

USASI CHATTERJEE

American University, Washington, D. C.

La restitution du « Sacré » dans la forme poétique : Paul Claudel et Yves Bonnefoy

Dans l'essai de Bonnefoy intitulé « L'Acte et le lieu de la poésie¹ », la forme poétique claudélienne est parcourue dans la perspective de ce qui est désavoué, à savoir un « idéalisme négatif ». Car Bonnefoy semble reprocher à Claudel une forme poétique enfermée, qui se cantonne dans sa qualité littéraire, et qui se détourne du sens et de l'avènement de l'être authentique. Comment expliquer, donc, le passage de cette différenciation à l'éloge de Claudel, que fait Bonnefoy dans l'essai sur Rimbaud² ? Est-ce que les deux entreprises se donnent la même fin ? Il faut préciser que Bonnefoy ne fait que quelques références sommaires à la poétique de Claudel, malgré certaines homologues structurelles et notionnelles. La tâche que je me propose est de délimiter et de nuancer les points de convergence entre les formes poétiques de Claudel et de Bonnefoy, dans la mesure où elles signalent les différents « moments » constitutifs de l'avènement du Sacré.

L'entreprise poétique de Claudel, comme celle de Bonnefoy, désigne un rapport à la fois polémique et poétique entre la forme poétique et le sacré. L'aspect polémique se manifeste dans la dénonciation du matérialisme, de l'univers rationnel, qui ont contribué à la déperdition du monde spirituel, à sa fragmentation. On peut se référer ici à l'influence séminale de Rimbaud sur Claudel et

Bonnefoy. Bonnefoy se rattache également à Claudel dans sa polémique (évidente dans l'essai précité) contre le nihilisme sémantique et l'engourdissement spirituel des poètes du XIX^e siècle, dénoncés dans « Magnificat » : « Seigneur, vous m'avez délivré des livres et des Idées, des Idoles et de leurs prêtres³ ». La polémique est centrée aussi sur le refus d'une parole comprise comme inscription, au profit d'une parole méditative, capable de capter le sacré. Aussi l'expérience du sacré est-elle toujours conditionnée par celle du non-sacré, de l'absence divine. Le sacré se donne comme correctif à l'univers parcellaire par le moyen d'une expérience de la totalité du monde à travers la dimension transcendante de la forme. Mais alors que Claudel regrette la fragmentation, Bonnefoy reconnaît que c'est ainsi que l'unité se donne à nous; il accueille la contingence comme hypostase essentielle à l'avènement de l'absolu. D'où la valorisation de la feuille brisée, de la rupture de la chair. Pour Bonnefoy comme pour Claudel, la totalité est actualisation implicite et visée, lisons-nous dans « L'Esprit et l'Eau » :

La terre, le ciel bleu, le fleuve avec ses bateaux
 et trois arbres soigneusement sur la rive,
 La feuille et l'insecte sur la feuille, cette pierre
 que je soupèse dans ma main,
 Tout cela est l'éternité
 Et la liberté de ne pas être lui, est retirée⁴.

La forme poétique de Claudel semble s'apparenter à celle de Bonnefoy, car loin de vouloir se réduire au textualisme, elle tend vers un au-delà du sens, vers un réel extralittéraire, permettant de déboucher sur le sacré. Mais alors qu'il s'agit pour Bonnefoy d'un projet existentiel, voire ontologique, d'un élan vers le sens destinal de l'homme, le sacré, chez Claudel, est de l'ordre de la rédemption théologique, chrétienne (« Parole comme un semeur de la mesure de Dieu⁵ »). Au divin, Bonnefoy substitue le temps *hic et nunc*. Bonnefoy avoue dans « L'Acte et le lieu de la

