

2018 – 1, n° 224

---

# Bulletin de la Société Paul Claudel

Le Livre



CLASSIQUES  
GARNIER

---

## SOCIÉTÉ PAUL CLAUDEL

Président : Hubert MARTIN

Directeur de la publication : Hubert MARTIN

### COMITÉ D'HONNEUR

Jean-Robert ARMOGATHE, Paul BADY, François CHAPON, Antoine GALLIMARD,  
Charles GALPÉRIN, Michel LIOURE, Geneviève PAGE, Jean-Noël SEGRESTAA,  
Xavier TILLIETTE s. j.

### CONSEIL D'ADMINISTRATION

Didier ALEXANDRE, Pascale ALEXANDRE-BERGUES, François ANGELIER, Violaine  
BONZON, Pierre BRUNEL de l'Institut, Jacques HOURIEZ, Joël HUTHWOHL,  
Catherine MAYAUX, Dominique MILLET-GÉRARD, Marie-Victoire NANTET, Renée  
NANTET, Claude-Pierre PEREZ, René SAINTE MARIE PERRIN, Francis TURLOTTE.

Le bureau est composé du président (Hubert MARTIN), du secrétaire général  
(Didier ALEXANDRE), du trésorier (Francis TURLOTTE), et des rédacteurs du  
Bulletin (Catherine MAYAUX et Marie-Victoire NANTET).

### COMITÉ TECHNIQUE

Documentation : René SAINTE MARIE PERRIN

Expositions : Muriel CLAUDEL

Relations avec le centre Jacques-Petit : Pascal LÉCROART

Relations avec les comédiens : François CLAUDEL

© 2018. Classiques Garnier, Paris.

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-08121-0

ISSN 0037-9506

## SOMMAIRE

### LE LIVRE

Michel LIOURE L'amateur de livres . . . . .	11
Évanghélia STEAD Paul Claudel et le livre-éventail . . . . .	23
Sophie LESIEWICZ Le « blanc qui reste sur le papier ». Claudel et le blanc typographique . . . . .	41
Nina HELLERSTEIN Le fantôme d'un chef-d'œuvre absent. <i>Au milieu des vitraux de l'Apocalypse</i> et les illustrations de Jean Charlot . . . . .	55
Clémence GABORIAU <i>L'Annonce faite à Marie</i> illustrée par Maurice Denis. Sur les pas de Paul Claudel en Tardenois . . . . .	73

### NOTES

Agnese BEZZERA Pour une mise en valeur numérique de la bibliothèque personnelle de Paul Claudel conservée au Château de Brangues . . .	89
Antoine MARÈS Une lettre du président Beneš à Paul Claudel . . . . .	93

## LE FANTÔME D'UN CHEF-D'ŒUVRE ABSENT

*Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*  
et les illustrations de Jean Charlot

Le premier commentaire biblique important de Claudel, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, présente une histoire plus complexe que celle des autres commentaires qui l'ont suivi. C'est vrai non seulement parce que le texte entier n'a jamais paru du vivant de l'auteur, mais surtout parce qu'il manque les centaines de dessins que le poète et son illustrateur, le jeune peintre franco-mexicain Jean Charlot, ont conçus ensemble entre 1931 et 1933, pendant le séjour américain de Claudel, pour accompagner le texte. La nouveauté et l'audace de l'entreprise ont peut-être découragé les éditeurs et même le poète ; les raisons de l'échec de la publication restent obscures<sup>1</sup>. Quelques-uns des dessins ont paru dans deux volumes publiés à part, *Les Révélation de La Salette*, tiré du chapitre XII des *Vitraux*, et *Introduction à l'Apocalypse* ; le texte complet, sans dessins, a finalement paru avec le reste des *Œuvres complètes* de Claudel en 1967 dans le volume XXVI<sup>2</sup>. Mais la grande majorité des dessins dort encore dans la collection du Fonds Claudel à la Bibliothèque nationale de France-Richelieu<sup>3</sup>.

