

AVANT-PROPOS

Le volume que vous avez entre les mains est le fruit d'un travail qui a mis presque un siècle à voir le jour. *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* est le premier commentaire biblique que Claudel a composé. Il s'agit d'une interprétation personnelle de l'Apocalypse de saint Jean, le dernier livre du Nouveau Testament. Cet ouvrage a été achevé pendant son ambassade américaine entre 1928 et 1932 mais il n'a jamais été publié de son vivant. Il a paru de manière posthume en 1967, douze ans après la mort de Claudel, dans l'édition des *Œuvres complètes* parue chez Gallimard. Selon son fils Pierre dans un entretien filmé de 1966 avec Jacques Petit, Claudel a préféré différer sa publication parce qu'il sentait un conflit entre sa fonction d'ambassadeur aux États-Unis et les idées critiques sur le pays qu'il avait exprimées dans l'œuvre¹. Au-delà des problèmes politiques que sa critique acerbe pouvait causer, les hésitations du poète ont sans doute d'autres motivations : il est conscient que son œuvre est d'une nature originale, audacieuse et inclassable, joignant à une lecture très personnelle de l'Apocalypse proprement dite un réseau complexe de méditations sur d'autres textes bibliques, sur des problèmes contemporains et sur sa propre vie.

Entre 1931 et 1933, pendant qu'il achevait de recopier et de compléter son texte, Claudel collabore avec le jeune peintre franco-mexicain Jean Charlot. Celui-ci est né à Paris en 1898 ; il a rencontré Claudel à Washington en 1929, après avoir passé plusieurs années au Mexique, d'où une partie de sa famille était originaire. Il avait été en lien avec les mouvements artistiques contemporains à Paris, notamment le cubisme et le mouvement des jeunes artistes catholiques ; au Mexique, Charlot a été parmi les fondateurs du mouvement des muralistes mexicains et a collaboré ensuite aux fouilles archéologiques du site maya de Chich'en Itza. Son esthétique combine une ouverture exceptionnelle aux arts et aux cultures du monde et une foi catholique très profonde : ces qualités lui ont permis de devenir facilement le collaborateur de Claudel. Charlot a ainsi illustré la version en anglais du *Livre de Christophe Colomb* en 1930. Pour *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, 350 dessins ont été conçus, destinés à donner une forme visuelle et plastique à sa lecture des textes sacrés (le nombre est approximatif, puisque certains ont été perdus). Malheureusement, le produit de leur travail en commun n'a jamais vu le jour². Outre ses hésitations à publier son texte, Claudel a été découragé par les difficultés matérielles de la publication³. Ayant renoncé à publier son commentaire, il a mis également de côté la collection de dessins de Charlot ; déposés dans le fonds Claudel de la Bibliothèque Nationale de France, ils sont presque tous restés inédits.

Cette œuvre importante méritait pourtant d'être enfin organisée et éditée afin de donner une vision complète de la manière dont Claudel concevait le sens de l'Apocalypse et ses liens avec les autres textes bibliques. Cette réalisation permet de donner sa juste place au travail artistique accompli en collaboration. L'illustration représente un moyen pour l'écrivain de prendre possession de l'expression visuelle : il utilise ses ressources pour construire une double interprétation de la Bible susceptible de toucher plus profondément le lecteur, dans son corps aussi bien que dans son esprit. Il s'est engagé activement dans la création des illustrations, de sorte qu'elles sont une partie intégrale de la signification de l'œuvre : pour Charlot, la publication du texte sans illustration « donne une partie de son idée mais pas toute son idée, parce qu'il [Claudel] avait des idées qui devaient être représentées par des images »⁴.