poésie » que l'accueil du sacré, du dévoilement ontologique, procède d'une inspiration théologique, bien que celle-ci se défende contre une théologie qui serait synonyme de Christianisme. Ce que Bonnefoy nomme « foi » ou « promesse », se réfère à un état de transparence vécue, s'attachant aux données les plus humbles de la réalité quotidienne. Dans « Terre seconde⁶ », Bonnefoy situe le feu, l'arbre ou le vent, au niveau d'une réalité « vivante » ou « parlante », qui fait que la matérialité concrète devient la préfiguration d'une rédemption terrestre. Selon Bonnefoy, le texte poétique obéit à une nécessité qu'il qualifie dans son essai sur Baudelaire de « spirituelle », d'épiphanie d'un « Dieu de parole⁷ ». Bonnefoy y refait l'expérience baudelairienne de la divinité dans les églises jésuites. Devant le Baldaquin à Saint Pierre, dans les chapelles toscanes, au soleil des matinées de printemps, dans l'Italie rayonnante, imprégnée de l'esprit du Baroque, Bonnefoy semble vivre le reflet d'une théologie de la grâce. Une grâce accordée à la sensualité, à la pulsion érotique des formes fluides, comme la constatation au niveau terrestre de la virtualité du retour du Christ. Pour Bonnefoy, athée, la grâce est accordée à la sacralisation de la vie terrestre, qui l'ouvre à l'espoir : « cette ultime clarté où les palmiers de la chair font frémir une ombre d'Égypte, terre natale⁸ ». Chez Claudel, la grâce, aspect central du sacré, se donne comme corrélat de l'amour divin. Dans « La Muse qui est la grâce⁹ », elle s'appuie sur une fonction intégratrice, que l'on retrouve chez Bonnefoy. La grâce appelle toutes choses et les rend assimilables à Dieu : « C'est le feu pur et simple qui fait de plusieurs choses une seule¹⁰ ». Le postulat d'un recommencement radical à travers la grâce, commun à Claudel et Bonnefoy, fait de la forme poétique un mouvement, un affrontement, à la fois genèse et reprise. Aussi la forme est-elle événementielle ; elle est fondée sur l'invocation. Précisons : la forme poétique se sépare de la linéarité ; elle n'est pas un espace clos que l'on sature. Elle est libertaire dans la mesure où elle serait comme la découverte d'une voie (1^{re} Ode) :

Que mon vers ne soit rien d'esclave !
 mais tel que l'aigle marin qui s'est
 jeté sur un grand poisson
 Et l'on ne voit rien qu'un éclatant
 tourbillon d'ailes et l'éclaboussement
 de l'écume¹¹ !

Au niveau de la parole, le sacré se manifeste par le débordement de la forme, qui a valeur de vouloir-dire pour Claudel et Bonnefoy.

Il faut voir comment les remarques précédentes s'accréditent dans la pratique de la forme, à travers une lecture parallèle des *Cinq Grandes Odes* et de *Dans le leurre du seuil*¹². Puisque le sacré n'est pensable qu'à travers le non-sacré, Claudel et Bonnefoy favorisent une forme dialogique, qui leur permet de dialectiser la pulsion divine (la grâce, le salut, notamment) et la pulsion terrestre : l'affrontement entre le sacré et l'absence divine dans *Dans le leurre du seuil*, entre la grâce et le poète dans la quatrième Ode. Cette polarité déploie le double partage de la joie extatique et l'éloge du déchirement, de la douleur par Claudel et Bonnefoy, car la douleur signale le déni d'une approche facile du sacré. La strophe claudélienne qui commence par « Ô œuvre de moi-même dans la douleur¹³ » est ordonnée à la tonalité élégiaque d'une plainte ; la forme mime le pathème de l'impuissance, à travers l'expérience du manque, centrale chez Bonnefoy :

Je ne trouve ma nécessité qu'en toi
 Que je ne vois point
 Et toutes choses me sont nécessaires en toi
 Que je ne vois point¹⁴.

La structure itérative de la forme, qui nomme l'invisible et l'indicible, subit une série de modulations et de variantes, à travers les strophes et antistrophes.

Dans le leurre du seuil, également, dans la strophe qui commence par : « Es-tu venu boire de ce vin/Je ne te

permets pas de le boire¹⁵ », articule la douleur à travers la forme litanique, faisant que le sacré dans sa dimension temporelle est solidaire du refus. La forme chante le cantique de la douleur qui sonne à l'encontre ; les références au toucher, au boire, ne sont que figures de l'extériorité. En fait, la mobilité de la forme multiplie des gestes annulants, par l'appel à une cécité qui frappe toute approche du sacré :

Es-tu venu pour apprendre ce pain
Sombre, brûlé du feu d'une promesse,
Je ne te permets pas d'y porter lumière¹⁶.

