

2013 – 3, n° 211

---

# Bulletin de la Société Paul Claudel

Correspondance

Paul Claudel – José María Sert



CLASSIQUES  
GARNIER

---

2013–3, n° 211

---

# Bulletin de la Société Paul Claudel

Correspondance

Paul Claudel – José María Sert

PARIS  
CLASSIQUES GARNIER  
2013

## UNE RYTHMIQUE DU VISIBLE

Traduction du cinquième des six chapitres composant  
l'ouvrage du professeur Filippo Fimiani,  
*Poetica mundi : estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel*,  
Palerme, 2001, *Aestetica-Preprint* (vol. 63)<sup>1</sup>

*Filippo Fimiani est philosophe, docteur ès lettres, professeur d'esthétique à l'université de Salerne. Il traite les rapports entre culture visuelle, rhétorique des arts et ordre du discours. Membre de la Société italienne d'Esthétique (SIE) et du Centre inter-critique des Arts anglophones (CICADA) de l'université de Pau, il fait partie du Comité directeur de la revue en ligne AISTHESIS (Pratiques, langages, savoirs de l'Esthétique) à Florence (Italie).*

*Dans le premier chapitre de son livre Poetica Mundi, « Un livre plein d'autres livres » qui concerne principalement l'œuvre de Claudel Art Poétique<sup>2</sup>, F. Fimiani souligne « l'opacité de la poétique de l'esthétique de Claudel », et relève « la densité de la refondation en sémantique, de discours et savoirs composites et hétérogènes, voire contradictoires, avec lesquels se compose son écriture spéculative, non limitée à un genre de discours prédéterminé et codifié, mais transversale et plurielle ».*

*Au long de ce cinquième chapitre, confronté aux écrits de ses contemporains, auteurs scientifiques et littéraires cités par Filippo Fimiani avec une érudition très féconde, l'Art Poétique de Claudel apparaît comme ayant donné lieu, dans des disciplines variées, à des élargissements singuliers.*

*L'ensemble de l'ouvrage atteste la compétence et le sérieux scientifique des connaissances que Claudel avait acquises, et qu'il a parées, comme l'écrivait E. Friche de « la plus somptueuse des beautés » – la Poésie.*

---

1 Traduction de Catherine Roquefeuil, avec ses remerciements à Dominique Millet-Gérard pour ses précieuses indications.

2 Filippo Fimiani, « L'énonciation arborescente d'un nouvel art poétique », *Bulletin de l'Association pour la Recherche Claudélienne* n° 10, années 2011-2012.

I. « Il y a tout un côté décoratif et sartorial de la nature, une technique d'habilleuse, dont la science matérialiste n'a pas jugé à propos jusqu'ici de tenir compte (pas plus que de bien d'autres choses) ». La nature, poursuit Claudel<sup>1</sup>, « la voici comme une couturière, des ciseaux aux doigts et des épingles plein la bouche, déchirant ici et cousant là, toujours prête d'une robe de ville à faire une robe de bal et de ce jupon un cotillon de bébé ». L'ambivalence de la métaphore vestimentaire entraînerait-elle une oscillation du morphologique, du fonctionnel au décoratif, du signifié au pur signe, du « vouloir-dire » des formes à une pure volonté de forme, de l'unicité du type à la variation sans modèle ni référent ? Ces interrogations accompagnent Claudel du paysage chinois de Nikkô jusqu'au musée d'anatomie comparée de la rue Buffon, où il admire « le plan général de la Création » et le « monde plein d'âmes » d'origine aristotélicienne, finalement répertorié dans ses formes substantielles invariées et dans leurs répétitions et « modifications appropriées ». Considérant ensemble morphologie et eschatologie depuis le *Traité de la co-naissance et de soi-même* jusqu'à *La Légende de Prâkriti*, Claudel conteste la présence du hasard dans la création, refuse le darwinisme et s'éloigne de l'aristotélisme au nom d'une hiérarchie finaliste du monde de la vie tirée de la scolastique.