Le texte de l'Apocalypse offre une matière particulièrement attrayante pour une expression d'ordre visuel. L'édition que nous publions s'inscrit dans une longue tradition de versions illustrées qui a couru à travers les siècles, en particulier les éditions illustrées du commentaire de Beatus de Liébana, à partir du IX^e siècle ; les beaux manuscrits enluminés de l'école médiévale anglo-normande ; les tapisseries d'Angers ; la série célèbre des gravures de Dürer ; on peut aussi mentionner les vitraux de l'église Saint-Nicolas de la Ferté-Milon, auxquels Claudel se réfère à plusieurs reprises dans le texte⁵. Pour expliquer ce qui inspire la création de ses commentaires bibliques, le poète évoque sa première initiation à la Bible, associée aux « grands cartons » que les « chères sœurs de la Doctrine Chrétienne » lui « mettaient entre les mains » : l'origine même de sa fascination pour les textes sacrés est, pour partie, une expérience visuelle⁶. Le titre de l'œuvre, « Au milieu des vitraux » la distingue d'un travail d'exégèse classique : l'étude de l'Apocalypse passera par l'exploration des images que le texte sacré inspire au poète.

Les deux collaborateurs ont entrepris ce projet dans un état d'esprit ludique et expérimental. Leur collaboration directe a consisté essentiellement en une série de discussions sur les sujets qui intéressaient le poète, sur les idées précises qu'il voulait voir représenter par son collaborateur. Il lui donnait des conseils sur la manière de les réaliser : il esquissait lui-même les principales idées qu'il voulait faire exécuter et donnait des ordres précis sur leur arrangement et leur forme. Le *Journal* de Charlot indique les dates de leurs rencontres et souvent les sujets de leurs discussions. Celles-ci concernent principalement les différents aspects de la religion catholique ainsi que des questions esthétiques. La plus grande partie du journal comporte une série de notes sur le cours du travail. Le 29 décembre 1931, après un dîner élégant que l'ambassadeur avait offert à son jeune collègue, les deux collaborateurs ont partagé une « bonne conversation sur les anges » ; le 27 juillet 1932, au cours d'un voyage en auto, le sujet de leur « belle conversation » portait sur la religion qui doit se voir comme « la lutte non la paix »⁷ : c'est une idée centrale évoquée au chapitre XV de l'œuvre. Dans leur correspondance, Claudel manifeste son approbation pour les premiers dessins : le 21 mai 1931, il se déclare « enchanté » des trois premiers, et dans la lettre du 13 février 1932, il juge « épatants » les dessins qui illustrent le verset Ap. VII, 1, avec les *Quatre Anges qui retiennent les Quatre Vents* (Chap. I, Fig. 21), suggérant pourtant quelques modifications qui tendent à renforcer l'intensité des gestes ; il fera le même genre de suggestions, généralement suivies par Charlot, sur d'autres dessins⁸. Charlot a commencé ses illustrations après que le poète avait déjà terminé sa première version du texte, rédigée entre 1928 et 1930 ; ses dessins sont fondés sur les chapitres révisés que le poète lui montrait ou lui envoyait, entre 1931 et 1933, et les passages illustrés sont identifiés par des indications de chapitres et de pages dans les coins.

La collaboration entre les deux artistes a pris fin avec l'ambassade à Washington et le départ de Claudel en 1933, à un moment où les possibilités de publication avaient commencé à devenir problématiques. Les deux collaborateurs ne se sont ensuite jamais revus. De son côté, Charlot a eu une longue carrière artistique reconnue aux États-Unis et a fini sa vie à Hawaii où il était professeur d'art à l'université.