Le sacré claudélien se donne comme la projection d'un engagement passionnel (et cela vaut aussi pour Bonnefoy). Puisque le sacré médiatise les rapports de l'homme et du divin, en ouvrant l'espace à l'intérieur duquel le poète pressent le sacré authentique, la forme poétique mime la proximité, elle est un mode d'ouverture au sacré. D'où l'importance accordée par Claudel et Bonnefoy à la nomination. Dans « Les Muses¹⁷ », l'acte de nommer a pour « coefficient » l'acte de célébrer. Cette dimension verbale du sacré se dissocie d'un phénomène purement sémantique, car elle accueille le sacré, elle exige la réponse humaine, les noms trouvant dans la parole poétique la résonance divine :

Mais comme le Dieu saint a inventé chaque
chose, ta joie est dans la possession de son nom...
c'est ainsi que, pleine d'amour, tu répètes :
« Qu'elle est »¹⁸.

Dans la deuxième Ode, la forme, à travers la nomination, restitue l'absolu en le sauvegardant de la déperdition : « La feuille jaunît et le fruit tombe, mais la feuille dans mes vers ne périt pas¹⁹ ».

Aussi la nomination permet-elle à la forme d'assimiler la parole au chant accueillant, qui fonctionne comme

indice central du vouloir-dire. Euterpe, figure emblématique du chant sacré dans la première Ode, tient la grande lyre :

Point de touche qui ne comporte la mélodie
tout entière.
Jaillis, parole virulente ! Que le langage nouveau,
comme un lac plein de sources, déborde par toutes
ses coupures²⁰ !

Précisons que la sonorité se rattache à la réalisation du vouloir-dire, car elle marque le moment où la forme surmonte la dialectique du sacré et de l'absence. Ainsi, l'itinéraire de la quête, du vent, de la mer, dans « L'Esprit et l'Eau », débouche sur le pathème de l'apaisement, selon lequel le « je » poétique assume l'identité des signifiés convoqués ou nommés : « Je sais que la lutte est finie... et qu'il ne reste plus rien de moi que la parole exprimée et la voix qui est l'esprit et l'eau²¹ ».

Si l'eau devient propédeutique à la possibilité du sacré, thème que l'on retrouve dans *Pierre Écrite* de Bonnefoy²², il semble aussi que la sonorité de la forme tend à court-circuiter le mouvement qui marque la transition entre l'état de recherche et l'avènement du sacré, la forme privilégiant par une série d'affirmations ce qui n'est que l'instant final du sacré. D'où la notion, centrale chez Claudel et Bonnefoy, de la donation de la parole. Dans la cinquième Ode, « La Maison Fermée », Claudel dit : « La parole créée est cela en qui toutes choses créées sont faites à l'homme donables²³ ». Puisque la donation de la parole ne se dissocie pas de l'être ou de l'homme désirant, elle désigne le sacré dans sa dimension temporelle plénière.

Au niveau de la forme, la venue du sacré se produit si le poète est initié à certains moments épiphaniques, telle l'expérience de la lumière, commune à Claudel et Bonnefoy. En tant que modalité de la délivrance, elle semble remplir une fonction heuristique centrale : celle de

la révélation. On peut comparer « L'Esprit et l'eau » à « La Terre », qui est l'exposition la plus évidente de la notion de « Dieu » chez Bonnefoy. La lumière ou la « flamme » marque l'instant de la plus grande proximité au réel, d'où la forme litanique, qui se présente à travers une série de consentements ou d'adhésions. Mais la lumière sacrée n'est introduite que comme lumière néantisée :

Flamme l'ampoule
où manquait Dieu
Mais vois, en toi, en moi
L'indivis, l'invisible se rassemblent²⁴.

L'ampoule, objet qui contient l'huile sacrée, ne mène pas à la communion divine : « elle ne vibre que dans le rien de l'œuvre²⁵ ».