C'est en cela qu'*Art Poétique* suscita l'intérêt de scientifiques comme Hans André et Frederic Jacobus Johannes Buytendijk. Privatdozent de botanique à l'université de Cologne, auteur de *La typologie des plantes* dont traite *Art Poétique*, André a entretenu une importante correspondance avec Claudel entre 1929 et 1930<sup>2</sup> et il a présenté avec Buytendijk, professeur spécialiste de psychologie et de physiologie à Utrecht, la postface de la traduction allemande du volume claudélien. Goethe y apparaît plusieurs fois avec des échos de Geoffroy Saint-Hilaire et d'Ernest Haeckel (traduit en français dès les années 1870 et republié au début du xx<sup>e</sup> siècle), représentants de ce que Cassirer a appelé la « morphologie idéaliste » et romantique. Bien que Goethe ait été contesté en tant que précurseur du transformisme et de l'évolutionnisme, Claudel aurait pu trouver dans la *Métamorphose des plantes et des animaux* et dans le *Traité des couleurs*

1 P. Claudel, *La Légende de Prâkriti*, OPR 964.

2 D. Miller-Gérard, *Claudel thomiste ?* cit., p. 87 et suiv., dont sont tirés les passages en indiquant seulement les dates. L'essai d'André, comme ensuite « La différence de nature entre les plantes et les animaux » fut publié dans les *Cahiers de Philosophie de la Nature* chez Vrin en 1929.

(lectures à propos desquelles l'on n'a aucune information le concernant) des éléments déjà trouvés dans *Eureka*. Dans tous ces traités, on retrouve le *rythme* et la *polarité* des forces en puissance dans la transformation et dans l'évolution des formes organisées, l'action interne qui tend à maintenir les formes – par exemple les formes organiques dans les limites de leur espèce, et chaque forme vivante dans sa *figure biologique* –, ainsi que la réaction externe des autres formes et de l'*Umwelt*. Éléments compatibles avec la réélaboration de la théorie scolastique du mouvement et de l'*information* que depuis *Sur la Cerveille* Claudel avait entreprise à l'aide de la neurophysiologie, de la théorie vibratoire de la lumière et de l'énergie de la matière inorganique, selon laquelle la *connaissance* est définie selon « les rapports que chaque chose entretient avec les autres par le fait même de la résistance offerte, de l'action exercée et de la réaction subie<sup>1</sup> ». L'acte créateur essentiel, « le sacré frisson primordial » est l'émission d'une onde excentrique et centrifuge qui s'irradie et entre dans la *résistance* des limites de la figure et des autres figures adjacentes et complémentaires et atteste ainsi une « répulsion essentielle » et centripète, une « *nécessité de ne pas être* Cela qui nous donne la vie et par suite d'être autre chose – puisque seul le Premier Moteur *est* – que ce que chacune d'elles est ». Ce *sacré frisson primordial* vient de Baudelaire<sup>2</sup> traducteur de Poe – « la nature dite inanimée participe à la nature des êtres vivants et comme eux, frissonne d'un frémissement surnaturel et galvanique » – et chantre de la couleur – matière moléculaire « qui se trouve en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel ». Ce n'est pas un hasard si, commentant la *fluctuation morphologique* dans *Connaissance de l'Est* et *Art Poétique*, Maldiney rappelle la *polarité* goethéenne, mais sans en ancrer l'oscillation au point ferme d'une téléologie<sup>3</sup>.

Dans *Art Poétique*, la vibration est donc une attestation de contemporanéité mais aussi une notion et une métaphore ne relevant

1 P. Claudel, AP 83-84 ; cf. *Id.*, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (1930), OC XXVI 307, en référence à *Vom Werden und Sterben als objectiven Natur Symbole*, 1929.

2 Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, II, cit., p. 422.

