

## Commenter le génie d'un lieu : *Connaissance de l'Est*

Steven Winspur

*University of Wisconsin, Madison*

**B**ien des critiques ont retracé la filiation générique qui relie les poèmes en prose publiés par Claudel dans son volume *Connaissance de l'Est* au *Spleen de Paris* et surtout aux *Illuminations*. Même si le recueil claudélien est organisé, en grande partie, autour d'une série de promenades, ce qui le place (selon l'argument de Suzanne Bernard<sup>1</sup>) dans la lignée de Baudelaire ou d'Aloysius Bertrand, ou s'il est souvent marqué par l'impulsion à quitter la ville et à s'aventurer dans la nature à l'instar de Rimbaud (comme l'affirme Gilbert Gadoffre dans l'introduction à son édition critique du recueil<sup>2</sup>), il faut néanmoins constater que le but des randonnées claudéliennes est sensiblement différent de celles de ses prédécesseurs. Là où Baudelaire cherchait dans les rues parisiennes une conjonction imprévue des circonstances, ou des événements extraordinaires, doués d'une charge poétique, Claudel enregistre dans son livre des impressions brutes de la vie quotidienne en Chine et au Japon. À la poétique de l'extraordinaire illustrée par *Le Spleen de Paris*, Claudel oppose ses éloges de la vie ordinaire et la plus simple. D'autre part, à la différence de Rimbaud, les paysages que Claudel nous propose ne se trouvent pas à la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire, mais sont des endroits spécifiques dont l'organisation spatiale et naturelle (plutôt qu'une charge imaginaire) constitue une magie bien particulière.

Dans les pages qui suivent j'essaierai de caractériser cette magie en termes d'un « génie du lieu » ou d'une confluence de l'espace et de la vie. Dans son poème « Le Promeneur » Claudel appelle cette confluence une « harmonie »<sup>3</sup>, et dans « Splendeur de la lune », qui se trouve au plein milieu de la première partie du recueil, il la décrit sous la forme d'« une mystérieuse aménité qui m'anime » (74). Le mot latin *amoenitas* qui résonne dans cette dernière citation désignait pour les auteurs classiques l'agrément d'un lieu, c'est-à-dire une force émanant d'un site naturel et que le visiteur de ce site expliquerait en termes d'une

réciprocité particulière entre sa vie à lui et celle de la nature environnante. La forme du poème « Splendeur de la lune » fait écho à cette réciprocité non seulement dans la paronomase que Claudel emploie pour la désigner — « aménité qui m'anime » — mais aussi dans la représentation curieuse de la lune qu'on y trouve. Contrairement au soleil qui donne de la vie, la lune selon Claudel en reflète et constitue donc un « miroir occulte » (75) qui fait coïncider celui qui la regarde à la fois avec lui-même et avec l'univers qui l'entoure. « [À] cette réunion, foetal, avec mon cœur », lisons-nous, « je comprends que je dors, et je m'éveille. » (74) Et plus loin : « la splendeur de la lune est pareille à la contemplation de la pensée [...] c'est elle seule qui m'est proposée et la création tout entière se peint en noir dans son éclatante étendue. » (75) En sortant sous la véranda pour mieux percevoir la lune, l'agent narratif du poème de Claudel semble bien tomber sous l'emprise d'un appel qui s'adresse à sa propre vie.

Deux aspects formels de la poésie en prose concourent dans *Connaissance de l'Est* à créer l'apparition d'un tel génie du lieu : l'armature narrative qui rattache le paysage particulier aux déplacements d'un agent narratif, et puis la suspension de la progression narrative en faveur d'une superposition de sens figurés. Une fois arrêté et figé sur place, le voyageur représenté par les poèmes du recueil ne se définit plus par rapport aux destinations qui ont dirigé chacun de ses déplacements, mais plutôt par rapport aux mouvements naturels qui proviennent des environs. Il en résulte que la vie au sens large du terme semble éclipser dans ces poèmes en prose l'existence étroite du voyageur. Nous trouverons par la suite que les mouvements naturels s'adressant à ce dernier se focalisent souvent sur un centre que le poème en question a pour but d'encadrer. Plusieurs textes du recueil mettent en rapport ce noyau central de stabilité et le paysage qui l'entoure, établissant un équilibre entre le centre et les environs qui reflètent le génie particulier du lieu que Claudel a voulu célébrer.

