

De Virgile en Claudel

Laurent Mailhot

Georges-André Vachon
Volume 31, numéro 2, automne 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035977ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/035977ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mailhot, L. (1995). De Virgile en Claudel. *Études françaises*, 31(2), 45–52.
<https://doi.org/10.7202/035977ar>

De Virgile en Claudel

LAURENT MAILHOT

Après un demi-siècle de séparation, Romain Rolland, grâce à sa femme, renoue en 1940 avec Paul Claudel, son ancien camarade de Louis-le-Grand, qui lui adresse ses livres. Dans *Un poète regarde la croix*, l'agnostique néoclassique et pacifiste ne voit qu'une « paraphrase énorme bourrée de citations latines déformées par une imagination baroque et passionnée de théologien du Moyen Âge ». Il trouve cependant à Claudel une « grandeur d'âme et d'art exceptionnelles », celle d'« un grand classique français (latin) du XVII^e siècle, isolé au-dessus de notre temps¹ ». Le latin de Claudel est scolaire (de cuisine ou de sacristie) : c'est celui de la Vulgate. Mais sa langue (française), son écriture, sa conception du monde et de la poésie sont celles des poètes et dramaturges fondateurs de la civilisation occidentale.

LECTURE DES GÉORGIQUES

Au milieu du collectif publié par le Collège Jean-de-Brébeuf² à l'occasion de son 25^e anniversaire, auquel il a lui-même participé en prononçant la conférence inaugurale³, le médiéviste Étienne Gilson avait remarqué, paraît-il, la contribution d'André Vachon, « ancien professeur titulaire de Belles-Lettres au collège ». L'article, intitulé « Virgile, éducateur de l'instinct métaphysique » (p. 179-207), commence par rappeler que « le réel, c'est-à-dire le milieu total dans lequel

1. Romain Rolland, Journal inédit, cité par Gérard Antoine, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 392.

2. *Mélanges sur les humanités*, Québec, PUL, et Paris, Vrin, 1954. Les chiffres entre parenthèses dans notre texte y renvoient directement.

3. « L'école à la croisée des chemins », reproduite p. 11-32.

nous baignons, comporte deux versants, ou mieux, deux étages». Au rez-de-chaussée, un monde bi-dimensionnel, grouillant, coloré, qui serait « le domaine propre de l'enfant ». Avec l'adolescence, la vision du monde s'intériorise, s'approfondit, devient plus « perçante ». « L'intuition d'un monde situé au-delà de l'immédiat, voilà l'instinct métaphysique à son stage [*sic*] inchoatif » (p. 179). Tout adolescent est un peu Rimbaud, ou Baudelaire, ou Chateaubriand à Combourg. Mais ces poètes « aux semelles de vent », irremplaçables éveilleurs, peuvent-ils « transcender » le mystère dans lequel ils s'immergent et « éduquer » l'instinct métaphysique ? L'auteur en doute. Il divise les poètes en deux catégories : les classiques, limités aux tragiques grecs, à Homère, Virgile, Shakespeare et Dante ; d'autre part « tous les autres », plus ou moins « décadents », particulièrement ceux qui vont du romantisme au surréalisme, ou « du lyrisme subjectif à la complète introversion » (p. 181). Dans cette perspective, moins historique que métaphysique et pédagogique, Ronsard ressortit au romantisme, Villon au symbolisme, Péguy et Claudel à des « formes récentes du classicisme ».

C'est pour « renouveler la phénoménologie du classicisme » qu'André Vachon étudie un poème type, le second livre des *Géorgiques*, qui traite de la connaissance des sols, des plantes, et de la culture de la vigne⁴. Les lignes sont nettes ici, le paysage est limpide « sur un fond de ciel infiniment pur ». Le poète prend soin de ne noyer son objet ni par des « débordements de vocabulaire » ni par une « émotivité indiscreète ». « Le minimum de moyens pour le maximum d'effets. Mais il y a plus : le vers virgilien présente une charge émotive maxima (*sic*) dans une objectivité maxima » (p. 183). La première phrase est une définition de l'économie classique, la seconde fait de l'exemple un sommet, sinon une exception.

