

Claudél à Angkor Vat : le Feu Divin et Infernal dans « Le Poète et le Vase d'Encens »

Nina Hellerstein

University of Georgia

Claudél a visité Angkor Vat, le site des célèbres temples khmers, au début de son ambassade japonaise en 1921, et a raconté sa visite dans le deuxième des Dialogues japonais publiés dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, « Le Poète et le Vase d'Encens. » Il se situe dans une série d'explorateurs français, parmi lesquels on remarque notamment Loti et Malraux, qui ont consacré des textes importants à ces monuments (Malicet 74-76 ; Dagens 80, 101-106, 147-157). Les trois auteurs ont partagé certains des mêmes sentiments, fréquents chez les visiteurs occidentaux d'Angkor : un effroi fasciné, une terreur sacrée devant le mystère naturel, historique et esthétique que représentent ces sites.

Les premiers passages du dialogue indiquent la complexité du projet : il s'agit de retrouver les souvenirs d'une expérience riche mais troublante et ambiguë. Le texte se présente ainsi comme une séance de spiritisme où le poète et son complice, le Vase d'Encens, cherchent à « conjurer » les souvenirs de sa visite à Angkor. Comme le suggère Malicet, il s'agit d'une sorte d'appel venu de l'inconscient, un sentiment d'inachèvement lié au trouble ressenti devant les monuments : « ce poème voulait revivre, il le sentait lié à quelque chose en lui d'essentiel parce qu'il contenait sa réaction ambiguë devant ce qui lui avait paru être le symbole du mal et de la folie » (56). Le feu du Vase devient ainsi l'agent d'une opération complexe qui vise à la fois à retrouver et à résoudre les énigmes intérieures et extérieures posées par Angkor.

Le Poète. — Petit pot à idées, vase à esprit qui divise tout aliment qu'on te fournit en cendre et en fumée, comme la chaleur de trois morceaux de charbon entre les mains

gagne peu à peu sous les vêtements tout le corps transi,
ainsi ton parfum qui ranime le passé et qui endort le
présent pénètre de cellule en cellule jusqu'aux racines de
la cervelle. (137)

Ces suggestions de magie indiquent l'aspect problématique de l'effort de retrouver les souvenirs d'Angkor : il vient à la fois du caractère troublant de l'expérience d'Angkor elle-même, et des risques de l'opération de retourner vers son propre passé, souvent condamnée par Claudel. Dans ces premiers passages, l'insistance sur les couleurs noir et rouge, l'évocation de la nuit, de la magie et de la mort, donnent au feu du Vase une valeur chtonienne et inquiétante. L'élément du feu est essentiellement ambigu, comme le montre Bachelard : « Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse » (9). On retrouve cette double fonction dans le rôle du feu de l'encens : il est lié d'abord aux souvenirs de l'incendie de l'Ambassade et à la « forêt maudite d'Angkor » (138). Mais il représente également le principe essentiel de la vie, à travers le thème de la combustion corporelle déjà présent dans *l'Art poétique* (162-3), et réalisé dans la respiration du Poète.

Le Vase d'encens. — C'est bien. Souffle sur moi et je
brillerais et dans la reprise de ton haleine mon parfum
remplira tout entier ta cave comme une lumière faisant
de tous côtés tressaillir mille escarboucles et bouteilles.

Le Poète. — Colore, liqueur subtile, les canaux et rami-
fications les plus ténus de ma pensée. (137)

La caverne mystérieuse du Vase et du souvenir est le centre d'un faisceau de fils lumineux qui s'identifient aux divers réseaux de l'organisme humain : respiration, digestion, systèmes nerveux et sanguin. Les fragments du manuscrit perdu dans l'incendie indiquent l'origine de l'œuvre dans les « entrailles » (139) du

poète, c'est-à-dire les profondeurs organiques et psychiques de son être. Ce sont « quelques noirs papillons comme des enfants mal morts qui viennent me redemander la vie » (138). L'image suggère des âmes païennes errantes, mais la référence aux enfants semble indiquer que, par opposition aux âmes païennes qui demandent à mourir définitivement, ce sont des êtres qui cherchent à renaître et à retrouver une signification.