3 H. Maldiney, *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 32. Sur ligne et couleur dans *Ça et là* : « En réalité les deux mouvements diastolique et systolique appartiennent ensemble à la masse du bloc et à la surface ou ligne de la modulation desquelles elle prend forme. La forme n'existe qu'en formation. [...] Elle témoigne par sa cursivité, de l'immanence en elle de l'acte qui la forme. Son essor diastolique instaure en dehors d'elle l'espace où elle a lieu, et inversement le recueille dans la récapitulation systolique de toutes ses différences ». *Id.*, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994 (1973), p. 182-183 ; mais aussi G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit. p. 31.

pas seulement de la littérature scientifique. Nous la retrouvons à propos de *L'Évolution Créatrice*. Dans sa correspondance avec Frizeau, Claudel parle de ce « livre spiritualiste (en dépit d'une tendance périlleuse vers le panthéisme avéroïste) » plein de « choses profondes et fécondes » telles que la théorie de l'espace et de la vie, la « réalité objective et fondamentale de la durée » comme élan vital, que Claudel appelle *poussée*, l'identité des processus de la vie et de la connaissance. Les « ressemblances frappantes » entre *L'Évolution Créatrice* et *Art Poétique* s'arrêtent là<sup>1</sup>. Bergson omet de dire que « pour que la vie soit possible, il faut non seulement un explosif, mais un *vase clos* ». Ce qu'il imagine, c'est un « mouvement un, sans origine ni terme », un pseudo-concept, puisqu'il « est difficile de se représenter le mobile sans ce que nous appelons, faute de mieux, l'immobile ». Voilà où ils diffèrent : pour Claudel, « le mouvement créateur est une vibration entre une origine et son terme. Cette vibration n'est pas indéfiniment créatrice : elle est étroitement limitée par sa fin, en vue de laquelle la liberté *poétique*, qui est celle de l'amour, lui est accordée, mais dont elle ne peut essentiellement s'écarter ». C'est l'idée fondamentale de *forme* comme *fermeture*, de *forme fermée*. Ce que Claudel reproche au transformisme c'est le mépris avéré envers « les formes actuelles de la vie » considérées comme des ébauches et des résidus par rapport à un futur non réalisé, l'existant sacrifié au non-existant. Le regard de l'artiste, au contraire, est le modèle de contemplation de la présence esthétique, il éprouve « une inépuisable satisfaction au spectacle des choses qui existent, considérées dans une certaine mesure comme des fins parfaitement réalisées, comme des œuvres de Dieu et des documents inépuisables de sa sagesse. Chacune de ses volontés est excellente, intransgressible, inépuisable. *Ipsa posuit fines. Omnia fecit valde bona*<sup>2</sup> ».

Nous reconnaissons des arguments, des sources, des citations de l'Écriture Sainte, des références à Wallace et Poe, ainsi que l'*imitatio naturae* dont nous parlerons bientôt. La vibration, ici rattachée autant au *logos* de saint Jean qu'au Premier Moteur aristotélo-thomiste, est vraiment « l'idée centrale » d'*Art Poétique* et oriente Claudel à partir d'un

- 1 Pour ceci : P. Ganne, « Bergson et Claudel », in A. Béguin-P. Thévenaz (dir.), *Les Cahiers du Rhône*, août 1943, p. 294-310 ; F. Vial, « Le bergsonisme de Claudel », *PMLAA*, LX, march-june, 1945 [s.p.] ; H. Gouhier, « Bergson et Claudel », in G. Cactaui-G. Madaule (dir.), *Entretiens sur Claudel*, Décades de Cerisy-la-Salle, La Haye, Mouton, 1968, p. 135-141 ; C. Galpérine, « Conversation sur Claudel et Bergson », *ibid.*, p. 141-152 ; G. Poulet, *La Pensée indéterminée* II, Paris, PUF, 1987, p. 227-232 ; D. Millet-Gérard, *Claudel thomiste ?*, cit., p. 70-72.
- 2 P. Claudel-Francis Jammes-Gabriel Frizeau (lettre du 12-07-1907) in *Correspondance 1897-1938*, Paris, Gallimard 1952.

*paganisme de la vision* à un *christianisme de l'écoute*, d'une « philosophie de la création » à une « absorption du sensible<sup>1</sup> ». Nous nous demandons cependant si la marge accordée à la « liberté poétique » des formes vivantes et à la non-coïncidence entre forme substantielle et forme finale, marge qui est précisément l'espace accordé au devenir morphologique, peut être considérée comme n'étant pas seulement prédéterminée par le fonctionnalisme variationnel, et, à l'extrême par la typologie transcendante instituée par Dieu qui le sous-tend.