La version du texte que nous utilisons est celle que les éditeurs scientifiques du *Poète et la Bible I*, Michel Malicet, Dominique Millet et Xavier Tilliette, ont choisie : la copie manuscrite complète de Claudel, même si Charlot semble avoir utilisé des versions antérieures pour certains chapitres⁹. Rapprocher correctement les dessins des passages qu'ils sont destinés à illustrer est une tâche parfois délicate, en raison de la nature énigmatique des dessins et de la complexité des textes. Elle est rendue difficile aussi à cause du désordre dans les dossiers où les dessins ont été conservés dans le fonds

Claudel de la BnF. Charlot a souvent créé plusieurs versions de la même scène, pour offrir le choix au poète ; dans la grande majorité des cas, le poète n'a pas exprimé sa préférence. Il avait même proposé, à un moment où les discussions sur la publication du volume semblaient bloquées par les difficultés matérielles, d'éditer un album des dessins avec des explications et des légendes au lieu du texte complet. Les « Interviews » menées par le professeur Mira Baciú avec l'artiste en 1972 offrent la source la plus précieuse de renseignements sur leur collaboration. Elles permettent d'éclairer le sens parfois obscur des dessins, ainsi que leur origine théologique ou personnelle et les choix esthétiques des deux auteurs (voir la note 4). Il existe aussi un site internet de la *Jean Charlot Foundation* qui présente les calques ou esquisses numérisés pour la plupart des dessins des chapitres III-XV, sur le site de la bibliothèque de l'université de Hawaii où le peintre a terminé sa carrière¹⁰. Le présent volume est le produit d'un travail indispensable qui a consisté à retenir les images esthétiquement les plus riches et les plus représentatives des idées du texte. Certaines illustrations n'ont pas été retenues parce qu'elles manquent d'intérêt esthétique ou de pertinence pour la discussion, ou parce qu'elles répètent une idée mieux représentée par un autre dessin. Dans un certain nombre de cas, la place de l'illustration ne peut pas être fixée précisément à cause du décalage entre les indications sur les dessins et l'état des manuscrits, mais les références internes offrent des indications suffisantes permettant de déterminer une place vraisemblable et sensée.

L'œuvre comprend une part importante de notes ou gloses, ajoutées dans la deuxième version du texte complet. Un certain nombre d'entre elles comporte aussi des illustrations. Les deux collaborateurs semblent les avoir traitées comme des extensions normales du texte et les illustrations s'insèrent sans difficulté dans le contexte des discussions. Les gloses des chapitres II, III, X et XI sont illustrées par une ou plusieurs images, mais la glose du chapitre XV, qui est très longue, comprenait à elle seule 27 illustrations dont certaines n'ont pas été retenues ici. Sur un plan concret, celui de la mise en page et de l'impression, les deux collaborateurs en ont discuté dans leur correspondance. Concernant la dimension matérielle du volume, ils projetaient de le publier dans un format in-quarto, imaginant l'emploi de caractères en « demi-gothique », une mise en page du texte en deux colonnes avec les citations à l'encre rouge, et la disposition des images selon leur format¹¹. Les illustrations ont été créées en trois formats : des bandeaux verticaux ou horizontaux correspondant à des « quarts » de format ; des rectangles en « demi-format » qui occupent les deux colonnes de la page ; et les grands formats, qui remplissent une page entière. Il y a un rapport général entre la nature des idées exprimées et le format des images qui les illustrent. Le grand format est réservé aux images les plus spectaculaires : frontispices, tableaux, portraits de saints ; le bandeau est souvent l'esquisse d'une idée ou une narration, représentant une série de personnages en mouvement, une succession linéaire d'éléments, parfois un simple motif décoratif ou cul-de-lampe. Le demi-format peut représenter l'un ou l'autre de ces types (il existe parfois deux versions en formats différents du même thème). Les scènes complexes avec de nombreux personnages apparaissent dans les demi ou grands formats. Les deux auteurs avaient en vue le modèle des manuscrits médiévaux enluminés et les incunables de la Renaissance, mais pour des raisons pratiques et esthétiques, il nous a fallu modifier cette vision tout en préservant l'essentiel, l'emplacement des images selon les indications des auteurs.

