

## AVANT-PROPOS

En 1915, la Duse, rencontrant Claudel pour la première fois, à Florence, évoque à propos de son œuvre « l'avènement d'un art nouveau »<sup>1</sup>. Cette notion a guidé ce colloque du cent-cinquantenaire, qui s'est déroulé les 3 et 4 décembre 2018 dans le fort beau cadre de la Villa Finaly. L'expression « art nouveau » entre en consonance avec sa canonisation pour désigner le mouvement qui se développa dans les arts décoratifs au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et donna son nom à la galerie d'art de Siegfried Bing, succédant à « L'Art japonais » ; sans doute n'était-ce pas à cela que pensait la Duse dans une phrase dont nous n'avons pas le contexte intégral : elle songeait tout particulièrement à sa propre spécialité, le théâtre, et saluait en Claudel (qui venait d'être révélé à la scène par *L'Annonce faite à Marie*) un dramaturge offrant, par son langage, des possibilités neuves aux gens de théâtre, à une époque où l'art de la mise en scène se renouvelait en profondeur, notamment grâce à l'usage de l'éclairage électrique. Si Claudel n'a jamais appartenu à un mouvement artistique officiellement constitué et a eu un rapport compliqué avec les mouvements d'avant-garde de son temps qu'il semble tenir à distance, voire mépriser, tout en sachant s'en inspirer, il ne fait pas de doute qu'il a contribué profondément au renouvellement artistique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sans trahir sa personnalité fondamentalement catholique. De là provient la singularité de son essaimage esthétique et spirituel, au rayonnement géographique considérable, qui trouve encore des prolongements aujourd'hui.

Ce qui surprend en effet avec Claudel, c'est sa capacité à constamment surprendre – d'où cette sorte d'« avènement » perpétuel qu'est son œuvre, sautant, tel le faon du Cantique des Cantiques, du théâtre lu au théâtre joué, du comique au sublime, de la caricature à la méditation contemplative, ces contrastes se produisant le plus souvent au sein d'une même œuvre, voire d'une même page. Ce qui le rend inclassable, et lui attire tant de quolibets, voire de haine, c'est précisément ce génie protéiforme, et pourtant un : une page de Claudel, comme de tout grand écrivain, dont c'est d'ailleurs la définition même, est immédiatement reconnaissable.

---

1. *Jl*, p. 328 (27 mai 1915).

Cet étonnant jaillissement a constitué la matière première des auteurs des communications florentines, auxquels se sont ajoutées trois autres plumes. Il s'agissait à chaque fois de tenter d'évaluer ce que Claudel, à différents moments de sa longue carrière de créateur, offrait ou suscitait de « nouveau », mais un « nouveau » complexe, enraciné dans une solide culture antique, parfois violemment rétif à certaines formes contemporaines, tout en trouvant inopinément son inspiration ailleurs – et loin – ; Claudel n'hésite pas à fabriquer du nouveau avec les traditions les plus anciennes et les plus vénérables, recomposant, insérant, transformant, mais surtout assimilant avec une stupéfiante capacité d'absorption les cultures étrangères qui le passionnent (on pense bien sûr surtout au Japon), faisant preuve d'un talent d'attention, d'une mémoire des choses vues et entendues, et d'un don de synthèse peu communs.

Il est toujours très difficile de déterminer des catégories quand il s'agit de Claudel, tant la forme de sa pensée est rebelle à toute espèce de classification, fût-elle de genre littéraire (il considérerait quasiment tout ce qu'il écrivait comme des « poèmes », c'est-à-dire des œuvres artisanales, et non des constructions abstraites et obéissant à un canon préétabli) ou de discipline universitaire : lorsqu'on commente ses écrits, histoire littéraire, rhétorique, stylistique, histoire de l'art, esthétique, bibliophilie, phénoménologie, exégèse, théologie se superposent voire se fondent dans l'originalité profonde de son discours à double ou triple fond ; c'est peut-être là la première caractéristique de cet « art nouveau » qui est le sien, que cette porosité qui explique aussi son désir de collaboration avec d'autres artistes, dessinateurs, peintres, calligraphes au Japon, et musiciens pour ses mises en scène.

Il convient néanmoins toujours de resituer les choses historiquement dans leur contexte. Deux contributions nous y aident ici : d'abord celle d'Odile Hamot, qui, à partir d'un article du critique Camille Mauclair ouvrant le XX<sup>e</sup> siècle en 1901 et où il célèbre ces deux poètes « nouveaux » que sont Saint-Pol-Roux et Claudel, nous rappelle l'effet d'étrangeté produit sur les lecteurs, même avertis, par *Connaissance de l'Est et L'Arbre*, encore symbolistes mais pleins de la présence des choses qui lestent la pensée d'« analogies éternelles » exprimées par de singulières images « directes » et « réflexives ». Élargissant le champ à la diachronie des années 1850-1950, Graciane Laussucq-Dhiriart s'interroge sur les liens, complexes, entre Claudel et les diverses branches et ramifications du « Renouveau catholique » : et force est de constater que c'est bien son « art nouveau » (ce que les tenants d'un « art catholique » appellent ses « recettes personnelles ») qui le met inexorablement à part.