Considérons d'abord la façon dont la promenade impose une certaine structure narrative à des poèmes tels que « Ville la nuit » (33-7), « La Tombe » (83-6) ou « Le Promeneur » (98-9). Dans ces poèmes et beaucoup d'autres ce sont les pas de l'agent narratif qui font avancer le texte — qu'ils soient adressés directement (par exemple, l'impératif « En marche ! » ponctue le premier poème à deux reprises : 34, 35) ou bien désignés indirectement par les verbes du mouvement dans les deux autres poèmes : « je me mets en marche au travers de ce lieu réservé à la mort »

lisons-nous dans « La Tombe » (84) « Et je marche, je marche, je marche ! » lisons-nous dans l'avant-dernier paragraphe du « Promeneur » (99). Parfois la promenade à pied est remplacée par un moyen de transport — par exemple, le bateau dans les poèmes « Le Fleuve » (71-2), « La Dérivation » (68-9), ou « La Navigation nocturne » (87-8), parmi d'autres; le train (dans « L'Arche d'or dans la forêt », 94), ou la voiture (dans « Pagode », 29). Néanmoins, tous ces textes se caractérisent par la pénétration dans un nouvel espace :

Je descends de ma voiture et un épouvantable mendiant  
marque le commencement de la route [...] Je vois la  
Pagode au loin entre les bosquets de bambous  
(« Pagode », 79-80)

[...] Le chemin que nous suivons est singulier : par une  
série de venelles, de passages, d'escaliers et de poternes,  
nous débouchons dans la cour du temple (« Ville la  
nuit », 90)

L'on monte, l'on descend; on dépasse le grand banyan  
[...] L'on tourne, l'on se détourne, et, par un chemin  
sinueux [...] nous entrons dans le pays des tombes  
(« Tombes-Rumeurs », 46-7)

[...] Je heurte mystérieusement à une petite porte noire :  
on ouvre. Sous des toits surplombants, je traverse une  
suite de vestibules et d'étroits corridors. Me voici dans  
un lieu étrange.

C'est un jardin de pierres [...] (« Jardins », 98-9)

Les espaces dévoilés ne sont pas seulement des cours intérieures  
ou d'autres lieux circonscrits mais aussi de grands panoramas vus de loin.  
« Arrivant de l'horizon, notre navire est confronté par le quai du  
Monde », lisons-nous dans « La Terre vue de la mer », « et la planète  
émergée déploie devant nous son immense architecture. » (108) On  
trouve des entrées semblables dans de vastes espaces ouverts dans les  
poèmes « Vers la montagne » (56-8), « La Mer supérieure » (58) ou  
« L'Entrée de la terre » (50-52). Voici le début de ce dernier texte :

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. (50)

Parfois le passage dans un nouvel espace est marqué par une pause et le déplacement cède la place à la contemplation, de même que la narration se transforme en description. Nous lisons, par exemple, dans le poème intitulé « Le Point » les phrases suivantes :

Je m'arrête : il y a un point à ma promenade comme à une phrase que l'on a finie. C'est le titre d'une tombe à mes pieds, à ce détour où le chemin descend. (137)

Ici la halte du promeneur est comparée aux pauses faites par le lecteur quand celui-ci arrive à la fin de certaines phrases. Le mouvement des pas est donc rapproché de celui de la pensée lorsqu'elle s'arrête au cours d'une lecture pour peser les sens et les sons des mots qu'elle vient de déchiffrer<sup>4</sup>. À de tels moments la contemplation du promeneur, comme celle du lecteur, est très particulière puisqu'elle témoigne du désir de se soustraire à l'ordre linéaire des événements<sup>5</sup>. Elle n'est pas un regard distrait ; au contraire, l'espace regardé et la personne qui regarde s'entremêlent dans l'échange d'une certaine vibration vitale. « La sensation n'est point un phénomène passif », écrit Claudel dans son poème « Sur la cervelle » ; « c'est un état spécial d'activité. » Il poursuit sa démonstration de la façon suivante : « Je le compare à une corde en vibration sur laquelle la note est formée par la juste position du doigt. [...] Comme on fait l'apprentissage d'un outil, c'est ainsi que nous faisons l'éducation de nos sens. Nous apprenons le monde au contact de notre identité intime. » (123-4) Une conception semblable se trouve dans « Salutation » où nous lisons ceci : « toute la nature a la chaleur de mon corps [...] Je remplis, comme une plaine et ses chemins, le compartiment des montagnes » (109)<sup>6</sup>.

