

Poétique du voyage dans *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel

Monica Garoiu
Université du Tennessee à Chattanooga
monica-garoiu@utc.edu

Abstract

This article aims to analyze the solidarity between elements of the natural world and human life as reflected in the prose poems of the volume *Connaissance de l'Est* (*Knowing the East*) by Paul Claudel. We will seek to prove that they are part of the poet's spiritual journey: a parallel exploration of oneself, theology, and Asian cultures. In addition, we will examine the process of intellectualization through which nature is not a mere delight for the poet's eyes, but also a cerebral stimulant that enables him to reach a state of intellectual bliss.

A la mémoire de Steven Winspur

Introduction

Le présent article porte sur le recueil *Connaissance de l'Est*¹ de Paul Claudel, poèmes en prose qui documentent son premier séjour en Chine ainsi que quelques visites au Japon. Bien que ces poèmes relèvent d'une écriture de la fascination, ces textes ne représentent pas la simple narration d'un voyage mais témoignent, au-delà de la description, de ce que Claudel appelle « connaissance » et « compréhension² ».

¹ La première édition du recueil date de 1900 et l'édition définitive, augmentée, de 1907. Une troisième édition paraît en 1914 sous la direction de Victor Segalen, auteur de *l'Essai sur l'exotisme* [1902–1918] (1986).

² G. Gadoffre: « Introduction », in: P. Claudel: *Connaissance de l'Est*, Paris: Mercure de France, 1973 : 21.

Mon travail se propose, d'une part, d'analyser les différentes modalités par lesquelles Claudel traduit le choc devant une nature inouïe, « en présence des choses et des gens inattendus³ », ses rencontres avec l'Orient, et, d'autre part, de restituer le processus d'intellectualisation du sensible sur lequel repose toute la structure de ce recueil.

Ces proses poétiques de *Connaissance de l'Est* expriment les multiples préoccupations de leur auteur : littérature, théologie, philosophie... mais aussi voyages, paysages, senteurs, couleurs. Ils reflètent l'expérience de quatorze années passées en Chine. Bien qu'ils participent d'une écriture de la fascination, la nature et la vie orientales qu'ils évoquent ne se réduisent nullement à une simple délectation pour les yeux. En effet, ces poèmes apportent une véritable stimulation cérébrale grâce à laquelle le poète entre dans une sorte d'« état d'hypnose particulier connu de tous les grands marcheurs⁴ ». Le titre nous indique la présence d'une écriture qui dépasse la simple narration d'un voyage : au-delà de la description, Claudel mobilise toute une spiritualité ontologique. De l'Orient à la théologie, l'Est est aussi l'être, l'exploration géographique est aussi une introspection.

La filiation générique

La classification générique de ces textes claudeliens a fait couler beaucoup d'encre. Pour nombre de critiques, *Connaissance de l'Est* s'inscrit dans la lignée des *Petits poèmes en prose* (1869) de Baudelaire et des *Illuminations* (1886) de Rimbaud. Si ses deux prédécesseurs partagent avec lui un même goût pour les promenades littéraires et l'aventure dans la nature, pourtant leurs buts diffèrent fondamentalement. Comme l'affirme Steven Winspur, « [l]es impressions brutes de la vie quotidienne en Chine ou au Japon » enregistrées par Claudel contrastent sensiblement avec « la poétique de l'extraordinaire⁵ » baudelairienne et les paysages rimbaudiens aux frontières entre le réel et l'imaginaire.

En outre, *Connaissance de l'Est* véhicule les tensions entre poésie et prose telles que le jeune poète les éprouve à l'époque. Du point de vue de la forme, ces poèmes en prose représentent, d'une part, un compromis : « une tentative pour

³ V. Segalen: *Essai sur l'exotisme*, Montpellier : Fata Morgana, 1978 : 31.

⁴ G. Gadoffre: « Introduction », *op.cit.* : 29.

