

«LES MUSES» DE PAUL CLAUDEL: FIGURES DE LA CRÉATION

«LES MUSES» DE PAUL CLAUDEL: FIGURAS DA CRIAÇÃO

Rodrigo de Oliveira Lemos

UFCSPA

Resumo: “Les Muses” é a ode de abertura das *Cinq Grandes Odes*, coletânea de Paul Claudel publicada em 1910. Baseado em um sarcófago romano exposto no Museu do Louvre, o poema apresenta consideráveis variações, no que tange à figura das musas, seja quanto à peça arqueológica que está em sua origem, seja quanto à tradição literária antiga concernente às inspiradoras da criação. Buscamos uma explicação para essas diferenças na visão claudeliana da inspiração e da criação literária, em que se reconhecem traços tanto de uma teologia cristã da Criação quanto da mentalidade arcaica estudada por autores como Mircea Eliade.

Palavras-chave: Paul Claudel, mitologia, musa, poesia

Abstract: “Les Muses” is the opening ode to Paul Claudel’s *Cinq Grandes Odes*, a collection published in 1910. Based on a Roman sarcophagus displayed in the Louvre Museum, the poem presents considerable variations, as to the figure of the muses, regarding the archaeological piece that is in its origin, as well as the ancient literary tradition concerning the inspirers of the creation. We seek an explanation for these differences in the Claudelian view of inspiration and literary creation, in which traits of both a Christian theology of Creation and an archaic mentality, studied by authors such as Mircea Eliade, are recognized.

Key-words: Paul Claudel, mythology, muse, poetry

« Les Muses » intègre les *Cinq grandes odes* (1910) de Paul Claudel. Dans celui qui est l’un des grands recueils de la poésie française du XX^{ème} siècle, le poète s’engage dans une dynamique de rapprochement et de prise de distance envers Dieu, tout en évoquant sa vision de la poésie, des épisodes de sa biographie, des références à la Bible et ses vues théologiques. « Les Muses » se trouve

à la tête de ce recueil, comme si le poète plaçait les poèmes suivants sous le signe de leur influence.

Sous l'aspect génétique, l'ode a son point de départ dans la description d'un sarcophage romain exposé au Musée du Louvre (comme le précise une note apposée en bas de page « Sarcophage trouvé sur la route d'Ostie – Au Louvre »). Cette pièce archéologique date de la première moitié du II^{ème} siècle après J.-C. ; sur la frise supérieure, se trouve la représentation d'un banquet. Un portrait de Socrate et une effigie d'Hésiode (ou d'Homère) embellissent les latérales. Sur le front, sont sculptées les neuf muses : Calliope, la muse de la poésie épique ; Thalie représente l'art comique ; Terpsichore, la muse de la danse ; Euterpe, celle de la poésie lyrique ; Polymnie, la muse des hymnes ; la muse de l'Histoire, Clio, est suivie d'Érato (la poésie amoureuse) ; Uranie est à sa droite, figurant l'astronomie ; finalement, on identifie la muse de la tragédie, Melpomène, au bout droit du coffre. Ce sarcophage est censé être destiné à un lettré romain désireux d'incarner le *μουσικὸς ἀνὴρ* (l'homme cultivé), idéal fréquent dans l'art funéraire entre le II^e et le IV^e siècles ; témoin de l'influence grecque sur l'Empire romain, il traduit une croyance attestée dès le IV^e siècle avant J.-C., selon laquelle l'individu pourrait conquérir l'immortalité de son âme de par le contact réitéré avec les Muses (MUSÉE DU LOUVRE, s/d).

« Les Muses » est bien loin de constituer une *ekphrasis* fidèle du sarcophage. Nous verrons comment Claudel prend des libertés et dans l'identification des figures et dans l'interprétation de leur sens, dans un dialogue avec des sources de l'Antiquité. Autant de différences qui s'expliquent par son dessein de présenter des vues sur l'inspiration et sur l'art poétique en lien avec une théologie de la Création où l'on décèle des traits de la mentalité mythique étudiée par Mircea Eliade.

La guirlande des muses

L'exaltation qui semble dominer le poète, la profession de foi qu'il fait des pouvoirs de l'enthousiasme, autant d'éléments qui doivent laisser une impression de désordre et de manque d'unité dans le poème. Ils répondent à la tradition d'un genre renvoyant à Pindare ; l'ode se voudrait le résultat de la pure inspiration. Or, dans « Les Muses », si désordre il y a, il s'agit d'une confusion savamment agencée, conférant au poème un certain mouvement.