Dès le début de son texte, le poète affirme qu'il va aborder l'Apocalypse d'une façon familière et directe, sans révérence excessive ni formalités : « Il ne s'agit pas de comprendre l'Apocalypse mais de se promener dedans » (p. 23). Pour aider Claudel à exprimer cette vision personnelle et originale, Charlot a choisi un style pictural influencé par la tradition médiévale dans son aspect archaïque et naïf,

un style qui refuse la convention, le bon goût et le classicisme bourgeois¹². Il mentionne en particulier les mémoires de sainte Lydwine qui lui ont donné l'idée d'un mysticisme très concret et physique ; l'une des scènes de table du chapitre III (Fig. 5) rappelle ses visions, qui sont racontées par Huysmans dans *Sainte Lydwine de Schiedam*¹³. L'intention des deux auteurs était d'utiliser une technique de gravure en bois de fil de style artisanal pour les reproductions, peut-être gravées au Japon, pour accentuer la force expressive des images. Les dessins conservés à la Bibliothèque Nationale, dans leur état préparatoire, sont exécutés à l'encre de Chine sur de solides papiers d'artiste marqués de filigranes. Charlot a réussi à convaincre Claudel d'utiliser cette technique assez rustique, par rapport à l'esthétique plus raffinée, mais moins originale, de José Maria Sert, peintre catalan dont le style « baroque », décoratif et conservateur, était très admiré par Claudel, moins par Charlot¹⁴. Le style rustique et primitif utilisé par l'artiste permet de représenter tous les sujets, des plus simples aux plus complexes, avec un certain humour, parfois même avec une exagération et une énergie qui font penser aux bandes dessinées. L'humour le plus féroce est dirigé contre les cibles favorites de Claudel : Voltaire, Renan, Proust, objets habituels de la critique culturelle et religieuse du poète. Le dessin 5 du chapitre IX représente Proust, Tolstoï et Nietzsche caricaturés sur la scène d'un théâtre fantastique. Les figures méchantes et honnies de l'histoire biblique sont ridiculisées, comme Jézabel (Chap. XI, fig. 4), et surtout Satan lui-même (Chap. IV, fig. 14 ; Chap. VII, fig. 8 ; Chap. XV, fig. 17, parmi d'autres). L'humour dans le traitement des figures de la sainteté est plus respectueux, familier et tendre, comme dans l'image des trois prophètes traversés par l'Esprit Saint (Chap. IV, fig. 15), et celle de saint Jean porté par le Christ (Chap. X, fig. 1). Cet humour s'exerce également contre le poète lui-même ; dans son texte, il se moque souvent de ses propres obsessions ou de sa maladresse d'apprenti exégète.

Ce mélange unique de profondeur et d'irrévérence est au service d'un texte qui poursuit un même objectif : « se promener » dans l'Apocalypse, c'est l'explorer de façon extrêmement attentive, et en même temps avec l'humilité d'un lecteur passionné qui interroge les mystères sacrés sans en être intimidé. Son style peut se caractériser, selon Dominique Millet-Gérard, comme un retour volontaire à la recette de saint Bernard, « *'Amor nescit reverentiam'*, non point certes irrespect, mais familiarité confiante avec le texte sacré », utilisant le ton de « bonhomie d'une conversation avec le lecteur », mais qui n'hésite pas devant le « burlesque » et des « boutades parfois inattendues et souvent mal reçues »¹⁵. Ce ton décontracté se mêle paradoxalement à un langage d'une richesse poétique extraordinaire qui répond à celle de la Bible elle-même, en particulier lorsque le poète poursuit son exploration des images de l'Apocalypse et leur puissance envoûtante. Il exprime son émotion devant l'épisode des *Quatre Anges qui retiennent les Quatre Vents*, dans le verset de l'Apocalypse, Ap. VII, 1, déjà commenté, et illustré au chapitre I (Fig. 21) : l'image lui inspire un sentiment d'émerveillement fasciné, quasi physique :

LE PÈRE : Moi aussi, quand je lis ces textes magnifiques, il me semble que mon souffle est suspendu et que pour un peu de temps il n'y a plus de temps. Mes cheveux se hérissent ! Il y a en moi une telle invasion de sentiment et d'intelligence que mon cœur s'arrête et que mon sang se fige dans mes veines (p. 48).