Une telle fusion de l'observateur et du paysage qu'il contemple réapparaît au dernier paragraphe du poème « Rêves » où le narrateur, assis sur la fourche d'un arbre, décrit la scène devant lui : « je dévisage la campagne déployée sous mon perchoir [...]. Rien n'est perdu pour moi, la direction des fumées, la qualité de l'ombre et de la lumière [...]. Point

n'est besoin de journal où je ne lis que le passé ; je n'ai qu'à monter à cette branche, et, dépassant le mur, je vois devant moi tout le présent » (77-8). Le va-et-vient constant entre voyageur et paysage est comparé dans le poème « Le Promeneur » à l'interprétation d'un morceau de musique :

Chaque arbre a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie ; comme on dit que l'on *comprend* la musique, je comprends la nature, comme un récit bien détaillé qui ne serait fait que de noms propres [...] cette secrète parenté par qui la noirceur de ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables, c'est mon regard seul qui l'avère [...]. (98)

Autrement dit, le plaisir esthétique suscité par l'écoute de la musique a ceci de commun avec la contemplation de la campagne japonaise : tous les deux invitent ceux qui s'arrêtent pour les apprécier à s'insérer dans les innombrables rapports de dépendance qui existent entre leurs éléments divers. Dans un cas comme dans l'autre le contemplateur trouve une série de mouvements parallèles (par exemple celui des nuages à côté de ceux des feuilles d'arbres, balayés par le vent) que l'on ne saurait traduire en un message. « Je comprends l'harmonie du monde », conclut Claudel à la fin du poème ; « quand en surprendrai-je la mélodie ? » (99) — question oratoire puisque la beauté de l'harmonie consiste précisément à résonner indépendamment d'une série linéaire de notes qui formeraient la mélodie (ou le message) d'une pièce de musique. Les mouvements harmoniques, par contre, ne renvoient à rien d'autre qu'eux-mêmes et fonctionnent ainsi comme de simples désignations de leur propre force. D'où la déclaration curieuse faite par Claudel au milieu de l'extrait cité ci-dessus : « comme on dit que l'on *comprend* la musique, je comprends la nature, comme un récit bien détaillé *qui ne serait fait que de noms propres* », (98 : nous soulignons le dernier syntagme)<sup>7</sup>.

Dans tous les extraits que je viens de citer les sensations éprouvées par un individu au milieu de la nature lui donnent accès à une dimension du réel qui était jusqu'alors cachée. Un objet perçu (arbre ou montagne) transmet à celui qui le regarde non seulement des aspects de sa propre forme mais aussi un aperçu d'une « secrète parenté » qui relie l'objet en question à ses environs. À l'appui de cette notion d'une communication silencieuse entre des existants voisins, Claudel propose un argument capital dans son texte intitulé « Proposition sur la