André et Buytendijk signalent une proximité entre les conceptions de Claudel et celles de Uexküll : selon eux, *Art Poétique* a pressenti le plan fonctionnel de la forme vivante, non seulement « contour d'une figure déterminée mais [...] impliquant une position dans un milieu bien défini », cause concomitante d'une finalité hétérodirecte concernant les individus appartenant ou non à la même espèce<sup>2</sup>. Si la syntaxe aristotélo-thomiste de *figure* et *forme* appuie la syntaxe positiviste : « l'animal est ainsi fait pour se retrouver dans une certaine ambiance », Claudel substitue au « fait générateur » en tant qu'élément commun entre plusieurs faits et leur cause par participation selon la théorie du *milieu* de Taine, le « mouvement générateur » et vibratile du Premier Moteur : ainsi, à l'*information passive* du milieu ne correspond plus une réponse mécanique et prédéterminée mais co-répond la *formation active* de la part du sujet qui accomplit et actualise sa propre puissance, sa propre forme essentielle<sup>3</sup>.

Et de plus, Claudel écrit<sup>4</sup> qu'« il y a une obligation en quelque sorte latérale, celle de fournir aux autres êtres sous forme d'aide, de nourriture, de résection, d'*agencement dramatique ou esthétique*, le complément qui leur est indispensable ». Peut-être s'agit-il alors, non seulement du mouvement orienté comme trame et *histoire* du temps, mais plus encore d'une machination bouffonne et fantaisiste des formes en tant que telles ?

II. *Le Promeneur*<sup>5</sup> se termine par une interrogation : « Je comprends l'harmonie du monde, quand en surprendrai-je la mélodie ? ». La *mélodie* renvoie au *ravissement* de l'intuition contemplative, accordé en toute rigueur seulement à l'âme après la mort. Elle est l'« exaltation »

1 J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 9-11, sur *Art Poétique*.

2 P. Claudel, AP 83, à ce propos F.J.J. Buytendijk et H. André, « La valeur biologique de l'*Art Poétique* de Claudel », cit., p. 131-132.

3 *Ibid.*, p. 97.

4 *Id.*, *La Légende de Prākṛiti*, OPR 960.

5 *Id.*, *Connaissance de l'Est*, OP 85.

d'« un œil pur et d'un regard fixe [qui] voient toutes choses devant eux devenir transparentes », elle est l'intuition, accomplissement dans « l'intelligence de l'unité et la distinction de la différence ». La *mélodie* est donc connaissance de l'âme séparée, immortelle et inéteudue, objet du Cinquième et dernier Traité d'*Art Poétique*; elle est connaissance directe sans recours aux images sensibles, *parousie* et *co-naissance* aux autres âmes et à Dieu<sup>1</sup>. Répertoiree comme *harmonie*, la position épistémologique du symbolisme est au contraire critiquée : limitée aux rapports et aux accords esthétiques et synesthésiques que les éléments de la création entretiennent entre eux et avec leur cause, l'*harmonie* est lecture géométrique et « aristotélicienne » de l'univers [des formes], voire même métaphysique, mais toujours seulement opération d'une intelligence qui *comprend* et qui, à partir des images que lui offrent nos sens, les recrée phantasmatiquement, abstraitement, allusivement. *Du Temps* fait observer qu'il y a « une étude comme en profondeur des *causes* » qui ne doit pas empêcher « une vue des choses dans le plan horizontal » ni « l'appréciation des *motifs* qui décorent et composent l'instant » ni l'intelligence de tel « tableau » ou « dessin » en cours d'exécution<sup>2</sup>. La forme, conclut Claudel<sup>3</sup> est bordure et limite, *lisière*, d'une durée ou d'un devenir, elle est à la fois fin et prolongement de l'acte absolu qui la fait être, du mouvement prisonnier et délimité qui pourtant persiste dans son écoulement dans l'être, qui résiste, volatile à effleurer d'autres formes, à *survivre* à travers et sous d'autres vestiges selon le principe scolastique de l'*appetitus materiae ad formam*.