Dans une série d'entretiens enregistrés en 1972 par le professeur américain Mira Baciú, Jean Charlot évoque sa collaboration avec Claudel et

- 1 Voir la thèse de Francine Reith-Bronner, *Édition critique de la correspondance Paul Claudel-Jean Charlot 1929-1954*, sous la direction de Luc Fraisse, professeur de littérature française, université de Strasbourg, 2015, p. 156-159. Les citations des lettres de Claudel seront tirées de ce travail. Je remercie vivement M<sup>me</sup> Reith-Bronner d'avoir partagé son travail avec moi.
- 2 Voir pour les textes publiés séparément, Michel Malicet, « Note sur l'établissement du texte des *Vitraux* », in Paul Claudel, *Le Poète et la Bible*, vol. I, 1910-1946, éd. M. Malicet, avec D. Millet-Gérard et X. Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, p. 1421. *Introduction à l'Apocalypse* avec quatre dessins de Charlot a été publiée à Paris par Egloff en 1947. Toutes les références à *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* seront tirées de l'édition du *Poète et la Bible*, vol. I, p. 101-388.
- 3 Voir Reith-Bronner, *op. cit.*, p. 390. – 274 esquisses et calques des illustrations ont été numérisés et sont accessibles au site : <http://digicoll.manoa.hawaii.edu/charlot-claudel/Pages/browselist.php?s=browse&by=doctype>

attire l'attention sur l'importance de la dimension visuelle dans la pensée et la création claudélienne, non seulement dans les connaissances artistiques du poète mais aussi dans sa pratique personnelle de la création artistique : dessins et collages dans le *Journal* et surtout la partie visuelle des *Vitraux*. La version du *Journal* publiée dans la Pléiade est en quelque sorte amputée de la forme plastique où le poète s'était exprimé : « Alors ça n'est qu'un[e] espèce de fantôme de l'idée de Claudel, et je crois que l'*Apocalypse* a été publié comme ça, sans illustrations, [...] et ça donne une partie de son idée mais pas toute son idée, parce qu'il avait des idées qui devaient être représentées par des images<sup>4</sup> ». On peut considérer le texte seul des *Vitraux*, coupé des images visuelles conçues dans une étroite collaboration entre les deux créateurs, comme un « fantôme » de l'œuvre totale qu'ils avaient envisagée. Il s'agit donc de retrouver le chemin suivi par les deux auteurs pour recréer le volume perdu et donner un juste rôle à sa part visuelle.

Depuis très longtemps, Claudel s'était intéressé à la dimension concrète et spatiale de l'expérience de la lecture et à l'existence physique de l'objet livre. Dès le début du travail de collaboration avec Charlot, le poète est donc préparé à concevoir son nouveau projet comme une exploration à la fois artistique et spirituelle. Il s'intéresse à la forme matérielle du volume futur et propose un format qui rappelle les chefs-d'œuvre de l'illumination médiévale : « Je vois comme format un grand in-quarto carré avec texte sur deux colonnes à la page, l'une pour le texte et l'autre pour la Glose et les notes, les carrés des illustrations tantôt d'un côté tantôt de l'autre parfois même à cheval sur les deux colonnes, servant de lien l'une à l'autre<sup>5</sup> ». Le poète projette de publier l'œuvre en « cahiers » successifs avec un frontispice pour chacun, comme il l'avait fait pour l'édition de luxe du *Soulier de satin* illustré par José Maria Sert<sup>6</sup>. Les illustrations de Charlot sont divisées en groupes qui suivent cette proposition de mise en page : pour chacun des 17 chapitres, entre 2 et 8 dessins de très grand format, y compris des frontispices ; entre 6 et 29 dessins de moyen format ou demi-page pour occuper le haut des pages ; et entre 2 et 13 minces bandes rectangulaires, des « quarts de page » à situer en bas ou dans les marges. C'est un énorme travail qui produit, selon le compte du peintre, 327 dessins<sup>7</sup>.