L'auteur, le professeur, distingue les images « mineures », descriptives, plus *vraies* que nature, des images « majeures », celles de la Bible, par exemple, qui présentent « le réel avant tout sous son aspect dynamique », alors que les poétiques modernes « tendent toujours à déformer le réel » (p. 184). Chez Virgile, les vignes « domestiques » prennent des « proportions cosmiques ». Sans que le vocabulaire sorte du « registre concret », du choc des images jaillit « l'étincelle intelligible » (p. 185).

Vachon étudie ensuite la structure ou la « topographie » du poème. Après les « légères ondulations au ras du texte »,

4. On pense au grand poème liturgique de Paul-Marie Lapointe, « Arbres » (1960), inspiré de traités scientifiques, qu'étudiera plus tard Vachon.

trois massifs poétiques se détachent : « Éloge de l'Italie », « Hymne au printemps », « Éloge de la vie paysanne ». Ces tableaux présentent « chaque chose comme une personne singulière, une inimitable réussite » (p. 187).

À travers l'infinie profusion des formes, c'est toujours la même réalité qui se manifeste ; cette chose sans nom qui habite dans et avec, qui pousse sous et derrière chaque être, et dont le dynamisme inépuisablement original injecte le filon et le fige en pleine masse rocheuse, déroule le tapis végétal au-delà des limites de l'horizon, lance le cheval dans la plaine, inspire l'ingénieur, sème au cœur de l'homme le désir de se dépasser. Cette réalité qui n'est aucune des choses particulières (son essence n'est pas minérale, n'est pas morale) mais qui cependant les soutient, les explique toutes, Virgile va maintenant essayer de la nommer. Il commence à chercher le Nom qui est au-dessus de tout nom (p. 188-189).

Serait-ce l'Italie, la Terre-Mère ? *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus*, dit le poème (vers 173). « La métaphysique vient tout juste de naître [...] », commente et conclut Vachon.

Dans l'« Hymne au printemps », ce qui gonfle la terre, ce n'est pas seulement l'humidité, la chaleur, mais un « désir » — *semina genitalia poscunt* — immédiatement réalisé. « Une Réalité supérieure à la Terre (*Aether, Pater omnipotens*) descend vers elle pour la féconder » (p. 191). L'alternance des saisons, des travaux (qui ne sont plus d'Hercule ou d'Hésiode) offre aux yeux « un drame dont l'essence se joue au-delà du monde physique, dans un inaccessible noumène » (*ibid.*). Serait-ce déjà *L'Annonce faite à Marie* ? Le cycle annuel suggère-t-il un « commencement absolu », biblique, claudélien, du monde ? Sans poser le problème de la Création, de la Genèse, Virgile nomme et décrit le commencement de toutes choses (*prima origine mundi*), par analogie avec le renouveau printanier, comme un « paradis perdu ». *Crediderim* (« je serais porté à le croire »), écrit-il, sans prononcer le mot *credo*. Il va jusqu'à la limite de ce que pouvait découvrir une « âme païenne », « ouverte à la possibilité d'une Révélation » (p. 192). *Anima naturaliter christiana*, suivant l'apophtegme que ne cite pas mais met en œuvre et explique à sa façon Vachon.

La seconde *Géorgique* se termine par un « Éloge de la vie paysanne » que citeront ou mettront en exergue certains romans canadiens-français du XIX^e siècle : *O fortunatos nimium, sua si bona norint, Agricolas* [...].

L'homme des villes bouleverse l'ordre de la nature et refuse ainsi une partie du « réel » dans son cadre de vie comme dans ses commerces, ses passions, ses vêtements, son

alimentation. Or, traduit et résume Vachon, « le bonheur est impossible là où règne l'illusion » (p. 193). La vie rurale est idéalisée, exaltée par les *Géorgiques*. Le travail manuel y est vu comme originel, *naturel*. « Le paysan, c'est en définitive l'homme d'avant la Chute, et le citadin, l'homme d'aujourd'hui⁵ » (p. 194).

