

Boštjan Marko Turk

Université de Ljubljana
bostjan.turk@ff.uni-lj.si

 <https://orcid.org/0000-0002-3253-2664>

LA RÉVOLTE ET LA CROIX : PAUL CLAUDEL DE *LA VILLE*

The revolt and the cross : Paul Claudel from *La Ville*

ABSTRACT

The second variant of *La Ville*, written in the light of conversion in 1886, bears the marks of readings made by the author at a crucial moment in the evolution of his thought. Apart from the declared animosities (towards Renan and Taine, above all), the spirit of revolt, as well as the reminiscences of the natural disaster, bring to mind Claudel's enthusiasm for the *Illuminations*.

But that's not the only source of inspiration. Claudel, in the throes of conversion, introduces the Judeo-Christian narrative to thwart the enigma of predestination. *La Ville* is also based on Christian eschatological symbols : at the end of the drama these allow the son of the poet (Coeuvre) and his muse (Lâla) to carry out the general conversion. The kingdom of heaven is now, *mutatis mutandis*, within the reach of humankind.

KEYWORDS: Paul Claudel, *La Ville*, Renan, Taine, Rimbaud, *Illuminations*, symbolic figures, death, conversion, cross

Le présent écrit sur les implications théologiques et poétiques dans l'œuvre théâtrale du jeune Claudel, notamment dans *La Ville*, s'inscrit dans la lignée de l'exégèse spirituelle de son théâtre. Il se positionne dans le champ des études de ce genre par la mise en évidence des travaux qui l'ont précédé : parmi d'autres il s'appuie sur les analyses de Léon Bloy, Jacques Madaule, Jacques et Raïssa Maritain, Dominique Millet-Gérard et Jean Claude Morisot.

On se propose d'expliquer, s'appuyant sur la méthode herméneutique, la genèse de la pensée claudélienne telle qu'elle s'est formulée au contact de deux événements majeurs qui sont tous survenus la même année, la rencontre avec Arthur Rimbaud et la conversion. L'étude tâche de montrer à quel point la composition de *La Ville* est redevable aux passages des *Illuminations*, notamment à ceux qui concernent le vocabulaire des ensembles urbains, pris sous l'angle des différents aspects temporels, c'est-à-dire synchroniques et diachroniques. Les connaissances des conurbations que Claudel puisait aux États-Unis ont été corroborées par ses lectures de la Bible, plus précisément par les passages qui concernent les villes maudites de l'Ancien Testament. L'autre événement, crucial dans la biographie spirituelle de l'auteur, était le mouvement tournant qui l'a,

depuis 1886, aiguillé vers le christianisme. *La Ville* aurait donc pu con-naître¹ avec les circonstances évoquées. C'est le point de départ de la présente réflexion.

En approfondissant les champs d'étude on constaterait que la pièce a été construite sur l'idée de la révolte et de la purification. La ferveur du néophyte a coïncidé avec les affres que laissait sur lui la lecture des *Illuminations*. Construire la mégapole, c'était d'abord se construire soi-même. Lorsque le poète se construisait et lorsqu'il entreprenait le chantier de la ville, il cherchait à asseoir son travail sur un socle pérenne. Dans ce sens-là, certains passages du premier recueil rimbaldien sont proches de la topologie chrétienne et de ses concepts clés (e. g. : le Déluge et l'Esprit disposant des facultés transcendantes).

Ceux-ci, allant de pair avec le substrat judéo-chrétien, servaient comme éléments constitutifs de la vision du monde du jeune Claudel. En effet, la lecture des *Illuminations* a apporté à *La Ville* les trois éléments qui fonctionnaient comme ses murs porteurs. Ceci, concrètement, n'a pas encore été retenu par la critique. Outre le vocabulaire relatif à la métropole, il y avait le poème final, *Génie* (Rimbaud 1972 : 154). Du point de vue de ses attributs, le *Génie* pouvait être reconnu comme la notion de la transcendance absolue, comme Dieu. Le troisième élément était l'identification du sujet poétique avec les éléments de la création, en particulier avec ceux de la nature abstraite. Rimbaud a relaté : « J'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. Mon devoir m'est remis » (Rimbaud 1972 : 129). Et il a *in fine* constaté : « Je suis réellement d'outre-tombe » (Rimbaud 1972 : 129). Donc, la mort et la destruction n'ont pas de prise sur lui. Comme Dieu, il juge l'univers d'un point de vue suprême. Tout comme Claudel, dont le « génie » est le Dieu chrétien.