Ainsi, dans ce Dialogue, le poète cherchera par la création poétique à exorciser le mal : à explorer l'univers maléfique d'Angkor par le feu d'enfer, mais en même temps à le récupérer en aidant le feu de l'esprit à en dégager le sens. Si la participation du corps est intrinsèque à l'expérience du mal angkorien, elle l'est également à la construction d'une interprétation qui pourra servir à transcender ce mal. Le Poète participe avec sa respiration au travail du Vase, mais il en transforme le sens, en utilisant les effets purificateurs de la flamme pour unifier les aspects sensibles du lieu en signification.

Comment ne pas associer avec les yeux et les narines
mon esprit à ton exhalaison ? Mon œuvre est l'inverse de
la tienne. Tu désagrèges le charbon en une mèche aiguë
et moi ma respiration de mille soies déliées à travers la
filière de l'intelligence finit par tirer l'idée. (143)

Le feu de la respiration mène le poète vers une « co-naissance » à la civilisation angkorienne, basée d'abord sur une participation implicite, corporelle et intellectuelle, à ses manifestations concrètes.

Les analyses bachelardiennes sur le symbolisme charnel du feu situent son origine dans le lien entre le feu et la sexualité, à travers le geste du frottement (46-47). Et en fait, les termes de la description d'Angkor ici associent l'exploration des constructions du temple avec la hantise du péché charnel : « cette puanteur hideusement parfumée qui au fond de nos entrailles lie je ne sais quelle connivence avec notre corruption intime » (139). Les passages qui évoquent les temples d'Angkor et leur décor naturel

insistent sur la dimension infernale du lieu avec un vocabulaire de la chair, de la digestion et de la pourriture : « la vague mâche avec dégoût comme une bouchée de foin ces radeaux... ces faux fruits qui sont... des sacs à vers tout enduits intérieurement d'un noir guano... [le poète en est revenu avec] la colique... [on y voit] des morceaux d'idoles à moitié digérés par la terre juteuse... un dieu [assis]... sur un trône d'excréments » (138-139). Le poète éprouve dans son propre corps l'écho des péchés de l'Asie, qui sont manifestés sur le plan extérieur par les forces terrifiantes d'une nature démesurée qui a envahi les ruines d'Angkor, et dont la prolifération exprime la menace d'une métaphysique non soumise à la raison structurante judéo-chrétienne (Malicet 69-70).

Ainsi, dans cette première partie du dialogue, le poète est poussé par une inspiration mystérieuse à revenir par le souvenir dans l'univers naturel et religieux des temples. Dans la deuxième partie, il répond à la menace posée par les forces destructrices des religions asiatiques, en proposant une tentative d'analyse et d'explication du sujet principal : le centre spatial du complexe, le « carré d'Angkor Vat » (140).

Le Poète. — C'est ici que j'aurais besoin de mes papiers détruits. J'essayais de démontrer que l'idée carrée d'Angkor Vat, c'était l'étang. Des trônes superposés d'eaux planes, comme ce lotus qui sert de support à Bouddha. (141)

Du chaos des ruines et de la nature sauvage, il dégage un principe d'ordre architectural et métaphysique dans ce concept de « l'étang, » qui résume la signification centrale du complexe et le sens profond des monuments. Il se réfère ainsi, implicitement, à leurs origines historiques. L'on a pu dire que l'empire d'Angkor est né de la maîtrise des eaux ; les lacs et les douves des complexes, qui symbolisent la mer cosmique, rappellent également le rôle tour à tour bénéfique et destructeur des eaux dans l'interaction des forces naturelles de la région (Standen 29). Partant d'une référence au mythe hindou de la Mer de Lait, avec ses associations maternelles

et charnelles, le poète interprète la disposition de l'espace du complexe comme une série de prisons où l'eau est enfermée et corrompue. Par ses constructions qui reflètent le système spirituel hindou et bouddhiste, avec son insistance sur la retraite et la contemplation, le réseau des étangs d'Angkor emprisonne le liquide vital à l'intérieur d'une série d'espaces fermés.

Le Poète. — L'étang, c'est l'eau immobile.

Le Vase d'encens. — Le miroir. L'eau qui commence à refléter dès qu'elle s'arrête. Pareille au néant, image du vide et reflet de tout.