Ce mouvement transparait par la disposition de la matière poétique dans les strophes. L'ode présente 287 vers distribués dans 13 strophes, les dimensions de chacune variant de trois à 80 versets. Ces strophes peuvent être divisées en trois blocs, chacun consacré à un ensemble de muses qui jouent des rôles spécifiques dans l'architecture conceptuelle du poème.

Le premier ensemble s'étend de la première à la sixième strophe et est composé de 105 vers. Le poète y aborde, comme il l'exprime dans la septième strophe, les muses « respiratrices » (v. 109).¹ La formulation est bien loin d'être évidente. Elle renvoie aux muses qui symbolisent un mouvement propre à l'esprit dans son rapport au monde tout au long du processus créateur. On pourrait le concevoir comme une dynamique d'intériorisation et d'extériorisation par laquelle l'esprit se définit comme une entité à part, substantiellement différente de ce qui l'entoure. Tantôt il se

¹ Nous situons les citations dans le texte par le numéro du vers dans l'édition utilisée comme référence (CLAUDEL, 1957).

penche sur le monde pour le saisir, tantôt il cherche une forme de s'extérioriser, de se révéler dans quelque chose de matériel qui le fige et qui le communique.

Mnémosyne et Thalie représentent le pôle d'intériorisation. Mnémosyne est « pure, simple, inviolable » (v. 45), elle est notre expérience la plus intime de l'esprit (« le sens intérieur de l'esprit », v. 44 ; « le poids spirituel », v. 46 ; « l'heure intérieure » v. 48). Elle n'est point une faculté spécifique qui peut s'actualiser à un moment précis. Elle s'identifie plutôt à quelque chose de stable et d'ineffable, à la présence de notre esprit à lui-même et au sentiment de sa différence envers les contingences qui l'entourent, de sa pureté de toute autre substance.

Thalie, la muse de la comédie, surgit en portant le masque comique : « Tu tiens le Masque énorme, le mufle de la Vie, la dépouille grotesque et terrible ! » (v. 97). Ce masque est défini par des analogies animales (il est « le mufle de la Vie », « la dépouille grotesque », v. 97). La muse est comparée à un chasseur (v. 92) et à un batteur de buissons (v. 95). Elle en a la promptitude à l'action (elle est « infatigable », v. 91), l'extrême attention au monde extérieur (v. 92-94). Pourquoi ces analogies pour caractériser la muse de la Comédie ? L'art des Ménandre et des Molière est censé saisir la variété des conditions sociales, tout aussi bien que les détails d'un caractère, enfin chaque « petit frémissement dans l'herbe du monde » (v. 93). Or, que de mieux à cet effet que le regard du chasseur, guettant la proie, toujours en éveil ? C'est bien sur ce regard attentif que se fonde « le grand Secret Comique » (v. 98). Le « Secret Comique », l'art de la comédie, fait bien plus que d'appréhender le monde par l'imitation servile ; il est en fait un « piège adaptateur », une « formule transmutatrice » (v. 98), transfigurant en art les données les plus immédiates de la vie sociale.

C'est donc ainsi que Mnémosyne et Thalie symbolisent des caractéristiques de l'esprit créateur en lui-même, dans sa propre substance et dans la manière dont il saisit la réalité extérieure.

Cela ne va pas de même de Terpsichore et de Clio. S'il appartient à Thalie de regarder le monde extérieur, de surprendre son mouvement, de *remarquer* en somme, Clio, la muse de l'histoire, se définit par une tâche qui va dans le sens contraire : de l'esprit vers le monde. Elle prend acte des observations de l'esprit : elle remplit sa fonction de « greffier de l'âme » (v. 99-100). Clio, l'historienne, fait penser au berger qui, « avec un tison pris à son feu » (v. 103), contourne l'ombre d'un bouc sur la paroi d'un roc devenant par là « le premier peintre » (v. 101). Elle aussi circonscrit notre ombre, soit parce que, avec son écriture, elle soustrait à la voracité du temps les événements de la vie humaine, soit du fait que, avec son style, elle donne une forme définitive à nos pensées ; pour y figer notre subjectivité, pour soustraire nos personnes instables au temps dans quelque chose d'écrit, dans une forme extérieure.