Dans la dramaturgie du jeune Claudel, la mort et l'anéantissement présentent les conditions *a priori* de quelque chose de nouveau. Le passage par la mort et par la purification, l'incendie que subit la métropole, sont les nécessités requises par la logique des événements. Le talent du jeune Claudel se relève *in nuce* à l'acte II de *La Ville*, dans le crescendo dramatique qui avance infailliblement vers l'irrévocable. C'est que la ville a survécu à la destruction : elle est prête à revivre dans l'authenticité, et surtout dans le déni des erreurs du passé. On prépare la voie au nouvel ordre qu'incarne Ivors à la fin de la pièce. Claudel formule l'enjeu du drame dans le verset programmatique : « L'homme soustrait à Dieu doit être restitué » (Claudel 1956 : 484).

La présente étude explique que la restauration de l'homme présuppose la restauration du langage poétique. La langue de Claudel est la langue intégrale, c'est-à-dire qu'elle recrée le monde tel que Dieu l'a créé. L'*alter ego* de Claudel (Cœuvre) est sacerdoce de l'Église en même temps que sacerdoce de la parole poétique. Il est pourtant conscient des limites qui sont au préalable imposées au langage humain : lorsque celui-ci s'élève vers Dieu, il est confronté à sa propre insuffisance, à l'apophase « Mais considère, ô mon fils, la bouche de ton Dieu, la bouche, ô mon fils du Verbe : Quelle amertume elle savoure ! Quelle parole à elle-même ineffable elle goûte ! » (Claudel 1956 : 485). Notre étude indique que s'appuyant sur la lecture des textes scolastiques, Claudel se sert de l'analogie de l'ineffable.

Finalement, on tâche de montrer que l'apparition d'Ivors en tant que roi qui constituera les lois de la ville nouvelle, ne serait possible sans tous les événements qu'on vient

¹ « Connaître » dans le sens claudélien du mot.

d'évoquer : « Pour nous, nous établissant dans le milieu de la Ville, nous constituerons les lois » (Claudel 1956 : 490). Les fondements de la « Nouvelle Jérusalem » qu'établit le génie du jeune poète ont été posés bien avant, lorsque Claudel souffrait sous le joug du positivisme et partageait l'accablement qui a été celui de toute une génération.

*

Paul Claudel était aux débuts de sa carrière une entité opaque et impénétrable, insoumise quant à l'esprit de l'époque. Il fut aux prises avec « le tétrasyllabe Taine-et-Renan » (Lesort 1963 : 21) : celui-ci pouvait être considéré comme la locution expliquant le climat intellectuel à l'aboutissement du 19^e siècle.

Durant les trente dernières années du XIX^e siècle, le tétrasyllabe Taine-et-Renan rendait dans la langue des lettres un son indivisible comme Tarn-et-Garonne. C'était le nom de deux maîtres, associés et complémentaires d'une génération ; le nom d'une magistrature collégiale (Lesort 1963 : 21).

Le poète était à la croisée des chemins : il ne s'est pas encore mis à cueillir les fruits de la noblesse qui est le principe par lequel on existe : « Je ne connaissais que par Renan l'histoire de Jésus et, sur la foi de cet imposteur, j'ignorais même qu'il ne se fût jamais dit le Fils de Dieu » (Claudel 2001 : 38). Les thèses d'Ernest Renan allaient notamment dans le sens du démantèlement de l'« union substantielle » en lui dérobant l'élément essentiel. Jésus, dans la vision de Renan, n'était qu'un idéaliste qui aurait réussi – à l'aube des temps – à imposer ses sentiments qui seraient par la suite devenus les nôtres. Il s'agissait de réduire l'essence de l'unité hypostatique du deuxième élément de l'ensemble : celui-ci ne subsisterait plus sous forme de la fusion de deux natures dont l'une (divine) existerait au préalable quant à l'autre (humaine). Le Christ serait devenu une figure historique qui se serait souciée de fonder un magistère, une école, une religion. *In fine*, ce ne serait qu'un phénomène social dont les conséquences seraient de long terme.