Pour le classique des classiques, comme pour les romantiques, le poète est une sorte de « rédempteur ». Sa mission est d'*ouvrir* le réel, d'explorer ses replis, de mettre au jour les forces obscures qui le travaillent : *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*. « Et jusqu'à la cause première », dit aussi le même vers dont l'écho résonne encore dans le blanc de l'interligne », ajoute immédiatement Vachon (p. 195). Préoccupé de mécanique céleste et terrestre (éclipses, marées, phases lunaires, secousses telluriques), Virgile s'intéresse à tout le réel comme à quelque chose de « sacré ». Il invoque les « lumières » des Muses — la lucidité qu'elles procurent plutôt qu'une vague « inspiration » — aussi bien que l'expérience concrète, l'observation directe. Le poète « saisit toutes choses » en participant à la « vision même que Dieu a du monde » (p. 196).

La seconde *Géorgique* commençait cependant par un hymne à Bacchus. Le dieu et le poète descendent ensemble dans la cuve, dansent, s'enivrent : l'écume déborde comme « cette grande vendange de paroles » dont parle Claudel dans les *Cinq Grandes Odes*. Le monde matériel, « floraison sensible du mystère », est aussi *digne* et sacré que le domaine du sacré est *réel* et solide. L'un est « l'assise et la raison d'être » de l'autre. Chez Virgile comme chez Claudel.

« L'instinct métaphysique, qui est angoisse chez le décadent, se fait, chez le classique, inquiétude. Et pourtant, c'est toujours la même expérience qui provoque son éveil : l'intuition simultanée du relatif et de l'absolu [...] de l'absolu à travers le relatif », ce qui est toujours un « scandale pour l'esprit » (p. 198). « J'attends Dieu avec gourmandise », disait par exemple Rimbaud⁶, qui sait par ailleurs que « la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul⁷ » ; le jeune poète, en conflit radical avec le monde, tourne le dos à ses « apparences » contradictoires et tente de s'en évader.

5. On pense au : *Je suis un fils déchu de race surhumaine* du poème éponyme d'Alfred Desrochers et à son « Hymne au vent du Nord » :

Hélas ! la Ville a mis entre nous deux ses briques,

{...}

Ô vent, emporte-moi vers la grande Aventure.

Je veux boire la force âpre de la Nature...

6. « Mauvais sang » (*Une saison en enfer*), cité par Vachon, p. 198.

7. « L'éclair » (*ibid.*).

Condamnée au « dessèchement » lorsqu'elle refuse les « conditions objectives qui garantissent son existence », la poésie est « intarissable » si elle s'alimente au « monde sensible, qui lui est connaturel » (p. 201). C'est évidemment le cas chez Claudel comme chez Virgile. En prose, en vers, par conversations ou sur éventails, de *Connaissance de l'Est* aux *Odes* et à la *Cantate*, toujours *L'Œil écoute*⁸. L'objet de la « contemplation » et de la « connaissance » poétiques, c'est le monde intérieur et extérieur. Contrairement à d'autres modalités du connaître, la poésie ne peut s'achever dans un fantasme, s'accomplir dans un concept mais dans un objet, le poème, nettement extérieur au sujet. Paradoxe : sa part de matérialité y apparaît « soluble dans l'esprit, tandis que ses aspects spirituels gagnent en opacité, deviennent presque palpables » (*ibid.*). C'est dans le singulier que le poète perçoit l'universel, dans le concret (et l'objet le plus « délectable »), l'abstrait ou le spirituel, dans l'accident la substance, dans l'existence l'essence.

Les classiques français ont eu tendance à limiter le domaine de la poésie à la psychologie, à la morale et, d'autre part, à la perfection formelle. Or, selon Vachon, la poésie est un instrument de recherche, et la catégorie classique est aussi celle du métaphysique et du mystique. Entendue en ce sens — virgilien et claudélien —, la poésie *classique*, universelle (étymologiquement *catholique*) est « éminemment apte à favoriser l'éclosion d'une pensée et d'un comportement réalistes. D'où la part prépondérante qui lui revient dans l'éducation de l'adolescent⁹ » (p. 203). Mais ne sous-estimons pas les « valeurs positives » des décadents ou des « grands subjectifs » — Baude-laire, Rimbaud, Mallarmé — pour l'éveil des sens et des sensations, l'initiation au jeu complexe des symboles. Les modernes sont des poètes de l'échec¹⁰, mais leur « tension », leur « double postulation », est nécessaire à un équilibre dynamique. Réservez donc aux classes de philosophie une « étude plus approfondie » de leurs œuvres, conclut le pédagogue.