⁵ S. Winspur : « Commenter le génie d'un lieu: *Connaissance de l'Est* », *Paul Claudel Papers* 2.1, 2004 : 5–15, p. 5.

trouver une modalité qui lui convienne, et qui romp[er] avec la versification, perçue comme plus contraignante, plus rigide, et plus artificielle⁶ ». D'autre part, ces textes ou « notes », comme les appelle Claudel, doivent leur forme prosaïque et « à la nature incertaine de l'entreprise » et « au lien avec le récit de voyage⁷ ». Dans la structure du recueil, les récits respectent l'ordre chronologique des voyages et la valeur du discours descriptif, comme Claudel l'explique lui-même dans une lettre adressée à Mallarmé :

« J'ai envoyé à la Revue de Paris qui a déjà publié quelques-unes des « images de la Chine ». C'est de la littérature descriptive, piètre genre !

Mais ignorant la photographie, je suis obligé, pour donner quelque fixité au passé, de me servir de l'art et [du] métier dont je dispose⁸. »

Or Claudel tient *Connaissance de l'Est* pour son « œuvre la plus mallarméenne⁹ ». Devant un spectacle, on devrait toujours se demander : *Qu'est-ce que cela veut dire ?* Telle est la plus importante leçon que Claudel a retenue de Mallarmé¹⁰.

L'image claudélienne de la Chine

Dans l'image de l'Orient qui se dégage de ces instantanées narratives, Claudel se conforme à un cliché occidental de son époque qui veut que la Chine soit un pays archaïque où ne percent pas encore les maux de la modernité – que ce soit l'industrialisation, les voitures, ou « les chevaux dans les rues ». Tout le

⁶ J.-M. Gouvard : « La description des villes chinoises dans *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel », in: E. Benoit (ed.) : *Harmonie et disharmonie dans l'esthétique occidentale et dans l'esthétique chinoise à l'époque de la modernité littéraire*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, collection *Modernités* 40, 2016 : 149–163, mis en ligne le 29 janvier 2017, consulté le 7 mai 2018, URL: <https://jmgouvard.wixsite.com/gouvard/single-post/2017/01/29/La-description-des-villes-chinoises-dans-Connaissance-de-l%E2%80%99Est-de-Paul-Claudel>.

⁷ *Idem*.

⁸ « Stéphane Mallarmé et Paul Claudel, *Correspondance (1891–1897)* », in: *Tête d'or' et les débuts littéraires*, Paris: Gallimard, collection Cahiers Paul Claudel 1, 1959 : 50.

⁹ G. Gadoffre : « Introduction », *op.cit.* : 28.

¹⁰ *Ibid.* : 24.

chaos des villes chinoises, qui ressort dans maints poèmes, comme par exemple « Ville la nuit » ou « Tombes-Rumeurs », dégage une valeur foncièrement positive : c'est un désordre, source d'une vitale harmonie primitive, « essentielle », à l'encontre du capharnaüm dissonant et dévitalisant des villes occidentales. Citons « Tombes-Rumeurs » :

« Les villes chinoises n'ont ni usines, ni voitures : le seul bruit qui y soit entendu quand vient le soir et que le fracas des métiers cesse, est celui de la voix humaine. C'est cela que je viens d'écouter car quelqu'un, pendant son intérêt dans le sens des paroles que l'on profère devant lui, peut leur prêter une oreille plus subtile. Près d'un million d'habitants vivent là : j'écoute cette multitude parler sous le lac de l'air. C'est une clameur à la fois torrentielle et pétillante, sillonnée de brusques forte, tels qu'un papier qu'on déchire. Je crois même distinguer parfois une note et des modulations, de même qu'on accorde un tambour en plaçant son doigt aux places justes¹¹. »

Finalement, la ville chinoise claudelienne reproduit l'image de la ville sainte : outre les métaphores telles que la « triple montagne » et la « cité éternelle », l'harmonie qui s'en dégage reflète un accord parfait avec Dieu et « un retour à la perfection initiale¹² ». Au niveau de l'écriture, c'est la prose, naturelle et archaïque, qui correspond le mieux à l'évocation de l'Orient. D'où le refus de la poésie, rigide et artificielle, qui est propre à l'Occident moderne dont le poète a horreur. Pour Claudel, l'harmonieux désordre de la Chine symbolise donc à la fois l'expérience poétique et une expérience mystique.