lumière », que l'on trouve vers la fin de la première partie de *Connaissance de l'Est*. Après avoir rejeté la théorie scientifique de son époque qui a dit que la couleur n'appartient pas aux choses mais résulte plutôt de l'absorption par chaque objet de plusieurs rayons colorés distincts, il affirme au contraire que la couleur est « un phénomène particulier de réflexion où le corps réfléchissant, pénétré par la lumière, se l'approprie et la restitue en l'altérant » (118). Selon cet argument, chaque objet reçoit la lumière dans laquelle il baigne et puis la réfléchit sous un aspect transformé aux alentours. L'objet se trouve ainsi imprégné de l'espace qui l'entoure et en même temps il rend palpable cet espace. D'où la prédilection dans *Connaissance de l'Est* pour ce que j'aimerais appeler des « témoins de l'existence » : c'est-à-dire de certaines formes de vie qui font parler non seulement leur propre rythme vital mais ceux du lieu total qu'elles occupent. C'est le cas du cri d'un insecte dans « Salutation » — « Que le faible cri des cigales sous l'herbe me touche ! À cette fin de saison, dans l'instant testamentaire [...] » (109) — ou bien du banyan et du pin dans les poèmes qui leur sont consacrés (55-6, 91-4). Le premier est décrit ainsi par Claudel : « témoin de tout le lieu, possesseur du sol qu'il enserme » (55). Quand on considère que chaque poème dans *Connaissance de l'Est* témoigne, lui aussi, du site qu'il décrit, la lecture de ces textes réactive une chaîne de témoignages — silencieux et verbaux — qui ne font que reconnaître les liens de dépendance réciproque entre les différentes formes de vie qui occupent un seul et même endroit.

Témoigner ainsi du contact qui a lieu entre le promeneur et les existants naturels qu'il frôle au cours de ses randonnées c'est une chose. Elle est sans doute une des leçons les plus importantes du recueil, puisqu'elle démontre que l'acte de regarder attentivement un arbre ou une montagne dévoile les rapports d'interdépendance qui nous relient aux autres formes de vie qui nous entourent. Il y a toutefois une autre leçon proposée par *Connaissance de l'Est* qui va plus loin qu'un simple témoignage de la merveilleuse variété du monde. Les poèmes tels que « Le Temple de la conscience » (59-60) ou « Religion du signe » (52-5) prétendent dégager *un sens* de ce sentiment de la nature, et ils l'expriment sous forme d'un commentaire sur la magie particulière évoquée par un lieu précis.

« Le Temple de la conscience » est composé de trois parties dont la première est consacrée à la montée ardue que le promeneur doit effectuer pour arriver à un vieux temple, caché entre les rocs d'une

montagne. On remarque pourtant que cette montée acquiert une dimension spirituelle quand le promeneur constate que son pied semble voler au-dessus de la vallée qu'il a quittée :

De la hauteur vertigineuse où je chemine, la vaste rizière apparaît dessinée comme une carte, et [...] mon pied droit, quand je le lève, a l'air, comme sur un tapis, de se poser sur la jaune étendue des champs semés de villages.  
(59)

L'impression d'avoir atteint un niveau supérieur de l'existence est soulignée encore quand le voyageur arrive enfin devant la porte du temple qui est bordée de « l'ombre amère des lauriers » (*ibid.*) — les feuilles de cet arbre étant associées depuis la littérature classique au séjour d'Apollon et des grands héros. Une fois arrivé au temple, le narrateur ne pense plus à la vallée qu'il vient de quitter mais porte son attention sur le nouvel espace qui l'accueille. « J'écoute. Rien ne parle, ni voix, ni tambour », déclare-t-il, et il mord un pamplemousse tandis qu'un moine lui prépare une tasse de thé (*ibid.*). Le goût de cette offrande et l'atmosphère sacrée du temple lui donnent l'impression d'avoir trouvé un point stable, ou ce que Loranquin appelle « *Le centre*, le lieu idéal à partir duquel on pourrait relativiser tous les déplacements » dont le narrateur était témoin au début du poème et qui réapparaissent dans les autres poèmes du recueil (Loranquin 60). Il faut noter, néanmoins, que le centre désigné par Claudel dans ce texte (« un paillason circulaire où le *Bhiku* [moine] viendra tout à l'heure s'accroupir pour méditer », *ibid.*) n'est pas uniquement le cœur du bâtiment où le moine se trouve mais aussi celui du paysage qui rayonne autour du temple. « Ne comparerai-je pas ce vaste paysage qui s'ouvre devant moi jusqu'à la double enceinte des monts et des nuages à une fleur dont ce siège est le cœur mystique », se demande Claudel (*ibid.*) On comprend mieux alors pourquoi le lieu nommé par le titre du poème a deux composantes, littérale et figurée, puisqu'il est non seulement une construction de pierres mais aussi le fondement d'une certaine manière de penser, « le temple de la conscience », qui réunit la subjectivité au paysage.