La prise de position de ce genre pourrait s'expliquer par la formule :

La pureté absolue, la totale abstraction des souillures du monde, la liberté enfin, que la société réelle exclut comme une impossibilité, et qui n'a toute son amplitude que dans le domaine de la pensée (Renan 1863 : 445).

Il en serait né la religion dont le « christianisme » en devient presque le synonyme. Pris sous l'angle de cette perspective, Le Christ serait promoteur d'un mouvement nouveau dont la capacité de surmonter les obstacles serait sans limites. Son projet se serait propagé à travers les siècles avec la même facilité qu'il se serait répandu parmi les nations jusqu'à ce qu'il n'englobe la planète, sous forme d'une religion universelle. La nouvelle Alliance disposerait d'une adresse de l'esprit particulière en ce qui concerne l'application de la doctrine :

« Le christianisme » est devenu presque synonyme de la « religion ». Tout ce qu'on fera en dehors de cette grande et bonne tradition chrétienne finira par être stérile. Jésus a fondé la religion dans l'humanité, comme Socrate y a fondé la philosophie, comme Aristote y a fondé la science. Il y a eu de la philosophie avant Socrate et de la science avant Aristote. Depuis Socrate et Aristote, la philosophie et la science ont fait d'immenses progrès ; mais tout a été

bâti sur le fondement qu'ils ont posé. La notion essentielle que Jésus a créée : il a fixé pour toujours l'idée du culte pur (Renan 1863 : 446).

Cette attitude contribuait à l'inassouvissement qu'éprouvait le jeune Claudel et sa génération². Le dénominateur commun du sentiment d'inachèvement était une « paronomasie » inversée du Christ. Celle-ci le coupait du sacré en le ramenant à la dimension sociologique. Il est devenu l'ensemble exclusif des croyances et des dogmes définissant le rapport avec l'objet de la pratique. Or, cela ne saurait être une solution. Claudel a formulé ce qu'il pensait d'un tel façonnage : le fruit de son repliement, il l'a posé dans la bouche de Violaine dans le drame du même nom : « Quand la religion ne serait point, Dieux existe. S'il y a des hommes, c'est parce qu'il est et tout leur bien provient de ce qu'il est bon » (Claudel 1956 : 621).

Le matérialisme de Renan coudoyait le déterminisme pessimiste d'Hippolyte Taine. Claudel ne pouvait pas admettre que l'ultime demeure dans laquelle disparaissait la civilisation des hommes, se soit exprimé par la formule lugubre qui a pourtant immortalisé l'initiateur du positivisme : « Quel cimetière que l'histoire » (Taine 2016 : 3)³. Afin de transformer l'« histoire » que professaient Taine et Renan en histoire, c'est-à-dire compte tenant de l'étude des faits qui ont marqué le passé d'une activité humaine, Claudel rédigea ses premières pièces, parmi lesquelles il y avait *La Ville* (Claudel 1956 : 305).

La Ville relate l'histoire de l'orgueil ne faisant confiance qu'au progrès continu des sciences. C'est une parabole qui s'appuie ostensiblement sur les apologues de l'Ancien Testament, notamment sur ceux de Sodome et Gomorrhe ainsi que sur le récit du chantier de la tour de Babel. « *La Ville* de l'acte I, dominée par la loi du marché et le positivisme du savant, ressemble aux villes maudites de la Bible, Sodome ou Babylone »⁴ : les histoires des aventures rocambolesques laissent place à une réflexion plus approfondie sur la place de l'homme à l'intérieur de la création.

Pour construire la Ville, il faut effacer l'ordre ancien qui est à la fois politique, économique et intellectuel pour permettre l'avènement d'un ordre nouveau (...). Cet avènement suppose le passage par la mort et la purification⁵.

La Ville préconise la lecture plurielle du texte et de la métaphore éponyme : « Tout d'abord, la ville était Paris. (...) Ce n'est pas par hasard ; Claudel, à cette époque, en éprouvait une véritable horreur » (Madaule 1964 : 37). Le titre propose plusieurs approches dans la compréhension : l'interprétation du texte doit tenir compte de tous les niveaux, notamment de celui qui est le plus éloigné du sens littéral, puisque la disparition des personnages principaux⁶ de l'exposition du drame, ainsi que la punition d'Avare permettent de rétablir la ville telle qu'elle a été conçue *a priori*. Elle se construit désormais sur

² Jacques et Raïssa Maritain – bien qu'aimés de Claudel – partageaient cette déception, Leon Bloy de même.