Une tâche qui va également de l'esprit vers le monde caractérise Terpsichore, la muse de la danse. Elle figure également la transe. C'est une sorte de chorégraphe de l'esprit, parce qu'elle oriente l'activité des autres muses vers la création poétique, vers la facture d'une œuvre aussi achevée, aussi « inextricable » qu'une « figure » de ballet (v. 14). Par son activité, l'œuvre devient possible, elle conspire à ce que les mouvements intérieurs se manifestent extérieurement sous la forme d'un poème.

Ces quatre « muses respiratrices » figurent alors le mouvement de la respiration : l'*inspiration* qui introduit l'air dans le corps (Mnémosyne, la présence de l'esprit à lui-même, et Thalie, sa

capacité d'appréhension du monde) ; ensuite, l'expiration par laquelle l'air inspiré regagne le monde (Terpsichore, la danse frénétique, ainsi que Clio, l'écriture). Ce mouvement vers le dehors n'est point direct, il passe par la médiation des autres muses. « Nourricières », les « muses respiratrices » fournissent de quoi repâître et mettre en mouvement les « muses inspirées », celles *dans qui on souffle*, comme un instrument. Elles sont nourries du souffle exhalé, du mouvement d'internalisation et d'extériorisation caractéristique des « respiratrices »

C'est aux muses inspirées qu'est consacré le deuxième ensemble de strophes, composé de la moitié des strophes de son prédécesseur (trois contre six du premier groupe), mais d'un nombre de vers plus important (141 contre 105, soit 36 de plus). Euterpe vient d'abord, la muse de la musique, ce qu'indique la lyre dans ses mains (« Voici celle qui tient la lyre de ses mains, voici celle qui tient la lyre entre ses mains aux beaux doigts », v. 122). Les « sept cordes » (v. 135) de sa lyre, pareilles à « la trame tendue sur le métier » (v. 126), font penser à un « engin de tisserand » (v. 123) ; elle tisse en y appliquant « le plectrum comme une navette » (v. 127). La musique qu'elle y tisse n'est pas tant la musique sonore, matérielle. Il s'agit plutôt de l'« activité de l'âme » à l'instant même où la musique est engendrée dans l'intérieur de l'artiste : « Tu n'es point celle qui chante, tu es le chant même dans le moment qu'il s'élabore / L'activité de l'âme composée sur le son de sa propre parole ! ». (v. 132-133)

Puis la muse de l'astronome, Uranie, que l'on peut reconnaître au « compas aux branches rectilignes, / Qui ne se joignent qu'en ce point d'où elles s'écartent » (v. 141-142). Elle apporte la notion de « mesure », de rythme poétique, d'un temps divisé en unités que le poète doit respecter dans son chant et qui le conduisent à la transe, comme s'il était mené par le rythme de la cymbale dont joue la cohue bachique : « Que je ne sache point ce que je dis ! que je sois une note en travail ! que je sois anéanti dans mon mouvement ! [...] » (v. 51).

Le souci de la temporalité donne également le ton aux versets sur Melpomène (la muse de la tragédie) par la référence à un temps tout contraire à celui représenté par Uranie : un temps continu, une durée, en l'espèce la durée du poème. Melpomène « embauch[e] à tous les coins du monde les ventres / Qui leur fourniront les acteurs dont elles ont besoin ». Ainsi met-elle en marche le mécanisme de l'action humaine, qui évolue dans la durée tout en gardant son unité ; c'est elle qui fait du poème plus « qu'un sac des mots », qui constitue « le temps nécessaire à sa résolution » (v. 165-168).

Bref, avec Polymnie, nous dépassons la perspective du temps et nous nous installons à un moment antérieur à toute durée, au commencement même de la Création, l'acte divin que, d'après Claudel, il est au poète de répéter par son chant afin de connaître chaque chose créée. Pourtant, son action ne peut avoir lieu qu'avec le concours d'autres muses inspirées : Uranie confère au chant une mesure capable de susciter l'enthousiasme ; Melpomène, tout en créant « le temps nécessaire à sa résolution », assure l'unité du poème au fur et à mesure de son développement. On le voit, les quatre muses inspirées représentent un aspect non pas de l'esprit (comme il en était le cas des muses respiratrices), mais de l'art poétique (la musique, le rythme, la durée, le chant). Bien loin d'être des fins en elles-mêmes, elles n'engendrent la poésie que si les muses nourricières les animent et les font travailler dans un sens spécial en vue de l'œuvre à réaliser.