Tous ces éléments, la beauté poétique, le langage du croyant passionné, la familiarité et l'humour, si insolites pour une œuvre d'exégèse biblique, sont réunis dans une forme encore plus inattendue : le dialogue dramatique, un retour au genre qui a dominé la plupart de son œuvre antérieure. Les sept premiers chapitres consistent en un échange de vues et d'idées entre un Père et sa Fille, offrant un champ de débat sur le sens des mystères scripturaux. La familiarité de ton et d'expression impliquée dans leur rapport intime permet une liberté exceptionnelle dans l'exploration des énigmes du texte.

La fiction de la voix enfantine donne une grande vivacité aux recherches du poète, par exemple au chapitre VI, où le sujet des animaux dans l'Apocalypse se présente comme une visite imaginaire au zoo, suscitant une réaction apeurée de la Fille devant la menace des monstres bibliques. « J'entends des cris et des éclaboussements comme une bataille de monstres dans la mer et je vois des colonnes de fumée qui s'élèvent jusqu'au ciel ! » (p. 188). Le passage est illustré par le dessin 7 du chapitre VI, un entrelacs de serpents et de créatures mythiques qui introduit le sujet des Quatre Bêtes mystérieuses décrites par Daniel (Dn, 7, 2)¹⁶.

La voix de la Fille offre également une perspective extérieure et révélatrice sur les idées du Père. Ainsi au chapitre IV, elle compare son Père à une araignée :

LA FILLE : Cher papa, vous n'êtes jamais à court de comparaisons. Et moi, j'en ai trouvé une de mon côté qui s'applique à vous. Vous êtes comme les araignées qui établissent des fils dans tous les sens entre toutes sortes de plantes différentes et qui suspendues au milieu et attentives au moindre choc attendent la proie que Dieu leur enverra. [...]. Quand vous êtes à la recherche d'une idée et que vous prenez votre air distrait et fixe, vous me faites penser à un monsieur dont on m'a parlé qui se vantait d'attraper les moustiques avec une pince à sucre sans leur faire de mal ! (p. 119).

Le texte est illustré par le dessin 2 du chapitre IV, montrant un ange au centre d'une toile d'araignée. Le dessin comique et la gentille moquerie de la Fille cachent une idée d'importance primordiale pour l'œuvre et pour toute l'entreprise exégétique de Claudel : l'image de l'araignée qui réunit les innombrables fils du monde est une définition claire du rôle majeur que le poète s'attribue lui-même. Il se propose d'étudier ici non seulement les fils du monde, mais ceux de la Bible entière comme offrant la même structure, un réseau de rapports qui s'étendent et se diffusent dans toutes les directions. La méthode de composition est un effort pour relier toutes les parties de la Bible qui, pour Claudel, n'ont qu'un seul auteur, le Saint-Esprit. « Toute la Bible est ainsi pleine d'idées et d'images qui se rejoignent comme si elle avait été écrite par une seule plume et pensée par un seul esprit. Une même phrase se poursuit et s'achève sur trois ou quatre Livres à des siècles de distance » (p. 34).