Le Poète. — L'eau thésaurisée et stagnante, exactement adéquate à son cadre. À l'état de niveau. Immobile. Consciente d'elle-même, jouissant d'elle-même, communiquant avec elle-même, totalisée dans le poids, échappant à l'éternité par le moment. (142)

Le passage évoque le lien entre l'élément aquatique et la problématique du corps : l'eau est une « digestion de mirages, » « elle cuit, » « elle est morte, » rappelant le réseau d'images qui associent Angkor à la corruption corporelle. Pourtant, le nœud du problème se révèle dans l'allusion au « néant » : le poète définit la base de la métaphysique hindoue et bouddhique comme la recherche d'un état de quiétude spirituelle, négatif et destructeur, qu'il identifie avec le non-être. « [L'eau] a cessé d'être acte, pour devenir cette espèce de toute-puissance à rebours qu'est le néant » (143). Ce concept de néant, que l'on retrouve souvent dans les discussions claudéliennes à propos des religions asiatiques, renvoie en fait à une crise philosophique et théologique dans l'Europe contemporaine, comme l'a montré R.-P. Droit.

Tout au long de l'épisode où le bouddhisme fut réputé nihiliste, on a confondu silence et négation, ou, si l'on préfère, suspension et refus, ou encore abstention et destruction. Ainsi le bouddhisme, religion « sans » Dieu, est-il devenu « athée, » niant Dieu. [...] L'exemple

« funeste » du bouddhisme en Asie fait comprendre quelle néantisation de ses croyances guette l'Europe au-dedans d'elle-même, et quelle destruction du christianisme déjà la mine. (232-233)

Claudél ajoute à cette interprétation, fréquente parmi les penseurs catholiques, quelques préoccupations particulières : considérant le Nirvana comme la recherche d'un état d'anéantissement de l'esprit et de l'identité individuelle, il conclut que toute construction basée sur cette métaphysique sera nécessairement négative ou inversée, une « toute-puissance à rebours » (Hue 243). Il précise ce raisonnement dans un passage de sa correspondance avec J. Rivière, cité par Malicet.

Retirez la fin du monde (qui en est aussi le commencement) et il n'y a plus de *suite* dans les choses, mais seulement ce chaos qui vous désespère et vous épouvante et auquel le vieux Tathâgata préférerait le *Néant*. (Corr. Rivière, cité in Malicet 65).

Dans le Dialogue, le poète utilise une méthode logique pour poursuivre son argument contre le néant : la discussion se présente d'abord comme une série de répliques qui s'enchaînent dans un raisonnement logique et progressif, comme un dialogue socratique.

Le Vase d'encens. — Si tu suis ton idée avec logique, tu finiras par tout retrouver. Je t'aiderai. Et je commence par poser la question : Qu'est-ce que l'étang ?
Le Poète. — L'étang, c'est l'eau immobile. (142)

L'eau d'Angkor elle-même semble acquérir la capacité de raisonner logiquement, mais « à rebours », par sa capacité de refléter, qui s'empare du monde et réussit à lui enlever sa solidité et sa réalité.

Le Vase d'encens. — Inutile, n'ayant de vertu que pour refléter et non plus pour atteindre. Conservant tout ce

qu'on lui confie et l'analysant, le corrompant. Les vers y vivent, les insectes de la mort y pondent. (142)

En même temps, cet aspect logique du passage est combiné avec une structure quasi-musicale qui donne l'allure d'une incantation, avec son rythme régulier, ses répétitions et ses images d'un lieu aquatique à la fois fascinant et terrifiant.

Le Vase d'encens. — Elle reste, elle permance, elle ne passe pas, elle ne vient pas, elle ne va nulle part. Impuissante à se décoller et à échapper au spectacle par l'action. Une condensation du temps. Une digestion de mirages. Elle atteste, elle *dépose*. (142)

Ce style à la fois répétitif et logique suggère l'état de l'eau des étangs d'Angkor elle-même, emprisonnée dans son incapacité d'agir et son intelligence stérile.