La structure du recueil

L'hétérogénéité thématique des poèmes de *Connaissance de l'Est* – les villes chinoises, les temples et la religion, l'exotisme du paysage oriental, l'écriture poétique – est contrebalancée par plusieurs constantes qui, malgré tout, donnent une profonde unité au recueil : la temporalité, le système de correspondances, la situation dans le paysage, et la spiritualité.

¹¹ P. Claudel: *Connaissance de l'Est*, Paris: Mercure de France, 1973 : 43.

¹² J.-M. Gouvard : « La description... », *op.cit.*

L'axe temporel

Dans tous les poèmes du recueil, le temps privilégié est le présent. Ce présent claudelien évoque, dans les mots de Blanchot, « un constant épanouissement circulaire de l'être en perpétuelle vibration », qui veut « ne rien perdre de la composition des choses, maintenus toutes ensemble par le puissant accord de la simultanéité poétique et telle qu'il puisse les dénombrer dans leur unité et leur relations¹³ ». Ainsi, chaque poème devient une rencontre qui reflète à la fois le présent de la marche, de l'écriture, et de la lecture.

Les correspondances

La solidarité entre les éléments du monde naturel et la vie humaine, réflexion de la pensée chinoise, se retrouve dans chaque poème du recueil. Cette présence des symboles naturels – montagnes, champs, mer, fleuve – est aussi constante que la structure naturelle du monde. Leurs variations d'un poème à l'autre représentent non des changements dans leur fonction symbolique, mais les réactions changeantes du poète envers les valeurs spirituelles qu'ils évoquent. Selon le symbolisme de l'art chinois, l'artiste participe aux forces créatrices de l'univers à travers sa propre création, idée superbement évoquée dans le poème *La Pluie* à travers le rapprochement entre la pluie et l'écriture. Le poète devient ainsi le grand unificateur des éléments divers du monde en un ensemble harmonieux.

La position spatiale

Le désir de s'insérer harmonieusement dans la nature traverse également les poèmes de *Connaissance de l'Est*. C'est une application de Feng-shui, science élaborée pour régler l'orientation des constructions humaines selon les forces naturelles et magiques de la terre. Ainsi, par exemple, les multiples arbres qui y sont évoqués – le cocotier, le banian, le pin – représentent des aspects variés de la position de l'homme entre la terre et le ciel. Ajoutons qu'il s'agit d'une image basée sur le rôle traditionnel de l'empereur chinois et le mythe de l'arbre royal situé au centre de l'univers. En outre, dans *Connaissance de l'Est*, « l'homme est un arbre qui marche », la verticalité étant associée au mouvement.

¹³ G. Gadoffre : *Claudel et l'univers chinois*, Paris: Gallimard, 1968: 50.

L'itinéraire spirituel

Chacun de ces textes représente une étape dans un itinéraire spirituel, voire une exploration parallèle de soi-même, de l'Orient et de la théologie. C'est dans cette forme emblématique que l'ouvrage évoque le conflit spirituel du poète qui se plonge dans les forces élémentaires, voire le subconscient. Cette aventure dans la pensée orientale n'est pas sans risques pour le poète catholique dont l'angoisse sensible pénètre maints poèmes. Bien qu'il y trouve et la purification et l'authentification de son propre amour de la nature terrestre, le renoncement à l'ordre « orthodoxe » des rapports entre l'homme et le monde matériel reste un choix dangereux car il implique l'abandon d'un système bien défini où l'homme retient tout contrôle, à travers son rapport avec Dieu. La solution claudelienne est néanmoins stratégique : le poète finit par vivre ces attirances contraires et en tirer la fécondité. Ainsi le Tao, modèle oriental de la coexistence créatrice des contraires, devient le symbole paradoxal de sa propre âme.

La multitude de sensations exprimée au moyen des verbes sensoriels à la première personne du singulier – « je vois », « j'écoute », « je sens » – se confronte à une ascèse intellectuelle évoquée par « je comprends ». La prédominance du verbe « être » et des verbes d'état sur les verbes d'action est conforme à la doctrine thomiste de la connaissance : le regard intellectuel retravaille, recompose la matière des sensations. Passant du sensible à l'intelligible, *Connaissance de l'Est* devient une connaissance de l'Être, à partir de « l'étant, de ce qui s'offre d'abord à la perception des sens et qu'exprime cette troisième personne du singulier du verbe « être », superposable, par homonymie, à cet Orient, terrain de la révélation¹⁴ ». Chaque poème repose donc sur un mouvement dirigé de la délectation sensible à celle intellectuelle ou spirituelle.