³ Hippolyte Taine formula cette phrase après avoir – à plusieurs reprises – visité les musées italiens. Comme ceux-ci étaient censés contenir d'inépuisables ressources de la culture européenne, l'exclamation est en fait un oxymore. Une culture dont l'esprit continue à inspirer la civilisation actuelle ne saurait être morte. On profite de cette figure pour le besoin de ce propos.

⁴ Cf. <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/la-ville> (consulté le 21.10.2020).

⁵ Cf. <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/la-ville> (consulté le 21.10.2020).

⁶ *Id est* de Lambert et de Besme.

la charité que prévoit la gnose chrétienne. C'est l'amour désintéressé qui présente les caractéristiques annonçant l'arrivée du Tabernacle de Dieu. La réédification de la ville implique la réaffirmation des formules où se résument les qualités qui portent vers l'amour de Dieu et du prochain. Les séquelles de l'orientation nouvelle sont multiples.

Afin de pouvoir rejeter les banalités du mercantilisme positiviste et ses débordements, le jeune Claudel a dû faire deux rencontres décisives corroborées l'une par l'autre, dont on relève les empreintes dans *La Ville*. L'une d'entre elles était la conversion suivie par l'adhérence au christianisme. Au cours de la lettre à André Suarès du 22 juin 1905, il a souligné le lien qui rattachait, plus que *Tête d'Or*, *La Ville* de 1893 à l'émoi de l'événement qui l'a tellement ébranlé : « Les deux premiers actes ont été écrits avant ma conversion et le dernier depuis »⁷. Il a repris la même affirmation, un demi-siècle plus tard : « *La Ville* a été écrite, à la différence de *Tête d'Or*, en plein dans mon travail de conversion et elle fait une allusion beaucoup plus nette à ce travail de conversion » (Claudel 1954 : 49). Or, la conversion a été l'événement parallèle à un autre tout en lui ressemblant en plusieurs points. C'était la révélation qu'offrit à Claudel la lecture des *Illuminations* (Rimbaud 1972 : 119). L'idée de Rimbaud était de faire table rase de tout ce qui pouvait oblitérer la révélation du surnaturel. Albert Camus a salué dans son essai *L'Homme révolté* Rimbaud comme le plus grand poète de la révolte, principalement pour ses deux dernières œuvres.

La grandeur de Rimbaud éclate à l'instant où, donnant à la révolte le langage le plus étrangement juste qu'elle ait jamais reçu, il dit à la fois son triomphe et son angoisse, la vie absente au monde et le monde inévitable, le cri vers l'impossible et la réalité rugueuse à êtreindre, le refus de la morale et la nostalgie irrésistible du devoir. A ce moment où portant en lui-même l'illumination et l'enfer, insultant et saluant la beauté, il fait d'une contradiction irréductible un chant double et alterné, il est le poète de la révolte, et le plus grand (Camus 1951 : 113).

La révolte, corroborée par la volonté de la rupture, est le sujet principal du recueil. Dans les *Illuminations*, Rimbaud semblait protester contre tout ce que la société dans laquelle il vivait avait à lui offrir. L'intransigeance de l'insurrection, l'attitude de refus et d'hostilité envers les mandarins de l'époque qui captivaient l'esprit d'indépendance et se complaisaient dans les niaiseries d'une intelligence subalterne, c'est ce qui aiguillait Claudel vers le chemin de l'exaltation du moi, vers l'épanouissement nouménal. La lecture de Rimbaud a été indispensable pour la libération de l'individualité du jeune poète. Le choc, il l'a légué à la postérité par les paroles suivantes :

Je me rappellerai toujours cette matinée de juin 1886 où j'achetais cette petite livraison de la Vogue qui contenait le début des *Illuminations*. C'en fut vraiment une pour moi. Je sortais enfin de ce monde hideux de Taine, de Renan et d'autres Moloch du dix-neuvième siècle, de ce baignoire, de cette affreuse mécanique entièrement gouvernée par des lois parfaitement inflexibles et plus comble d'horreurs connaissables et enseignables (Claudel, Rivière 1984 : 102).