En ce qui concerne la porosité entre les arts et les collaborations, ce sont Madeleine Achard, Pascal Lécroart et Nina Hellerstein qui nous apportent de

précieuses réflexions. La première se penche sur les pages que Claudel consacre à certains tableaux de nus féminins, notamment le célèbre *Adam et Ève* du Titien conservé au Prado, et commenté en particulier dans *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*. Elle montre comment le tableau, dans sa puissance visuelle et sensible, est un support essentiel à la réflexion métaphysique, qui en retour spiritualise la peinture sans pour autant la désincarner. Le professeur Pascal Lécroart nous transporte dans le domaine passionnant des sons, et surtout des sons bizarres et sauvages qui séduisent le jeune Claudel dès ses premières expériences sonores exotiques, sans doute lors de l'Exposition Universelle de 1889 ; s'en dégage une pensée avant-gardiste de la musique qui restera celle de Claudel dans ses collaborations scénographiques et son goût pour « les choses nouvelles qu'on peut créer » plutôt que pour « des notes toutes faites » : sa préférence va au « tumulte évocatoire », aux « grognements » et autres procédés qui au lieu commun substituent la « parole [qui] danse ». De ces « incongruités » témoigne encore la collaboration de Claudel, dans les années Trente, avec le dessinateur Jean Charlot, notamment pour *Le Livre de Christophe Colomb* et une édition jamais publiée d'*Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* : Claudel a trouvé là une main capable de « traduire fidèlement, sur le papier, [s]es imaginations de poète » : même rhétorique, même stylistique, très étonnante transposition dans une forme plastique originale des élucubrations exégétiques du néophyte enthousiaste.

La seconde caractéristique de cet « art nouveau » résulte de l'exploitation intelligente que Claudel fait de son métier de diplomate et de ses séjours prolongés dans des pays lointains, voire de culture très étrangère à la nôtre, pour enrichir sa propre création par une « imitation » qui est à la fois insertion, traduction, approximation, appropriation, mais surtout entrechoc très novateur. Le Professeur Shinobu Chujo reprend minutieusement, de l'intérieur, et chronologiquement, les différents éléments de l'apprentissage japonais de Claudel, dans le domaine d'une poésie visuelle aux très neufs effets de disposition (notamment dans *Souffle des Quatre Souffles* et *Cent Phrases pour éventails*), et dans celui du théâtre, ou plutôt de ses « oratorios dramatiques » où il aide vraiment le lecteur (spectateur) occidental à discerner ce qui vient réellement du *Nô*, sans assimilation inconsidérée. Le professeur Yvan Daniel s'appuie également largement sur l'expérience extrême-orientale de Claudel pour étudier chez lui cette « Langue de la Nature » présente dès ses toutes premières œuvres et expression d'une pensée de nature mystique qui n'hésite pas à s'opposer à la tradition rationaliste française.

Toujours dans le contexte français, « art nouveau » en vient ainsi à désigner une œuvre constamment aimantée par un centre christique, jamais renié, jamais absent ; la nouveauté est en effet que Claudel ne « désincarne » pas son discours

chrétien ( on l'a vu plus haut à propos du Titien), bien au contraire, il le réincarne, face à une tradition pluriséculaire d'étanchéité entre discours laïque (volontiers anticlérical) et discours catholique (souvent réduit à un discours pieux) : c'est ainsi qu'il répond au vœu de Hans Urs von Balthasar de réintégration du cosmos dans la célébration chrétienne ; c'est peut-être sa devise biblique *creavit cuncta simul*<sup>2</sup> qui confère à l'œuvre de Claudel cette originalité puissante, touffue, exultante et missionnaire : elle englobe le Créateur, le monde créé, la simultanéité et la continuité. C'est ce qui apparaît dans la conférence intitulée « La philosophie [ ou : physiologie ] du Livre », prononcée à Florence en 1925, et présentée par le professeur Dominique Millet-Gérard, véritable *compendium* des cultures occidentale et extrême-orientale, la tradition rhétorique de l'une s'enrichissant du graphisme elliptique de l'autre pour faire du « Livre » (derrière lequel s'inscrit en filigrane le rêve mallarméen) un « instrument spirituel » où se concentre toute l'essence d'une civilisation. Cette inflexion spirituelle de l'œuvre claudélienne a été bien perçue par le poète russe Viatcheslav Ivanov, émigré en Italie, dont le professeur Maria Cymborska-Leboda présente la lecture de la « Parabole d'Animus et Anima », qui irrigue trois de ses articles (1934, 1935, 1938) où elle « reçoit une exégèse nouvelle, à chaque fois plus approfondie », pour enfin devenir « un élément de sa conscience créatrice ».