« Jardins » et « Le Promeneur »

Nous considérons que « Jardins », l'un des premiers poèmes descriptifs du recueil, et « Le Promeneur », poème appartenant à la séquence japonaise, réunissent, comme maints autres, tous les aspects discutés ci-dessus. En outre, ils présentent le même schéma structural, le même squelette autour duquel s'organisent les images : une introduction suivie d'une première séquence

¹⁴ D. Millet-Gérard : *Claudel thomiste ?*, Paris: Honoré Champion, 1999: 44.

descriptive, une analyse-définition au milieu, et une deuxième séquence descriptive suivie d'une conclusion.

Les deux poèmes s'entament avec de courtes phrases descriptives qui forment le cadre tout en donnant des détails temporeux et spatiaux : « Il est trois heures et demie. [...] le ciel est comme offusqué d'un linge. L'air est humide et cru¹⁵. » (« Jardins »); « En juin, [...] et le soir, à six heures¹⁶ » (« Le Promeneur »). Dans le second, la description initiale est suivie d'un inventaire de végétaux – pin, mousse, camélia, branches – et d'animaux – petit oiseau, grolles, chevreuil –, d'éléments pittoresques – la nue d'orage, les paysannes rougeaudes – et anecdotiques – le bâton tortueux, le dieu Bishamon, les sept circonvolutions des femmes autour du Saint Pic. Les déterminants démonstratifs dans « ces bois », « ce petit oiseau », « ces grolles » actualisent le paysage tout en nous donnant l'impression de regarder une estampe japonaise.

De retour à « *Jardins* », le voyageur-poète pénètre à la fois dans la cité et dans les éléments : « Je marche dans un jus noir. Le long de la tranche dont je suis le bord croulant¹⁷. » Son espace s'étend entre le ciel blanc et la terre noire qu'il pénètre dans sa marche.

Les odeurs accablantes et étouffantes semblent faire corps commun avec le voyageur qui ne se distingue de la foule que pour mieux se confondre avec elle, puisqu'ils marchent tous dans les eaux du péché – « le jus noir » : « Chaussés d'épais [...], coiffés du long capuce [...], émanchés de caleçons [...], je marche au milieu des gens, à l'air hilare et naïf¹⁸. »

La voie serpentée du marcheur évoque le mur à la forme « d'un dragon qui rampe¹⁹ ». Comme le poète, celui-ci détient une position centrale entre la terre et le ciel, c'est-à-dire entre l'univers visible et celui invisible. Plus loin dans le poème, cette même analogie est reprise par l'image du pin en forme de dragon qui acquiert une capacité humaine de dominer l'espace du second jardin.

Le déplacement du voyageur dans l'espace du sensible est ponctué par des verbes d'action – « j'entre », « je cherche », « je traverse ». Néanmoins, la découverte du jardin ne peut qu'arrêter le poète dans sa marche – « je heurte » – afin qu'il observe, fasciné, « l'accord [des] lignes et du mouvement [des] terrains » : un paysage en microcosme dont les éléments végétaux, animaux

¹⁵ P. Claudel: *Connaissance...*, *op.cit.* : 98.

¹⁶ *Ibid.* : 262.

¹⁷ *Ibid.* : 98.

¹⁸ *Ibid.* : 99, 100.

¹⁹ *Idem.*

et humains en pierre se rassemblent en une « analogie concrète » : « Visages, animaux, ossatures, mains, conques, torses sans tête, pétrifications comme d'un morceau de foule figée, mélangée de feuillages et de poissons, l'art chinois se saisit de ces objets étranges, les imite, les dispose avec une subtile industrie²⁰. »

Pour le poète catholique, le jardin chinois pourrait bien évoquer le modèle du Jérusalem céleste. Ce « long labyrinthe dont les lacets et les retours, les montées et les évasions, amplifient, [...], imitent autour du lac et de la montagne la circulation de la rêverie »²¹, renvoie au prolongement du déplacement physique du poète en un mouvement mental et spirituel. Par conséquent, la promenade physique se superpose au cheminement intellectuel : l'Orient-Est devient ainsi la connaissance-être.