Enfin, le troisième groupe de strophes, qui est aussi le plus court (ses trois strophes ne

sont composées que de 46 vers), comprend la partie finale de l'ode, contrée sur la figure de Rosalie Welch, protagoniste d'un épisode traumatique de la biographie du poète : Claudel l'a connue sur le bateau qui les ramenait en Chine où il poursuivait sa carrière diplomatique ; il se lieront dans une longue relation adultère (et houleuse). « Rose » y est associée à l'image d'Érato, la muse de la poésie amoureuse. Dans sa fureur, Rose-Érato brise la mesure du chant inspiré par Polymnie sous les yeux condescendants du poète (« que m'importe la mesure interrompue de votre cœur ? », s'écrie-t-il, v. 242). Elle met le feu au monde, projette le poète dans le pur espace, brûle ses repères. Voilà le souvenir délicieux et terrible du péché. De Polymnie on va à Érato, de la dimension épistémologique de la poésie on en vient à la puissance dévastatrice de l'enthousiasme débridé cherchant à se satisfaire non pas dans l'activité créatrice, mais dans la vie, spécialement dans l'amour, ce qui aboutit, au lieu de la connaissance intime de l'ordre du monde (ce serait la tâche de la poésie), au reniement du Créateur. Le poème prend fin par cette note sublime et désespérée. Ce conflit entre la conscience de faire partie d'un tout qui le transcende (d'une Création) et les besoins impérieux qui marquent notre existence créaturale dans un sens inverse à celui du dessein nous concernant trouvera des solutions plus ou moins instables tout au long des quatre autres odes qui suivent « Les Muses ».

Il est ainsi que, chez Claudel, les muses sont évoquées d'abord par leur caractérisation allégorique traditionnelle (« muse de l'astronomie », « muse de la comédie », etc.), ensuite par une dimension symbolique que leur infuse la réflexion du poète sur la création poétique. On peut synthétiser cette relation complexe entre les muses d'après cinq catégories (la muse, son objet caractéristique, la position que lui assigne Claudel dans le sarcophage, l'art qui lui sert d'attribut et sa signification symbolique) :

Tableau 1 : La signification symbolique des muses chez Claudel

La muse	L'objet	La position sur le sarcophage (d'après Claudel)	L'attribut	La signification
Terpsichore	La flûte	4	La danse	L'enthousiasme
Mnémosyne	-	5	La mémoire	La présence de l'esprit à lui-même
Thalie	Le masque comique	2	La comédie	L'appréhension du monde
Clio	Le style	1	L'histoire	La fixation extérieure des impressions de l'esprit
Euterpe	La lyre	7	La musique	La naissance de la musique à l'intérieur du poète
Uranie	Le compas	8	L'astronomie	Le rythme
Melpomène	Le masque tragique	9	La tragédie	La durée du poème
Polymnie	Le voile	3	Le chant	Le retour à la cosmogonie par la poésie
Érato		?	La poésie amoureuse	L'amour

Érato jouit d'une place spéciale dans l'ode, bien que le poème soit dédié à Mnémossyne.

La place d'Érato dans le poème est significative ; elle est la dernière à être citée, juste avant la conclusion. Sa signification est également distincte de celle des autres : elle n'est pas un aspect ni de la dynamique de l'esprit (comme Terpsichore ou Clio) ni de l'art poétique (comme de Melpomène ou de Polymnie). Sa présence fait référence à un épisode de la biographie du poète, en l'espèce à l'amour, et ce caractère à la fois personnel et passionnel est absent de la caractérisation des autres muses.

Il est également opportun de comparer le texte de Claudel et le sarcophage dont il sert d'*ekphrasis*. Les trois premières colonnes synthétisent la description qu'en fait « Les Muses », alors que les trois colonnes suivantes indiquent leur position dans le sarcophage:

Tableau 2 : Une comparaison entre « Les muses » de Claudel et le sarcophage du Louvre

La muse	L'objet (d'après Claudel)	La position sur le sarcophage (d'après Claudel)	La muse (de gauche à droite)	L'objet	La position sur le sarcophage
Terpsichore	La flûte	4	Calliope	Un rouleau	1
Mnémosyne	-	5	Thalie	Le masque comique	2
Thalie	Le masque comique	2	Terpsichore	-	3
Clio	Le style	1	Euterpe	Une flûte	4
Euterpe	La lyre	7	Polymnie	Accoudée à un rocher	5
Uranie	Le compas	8	Clio	Une tablette	6
Melpomène	Le masque tragique	9	Érato	Une cithare	7
Polymnie	Le voile	3	Uranie	Un globe	8
Érato		?	Melpomène	Le masque tragique	9