Les *Illuminations* s'ouvrent par le texte *Après le Déluge*. Rimbaud s'est servi de la majuscule afin de préciser les correspondances avec l'Ancien Testament. Le recouvrement des terres par l'eau y était occasionné par l'exaspération de Dieu face à la dégénérescence des hommes. Dieu se livra à la vengeance décidant de faire tomber une pluie abondante, un flot qui engloutirait la vie sur terre. Une arche fut construite afin de sauve-

⁷ Cf. <https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/la-ville> (consulté le 24.10.2020).

garder ce qui – après 200 jours de catastrophe – présenterait les prémices d’une nouvelle race des vivants : « Aussitôt que l’idée du Déluge se fut rassise. Un lièvre s’arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes, et dit sa prière à l’arc-en-ciel à travers la toile de l’araignée » (Rimbaud 1972 : 119). C’était l’indice de la chronologie qui datait désormais les événements postérieurs au grand malheur dans la lumière de l’histoire vivante, synchronisée avec l’innocence que présentent les enfants :

Dans la grande maison de vitres encore ruisselante, les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images. Une porte claqua – et, sur la place du hameau, l’enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l’éclatante giboulée (Rimbaud 1972 : 119)⁸.

La Ville aurait pu bien *con-naître* lors de la rencontre de l’auteur avec les *Illuminations*. En fait, dans le recueil on trouve un nombre de références explicites aux conurbations : il existe toute une série de poèmes en prose se déroulant autour du sujet de la « ville » à l’intérieur du recueil. Il y a tout d’abord la « Ville » (Rimbaud 1972 : 134) au singulier, puis plusieurs « villes » au pluriel : ainsi : « Villes » (Rimbaud 1972 : 135), « Villes » (Rimbaud 1972 : 137) et le « Métropolitain » (Rimbaud 1972 : 143). Le vocabulaire concernant les grandes agglomérations abonde, lui aussi. Rimbaud s’exprime par le biais des images aquatiques afin de désigner la réalité que Claudel évoque se servant des termes de la « lambeur » (Claudel 1956 : 148), *i. e.* de la chaleur intense dans laquelle sombre la mégalopole. La référence commune de la transformation constitutive dans les deux textes est l’idée d’un esprit nouveau qui rentrerait dans l’humanité : celle-ci ne serait plus en proie aux accrocs, à l’abaissement et à l’agonie finale qui se présente comme corollaire de tout ce qu’on vient d’évoquer. Du « tête-à-tête » avec les *Illuminations*, Claudel sortit comme un homme nouveau et rajeuni : désormais sa création se caractérisait par un individualisme fondé en norme spirituelle, inconciliable avec le matérialisme positiviste, dépourvu de discernement et de perspicacité. Chez Rimbaud, Claudel a puisé l’idée de la libération : elle touchait le domaine de la spiritualité et du langage : ce qui le conduisait à la découverte de l’Esprit comme mouvement et fluidité, souffle et respiration, auquel – comme à la volonté de reconstruire la ville – rien ne pouvait s’opposer. Pourtant, afin que « le tétrasyllabe Taine-et-Renan » ait disparu de l’horizon il avait fallu à Claudel encore « une épreuve », sous la forme d’un tressaut spirituel, de l’illumination engendrée par la saisie fulgurante de la présence réelle et efficace du Christ. C’était la conversion :

J’étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l’entrée du chœur à droite du côté de la sacristie. Et c’est alors que se produisit l’événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d’une telle force d’adhésion, d’un tel soulèvement de tout mon être, d’une conviction si puissante, d’une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d’une vie agitée, n’ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. J’avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l’innocence, de l’éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable (Claudel 1965 : 1002).

⁸ Cf. <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/la-ville> (consulté le 19.10.2020).

La conversion eut lieu la même année que la lecture des *Illuminations* : dans l'entrefaite qui suivait ces deux « imprévus » Claudel s'est lancé dans l'étude des philosophes qui contribuaient à la formation de sa conscience créatrice. A la lumière de sa libération du positivisme il aborda la lecture des *Pensées* de Blaise Pascal (Pascal 1963) et la *Métaphysique* d'Aristote (Aristote 1964) :

Les livres qui m'ont le plus aidé à cette époque sont d'abord les *Pensées* de Pascal, ouvrage inestimable pour ceux qui cherchent la foi, bien que son influence ait souvent été funeste (...). La *Métaphysique* d'Aristote m'avait nettoyé l'esprit et m'introduisait dans les domaines de la véritable raison (Claudel 1965 : 1012).