Voilà « la religion du lieu » (59) révélée par ce vieux temple qui est accroché d'une manière précaire aux bords escarpés de la montagne. C'est un lieu reflété en lui-même, grâce à la présence de certains adeptes qui ont appris à vider leur esprit des bouleversements hasardeux de la vie

quotidienne et à recueillir ensuite les mouvements harmonieux provenant de la nature :

ce vaste paysage qui s'ouvre devant moi [au centre du temple] [...] n'est-il pas le point géométrique où le lieu, se composant dans son harmonie, prend, pour ainsi dire, existence et comme conscience de lui-même, et dont l'occupant unit dans la contemplation de son esprit une ligne et l'autre ? (60)

Le moine *Bhiku*, le promeneur curieux qui s'aventure jusqu'à son temple, aussi bien que le lecteur de ce poème se trouvent donc transformés en un miroir pensant tendu devant le paysage qui les encercle.

Dans « Pagode » Claudel avait déjà souligné l'ancrage de la religion chinoise dans des terrains particuliers quand il a affirmé que le « lieu religieux ici n'enferme pas, comme en Europe, unique et clos, le mystère d'une foi et d'un dogme circonscrits. » (30) Au contraire, un édifice de culte en Chine s'ouvre sur le paysage environnant — « de plein pied avec le sol, il exprime, par les relations d'élévation et de distance des trois arcs de triomphe ou temples qu'il lui consacre, l'Espace » (*ibid.*). Ceci dit, l'ouverture vers l'espace s'équilibre par un mouvement opposé vers le centre du bâtiment — dans le cas de la pagode c'est sa tour qui nous dirige vers le temple central et la grande statue du Bouddha (« Juxtaposée au ciel, [la tour] lui confère une mesure », lisons-nous : 33), tandis que le paillason du moine a la même fonction dans « Le Temple de la conscience » (59). Comme nous l'avons déjà constaté, le voyageur dans *Connaissance de l'Est* s'arrête souvent à ce centre et tend parfois à s'y confondre — c'est le cas non seulement du « Temple de la conscience » mais aussi du « Contemplateur » (64), du « Pin » (91-4) et de « Heures dans le jardin » où nous lisons que « Les arbres et les fleurs conspirent à ma captivité, et le repli cochléaire de l'allée toujours me ramène vers je ne sais quel point focal » (120). Il semble donc que la fusion du promeneur et du paysage se réalise le mieux quand un équilibre se fait entre les grands mouvements de la nature, se donnant à lire dans la forme des nuages ou les courants des fleuves, et la stabilité provisoire d'un lieu circonscrit. D'où la prédilection claudélienne pour les jardins et les cours intérieurs puisqu'ils suggèrent la façon dont la Chine (qui était longtemps connue sous le nom de l'Empire du Milieu) a pu cultiver une éthique de la stabilité face aux grands bouleversements de l'histoire. Rien



n'illustre peut-être mieux cette valorisation de l'équilibre au milieu du désordre que les jardins de pierres, fabriqués pour « se suffire à eux-mêmes » et qui démontrent comment « la nature s'accommode singulièrement à notre esprit » (« Jardins », 37).

Néanmoins, à d'autres moments Claudel va plus loin dans sa recherche d'un centre et affirme que certaines constructions humaines (tels que des bâtiments ou des jardins particuliers) réussissent non seulement à encadrer (et donc à amplifier) les forces naturelles, mais aussi à leur conférer *un sens*. Nous trouvons, par exemple, dans « Religion du signe » que les inscriptions sur une stèle, au milieu d'un temple que Claudel avait visité, attirent le regard du visiteur sur leur manière de « parle[r] » (54), un parler qui énonce à la fois certains préceptes moraux prêchés par Confucius et « la nudité même, religieuse et abstraite, du lieu. » (55)