Le poète promène son regard à partir de la position centrale (celle de Terpsichore), puis il le déplace vers la gauche (Thalie, Clio), en vient à la droite (Euterpe, Uranie, Melpomène) et revient à un point intermédiaire (Polymnie). Ce ne sont pourtant point toutes les muses qui sont identifiées d'après leur place dans le sarcophage. Seules les positions de Thalie, de Melpomène et d'Uranie coïncident et dans l'objet archéologique et dans le poème. Finalement, Calliope ne figure point chez Claudel, et Mnémiosyne est citée à sa place.

Les attributs des muses changent également. La flûte que le poète attribue à Terpsichore appartient en vérité à Euterpe ; ce n'est pas celle-ci qui porte la lyre, mais Érato ; Calliope est la première muse, et non pas Clio comme le veut Claudel ; à la place de Polymnie, il distingue Mnémiosyne ; enveloppée de son long voile, ce n'est pas la muse du chant, mais Terpsichore qui se tient

à côté de Thalie. Les libertés de Claudel à l'égard du sarcophage suggèrent sa conception des muses sculptées non pas comme des objets à décrire, mais comme des déclencheurs d'idées et d'associations, comme des représentations visuelles éveillant l'imagination du poète en vue de peindre les effets de l'inspiration sur son propre esprit et sur l'art qu'il produit.

Calliope et Mnémósyne : la parole publique et la réalité intérieure

Si Claudel prend des distances par rapport à la représentation visuelle des muses dans le sarcophage, il n'en est pas moins le cas en ce qui concerne la tradition littéraire dont la *Théogonie* d'Hésiode est l'un des exemples les plus significatifs. Les muses sont des personnages centraux du « Préambule », correspondant aux 115 vers d'ouverture du poème.²

Consacré à chanter l'ascension de Zeus à souverain de l'Olympe, et donc comme le père des hommes et des dieux (« θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν », v. 47) (SCHLEISER, p. 131-167, 1982), le poème d'Hésiode réserve aux muses une place primordiale. Elles transforment en poète le berger qu'était jusqu'alors Hésiode (« ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικωνος ὑπὸ ζαθέοιο », v. 23) ; elles lui communiquent le souffle de l'inspiration poétique (« ἐνέπνευσαν δέ μ' αἰοιδὴν », v. 31) et lui ordonnent d'entonner un chant de louange des dieux éternels et bienheureux (« καὶ μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἑόντων », v. 33). C'est compte tenu de cette importance qui est la leur que le poète en fait le catalogue (v. 77-79) :

« Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε
Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε
Καλλιόπη θ' : ἧ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. »

Mnémósyne ne figure point dans cette énumération ; à sa place, Calliope « προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων », elle procède en tête du cortège des muses, du fait qu'elle exerce ses pouvoirs tout aussi bien chez les poètes (comme chez Hésiode lui-même) qu'auprès des rois (« Ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ », v. 80). C'est à elle de leur inspirer l'art de la parole (« τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα », v. 84) et de les prédisposer à proférer des sentences équitables (« ἰθειῆσι δίκησιν », v. 86), leur gagnant ainsi l'admiration de leurs sujets dans l'assemblée. Sa position privilégiée dans le poème d'Hésiode fait un contraste frappant avec son absence du poème de Claudel.

Si Mnémósyne n'est pas citée au rang des muses, c'est qu'Hésiode lui confère la maternité des Muses ; Zeus s'unit à elle à neuf reprises et engendra ainsi les neuf muses. D'abord, la figure de Mnémósyne est marquée d'une certaine passivité chez Hésiode. Sa fonction se réduit à la transmission des capacités qu'elle représente. En effet, par sa liaison avec Zeus, elle lègue à sa descendance le don de la mémoire, située par la *Théogonie* aux limites de l'omniscience : les muses chantent non seulement le passé, mais aussi les choses qui sont et celles à venir (« εἰρεῦσαι τὰ τ' ἑόντα τὰ τ' ἔ

² Nous situons les citations de la *Théogonie* d'après la numérotation des vers dans notre édition de référence (HÉSIODE, 1951).