La structure de l'ouvrage cherche à suivre ce modèle, construisant un tissu dense de références et d'images qui se répondent à travers l'espace du texte : le poète fait allusion à sa méthode de lecture et de composition au chapitre I, lorsqu'il évoque « ces reflets de reflets sur des reflets d'images » et leur multiplication « de tous côtés par voie de reflet, comme un flambeau dans une chambre à miroirs » (p. 37). La ligne discursive du commentaire principal sur l'Apocalypse est constamment interrompue par des associations d'idées et des renvois à d'autres textes bibliques ; on a pu parler du « foisonnement fantasque des gloses », du « jeu d'appels, de rappels et d'entrecroisements », de « l'éclatement du texte » pour définir la composition originale des commentaires bibliques claudéliens¹⁷. En fait l'Apocalypse elle-même n'est le sujet principal que des deux premiers chapitres ; elle apparaît de façon irrégulière dans les chapitres suivants, remplacée par de longues références en particulier aux prophètes Isaïe, Daniel, Jérémie, Zacharie et Ézéchiël, aussi bien qu'à la Genèse, à l'Exode et aux Évangiles. Cette structure, qui permet au poète de construire sa propre Bible en suivant la prolifération indéfinie de ses suggestions et de ses références personnelles, offre un espace accueillant aux projections plastiques de ses rêveries. Les illustrations s'intègrent dans un processus de création à plusieurs dimensions, dans un réseau de rapports où la pensée du poète se reflète dans des formes tour à tour écrites et dessinées.

La publication de cette édition illustrée est un événement capital, pareil à celle du texte lui-même trente ans après sa composition ; selon Jacques Petit, dans l'entretien télévisé qui accompagne la

publication du texte en 1966, « On trouve rarement dans l'œuvre d'un écrivain un inédit de cette importance »¹⁸. Il s'agit ici d'une redécouverte de l'œuvre sous une forme renouvelée, qui apporte une vision extraordinaire du processus de création et du monde mental et spirituel de l'auteur. *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* est le seul commentaire illustré d'une façon directe et personnelle par le poète. Claudel offre un livre complet, dans toutes ses dimensions : le texte, l'élément visuel, l'architecture globale sont tous conçus comme des parties signifiantes de l'ensemble. Plusieurs facteurs uniques se combinent pour créer ce résultat exceptionnel ; le principal est la présence d'un jeune artiste très doué et complètement dévoué à la pensée du poète, mais on peut penser que l'utilisation de sa fille comme interlocutrice, qui confère un ton de liberté et de légèreté au texte, a pu aussi l'encourager à tenter l'aventure de l'illustration lorsqu'il a commencé à recopier son texte.

Nina Hellerstein

Notes :

1. <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/i04314069/publication-d-une-oeuvre-inedite-de-paul-claudel>. [Consulté le 28 septembre 2022].
2. Voir la correspondance Claudel-Charlot, dans REITH-BRONNER, Francine, « Édition critique de la correspondance Paul Claudel-Jean Charlot, 1929-1954, Manuscrits inédits », Thèse inédite pour obtenir le grade de Docteur de l'Université, dir. par Luc Fraisse, Strasbourg, Université de Haute-Alsace, le 30 janvier 2015, p. 156-158.
3. Deux ouvrages avec des illustrations de Charlot ont été publiés à part : le chapitre XII d'*Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, appelé *Les Révélations de la Salette*, Paris, La Table Ronde, 1946 ; et *Introduction à l'Apocalypse*, Paris, Égloff, 1946.
4. CHARLOT, Jean, « Interviews with Mira Baciu on the *Illustrations of Paul Claudel's Apocalypse* ». [Consulté le 28 septembre 2022] <https://vault.jeancharlot.org/interviews/interview-j.pdf>, p. 4-5.
5. Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f104.image> ; parmi les Apocalypses anglo-normandes se trouvent *The Douce Apocalypse*, voir Morgan, N., *The Douce Apocalypse*, Oxford, Bodleian Library, 2006, et *The Lambeth Apocalypse*, Collection of the Archbishop of Canterbury in Lambeth Palace Library ; les Tapisseries d'Angers, Maine et Loire, Château d'Angers ; la série de 15 gravures par Albrecht Dürer, *The Apocalypse prints*, http://germanprints.ru/data/prints/durer/2222_angel_with_key/index.php?lang=en. [Consultés le 28 septembre 2022].
6. CLAUDEL, Paul, *J'aime la Bible*, [1952], *Le Poète et la Bible*, II, 1945-1955, Malicet, M., Millet-Gérard, D., Tilliette, X. (éd.), Paris, Gallimard, 2004, p. 999.
7. CHARLOT, Jean, *Journal*, cité dans REITH-BRONNER, Francine, *op. cit.*, p. 120, 389.
8. Voir REITH-BRONNER, Francine, *op. cit.*, p. 238, 250-252, 255-258, 262-266, 278-279 [Consulté le 28 septembre 2022].
9. Voir MALICET, Michel, « Histoire du texte [d'*Au milieu des Vitraux de l'Apocalypse*] », Claudel, Paul, *Le Poète et la Bible*, I, 1910-1946, Malicet, M., Millet, D., Tilliette, X., (éd.), Paris, Gallimard, 1998, p. 1420.
10. <https://digital.library.manoa.hawaii.edu/collections/show/42> [Consulté le 28 septembre 2022].
11. Voir REITH-BRONNER, Francine, *op. cit.*, p. 243-244, p. 247-251, et aussi Charlot, Jean, « Interviews with John Charlot », <https://www.jeancharlot.org/writings/interviews>, n° 20 [Consulté le 28 septembre 2022].
12. À comparer avec l'esthétique populaire évoquée dans la création des « Feuilles de saints » par Rodrigue et Daïbutsu dans les scènes II et IV du *Soulier de satin* : CLAUDEL, Paul, *Le Soulier de satin*, [1929], *Théâtre*, II, ALEXANDRE, D., AUTRAND, M., (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 455-465, 486-494. Voir aussi UBERSFELD, Anne, « Rodrigue et les saintes icônes », BRUNEL, P., UBERSFELD, A., (dir.), *La Dramaturgie claudélienne*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 69-76.