Une *interruption* ou une *suspension durable* : telle est la vibration d'existence des formes, et la métaphore vestimentaire de la texture révèle même une dialectique entre continu et mesuré, un *Netzwerk* entre ce qui sépare nettement et ce qui lie, entre l'être et le rien, au sein de la dynamique morphologique. Dans la symbolique claudélienne se manifeste une connivence entre forme et informe, une porosité entre ce qui est et ce qui n'est point. Un équilibre instable entre dessin et couleur,

1 *Id.*, *La Ville II*, t I, 479 et 428 où est reformulé le *suspens vibratoire* de Mallarmé en mystique *Entwerden*, dans une mort à soi du sujet de langage et de vision; J. Friche, *Études claudéliennes*, cit., p. 229 et suiv. Le passage renvoie à la *spiratio communis* trinitaire de Thomas *Sum. Theol.* I q.32 a.3; voir aussi *Tob.* 14, 10. Ce regard mort sera l'« œil pur, dépouillé, stérilisé, rincé de toute matière, d'une candeur en quelque sorte mathématique ou angélique », de Vermeer : P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, OPR 182. Cf. D. Miller-Gérard, *Claudel thomiste ?*, cit., p. 174 et suiv.

2 P. Claudel, AP 48.

3 *Ibid.*, 55.



une indécision entre signe et ornement dans lequel se tapis, retenu, ce qu'ailleurs il appellera, *calembour plastique*<sup>1</sup>.

De fait, la « vibration infiniment complexe et diverse » qui informe et modèle chaque forme vivante et sa connaissance du monde, sera attestée exemplairement par « les jeux ultimes de ces tourbillons à l'extrémité de nos doigts et l'étoile des cheveux sur le sommet de la tête<sup>2</sup> ». De même dans *Présence et Prophétie*<sup>3</sup>, cette double analogie est un exemple magnifique d'hyperdétermination littéraire et de prégnance épistémologique, c'est-à-dire de la *poétique de la théorie*, caractéristique de Claudel : les voltiges des doigts de la main ou les pirouettes effectuées par les jambes d'une danseuse, les envols et tourbillons d'une draperie sont de fait une « écriture corporelle » due à l'ineffable distinction entre la forme et ses propres limites, entre la forme et la figure, entre la forme et son propre principe substantiel, entre attributs et substance. S'ils sont, pour introduire ici Mallarmé entre ces lignes<sup>4</sup> « incorporation visuelle de l'idée », c'est aussi dans le sens qu'ils incarnent l'universalité a-conceptuelle de l'idée esthétique, tout autant que le visuel donne à penser. Il y a une énergétique plastique de forces contradictoires qui ébrèche les contours de la forme, qui l'excède en tant qu'entité stable, comme *figure* – qui la *défigure*, puisque la forme précise Claudel<sup>5</sup> « est non seulement le tracé d'une certaine figure, mais du fait de la fermeture qu'elle établit, la constitution d'un certain milieu en tant qu'obéissant dans toutes ses parties au *rythme* qui les compose ». À la fois les interprétations du positivisme et de la scolastique sont transgressées par cette fluctuation morphologique tourbillonnante qui constitue justement le *rythme du visible* comme *motif sans thème*, comme variation sans type ni modèle – comme variation *matérielle* ou comme l'indique Merleau-Ponty à propos de Claudel<sup>6</sup>, comme « le cœur creux d'un tourbillon d'ontogenèse » : non pas « une connexion, ni une composition (synthèse), – une cohésion de l'être [...] qui n'est pas indistinction, qui est [cohésion] des compossibles, qui est dépassement des limites, absence ou ek-stase ».

C'est justement ce que, peu avant *Art Poétique*, Valéry avait retrouvé chez Léonard, qui, dans la fluidité morphologique de son extraordinaire

1 P. Claudel, *La Légende de Prâkriti*, OPR 967.

2 *Id.*, AP 83.

3 *Ibid.*, 59; cf. *Id.*, *Présence et Prophétie* (1942), OC XX 285. La voûte céleste est chevelure d'Erato : *Id.*, *Les Muses*, OP 233.

4 S. Mallarmé, *Ballets* (1886), in *Id.*, *Œuvres complètes*, cit., p. 304; cf. P. Claudel, *La Catastrophe d'Igitur*, OPR 509, et *Sur la Danse* (1952), *ibid.*, 162.

5 *Id.*, AP 83; cf. *Id.*, *Ça et là*, 89.