σσόμενα πρό τ' ἔόντα », v. 38). Ensuite, Mnémosyne se caractérise également par une sorte de transparence, d'invisibilité au point de vue du monde externe qui fait qu'elle n'ait autre visage que celui de ses filles ; c'est là une manière de dire les liens de complémentarité entre la mémoire et le chant (IRIARTE, p. 315, 1994).

La transformation de Mnémosyne opérée par Claudel (de mère des muses elle en devient une comme les autres) n'efface pas tout à fait les empreintes de son statut antérieur chez Hésiode. Si dans les *Odes* elle n'est plus la mère des muses, du moins en est-elle encore l'aînée (« L'aînée, celle qui ne parle pas ! », v. 42). Sa passivité d'entité primordiale dans la *Théogonie* est préservée chez Claudel. Bien entendu, elle n'est plus rattachée à une quelconque fonction génératrice, mais au fait qu'elle n'a d'autre action que le « mouvement de ses paupières » auquel les autres muses restent « attentives » (v. 51). Par là, Claudel exprime aussi son extériorité quant au monde : de même que, chez Hésiode, les muses sont comme le visage de leur mère, c'est ainsi que, dans l'ode claudélienne, les muses s'activent dans le monde tandis que Mnémosyne ne fait que considérer celui-ci, dirigeant leurs pas depuis le repli le plus profond de l'esprit.

Le sens de ces changements en dit long sur la conception de la poésie dans « Les Muses ». Calliope renvoie à une parole publique, dirigée à une communauté (c'est le cas aussi bien de la rhétorique que de la poésie épique³ qu'elle représente) ; son absence est significative ; elle est liée à un double rejet qui se manifeste à d'autres moments des odes. D'abord, Claudel, dans la cinquième strophe des « Muses », refuse le modèle formel de la poésie épique en faveur du désordre bachique de l'ode. Dans la quatrième ode, l'appartenance du poète à la société, à la communauté des hommes qui lui assure une certaine sécurité identitaire, est fortement mise en question par la puissance chaotique de la Muse venue le harceler et lui signaler l'existence supérieure marquée par l'inspiration et par l'ivresse. L'absence de Calliope dans « Les Muses » ne marque-t-elle pas cette distance du poète inspiré à l'égard des mots de la tribu ?

La disparition de Calliope va également de paire avec l'introduction de cette figure de l'introspection qu'est Mnémosyne au rang des Muses. Qui plus est, Mnémosyne fait l'objet de la dédicace de l'ode et jouit d'une certaine supériorité quant aux autres, attentives qu'elles sont au *mouvement de ses paupières* (PLOURDE, p 43, 1970).

Le fait que la parole extérieure cède le pas au silence et à l'introversión, au repli sur soi et à la prise de distance envers la réalité extérieure symbolisés par Mnémosyne, est lourd de conséquences. Mnémosyne est la muse qui est posée « [s]ur le pouls même de l'Être » (v. 47). Sa circonspection traduit cette proximité du fondement métaphysique de la réalité. C'est dire que la poésie dont elle est l'une des inspiratrices est porteuse d'une dimension épistémique : elle ouvre la voie à une connaissance approfondie du réel. Les particularités de cette connaissance dépassent le cadre de la métaphysique et gagnent tout leur sens dans une théologie de la Création.

³ L'absence de Calliope s'associe au refus de l'épopée également pour Nina Hellerstein (HELLERSTEIN p. 124, 1990).

Les muses comme médiatrices entre la poésie et la cosmogonie

Cette connaissance de l'Être, inspirée par les Muses et symbolisée spécialement par Mnémosyne, prend la forme d'un recul aux origines du cosmos. C'est Polymnie qui y préside. Pour Claudel, chaque chose a une « connaissance de soi » absolument intérieure, un « enclos » qui lui est propre (v. 200), remontant verticalement à un temps avant le temps. Ce domaine serait du coup antérieur à toute altérité, engendré à un moment précédant l'avènement de la chose au monde. Il serait ainsi bien la trace que nous portons du *fiat* de Dieu, de l'origine transcendante, dont le récit est fait par le *Livre de la Genèse*. Il est au poète de réitérer cet acte d'appellation de toute chose (v. 203-204):

« Mais comme le Dieu saint a inventé chaque chose, ta joie est dans la possession de son nom,
Et comme il a dit dans le silence '*Qu'elle soit !*', c'est ainsi que, pleine d'amour, tu répètes, selon qu'il l'a appelée,
Comme un petit enfant qui épelle '*Qu'elle est !* »

Par son « *Qu'elle soit !* », Dieu donne l'être à toute la création ; par son « *Qu'elle est !* », le chant de la muse insuffle au poète la joie de la constatation que toute chose est. Le poète agit donc en *vérificateur* de la Création, énumérant les êtres de manière semblable à celle de Dieu qui, lors de la Création, profère « de chaque chose le nom » (v. 212).