8. Sait-on que, dans les Alpes du Dauphiné, Claudel « avait longtemps guetté la venue d'une nuit capable de lui apporter la "note lunaire" qui lui manquait pour finir *L'Épée et le miroir*? » (Gérald Antoine, *op. cit.*, p. 343).

9. Voir à ce sujet Jean Larose, *L'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, p. 9-84.

10. Sur le fait que « la poésie *doit* échouer si elle prétend dire vrai » chez Saint-Denys Garneau comme chez Chamberland, voir Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 75 *et passim*.

L'UNIVERS CLAUDÉLIEN

Dans les années cinquante, à l'Université de Montréal, bien des jeunes Québécois travaillèrent à des mémoires ou des thèses sur Claudel, sous la direction du père Pierre Angers, auteur d'un excellent *Commentaire à l'Art poétique de Paul Claudel*¹¹. À l'Université d'Ottawa, le professeur Eugène Roberto fonde en 1963 les *Cahiers canadiens Claudel*, publie plusieurs ouvrages dont *Claudel et l'Amérique* (1964), édite les lettres de Claudel à Agnes E. Meyer et le *Note-Book* de celle-ci (1969), qui fut avec Marie Romain-Rolland¹² une des plus fidèles amies de l'ambassadeur et écrivain.

Issu d'une thèse soutenue à la Sorbonne en 1963 sous le titre « La seconde naissance », le livre d'André Vachon est un des plus solides et des plus complets qu'on ait consacrés à Claudel. Dirigée par Pierre Moreau, spécialiste des « paysages introspectifs¹³ », de préférence romantiques, la thèse se fondait sur la phénoménologie et les structures de l'imaginaire pour étudier les « chaînes », réseaux, systèmes d'images du temps et de l'espace (physiques, cosmologiques, mythiques, liturgiques, spirituels, sociaux...) dans l'œuvre et la vie de Claudel. Car c'est bien « l'homme Claudel » que place « au centre » de ses recherches l'auteur, influencé par les nouvelles approches de Georges Poulet et de Jean-Pierre Richard, et par un cours de Jean Wahl à la Sorbonne aussi bien que par l'existentialisme ambiant : le premier cycle théâtral de Claudel, vers 1890-1893, prend la « forme exemplaire de l'effort constamment poursuivi par le poète pour égaler son existence à son être¹⁴ ».

« C'est le monde invisible qui nous fournit la clef du visible », et non l'inverse, écrit Claudel dans « Du sens figuré de l'Écriture¹⁵ ». Dès 1927¹⁶, il se déclare prêt à sacrifier son

11. Paris, Mercure de France, 1949.

12. Sur ces personnages de premier plan, comme sur Rosalie Vetch, qui inspira *Partage de midi*, et sa fille Louise, dont Claudel était le père naturel, voir Gérard Antoine, *op. cit.*

13. Il parle aussi de « combler l'abîme qui nous sépare des textes », et Vachon lui fait écho en précisant que l'« abîme » entre un univers poétique et le monde où nous vivons « demeure infranchissable, tant que nous n'avons pas saisi cet univers comme un réseau cohérent de corrélations internes » qui fonctionne de façon dialectique entre l'extérieur et l'intérieur (André Vachon, *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Seuil, 1965, p. 26).

14. *Ibid.*, p. 22.

15. Introduction au *Livre de Ruth* de Tardif de Moïdre (1938).

16. Au moment où il termine *Le Soulier de Satin* et *Le Livre de Christophe Colomb* (publiés en 1929), tout en commençant *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*.