Il existe, par conséquent, une tension curieuse dans *Connaissance de l'Est* entre la recherche d'un centre signifiant et une célébration de la foisonnante variété des sites et de la végétation que Claudel a découverte au cours de ses promenades quotidiennes en Chine et au Japon. Elle est déjà suggérée par le titre du recueil qui établit les deux pôles autour desquels gravitent les poèmes qui suivent : d'une part une « connaissance », appuyée sur un domaine assimilé et sûr, et de l'autre une ouverture à ce qui « est », c'est-à-dire au réel, à toutes les « choses [qui] n'ont pas cessé d'exister derrière nous parce que nous passons ailleurs » (« Hong-Kong », 25). Le réel peut surprendre à tout instant nos habitudes flatteuses de penser qui suggèrent que nous avons déjà saisi le sens de tel ou tel pays étranger. Ce bouleversement des attentes est illustré par mainte page du livre de Claudel, et son importance est soulignée dans l'extrait suivant du poème « Le Promeneur » :

Aux heures vulgaires nous nous servons des choses pour un usage, oubliant ceci de pur, qu'elles soient; mais quand, après un long travail, au travers des branches et des ronces, à Midi, pénétrant historiquement au sein de la clairière, je pose ma main sur la croupe brûlante du lourd rocher, l'entrée d'Alexandre à Jérusalem est comparable à l'énormité de ma constatation. (98-9)

Un contact simple établi avec le réel est peut-être l'ultime preuve d'un phénomène curieux mais fondamental : à savoir que certains endroits

nous font appel dès que nous y arrivons, et qu'au moment même où nous les regardons ils nous regardent à leur tour.

## Notes

- 1 Suzanne Bernard nous rappelle que Baudelaire avait d'abord songé, dans une lettre de 1861 adressée à l'éditeur Houssaye, à intituler *Le Spleen de Paris* « Le Promeneur Solitaire » ou « Le Rodeur Parisien » — voir *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris : Nizet, 1959) 105.
- 2 *Connaissance de l'Est*, éd. critique établie par Gilbert Gadoffre (Paris : Mercure de France, 1973) 29.
- 3 *Connaissance de l'Est suivi de L'Oiseau noir dans le soleil levant* (Paris : Gallimard, collection « Poésie/Gallimard », 1974) 99. Tous les renvois dans le présent article au recueil de Claudel se font à cette édition-ci et ils sont indiqués dans le corps de l'article par un numéro de page placé entre parenthèses.
- 4 Cf. les remarques de Gilbert Gadoffre sur « La Marée de midi » (114-15) où les pauses qui ponctuent certaines phrases, et obligent les lecteurs à s'arrêter momentanément, reprennent le rythme des vagues (Gadoffre 57). On le remarque, par exemple, dans la phrase suivante : « Durant que je parle, ou que j'écris, ou repose, ou mange, je participe à la mer qui m'abandonne ou qui monte. » (114)
- 5 Voir la déclaration judiciaire d'Albert Loranquin qui affirme que « Claudel cherche, et affirme qu'il existe, si nous le voulons, un lieu 'calculé pour paralyser le successif' (Pr. 1186) » — *Invitation à Claudel : Autour de la « Cantate à trois voix »* (Paris : Pierre Téqui, 1996) 53. (Je remercie Sergio Villani d'avoir attiré mon attention au troisième chapitre de ce livre, intitulé « De l'heure et du lieu. ») En citant dans cette phrase le texte « Hang Tchéou » (que Claudel avait consacré à un lieu de pèlerinage au Japon : *Œuvres en prose* [Paris : Gallimard, Pléiade, 1965] 1186), Loranquin établit un parallélisme important entre la célébration poétique des lieux et le pèlerinage religieux. Nous y reviendrons à la fin de cet essai.
- 6 Dans « Heures dans le jardin » on trouve une dissolution semblable de la frontière qui sépare l'individu de ses alentours : « moi, j'absorbe la lumière par les yeux et par les oreilles, par la bouche et par le nez, et par tous les pores

Commenter le génie d'un lieu : *Connaissance de l'Est*

de la peau. Comme un poisson, j'y trempe et je l'ingurgite [...] le soleil pénètre mon sang et désopile mon cerveau. » (119)

- 7 Cf. les remarques de G. Gadoffre sur les traces dans *Connaissance de l'Est* du plaisir de marcher pour marcher — une activité (comme la musique) qui tire sa force d'elle-même et n'a nul besoin d'autre justification : Gadoffre 28-9.