Toute une chaîne d'analogies entraîne le lecteur à la découverte d'un second jardin, chaotique, image de la pensée semi-consciente. A l'instar du désordre des villes orientales, le désordre apparent du jardin chinois évoque fidèlement l'ordre incompris de l'Univers. Une fois de plus, le poète superpose paysage naturel et paysage fictif, et recompose avec du concret la théorie de la connaissance.

Quant au « Promeneur », on suit le même schéma : au milieu du poème, le verbe « comprendre » à la troisième personne du singulier, en italiques, divise le texte en deux parties projetant un effet de syllepse sur le mot « démarches » : à l'encontre des habitants des lieux dont la marche est liée aux nécessités quotidiennes, le voyageur, inoccupé, transformera la sienne en démarche intellectuelle.

Dans la deuxième partie, « comprend » déclenche une intellectualisation évoquée par des mots au sens abstrait tels que : « développement », « dessein », « principe autonome ». L'acte de comprendre implique donc un regard intellectuel dont le but est de doubler le regard sensible.

L'inquiétude règne dans la première partie du poème où les paysannes s'interrogent sur l'étranger, le « passant inexplicable » qui s'avère également une énigme pour lui-même et les autres. La « nue d'orage » et « la route abîmée » dramatisent sa solitude et ses démarches « sans but » : il souffre de cet isolement métaphysique, de ce « nulle part ». « [E]garé », sa ressource à lui devient « la fuite » jusqu'à ce que le processus intellectuel lui révèle « le principe autonome de son déplacement » tout en lui rendant la sérénité.

²⁰ *Ibid.* : 99.

²¹ *Ibid.* : 100.

Après ce passage d'un niveau à l'autre, le bruit s'éteint et devient silence : le chant des oiseaux, le cri de la grolle, le bruissement des feuilles de camélia, l'écho, donnent la place au silence « de [s]on âme » qui englobe « toutes choses ». La « main armée d'un bâton tortueux » qui aide à la marche errante se substitue à la droiture du regard intellectuel.

En outre, la temporalité change aussi. On passe du moment précis de la description à celui éternel et continue de la réflexion : « au four de la marche et du jour ». La promenade intellectuelle culmine avec le Midi symbolique, métaphore de l'illumination intellectuelle. Même le mot « jadis » qui représente la seule occurrence du passé dans le texte – « Jadis, j'ai découvert que tous les mots existent dans un certain accord. » – fait référence à un passé indéterminé qui peut s'attribuer aussi bien aux poètes symbolistes qu'à la Bible.

« L'Inspecteur », « le Vérificateur », empruntés au langage administratif et écrits en majuscule, évoquent les « figures du poète observateur-conquérant-arpeur, du poète-artisan de la compréhension, qui la travaille et fabrique dans la solitude de sa méditation²² ». Au moyen d'un long travail, le poète réussit à convertir la mesure physique en mesure intellectuelle.

Le poème se termine par la reprise enthousiaste de la marche à un but déterminé. La recherche déclarée de l'harmonie du monde se fait sur le mode interrogatif et au futur : « quand en surprendrai-je la mélodie ? » Ce futur clôt l'itinéraire intellectuel et spirituel puisque cette découverte évoquerait l'apogée de la connaissance, une connaissance de l'au-delà : le « chant sans musique et la parole sans voix²³ ».

Conclusion

Pour conclure, il faut réitérer que toute la structure de *Connaissance de l'Est* repose sur un processus d'intellectualisation du sensible. Ces poèmes en prose portent l'empreinte de la fascination du poète-voyageur pour l'Orient. Toutefois, la magie du paysage oriental devient également un stimulant intellectuel qui s'accompagne, en outre, d'une quête spirituelle, voire d'un désir ardent d'atteindre les cimes.

²² D. Millet-Gérard : *Claudel...*, *op.cit.*: 170.

²³ *Ibid.* : 175.