De Pascal il retenait les éléments de l'apologie de la religion chrétienne. Il s'est engagé dans cette démarche : son œuvre dramatique ultérieure défendait de façon cohérente la position qu'avaient adoptée les *Pensées* : un « homme nouveau devant les choses inconnues »⁹ (Claudel 1956 : 171) est né : il n'a jamais oublié l'effervescence de la conversion. Il était « embarqué » (Pascal 1963 : 224) :

C'est à ce moment que j'écrivis les premières versions de mes drames : *Tête d'Or* et *La Ville*. Quoiqu'étranger encore aux sacrements, déjà je participais à la vie de l'Église, je respirais enfin et la vie pénétrait en moi par tous les pores (Claudel 1965 : 1012).

Suivant l'esprit de la défense religieuse sur laquelle se fondait l'existentialisme chrétien, Claudel est parti à la recherche de la relation brisée entre l'homme et le lien originnaire. Les protagonistes des premiers drames recherchent la plénitude : ils se débattent entre le rien et le tout, entre la misère et la grandeur. Ils sont poussés par l'instinct de poursuivre la grâce et d'éviter le délaissement. Il n'y a pas un seul intervenant dans le théâtre du jeune Claudel qui soit en proie à ce vice. Ces héros conquièrent l'univers dans la conscience de leur dignité qui est fondée sur l'ardeur ainsi que sur la quête insatiable d'un bonheur définitif. Celui-ci signifierait une réalisation d'eux-mêmes en accord avec la doctrine que leur auteur embrassait.

Ils incarnent notamment différents visages du styliste qui chérissait le texte foncier de l'apologie chrétienne. La personne du jeune Claudel était comme Dieu dans la création : présente partout, visible nulle part puisque apparaissant sous les multiples visages qu'adoptait sa pensée dans la période turbulente. La plupart de ses figures, on peut les dépister dans les caractères des protagonistes. *La Ville* a été expliquée en ce qui concerne ses sens cachés, comme il suit :

C'est aussi une quête de soi et une interrogation sur la poésie qui se mêlent dans cette œuvre complexe. Conçus comme des figures symboliques, les personnages ne sont pas seulement le support d'un débat sur des valeurs politiques ou spirituelles. Ils peuvent être compris comme les instruments d'un dialogue conflictuel mettant aux prises les facettes opposées d'un moi pluriel : conservatisme politique (Lambert) contre révolte anarchiste (Avaré), savoir scientifique (Besme) contre connaissance poétique (Cœuvre)¹⁰.

Claudé était tout cela en une personne ; il entretenait de forts sentiments pour la Commune ; politiquement il était conservateur. L'incompatibilité entre le savoir scientifique

⁹ C'est Cébès qui parle de lui-même.

¹⁰ Cf. <https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/la-ville> (consulté le 27.10.2020).

et la connaissance poétique forme le sujet du présent écrit. En plus, les noms des personnages, il les empruntait aux noms des municipalités : comme Besm(e)é de sa région natale de l'Aisne et Cœuvres-et-Valsery dans le même département¹¹.

A voir de près les *Illuminations*, on constate que leur auteur se servait de la démarche analogique puisqu'il s'est incarné lui-même dans les êtres, les sujets et les propos qui apparaissaient dans les poèmes. Il y en a un qui est particulièrement significatif ayant pour intitulé *Vies* (Rimbaud 1972 : 128). La forme plurielle (sans aucun épithète) indique que l'auteur voulait transparaître à travers d'innombrables figures sur la liste qui s'allonge, en fait, à l'infini. On a l'impression qu'il embrasse la totalité du monde réel et imaginaire, l'ensemble des expériences que peuvent vivre les êtres humains.

Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même qui a trouvé les clefs de l'amour. (...) Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire. A quelque fête de nuit dans une cité du Nord, j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Je suis réellement d'outre-tombe (Rimbaud 1972 : 129).

