute* (1934). C'est là que Claudel donne toute son importance au vide dans l'œuvre d'art et, avec le vide, au silence et à la durée, dimensions qui étaient presque absentes de *Art poétique* et de *Connaissance de l'Est*. La peinture hollandaise est certes une composition autour d'un point central, mais celui-ci éveille toute une série d'échos par le biais de la couleur. L'espace statique et

fermé de *Connaissance de l'Est*, dominé par le sens de la vue, s'ouvre de l'intérieur à une sorte de durée bergsonienne qui le travaille dans le sens du temps et que saisit l'ouïe : d'où le titre « L'Œil écoute ». La toile est ainsi la « limite des deux mondes », le visible et l'invisible, le plein et le vide, limite floue et miroitante qui ressemble au « rideau qui bouge » de la scène théâtrale.

Dans *La Légende de Prâkriti* (1933) Claudel réinterprète la cosmologie fixiste d'*Art poétique* à la lumière de l'évolutionnisme. Et les exégèses bibliques auxquelles il consacrera la fin de sa vie dérouleront la tapisserie changeante, mouvante, d'une Révélation divine qui se fait dans le temps.

C'est ainsi que l'univers fini, inventé comme espace de jeu à la création artistique, se fait oublier à mesure que son créateur se prend à son propre jeu, invente ses propres règles, et se met à la place du Créateur.

Brooks La Chance
(Université de Lausanne)