Cela est ainsi parce que le langage est pour Claudel une puissance de spiritualisation, d'éternisation des êtres. La parole humaine les sauve au courant sans pause du « rassemblement » et de la « dissolution » (v. 217) qu'est celui de la nature visible. D'où la place privilégiée de l'homme au sein de la Création : seul être doué de la parole, il est à lui d'éterniser les êtres. Le poète, comme tous, est habité de quelque chose qui « particip[a] à la création » du monde. Par son chant révélateur de l'intériorité la plus secrète de tout, du vestige de l'acte primordial (« son principe »), il « coopèr[e] à son existence » (v. 211-217).

Il est ainsi que l'art du poète ne saurait se réduire à une servile *imitation de la nature* ; sous l'égide de Polymnie, c'est à lui d'en révéler, par son chant, la réalité ultime, de dire « cela que chaque chose *veut dire* » (v. 236), la moindre chose visible étant fondée sur une réalité invisible dont elle est le signe par un rapport d'analogie. La théologie biblique de Claudel débouche ainsi dans une symbolique universelle qui n'est-ce point sans rappeler la mentalité de l'*homo religiosus* pour qui, tel que l'a formulé Mircea Éliade, « le Monde existe parce qu'il a été créé par les dieux » ; il est imbu de la croyance « que l'existence même du Monde 'veut dire' quelque chose, que le Monde n'est pas muet ni opaque, qu'il n'est pas une chose inerte, sans but ni signification. Pour l'homme religieux, le cosmos 'vit' et 'parle' » (ELIADE, p. 140, 1965). Cela accorde aux Muses une dimension religieuse, et elle est spécialement manifeste chez Polymnie, dans l'invocation de laquelle on perçoit des traces du culte marien (elle est *pleine de grâce*).

Conclusion

« Les Muses » n'est point la seule ode claudélienne où il en soit question de ces figures féminines de l'inspiration. Dans la quatrième ode, « La Muse qui est la Grâce », le poète essaye de s'évader à la visite de la Muse qui lui apparaît comme une fauteuse de troubles, comme un agent de désordre. Il découvrira à la fin qu'elle n'est autre que la grâce divine, seule à lui adressée, qui vient le chercher par la main.

De même que, dans la quatrième ode, la Muse est une figure du salut, les muses de la première ode renvoient à une théologie de la Création qui sert de fondement à une théorie de la création poétique, cet acte de connaissance du monde qu'elles inspirent et qui répète en petit la cosmogonie du *Livre de la Genèse*. Il est ainsi que la mythologie et la théologie catholique se touchent chez Claudel. Poète biblique et thomiste, il procède à une réinterprétation chrétienne de la mythologie païenne dont font partie les muses.

On connaît l'importance des sources testamentaires et théologiques dans la poésie de Claudel (RYWALSKI, 1948 ; HOURIEZ, 1998). Ce que montre cet appel aux mythes littéraires du paganisme, ce sont les réminiscences d'une mentalité mythique et archaïque dans sa sensibilité, lesquelles Léopold Sédar Senghor a déjà mises en relief (SENGHOR, 1973).

On sait que le mite et le rite vont souvent de paire (ELIADE, p. 34, 1969), et il en est ainsi de l'ode claudélienne : l'énumération des choses par le poète en écho à l'énumération proférée par Dieu lors de Son *fiat* comporte en effet quelque chose de rituel, d'une participation aux commencements absolus, au temps mythique, ce "temps fort" par excellence décrit par Micea Éliade, transcendant au temps profane et regorgeant d'Être (ELIADE, p. 34 et 54, 1963). De même que, pour la mentalité archaïque, chaque Nouvel An présente l'occasion de réitérer les gestes cosmogoniques primordiaux afin de régénérer le monde dans son être (ELIADE, p. 93, 1965), ainsi le poète est un représentant du Créateur pour vérifier la perfection de la Création et pour supprimer les êtres à la voracité du temps par la parole qui les spiritualise. D'où que la poésie de Claudel, de par sa dimension mythique, est porteuse aussi d'une valeur rituelle, de chant liturgique, encore plus évident dans la Troisième Ode, « Magnificat », proposée comme un chant d'action de grâces pour la délivrance du poète aux affres du nihilisme scientiste du siècle précédant.