4 Jean Charlot, « Interviews with Mira Baciu on the Illustrations of Paul Claudel's *Apocalypse* » : <http://digicoll.manoa.hawaii.edu/charlot-claudel/pdfs/ClaudellInterview.pdf>. P. 4-5.

5 Lettre de Claudel à Charlot du 5 juin 1931. Reith-Bronner, *op. cit.*, p. 244.

6 Claudel, *Le Soulier de satin*, 4 vols, ill. par José Maria Sert, Paris, NRF, 1929.

7 Le journal de l'artiste, communiqué par son fils John, atteste le chiffre de 230 dessins donnés à l'éditeur Burns, le 18 avril 1933. Ce chiffre est incomplet, puisque le compte

Le projet contient pourtant un élément paradoxal, dans la mesure où le poète semble ambivalent sur la possibilité même de représenter les images de l'*Apocalypse* sous une forme visuelle et concrète. Comme l'affirme la Fille au chapitre I, « Tous les peintres qui ont essayé littéralement de représenter l'Apocalypse, le résultat est lamentable, il s'agit de choses qui ne s'accommodent que dans l'esprit » (p. 111). Au chapitre XIV, le poète rejette « l'esthétique du vitrail ou du Livre d'heures » qui lui semble trop naïve et simpliste pour représenter des mystères complexes comme l'Antéchrist (p. 265). La Bible entière est elle-même « un Livre d'images » (p. 121) et un « champ de figures », mais ces concepts exigent d'être réalisés par des formes visuelles qui expriment le « caractère composite » intégral de la « figure » biblique claudélienne, comme le montre Dominique Millet-Gérard : « Multiplicité des traits, réunis en un seul ensemble synthétique, qui appelle une vision 'en perspective'<sup>8</sup> ». La « figure » est le centre de convergence d'un réseau complexe de rapports entre les êtres, suivant la vision de l'univers que le poète exposait dans *Art poétique*.

Il faudra donc considérer les images-vitraux comme des structures complexes qui englobent un vaste champ d'idées et de références bibliques dans la composition de l'œuvre totale. Le poète propose une conception géométrique et architecturale de l'image biblique : l'*Apocalypse* est composée d'« une série de figures générales et symboliques, que l'on pourrait presque comparer à celles de la géométrie, ou *schémas*<sup>9</sup> ». Cette conception géométrique des images bibliques joue un rôle important dans les efforts des deux collaborateurs pour créer des images visuelles capables de représenter les mystères de l'*Apocalypse* ; non seulement ils adoptent une esthétique où les métaphores sacrées forment la structure essentielle de chaque image, mais ils incorporent dans beaucoup d'images des références spécifiquement géométriques ou mathématiques. Le poète insiste pour apporter dans l'illustration de l'*Apocalypse* une « mesure » et une règle ordonnées dont il déplore l'absence chez les illustrateurs allemands comme Dürer<sup>10</sup>.

Claudiel apprécie dans les œuvres antérieures de Charlot une vision géométrique et architecturale proche de la sienne. « Jean Charlot est

total par le peintre et par moi-même des dessins conservés au Fonds Paul Claudel à la Bibliothèque nationale de France-Richelieu, est au moins de 327.

8 D. Millet-Gérard, *Anima et la Sagesse*, Paris, Lethielleux, 1990, p. 337. Pour le « champ de figures » : Claudel, *Du sens figuré de l'Écriture*, in *Le Poète et la Bible*, I, p. 831.