Pour Bonnefoy, la forme poétique qui nomme le sacré nomme le néant, la condition finie de l'homme, d'où la riposte du discours poétique à un sacré inauthentique, à savoir le refus de la contingence. À la lumière de la terre, associée par Claudel dans la quatrième Ode aux « ténèbres de la privation de Dieu²⁶ », Bonnefoy oppose une luminosité imparfaite, hypostase de la rédemption authentique. Le sacré désigne une intention de salut paradoxal : Dieu est absent mais il assure le salut, Dieu « enfant solaire » est dénué du regard mais il est source d'unité à qui manque le temps du rassemblement et source aussi d'une certitude retrouvée au sein d'une terre imparfaite. Et pourtant, la postulation de la lumière en tant qu'unité du sacré se traduit, dans l'expérience sensible, par la réceptivité. Dans « La Terre », la forme nomme l'unité à travers la correspondance entre le feu et le fleuve, la nuée et les pierres du soir, qui introduisent la notion plotinienne du retour à la source. Dans « L'Esprit et l'eau », également, la métaphore de la lumière, comme celle de l'eau, suggère une vocation de la pureté, qui permet de déboucher sur la plénitude du sacré : « C'est le pur qui est semence de la vie²⁷ ». La forme

vit l'accouplement de la parole pure et de la lumière divine; en nommant le «jaillissement» de la lumière-clarté, elle permet à Claudel d'assouvir le désir affectif de la plénitude: «Maintenant jaillissent les sources profondes, jaillit mon âme salée, éclate en un grand cri la poche profonde de la pureté séminale²⁸». Dans les deux dernières sections de la deuxième Ode, la lumière, comme l'image répétée du fruit mûr, est ressassement: «il n'y a plus rien que le ciel toujours pur²⁹». Bonnefoy évoque cette idée dans «La Terre» où les grappes mûries sont comme «la transparence dans la grappe de l'été». La forme effectue la conjuration lyrique d'une mythologie de la promesse ainsi qu'une actualisation du temps du désir.

Le sacré engage l'homme mortel à appartenir à l'écoute, hypostase de l'échange. Ces modes de la réceptivité relient la pratique de Claudel à celle de Bonnefoy. Toute la fin de la deuxième Ode s'appuie sur une poétique de l'écoute, qui soumet la forme à un état de méditation:

Je prête l'oreille et il n'y a plus que cet arbre qui frémit.
J'écoute: et il y a plus que cette feuille insistante...
Ecoute et accueille... L'invasion de la voix raisonnable,
en qui est la libération de l'eau et de l'esprit, par qui
sont expliqués tous les liens³⁰.

La forme de *Dans le leurre du seuil*, où la maison en ruine désigne un lieu désertique et pastoral, marie la voix aride du destin à la voix sensuelle de la Nature, à travers l'injonction à écouter le silence augural. Le «frémissement du volet qui vibre³¹», nuit et lumière, l'absolu proche et lointain, engagent le poète dans une interrogation du visible, qui lui permettra de déboucher sur l'invisible.

Si la forme poétique initie à une solitude qui sous-tend tout désir de rassemblement, que Claudel désigne comme une effrayante solitude, cela vaut aussi pour Bonnefoy

dans « La Terre », où elle loge dans la projection d'une demeure, que Bonnefoy nomme le « lieu poétique ». Claudel salue le lieu dans « La Maison Fermée » : « Un temple nouveau dont la rage de Satan n'éteindra point les lampes ni ne sapera les voûtes adamantines³² ». D'où l'accueil de la parole comme un semeur de silence ainsi que comme habitation, lieu de l'absolu.

Les différents moments du sacré qui ont été repérés à travers l'étude de la forme sont constitutifs d'une quête lyrique, centrale à Claudel et Bonnefoy. Dans la quatrième Ode, la forme s'ordonne en un dialogue par strophes et antistrophes, pour marquer l'élan et le recul alternés de la structure d'offre. La forme interroge les différentes modalités de la venue du sacré par la présence de voix multiples, qui sont à la fois promesse et inadéquation, risque et transcendance, suscitant ainsi la précarité du sacré. De là l'exhortation à la Muse dans la deuxième antistrophe d'adopter une parole qui lui permettra de saisir « l'avancement mutilé » du poète. Dans « L'Épars, L'Indivisible³³ » de Bonnefoy, la forme dramatise également l'obsession centrale de la précarité de l'échange, d'un va-et-vient qui serait le refus d'équilibrer le différent, le désir comblé et refusé :

Les mots comme le ciel
Aujourd'hui,
Quelque chose qui s'assemble,
qui se disperse³⁴.