« Arthur Rimbaud voulait être tant de personnages différents » (Rimbaud 1985 : 12)¹². Il a fini par les adopter. Mais par-dessus tout il était assoiffé d'absolu puisqu'il se plaçait dans la perspective de l'au-delà pour pouvoir – à la lumière de cette perspective – établir le dénominateur commun dans l'inventaire des visages qu'il a étalés et sous lesquels il émergeait. Étant guidé par ce motif, il a fait fermenter le liquide de l'alliance héréditaire unissant par le lien plus que concret la synchronie par laquelle son « organisme » s'intégrait à l'évolution. Celle-ci englobait les exploits cités par le paradigme temporel : le passé se joignait au présent et celui-ci à la pérennité de l'« outre-tombe ».

Rimbaud n'a relevé l'identité de celui qui fait communiquer ses multiples visages les uns avec les autres que lors de la clôture du recueil, le long du dernier poème. Il a choisi le mot juste puisque le texte porte comme titre *Génie* (Rimbaud 1972 : 154). L'auteur insistait sur l'aptitude particulière à (re)créer des choses de qualité exceptionnelle, surhumaine, ontologique. Le génie était celui qui était doué de dispositions ineffables : dans le texte ses attributs ne sont rendus que par le paradigme pronominal : le poète évitait de le nommer. Pourtant, il y a certains passages où Rimbaud recourait à la mise en évidence approfondie de ses propriétés. « Il est l'affection et le présent (...) Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase » (Rimbaud 1972 : 154). Et il y avait encore une dénomination, essentielle : « Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité » (Rimbaud 1972 : 154). Le principe explicatif du manifeste poétique rimbaldien s'apparente au principe qui explique l'existence du monde, ses paramètres spatiaux et temporels. Il se conçoit d'après les modalités particulières parmi lesquelles il y a celle qui unit la « raison merveilleuse »,

¹¹ Cf. à ce propos : Albert Loranquin, 1987, *Claudiel et la terre*, Paris : Sang de la terre.

¹² Editions Baudouin : Le texte cité vient de la préface de l'éditeur.

la « mesure parfaite » et « l'éternité »¹³. Cela se fait pour les besoins d'une cause commune qui s'appelle l'amour.

Le nom du principe est Dieu. Son attribut particulier est d'être achevé au point qu'il échappe à toute définition. Il n'y a qu'une exception, celle qui relève de la finalité même de l'univers créé, c'est la charité. L'homme est son destinataire ainsi que son objet. Il est fait pour reconstruire l'alliance qu'il a reçue, à l'aube des temps. C'est un accord qui tend par sa nature *ad extram*, vers les autres dans la cité planétaire. Le patrimoine de ce qui porte à vouloir du bien à autrui est l'unique domaine où la compréhension de Dieu ne transcende pas son être, à tel point elle est analogique à l'espèce de l'homme.

Ce sont les effets du « génie » rimbaldien qu'on retrouve au cœur de *La Ville*. Le poète s'est incarné dans l'univers qui se dévoilait devant sa pensée. Elle captivait les phénomènes en interaction, même ceux qui s'étendent vers l'infigurable. Comme la finalité de tout ce qui existe ne peut pas se trouver à l'intérieur des choses¹⁴ qui existent, le verbe poétique entreprend de recréer l'univers dans l'homogénéité de la parole transcendante. L'univers claudélien est la version à l'unité, les arcanes de la création poétique restent à l'opacité de l'indicible. « Faire » la ville au moyen de « poiein », impliquait notamment une insuffisance foncière, l'analogie de l'ineffable. C'est dans ce sens que Claudel a introduit le couple de Cœuvre et Lâla. En tant que poète et sa muse, ils visent à dévaloriser le monde présent, profane et séculier en faveur de son but, à la fois intrinsèque et final. Celui-ci est – comme en témoignent les protagonistes, si bien accompli qu'il ne peut que s'accomplir éternellement. Tel est désormais son ordre.

La Ville, cependant, donne surtout naissance à deux nouveaux personnages, Cœuvre et Lâla. Cœuvre, le poète excommunié des hommes, a le pouvoir de nommer les choses ; par là même il est le véritable possesseur du monde. Or ce monde visible à la fois cache Dieu et l'appelle en affirmant son absence. (...) En recevant les ordres sacrés pendant son séjour dans les catacombes, il passe du plan de la possession du monde à celui de l'action divine sur le monde ; l'ordre dans lequel il s'établit maintenant est encore plus nécessaire, profond et vrai que le premier (Morisot 1976 : 60).