À partir de cette idée de l'interaction entre les qualités d'immobilité corporelle et de réflexion intellectuelle qui caractérise l'eau d'Angkor, le poète élargit son analyse à la civilisation asiatique tout entière. Il contraste ainsi sa pensée, qui réunit les faits du monde en une interprétation synthétique, avec le processus de désagrégation qui caractérise le feu du Vase. « Tu désagrèges le charbon en une mèche aiguë et moi ma respiration de mille soies déliées à travers la filière de l'intelligence finit par tirer l'idée » (143). Cette idée synthétique consiste en une interprétation de la métaphysique hindoue et bouddhique comme un emprisonnement dans l'immobilité. Le corps joue un rôle central dans cette interprétation, puisque le poète fonde son analyse sur les gestes essentiels enracinés dans l'existence corporelle de l'être humain. « [...] le temple d'Angkor [...] est une espèce de hiérarchie d'étangs » (143) dont la fonction est d'encourager le mouvement du regard et du corps de bas en haut; et ce mouvement lui-même exprime l'attitude essentielle et les causes de l'emprisonnement spirituel de l'homme asiatique.

Ce qui va de bas en haut c'est qu'il ne peut aller ailleurs et qu'autour de lui sur le même plan, à gauche, à droite, tout absolument est fermé et que la volonté est assise sur des diamètres égaux. (143).

Celui qui regarde de bas en haut attend et prie, celui qui regarde droit devant lui désire et conquiert, celui qui regarde de haut en bas, il domine et il possède. (145)

Claudé fait ici une sorte de « lecture » phénoménologique du sens psychologique des dimensions spatiales qui gouvernent à la fois les monuments d'Angkor et l'existence de l'homme asiatique. En fait, son interprétation du sens kinesthésique de ces directions est confirmée par les études du psychologue esthétique Rudolf Arnheim :

Le vertical agit comme la dimension de la *vision* en étalant le bâtiment en position debout pour notre sens de la vue. [...] L'horizontal est la dimension de l'*action*. [...] Dans un cas le spectateur regarde la situation comme si c'était un tableau; dans l'autre il regarde un champ sur lequel il agit ou agira ou sur lequel quelqu'un a agi. (« Spatial Aspects » 166-167; ma traduction).

Les analyses d'Arnheim définissent la dimension verticale comme le domaine de la contemplation, parce qu'il offre un champ étendu à la vision, mais cet élargissement du champ visuel empêche en même temps le spectateur de s'y engager autrement que par le regard. En revanche, la dimension horizontale ne s'offre pas en totalité au regard, mais promet au spectateur le plan d'une action ou mouvement potentiel (*Dynamics* 54-55).

Ainsi, Claudé construit son interprétation de l'opposition essentielle entre la vision du monde des Asiatiques et des Occidentaux sur un sens intuitif des attitudes kinesthésiques fondamentales. Comme le montre Malicet, la méthode du poète n'est pas « objective », dans la mesure où il s'appuie sur ces analyses psy-

chologiques pour tirer des jugements personnels absolus sur le bien-fondé des positions théologiques respectives des deux systèmes religieux (Malicet 246-247). Pourtant, son analyse fait ressortir l'importance du corps et de la perception individuelle de l'espace dans l'expérience esthétique et spirituelle, et le lien entre la dimension vécue de l'espace, la psychologie religieuse des cultures différentes et l'emploi de ces facteurs dans la dynamique des formes architecturales.

La racine de la philosophie « kinesthétique » de Claudél se trouve sans doute dans ses idées générales sur le lien entre les processus organiques et la vie spirituelle. S'il condamne la contemplation quiétiste, orientale ou occidentale, c'est parce que pour lui, le mouvement, le dynamisme et le devenir sont indispensables à l'accomplissement du dessein divin, s'inscrivant dans la temporalité linéaire des êtres vivants (Malicet 246). Cette structure linéaire est imprimée dans les processus dynamiques du corps, mouvements, réseaux de circulation, perceptions, qui sont les forces organiques par lesquelles l'homme réalise les directions divines en lui-même. « Le mouvement n'est pas un état momentané de la matière, local, accidentel; il n'en est pas seulement un caractère, une 'puissance' inséparable; il est son acte permanent et le suppôt même de son existence » (AP 154-155). La « vibration » par laquelle ce mouvement s'exprime dans le rythme intime de l'organisme réunit les fonctions vitales de la combustion, de la perception et de la mobilité. Ainsi, lorsque le poète fonde son interprétation des systèmes métaphysiques sur les structures musculaires du corps humain, il s'appuie sur cette croyance fondamentale et ancienne chez lui à la correspondance entre les rythmes organiques et ceux qui maintiennent l'univers en fonctionnement selon le plan divin. Et le rôle du feu, qui est un thème central du Dialogue, s'inscrit dans cette pensée, puisqu'il représente un agent qui, par son action de consumer, mène l'être vivant sur le chemin progressif vers la réalisation de son destin mortel.