9 Claudel, *Du sens figuré*, op. cit., p. 868.

10 Charlot, « Interviews », p. 157.

un constructeur, un compositeur, [...] chez lui la sensation de la masse et du poids autour d'un invisible fil à plomb n'est jamais absente, [...] c'est ici l'ensemble avec une nécessité irrésistible qui attire et dispose les parties<sup>11</sup> ». L'artiste va traduire cette exigence d'ordre et de structure mathématique par un style et des formes simples et épurées, utilisant un trait très fort exécuté à l'encre noire et un fond blanc et plat, d'où les figures surgissent avec une sorte de dynamisme mystérieux qui traduit leur appartenance au domaine spirituel. La grande économie graphique de cette technique est destinée à évoquer le réseau symbolique et théologique qui entoure chaque élément du dessin, tandis que la touche du génie personnel de l'artiste imprègne les figures abstraites d'expression, de personnalité et de mouvement. La simplicité élémentaire de l'art de Charlot l'apparente au mouvement des premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle qui inspirait les artistes occidentaux à explorer les arts anciens et non-européens. Cet art en apparence primitif est en même temps pénétré d'éléments très savants : Charlot interprète les idées théoriques de Claudel par un réseau complexe d'allusions historiques, culturelles et artistiques. Comme dans les œuvres du Moyen Âge, les figures bibliques sont identifiées par leurs motifs traditionnels : la clef de saint Pierre, les animaux identifiés aux apôtres, les chapeaux qui caractérisent certains rôles comme celui d'évêque ou de Juif ; d'autres allusions reflètent l'histoire de l'art, par exemple plusieurs références au retable d'Issenheim par Grünewald. Surtout, il incorpore à l'esthétique de toute l'œuvre son héritage personnel du Mexique ancien et contemporain ; de nombreux visages ont des traits et des coiffures caractéristiques des Indiens aztèques, les gestes reflètent ceux des paysans mexicains, et certaines images de rites ou de monstres suggèrent ceux du Mexique ancien<sup>12</sup>. Claudel fait une allusion directe à cet héritage mexicain au chapitre xv, où il introduit le peintre comme un personnage dans le dialogue, « un artiste mexicain appelé Ixtlilxochitl<sup>13</sup> ». Cet artiste va collaborer avec le poète, utilisant ses capacités d'archéologue des ruines Maya et son « imagination reconstitutrice » pour interpréter le texte des *Vitraux*, ces « légers estampages ou relèvements hasardeux d'une région inconnue » (p. 281). Les deux « explorateurs » vont chercher à traduire en lignes et en formes plastiques les énigmes de l'*Apocalypse* claudélienne.

11 Claudel, « Jean Charlot », in *Œuvres en prose*, éd. J. Petit et C. Galpérine, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965, p. 296-297.

12 Charlot, « Interviews », p. 29, 54, 69, 75, 131.

13 Voir pour une discussion de ce personnage : John Charlot, « Jean Charlot as Paul Claudel's Ixtlilxochitl », [http://www.hawaii.edu/jcf/writings-on-jc/john\\_charlot/Ixtl.pdf](http://www.hawaii.edu/jcf/writings-on-jc/john_charlot/Ixtl.pdf)

L'interprétation visuelle des concepts bibliques et le choix de passages à illustrer reflètent les grandes lignes de la méditation personnelle de Claudel sur les Écritures : la lutte entre le Bien et le Mal qui se manifeste dans l'opposition entre Satan et Dieu, entre Babylone et Jérusalem, entre la Loi divine et la décadence moderne. Dans les premier et deuxième chapitres, le poète consacre un complexe de thèmes et de citations à un événement qui pour lui déclenche l'histoire du monde : la chute de Satan. De nombreux dessins illustrent des thèmes liés à cet événement, comme un épisode décrit par Isaïe, XXIII, et par Ézéchiël, XXVI-XXVIII, associé traditionnellement à la chute de Satan : la destruction de Tyr et de son roi, représenté comme une idole à trois visages, assise sur une cité de gratte-ciel. À côté des images classiques qui illustrent les épisodes dramatiques de l'*Apocalypse*, les Anges et leurs trompettes, la Dame écarlate et la Femme revêtue de soleil, de nombreuses images mettent en relief les interprétations personnelles du poète. Au deuxième chapitre, les sauterelles du chapitre IX, 2 de l'*Apocalypse* sont représentées comme des monstres qui écrasent les hommes avec des livres, suivant l'interprétation du poète qui compare leurs effets à l'influence destructrice des mauvais livres et des hommes de lettres : « cette bête à bruit, avec ses ailes en papier, et ces deux petits yeux cruels vissés de chaque côté d'un grand front idiot de penseur » (p. 129).