L'ordre s'établit par le symbole universel qui invoque l'identité du génie créateur : « l'outre-tombe »¹⁵. Le passage par la mort et par la purification passe notamment par la nécropole. L'acte II s'ouvre par : « Un cimetière sur une colline dominant la Ville » (Claudel 1956 : 449), comme informent les didascalies. Les signes délétères de la dissolution d'une époque entière ne tardent pas à apparaître. Ils visent le paradigme de quelque chose qui disparaît : les paramètres de l'espace et du temps s'engloutissent : « Et nous nous le rappelons et il voyage (...) sa promesse sonne » : « Arrière ses superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré ! » (Rimbaud 1972 : 154).

Lambert, le titulaire de la justice temporelle, du pouvoir séculier, passe au « faire » le plus primordial : ne disposant que de ses bras il labourera la terre : la tôle plate

¹³ Cité *supra*.

¹⁴ Le terme de la chose est pris sous l'angle de la vision claudélienne : la chose connote sa source étymologique : *causa* : les choses donc n'existent que les unes en relation aux autres, étant reliées par le rapport mutuel à leur source.

¹⁵ Cf. « Je suis réellement d'outre-tombe » (Rimbaud 1972 : 129).

de sa bêche qui retourne et ameublît la terre connote le temps d'une nouvelle moisson à venir. Lambert le Besme s'apprête à rendre le sol fertile. Ses paroles coupent comme du fer :

Et déjà cela est fini. L'avenir et le passé n'existent plus pour moi. Mais plein de terreur et de révérence, je regarde la terre et le soleil, / Et mon souci est d'enfoncer du pied avec force le fer tranchant de la bêche (Claudel 1956 : 449).

A l'acte final, c'est Ivors, fils du sacerdoce de la parole qui assume la continuité. Il introduit l'ère nouvelle, issue de l'incendie funeste :

Le soleil qui se couche, parmi l'effusion de tant de plus de sang,
Ne dévaste pas la Cité des Nues d'un trou et d'une ruine plus affreuse
Que la Ville humaine ne s'est abîmée dans la consommation des rêves.
Comme une feuille de papier où le feu avance et mord,
C'est ainsi que, dix jours et dix nuits, dans la bise impitoyable, dans le feu qui flambe et qui ronfle
Montagne de fumée dans le soleil, splendeur vive par les ténèbres,
Elle a brûlé tout entière (Claudel 1956 : 470).

Ivors apparaît revêtu des insignes royaux. Le règne de la force a cédé place au royaume de Dieu. La voie au nouvel ordre est tracée. Le royaume des cieus est désormais, *mutatis mutandis*, à la portée de l'homme. Le verset final du drame l'indique *sine dubio* : « Pour nous, nous établissant dans le milieu de la Ville, nous constituerons les lois » (Claudel 1956 : 490). L'homme qui a été soustrait à Dieu, lui est finalement restitué : il a trouvé sa demeure.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, 1964, *Métaphysique*, Paris : Vrin.
 CAMUS Albert, 1951, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard.
 CLAUDEL Paul, 1954, *Mémoires improvisées*, Paris : Gallimard.
 CLAUDEL Paul, 1956, *Théâtre I*, Paris : Gallimard.
 CLAUDEL Paul, 1965, *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard.
 CLAUDEL Paul, 2001, *L'Expérience de Dieu*, Québec : Fides.
 CLAUDEL Paul, RIVIERE Jacques, 1984, *Correspondance*, Paris : Gallimard.
 LESORT Paul-André, 1963, *Paul Claudel par lui-même*, Paris : Seuil.
 LORANQUIN Albert, 1987, *Claudel et la terre*, Paris : Sang de la terre.
 MADAULE Jacques, 1964, *Le Drame de Paul Claudel*, Paris : Desclée de Brouwer.
 MORISOT Jean Claude, 1976, *Claudel et Rimbaud : Étude de transformation*, Paris : Minard.
 RENAN Ernst, 1863, *La Vie de Jésus*, Paris : Michel Lévy Frères.
 PASCAL, Blaise, 1963, *Pensées*, Paris, Hachette.
 RIMBAUD Arthur, 1972, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.
 RIMBAUD Arthur, 1985, *Œuvres*, Paris : Baudouin.
 TAINÉ Hippolyte, 2016, *Philosophie de l'Art*, Paris : Universalis.

SOURCES INTERNET :

<https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/la-ville> (consulté le 24.10.2020).