6 M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 200.

*esprit symbolique* collectionne formes et « attitudes de la nature » et passe « des oreilles et des boucles aux tourbillons figés des coquilles, à l'enroulement de la tumeur des ondes<sup>1</sup> », obligeant la vision à un « effet de fluence » entre le trop proche et le trop lointain, proposé comme lieu de la théorie et de la conceptualisation<sup>2</sup>. Avec Valéry et Poe, mêlant littérature, sciences et Écriture Sainte, Claudel fixera le regard aux limites du visible – aux *maelströms* intérieurs des cellules vivantes d'un arbre ou aux tumultes extérieurs des « Puissances de l'air » évoquées par saint Paul<sup>3</sup>. Entre exégèse et morphologie, il fixera les touffes de formes localisées et définies par un souffle qui peut aussi les confondre et les disperser, résultat d'un « assaut polymorphe » qui n'est reconductible ni à la détermination extérieure d'une cause efficiente contre laquelle se réalisent les formes substantielles en tant que séparées et isolées, ni à celle de la cause finale, grâce à laquelle cette même temporalité agonique et identitaire du vivant se libère eschatologiquement, mais qui est plutôt l'expression plastique, ambiguë et subite de ce que Merleau-Ponty<sup>4</sup> appelle « être polymorphe ». La forme, principe d'intelligence et la figure, limite organique de l'être, peuvent ainsi se perdre dans la matière comme pur inconnaissable et non-être<sup>5</sup>, et la « logique de continuité » des formes peut devenir vertige d'une analogie de la matière, d'une analogie *par contact*. Comme l'écrit Valéry, « des formes nées du mouvement il y a un passage vers les mouvements qui deviennent les formes », les sémantèmes se changent en purs signes et les substances en attributs, les corps en « arabesques fluides » et tout se meut dans une

1 P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), in *Id.*, *Œuvres*, I, cit., p. 1175-1177. Concernant la chaîne métonymique oreille-boucle-coquille chez Valéry et Claudel à propos de Rembrandt : F. Fimiani, « Ego Fictus. Autoportraits et poétiques du savoir » in Frédéric Cousinié, Clélia Nau (dir.), *L'artiste et le philosophe. Histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie du xvii<sup>e</sup>*, Paris-Rennes : INHA-Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 42-61.

2 Je pense à *Portrait di Ginevra de' Bensi* (Washington, National Gallery) et *Paysage de déluge* (Windsor, Royal Library), commentés par H. Gombrich, *The Heritage of Apelle*, Oxford, Phaidon, 1976, traduction it., Torino, Einaudi, 1986, p. 51-79, et L. Marin, « Mimésis et description » (1988) in *Id.*, *De la Représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994, p. 264-266.

3 Cf. P. Claudel, *Le Pin*, OP 79-80 ; voir une référence à *L'Apocalypse*, XIX, 19-20 : cf. *Id.*, *Connaissance de l'Est*, édition critique établie par G. Gadoffre, Paris, Mercure de France, 1973, p. 252, et D. Alexandre, « *Le Pin*, ou "l'énonciation arborescente d'un nouvel art poétique" », cit., p. 10. Dans un texte du *Bestiaire spirituel*, les dites « Puissances de l'air » (attribuées à saint Paul Eph. 2,2) sont associées aux corbeaux, « animaux irrépressibles » et « figures du démon ».

4 M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 171.

5 P. Claudel, *L'Esprit et l'Eau* (1906), OP 239, *Dissolution*, *ibid.*, 119-120.

complexité infinie « la circulation des contours, la mêlée des nœuds, les routes, les chutes, les tourbillons, l'écheveau des vitesses<sup>1</sup>... ».

*Art Poétique* nous livre la question d'une anastomose matérielle et énergétique des formes dans laquelle cohabitent acmé et difformité, apothéose et catastrophe, et conteste la possibilité d'en fixer une fois pour toutes la dimension métaphorique et symbolique. Ce faisant, Claudel oriente le regard et la théorie au-delà de l'actualité en figure de la forme : vers la virtualité du *figural*.