13. CHARLOT, Jean, « Interviews with Mira Baciú », *op. cit.*, p. 65 ; « Interviews with John Charlot », n° 25, <https://www.jeancharlot.org/writings/interviews> ; [consulté le 28 septembre 2022]. Voir la description d'une scène de table qui rappelle celle évoquée par Charlot, dans HUYSMANS, Joris-Karl, *Sainte Lydwine de Schiedam*, Paris, Crès, 1933, p. 194.
14. Voir CHARLOT, Jean, « Interviews with Mira Baciú », *op. cit.*, p. 6, [consulté le 28 septembre 2022], et KAËS, Emmanuelle, *Cette muse silencieuse et immobile, Claudel et la peinture européenne*, Paris, Champion, 1999, p. 185, 193, 197-199.
15. MILLET-GÉRARD, Dominique, « Regards latéraux sur l'exégèse claudélienne », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 175, 3e trimestre, octobre 2004, p. 36.
16. La Fille continue à jouer le rôle d'interlocutrice sous une forme moins directe avec les lettres que le Père lui adresse aux chapitres VIII-XVI ; au chapitre XV, le Père dialogue aussi avec le peintre Ixtlilxochitl, une figure de Charlot, et le dernier chapitre XVII est une lettre adressée à l'amie Agnes Meyer. Nous traiterons le dialogue du poète et d'Ixtlilxochitl plus bas.
17. WEBER-CAFLISCH, Antoinette, « Note à propos des "Poèmes Exégétiques" de Claudel », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 154-155, 2^e et 3^e trimestres 1999, p. 12 ; WEBER-CAFLISCH, Antoinette, « Claudel "Écriteur" de la Bible », *Claudel, le Poète et la Bible*, Actes du colloque des 16-17 octobre 1998 à la Bibliothèque Nationale de France, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2001, p. 104 ; MALICET M., « Préface » au *Poète et la Bible*, I, *op. cit.* p. xxi.
18. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04314069/publication-d-une-oeuvre-inedite-de-paul-claudel>., *op. cit.*, [Consulté le 28 septembre 2022].