La forme même de l'ode n'est pas gratuite en ce qui concerne la fusion de l'archaïsme et de traditionalisme catholique. Encore une fois, c'est dans la culture païenne que Claudel va puiser les moyens de performer cet acte de louange à Dieu. Ceci peut surprendre : le poète cherche dans la tradition païenne de l'ode, avec ce qu'elle a de dionysiaque, la forme d'une poésie qui se veut d'une pureté doctrinale à toute épreuve.

Cela sans doute parce que la confluence de paganisme et de catholicisme se révèle vivifiante pour les deux dans la poésie de Claudel. L'imagerie des muses et le beau désordre de l'ode font l'impression d'un catholicisme sûr de lui-même et assez vigoureux pour englober en son sein les traditions qui lui sont antérieures sans rien compromettre à sa vérité. C'est là aussi un signe auspi-

cieux à une religion à laquelle il prévoit, dans la dernière strophe de la dernière des *Odes*, un avenir prometteur de guide spirituel du XX^e siècle alors naissant. Le paganisme, lui, se trouve comme rajeuni, porteur de valeurs spirituelles insoupçonnées, ses mythes et ses expressions poétiques transfigurées par la tradition spirituelle chrétienne qui, aux yeux de Claudel, ne lui est pas opposée, mais qui le transcende et l'enrichit.

Références

ALEXANDRE, Didier. *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme: "comme une oie qui claboude au milieu des cygnes"*. Paris: Honoré Champion, 2005

CLAUDEL, Paul. Œuvre poétique. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». 1957.

_____. Œuvre en prose. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

EGLI-HEGGLIN. *Le thème du "totum simul" dans l'oeuvre de Paul Claudel*, thèse présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Zurich pour l'obtention du grade de docteur. Zurich: Keller, 1969.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1963.

_____. *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1965.

_____. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1969.

FRICHE Ernest. *Études claudéliennes*. Porrentruy : Portes de France, 1943.

GUYARD, Marcus-François. *Recherches claudéliennes : autour des Cinq Grandes Odes*. Paris : Klincksieck, 1963,

HELLERSTEIN, Nina. *Mythe et structures dans les Cinq Grandes Odes de Paul Claudel*. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

HÉSIODE. *Théogonie – Les Travaux et les jours – Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, édition bilingue grec-français. Paris : Les Belles Lettres, 1951.

HOURIEZ Jacques. *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel: les oeuvres de la maturité*. Besançon: Presses universitaires franc-comtoises, 1998.

IRIARTE, Ana. « Traits féminins de la mémoire primordiale ». *Métis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, volume 9-10, p. 315-326, 1994.

MUSEE DU LOUVRE, *Sarcophage des muses*, disponible sur le le site <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/sarcophage-des-muses>, consulté le 09 mars 2014 à 14h.

PLOURDE, Michel. *Paul Claudel: une musique du silence*. Montréal: Presses universitaires de Montréal, 1970.

RYWALSKI Pascal P. *Claudel et la Bible*. Porrentruy: Portes de France, 1948.

SCHLEISER, Renate. “Les Muses dans le prologue de la Théogonie d’Hésiode »; *Revue de l’histoire des religions*, tome 199, no. 2, pp. 131-167, 1982,.

SENGHOR, Léopold Sédar. *La Parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1973.

VILLANI, Sergio. *Paul Claudel: les odes, poésie, rhétorique, théologie*. Ontario: Albion Press, 1994.

Rodrigo de Oliveira Lemos

Possui doutorado em Letras pelo PPG da UFRGS (2015), onde já atuou como professor de Línguas e literatura francesa e francófonas. Atualmente, é professor adjunto do Departamento de Educação e Humanidades (francês) da UFCSPA. No âmbito de sua pesquisa doutoral sobre a poesia de Paul Claudel, realizou estágios de pesquisa na Université de Liège (Bélgica) e na Université du Québec à Montréal (Canadá). Endereço eletrônico: rodrigolemos@ufcspa.edu.br

Enviado em 30/08/2017.

Aceito em 30/10/2017.