œuvre profane pour les interprétations et commentaires qu'il tire de sa lecture assidue de la Bible. Il ne s'agit pas d'exégèse scientifique, mais d'interrogations, de circumnavigations, de répons (pas de réponses) aux Psaumes ou au Cantique des cantiques, d'introductions très personnelles, de dramatisations, de notes marginales proliférantes : « tout est symbole et parabole », dit-il, ou *Présence et Prophétie* (1942). Pour lui, l'univers religieux et l'univers profane sont « réciproquement traduisibles », grâce à la Révélation. De son côté, André Vachon disait, en conclusion de son livre, que ce qu'il avait cherché à décrire, l'univers de Paul Claudel, c'était aussi « l'univers tout court, tel que nous sommes obligés de le voir, depuis que le poète y est passé », c'est-à-dire le monde vécu d'abord par lui, puis « par nous, désormais, à travers l'expérience claudélienne¹⁷ ».

De tous les écrivains français, Claudel est peut-être celui qui retrouve le plus spontanément la « représentation mythique » de l'espace et du temps. Lorsque ses héros « partent à la recherche du Centre, de l'Axe du monde, ils répètent un geste millénaire¹⁸ » et universel. L'espace claudélien (spère ou temple) est plein, fermé, d'une forme parfaite. Le temps claudélien est un présent arrêté, intense, qui contiendrait « actuellement l'éternité », avec les aspects cycliques du retour périodique à l'origine.

« Toute image, et l'idée même de l'inachevé et du douteux, était littéralement intolérable à Claudel. Il lui fallait, tout de suite, un univers totalisé dans la possession », écrit Vachon¹⁹, qui n'avait rien pour sa part d'« impérial », de monolithique, de monologique. Mais Claudel lui-même n'est pas aussi rigide et massif qu'il y paraît. Son œuvre est faite « des destructions et des reconstructions périodiques de son univers ». La « seconde naissance » ou l'expérience pascalienne qu'il place au centre de la vie comme de l'année, est « foncièrement incomplète » et « susceptible d'un perfectionnement indéfini ». Et le présent claudélien ne se sublime en éternité que « l'espace d'un instant ». D'où la métaphore filée du *chemin*, où une ligne horizontale en progression, en déplacement, vient remplacer le fil à plomb de l'éternité, laquelle n'est plus située « au zénith du présent, mais dans un futur infiniment éloigné de celui-ci²⁰ ».

Ce « dépassement du cosmologique » par l'expérience de la personne, qu'elle soit la femme ou le Christ, se préparaît

17. André Vachon, *op. cit.*, p. 423.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p. 426.

20. *Ibid.*, p. 428.

dès *Tête d'or* et *La Ville*; il s'annonce à la fin de *Partage de midi* et se réalise dans *Le Soulier de satin*. Pour Claudel, «le sens profond et dernier de l'amour, c'est l'impossibilité de l'amour²¹». Posséder (la femme, l'argent, le pouvoir), c'est «savoir qu'on ne possède pas». Dieu lui-même, aux yeux de Violaine, est Celui «qui n'est pas là». Tels sont, dans la perspective de Vachon, la somme (négative) et le sommet (inversé) de l'œuvre de Claudel. En y pénétrant, le lecteur est «guéri du repos et de la pensée qu'il a trouvé» quoi que ce soit, suivant les termes du message que Lâla adressait aux hommes de *La Ville*.

«En art il n'y a rien de définitif. C'est l'opposé de ce que je croyais autrefois», écrit le dramaturge²² au moment où, en 1894, au consulat de Boston, il termine *L'Échange* et la deuxième version de *Tête d'or*, où il songe à refondre *Violaine* puis *La Ville*. La «vérité chrétienne» tient «dans des sentiments d'apparence contradictoire poussés à leur degré extrême d'intensité»; le chrétien vit «à l'état de conflit», subissant la tension de la croix, «son extension extrême dans tous les sens», écrit Claudel²³ à Jacques Rivière et à Gide. On trouve des propositions semblables, sur l'ombre, le double, le «droit de [se] contredire» dans *Conversations dans le Loir-et-Cher* et autres lieux. C'est de ce Claudel-là, de toute évidence, qu'André Vachon s'est senti proche. Il a su voir derrière le diplomate de carrière, le gros propriétaire, le «châtelain» de Brangues, le croyant, l'académicien et le dramaturge fêté, un homme et une œuvre inquiets, béants, familiers — si on l'est jamais — de la rupture et de l'exil.

21. *Ibid.*, p. 430.

22. Cité par Gérald Antoine, *op. cit.*, p. 91.

23. Cité *ibid.*, p. 100.