En fait, le thème du feu redevient un élément important dans la dernière partie du texte, comme pour « consommer » la

réflexion du poète. L'ambiguïté du feu est mise en relief par l'action du Vase et les textes taoïstes qu'il « brûle » pour le poète : le feu commence par offrir un moyen d'accès à cette pensée fascinante, et s'accorde à l'effort du poète d'assimiler cette pensée à la théorie du « mouvement de bas en haut ».

Le Poète. — Attends un peu ! Cela réveille dans ma pensée un vieux son de mots jadis lus. Ce mouvement de bas en haut dont tu parles ne serait-ce pas ce qu'on pourrait appeler *le Chemin* ?

Le Vase d'encens. — *Le Chemin* ou *Le Tao*.

Le Poète. — C'est cela. Brûle-moi ce texte du Tao Teh King que j'ai jadis copié pour toi. (146-147)

Pourtant, même si le poète commence par identifier le Tao à son interprétation de la pensée asiatique, la philosophie taoïste offre un défi finalement impossible à résoudre, dans la mesure où ses paradoxes ne se laissent pas assimiler au système d'interprétation logique que le poète a utilisé pour surmonter les problèmes posés par la métaphysique d'Angkor. Les trois anecdotes taoïstes racontées par le Vase : la critique des « choses qu'on peut apprendre », et les histoires de la Perle noire et du vieillard Chaos — ont en commun le thème de la recherche de l'illumination et de la compréhension. Chacune situe la solution dans la spontanéité du hasard et un refus de la rationalité et de la pensée systématique et consciente. Le Vase provoque ainsi le Poète à reconnaître dans le Taoïsme, où il ne voulait voir d'abord que « cette saveur secrète des choses, ce goût de Cause, ce frisson d'authenticité » (147), un fond de liberté sauvage et irréductible qui suggère des liens avec le « néant » asiatique, tant réprouvé.

Cette ambiguïté de la réaction du Poète apparaît dans la dernière réplique, qui illustre, comme Malicet l'a remarqué, le lien implicite entre le feu infernal et la fonction du Vase (Malicet 259).

Le Poète. — C'est stupide ! ça n'a pas de sens ! je n'ai jamais entendu quelque chose d'aussi parfaitement

insipide ! Et d'ailleurs ça y est ! ça s'est éteint dans ton ventre. Tu es froid, tu sens mauvais, pouah ! c'est comme un renvoi d'ivrogne ! Va-t-en au diable ! (*Il envoie le vase par la fenêtre*). (149)

Pourtant, même si le Vase s'est éteint, ses paroles subsistent, et le geste de le jeter par la fenêtre n'efface pas ses idées. L'humour bouffon de ce dénouement est plutôt révélateur d'une sympathie cachée, déjà ancienne, mais complexe et variable, comme le montre B. Hue, pour la pensée asiatique (248-249). Le Dialogue étale devant nos yeux un véritable débat d'idées qui reflète un profond conflit chez le poète, mais nous savons que pour Claudél, même le mal sert le dessein divin.

Ouvrages cités

- Arnheim, Rudolf. « Spatial Aspects of Graphological Expression ». *Visible Language* XII, 2 (printemps 1978), 163-169.
- . *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley : U of California P, 1977.
- Bachelard, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.
- Claudél, Paul. *Art poétique*. In *Oeuvre poétique*. Ed. S. Fumet et J. Petit. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1967. 121-218.
- . « Le Poète et le Vase d'Encens ». *Le Poète et le Shamisen. Le Poète et le Vase d'encens. Jules ou l'Homme-aux-Deux-Cravates*. Ed. Michel Malicet. Besançon : Annales de l'Université de Besançon, 1970. 133-149.
- Dagens, Bruno. *Angkor : Heart of an Asian Empire*. New York : Abrams, 1995.
- Droit, Roger-Pol. *Le Culte du néant*. Paris : Seuil, 1997.
- Hue, Bernard. *Littératures et Arts de l'Orient dans l'Œuvre de Claudél*. Paris : Klincksieck, 1978.
- Standen, Mark. *Passage through Angkor*. London : New Holland, 1995.