Dans une telle *proxémie esthétique* ou proximité sensible, la figure est transgressée en tant que telle : comprise selon la scolastique et selon Aristote comme limite organique de la chose, la ligne n'appartient plus à son corps, n'est plus ni attribut positif et propriété de sa substance, ni visible en tant que telle. La figure affirme *Connaissance au monde et de soi-même*<sup>2</sup> « appuie, arrête, coordonne ; elle noue des séquences venant de l'infini », et « elle est le lieu du croisement infiniment complexe du fil avec la trame ». Métaphore et intonation sont ici vraiment bergsonniennes, ou bien Claudel a-t-il lu dans le *Dictionnaire Pédagogique* de 1882, l'éloge de Ravaisson concernant la ligne serpentine et sinueuse du vivant chez Léonard. Cet éloge qui viendra à point pour Bergson et Merleau-Ponty<sup>3</sup>, lui suggèrera peut-être encore une fois la métaphore vestimentaire et l'expression de « la frange de la vie qui avance et qui se dessine », qui est diversité infinie dans *Le Poète et le Shamisen*<sup>4</sup>. La variété du visible est aussi pour Claudel lignes sensuelles et courbes, latérales et simultanées, « quelque chose qui interprète et qui module », « rapport » et non seulement « direction », « une ligne irrégulière qui n'est plus que la traduction d'un certain sens invisible, une excursion autour de la

1 P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, cit., p. 1169-1170 : « dans cette chambre, et parce que je laisse cette pensée durer seule, les objets *agissent* comme la flamme de la lampe : le fauteuil se consume sur *place* » ; et Claudel : « l'être est continuellement en état de vibration, il peut être comparé à un violon dont la corde est mise en mouvement par l'archet. Il y a la vibration qui existe sur la corde et cette vibration est modifiée par l'index du violoniste qui se pose sur le courant et qualifie cette connaissance [...] cette touche n'est pas le doigt du violoniste, mais elle est tout ce que vous voulez, elle est *ce fauteuil* etc. ; de tout ça notre courant intérieur est qualifié », P. Claudel, MI 194.

2 P. Claudel, AP 76.

3 M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 171 ; *Id.*, *L'Œil et l'esprit*, cit., p. 72-73. Cf. H. Bergson, *La Vie et l'œuvre de Ravaisson* (1904) in *Id.*, *Œuvres*, cit., p. 1460 ; sur Ravaisson et Claudel, D. Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, cit., p. 175-177.

4 P. Claudel, *Conversations dans le Loir-et-Cher* OPR 672 ; la référence à la fimbria, in *Psaume XLV*, 14 et à *l'Amictus lamine sicut vestimento* in *Psaume CIV*, 2 et *Is.* 6, 1. Cf. E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966. Le *topos* se trouve aussi in Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907) in *Id.*, *Œuvres*, cit., p. 498.

nécessité dans le possible » et « du caprice dans la nécessité ». Le rythme binaire et l'équilibre polaire – à la fois plastique et évanescant – de la *Lebenskraft* naturelle, sa respiration, son économie, se manifestent et s'expriment en *touffes d'actions* et réactions et en *bouquets de mouvements* qui s'excitent et se compensent. Le plaisir esthétique inhérent à cette « ligne de beauté » de variation et de multiplication morphologique, ne sera pas une fin en soi, mais l'expérience d'une authentique connaissance, « chasse gourmande » de l'œil et de l'esprit – il ratifiera un « mariage du hasard et de la raison<sup>1</sup> ».

Filippo FIMIANI

<sup>1</sup> P. Claudel, *Le Poète et le Shamisen* (1926) OPR 833, 834-835, 825. Cf. l'influence de Valéry, E. Kaës, « Cette muse silencieuse et immobile... », *Claudel et la peinture européenne*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 283 suiv. Pour l'édition critique du texte traité par M. Malicet cf., *Annales Littéraires de Besançon*, Centre Jacques-Petit, vol. 3, Paris, 1970. « Chasse gourmande » est une citation quasi littérale de W. Hogarth, *Analysis of Beauty, written with a view to fixing the fluctuating idea of taste* (1735), trad. it., Palermo, Aestetica, 1999, p. 59-60. Sur cet ouvrage, voir F. Menna, *William Hogarth. L'Analisi della bellezza*, Salerno 10/17, 1988, p. 141-149.