D'où la contiguïté, très marquée dans la forme de Claudel et de Bonnefoy, entre le besoin du sacré et les « constellations du vain désir » qui le sous-tendent. La forme n'annonce-t-elle pas que tout ce qui vit est voué à la douleur, qui est le degré zéro du sacré ? De même, dans la quatrième Ode, la flamme « dansante et boiteuse, la flamme biquante et claquante³⁵ » annonce la douleur qui disjoint mais qui permet de tout ramener à soi.

Au terme de cette analyse, j'ai essayé de définir le sacré à travers son registre paradoxal, vitalisé par le parcours de l'ouverture et du refus. Ce qui semble avoir sollicité en particulier l'imagination de Bonnefoy, c'est la volonté claudélienne de sauvegarder la dimension instauratrice et liante de la parole, et la rédemption de l'homme par l'amour, que Bonnefoy nomme « une gnose passionnelle ». La redécouverte « aléthique » du sacré n'est-elle pas l'épanchement d'une intimité reconquise, qui permet à l'homme de retrouver son immanente divinité, idée empruntée à Rimbaud ? La forme poétique devient donc révélatrice d'une disposition morale, se définissant tant par une carence fondamentale (le virtuel, le sacré à venir), que par la divination de notre vie émergente au niveau d'une parole épurée. Ainsi, l'immensité de l'azur déblayé, la haute moisson verte dans « La Maison Fermée », rejoignent l'aube de Bonnefoy à travers une expérience aurorale.

Notes

1. Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », dans *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1971.
2. Yves Bonnefoy, « Rimbaud encore », dans *Le Nuage Rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.
3. Paul Claudel, « Magnificat » (3^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 251.
4. Paul Claudel, « L'Esprit et L'Eau » (2^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 44.
5. *Ibid.*, p. 37.
6. Yves Bonnefoy, « Terre seconde », dans *Le Nuage Rouge*, *op. cit.*
7. Yves Bonnefoy, « Baudelaire contre Rubens », dans *Le Nuage Rouge*, *op. cit.*
8. *Ibid.*, p. 33.
9. Paul Claudel, « La Muse qui est la grâce » (4^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*
10. *Ibid.*, p. 88.

11. Paul Claudel, « Les Muses » (1^{re} Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 23.
12. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1978.
13. Paul Claudel, « La Muse qui est la grâce » (4^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 87.
14. *Ibid.*
15. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.*, p. 245.
16. *Ibid.*, p. 245.
17. Paul Claudel, « Les Muses » (1^{re} Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 23.
18. *Ibid.*, p. 28.
19. Paul Claudel, « L'Esprit et L'Eau » (2^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 45.
20. Paul Claudel, « Les Muses » (1^{re} Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 24.
21. Paul Claudel, « L'Esprit et L'Eau » (2^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 47.
22. Yves Bonnefoy, *Pierre Écrite*, Paris, Mercure de France, 1965.
23. Paul Claudel, « La Maison Fermée » (5^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 93.
24. Yves Bonnefoy, « La Terre », dans *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.*, p. 271.
25. *Ibid.*, p. 272.
26. Paul Claudel, « La Muse qui est la grâce » (4^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 88.
27. Paul Claudel, « L'Esprit et L'Eau » (2^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 43.
28. *Ibid.*, p. 44.
29. *Ibid.*, p. 45.
30. *Ibid.*, p. 58.
31. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.*, p. 251.
32. Paul Claudel, « La Maison Fermée » (5^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 93.
33. Yves Bonnefoy, « L'Épars, L'Indivisible », dans *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.*, p. 315.
34. *Ibid.*
35. Paul Claudel, « La Muse qui est la grâce » (4^e Ode), dans *Cinq Grandes Odes*, *op. cit.*, p. 87.