NOTE SUR LES PRINCIPES DE LA PRÉSENTE ÉDITION

Cette édition illustrée d'*Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* reprend la version établie par Michel Malicet pour le texte seul dans *Le Poète et la Bible*, I, 1910-1946 (sous la direction de Michel Malicet, en collaboration avec Dominique Millet et Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 1998). Cet ouvrage donne en effet, selon les mots de Michel Malicet, le « seul texte relativement sûr et homogène, celui de la copie entièrement faite de la main du poète. » (« Note sur l'Établissement du Texte », *Le Poète et la Bible*, p. 1420). Les passages figurant entre crochets droits signalent dans l'une et l'autre édition des ajouts faits par Claudel sur son manuscrit lors de ses relectures et remaniements. Pour les citations bibliques, très nombreuses, ces mêmes crochets entourent les références. Elles ont été indiquées par Claudel lui-même, ou sont, assez souvent, le travail de l'éditeur : nous sommes, à cet égard aussi, redevables au texte proposé dans *Le Poète et la Bible*.

Toutefois, nous nous sommes écartés de l'édition du *Poète et la Bible* dans les cas suivants. Les mots grecs cités par Claudel apparaissent parfois sous une forme translittérée sur le manuscrit original. Nous avons choisi d'uniformiser et de restituer ici les caractères grecs pour chaque citation, comme l'aurait probablement fait Claudel si son œuvre avait été publiée de son vivant. De même, le choix du rouge pour les citations bibliques respecte une volonté formulée par Claudel. En revanche, le souhait par les artistes d'une mise en page du commentaire sur deux colonnes n'a pu être satisfait pour des raisons techniques.

Dans la mesure où il a été impossible de réaliser l'œuvre exactement telle que le poète et le peintre l'ont imaginée ou rêvée, et en particulier de faire graver sur bois les illustrations de Charlot, nous avons pris le parti de restituer les dessins à partir de clichés photographiques et dans la couleur ternie du papier en son état de conservation actuel. Si le livre d'artiste avait abouti, les illustrations gravées et le texte auraient sans doute été unis par un même fond, la teinte de la page. Le lecteur peut s'en faire une idée en consultant les deux plaquettes sur l'Apocalypse que Claudel fit publier avec des illustrations de Charlot (sans que toutefois ce dernier en ait supervisé la réalisation) : *Les Révélations de la Salette* (1946, publication du Chapitre XII de *Au milieu des vitraux*, treize gravures qui ont la particularité d'être imprimées à l'encre rouge) et *Introduction à l'Apocalypse* (1946, Egloff, texte d'une conférence donnée à l'Institut catholique, trois illustrations gravées par Gérard Angiolini).

Pour faciliter la lecture des images, nous avons numéroté chacune d'elles d'un chiffre arabe. La référence correspondante dans le commentaire de Claudel, ainsi que dans l'avant-propos et l'étude, est indiquée entre parenthèses : chapitre x (Fig. 1), (Fig.2) etc.

ABRÉVIATIONS DES LIVRES DE LA BIBLE CITÉS PAR CLAUDEL

Ap = Apocalypse. Ct = Cantique. Col = Colossiens. 1 Cor, 2, 13 = Première épître aux Corinthiens. -Dn = Daniel. Dt=Deutéronome. Ec = Ecclésiaste. Eccli = Ecclésiastique. Éph = Éphésiens. Est. = Esther. Ex = Exode. Éz = Ézéchiël. Gal = Galates. Gn = Genèse. Hab = Habacuc. Hébr = Hébreux. Is = Isaïe. Jér = Jérémie. Jn = Jean. Jb = Job. Jos = Josué. Jg = Judges. Lc = Luc. Lv = Lévitique. Mc = Marc. Mt = Matthieu. Nb = Nombres. Os = Osée. Pr ou Prov = Proverbes. Ps = Psaumes. 1 R = 1er Livre des Rois. Ro = Romains. Rt = Ruth. Sg = Sagesse. 1 Th = Thessaloniens. Thr ou Lm = Thrènes ou Lamentations. Zc = Zacharie.