En effet, le « nouveau » ne prend racine que s'il s'affirme être autre chose qu'une fantaisie superficielle, un effet de mode ou une provocation instantanée. Le « nouveau » se mesure donc aussi à sa durée par procuration, aux germes et talents qu'il essaime, aux vocations artistiques qu'il suscite. La moisson, pour Claudel, est féconde, et la Duse ne s'y était pas trompée. C'est d'abord l'art de la mise en scène qu'il découvre pour son compte dans les années 1910, tandis que la Russie, alors très proche culturellement de la France, s'intéresse à son théâtre, comme le montre le professeur Elena Galtsova dans une belle étude d'histoire littéraire présentant la traduction de *La Ville* par Gueorgui Chengueli ; après une longue rupture, la culture russe regardera de nouveau du côté de Claudel après la sombre parenthèse soviétique, ainsi que celle des pays qui viennent de sortir de son orbite, Biélorussie et Lituanie. Le professeur Inna Nekrassova se fait l'écho de représentations de *L'Annonce faire à Marie* dans ces deux pays, respectivement en 2003 et 2017, qui toutes deux savent adapter le spectacle à l'attente particulière de leur public, montrant par là la flexibilité de l'art claudélien. On y retrouve en particulier le souci d'exprimer (en traduction certes, et surtout à travers l'appareil visuel de la mise en scène) cette « langue de la Nature » dont parlait Yvan Daniel. Dans l'espace linguistique allemand, le magnifique écho théologique que Balthasar donne au *Soulier de satin* entre les deux guerres est relayé par un autre Suisse,

2. Eccli. 18, 1. Citation chère à Claudel. *Recte* : *omnia simul*.

moins connu, Herbert Meier, dont le Professeur Volker Kapp nous présente l'œuvre de traduction reposant sur des choix stylistiques différents, tout en soulignant bien à quel point il se situe spirituellement dans la lignée du maître, lui aussi perçu comme penseur d'une « nouveauté radicale ». On voit par là que les ressources du jeune vieillard de cent-cinquante ans sont loin d'être taries.

Un colloque est un lieu d'échanges et d'enrichissement réciproque. Celui de Florence a parfaitement rempli ce rôle, et ceci sans préméditation particulière : chacun a été parfaitement libre de choisir son sujet ; il est donc particulièrement intéressant de voir comment le dialogue s'établit spontanément entre Maria Cymborska et Dominique Millet, reprenant celui, *in absentia*, d'Ivanov et Claudel ; la « Parabole d'Animus et Anima », également reprise par Balthasar dans la nouvelle édition de *Schleifung der Bastionen*, n'a pas fini de faire parler d'elle ; on mesure encore comment le même Ivanov se fait l'écho, mais de ce lieu spirituel spécifique qu'est l'émigration, de l'intérêt russe pour Claudel avant 1917 (et même encore un peu après<sup>3</sup>), et fait le lien avec sa résurrection récente ; comment l'évocation d'Ernest Hello, inspirateur commun de Saint-Pol-Roux et de Claudel, est en ce qui concerne ce dernier une pierre d'attente de son œuvre spirituelle et exégétique à venir ; comment l'étude rhétorique de « La philosophie du Livre », avec ses oscillations, caractéristiques de Claudel, entre style sublime et style bas, rend compte de la double option contradictoire des traducteurs Balthasar et Meier ; comment les dispositions typographiques « imitées » de la poésie japonaise vont jusqu'à susciter une nouvelle grammaire des sons ; comment les metteurs en scène de Minsk et Vilnius trouvent des procédés de substitution à l'usage direct des cloches, sans connaître les propos de Claudel à Milhaud en 1930, que citent et Pascal Lécroart et Inna Nekrassova ; comment la double synthèse (« Parabole d'Animus et d'Anima », « Philosophie du Livre ») de 1925, année à la fois cruciale et charnière, rassemble toutes ces propositions, et fait du *Liber scriptus intus et foris*, que l'on peut aussi entendre métaphoriquement comme le livre dans son double aspect intérieur, spirituel, et extérieur, matériel, l'objet par excellence de l'« art nouveau » claudélien.

Dominique Millet-Gérard  
Sainte-Maxime, 22 août 2019

---

3. Les mises en scène de Taïrov et Meyerhold.