Le thème des Eaux et de l'Euphrate, venu d'Ézéchiël XLVII, déjà soulevé à la fin du chapitre II, domine le chapitre III et suscite plusieurs dessins qui les associent avec le sang du Christ ou avec le Christ nageur, « bienheureux Poisson » (p. 336) ou sauveur des âmes qui se noient. Le thème des chevaux de l'*Apocalypse* inspire de nombreuses images de destruction et de guerre, y compris plusieurs représentations de « ces grandes invasions ou épidémies spirituelles qui dévastent de temps en temps l'Humanité : comme l'islamisme, le protestantisme, la Révolution française et le bolchévisme » (p. 137). Une petite image montre trois têtes d'ennemis : un Mahométan, un Protestant et un révolutionnaire.

Dans les chapitres suivants, la diversité des sources d'images augmente à mesure que le poète mêle à son examen de l'*Apocalypse* une exploration élargie de ses propres préoccupations spirituelles. Le chapitre IV explore d'abord plusieurs problèmes posés par l'entreprise d'interprétation de l'*Apocalypse* et de l'ensemble des Écritures : le Père et sa Fille s'interrogent sur le mystère du Livre donné à manger à saint Jean pendant l'*Apocalypse* (X, 8-11) ; ils questionnent le sens d'autres symboles comme les Tonnerres et les chiffres qui jouent un rôle



mystérieux à travers la Bible ; et la discussion se concentre sur le sens complexe des deux Témoins du chapitre XI, 1-13, de l'*Apocalypse*. Ce dessin d'une demi-page (planche 1) illustre un débat qui occupe une place importante dans le chapitre et qui sous-tend l'œuvre entière, à propos de la signification des figures de l'Écriture Sainte : le refus d'une lecture littérale et la nécessité de les interpréter comme des symboles à valeur globale et éternelle. C'est la réponse du Père à la Fille lorsqu'elle trouve « hardi[e] » l'idée que les deux Témoins représentent en réalité l'Ancien et le Nouveau Testaments (p. 151). « Pourquoi ? quand les prophètes eux-mêmes nous disent qu'ils ne sont qu'une voix, la même voix, le même souffle animant des lèvres successives, qui passe d'Élie à saint Jean-Baptiste et à l'autre saint Jean. A, A, A, balbutie Isaïe, comme une corde qui commence à vibrer et il faut traverser plusieurs siècles pour arriver à saint Paul qui profère enfin *Abba*. Est-ce que N.-S. ne nous dit pas que c'est Élie lui-même qui est revenu dans la personne de saint Jean-Baptiste, que c'est le même témoignage qui l'a suscité ? » (*ibid.*) Comme le remarque Dominique Millet-Gérard, « C'est à la thèse de l'inspiration de toute l'Écriture par l'Esprit Saint que, conformément à la tradition de l'Église [...] Claudel se réfère ici<sup>14</sup> ». Le Père affirme que son interprétation personnifiée des deux Testaments communique un aspect capital du message biblique : le lien organique et nécessaire entre les deux parties des Écritures. Le dessin exprime cette double idée : la continuité de l'Esprit Saint, et son expression par des voix vivantes. À gauche, Élie (ou Moïse, selon Charlot), cornes de lumière à la tête, tient le rouleau qui représente à la fois la Loi et toute l'Écriture, y compris l'*Apocalypse* elle-même (un motif qui apparaît souvent dans le texte et renvoie au Livre mentionné au début du chapitre). Au centre l'on reconnaît saint Jean-Baptiste dans sa peau de chameau, tenant la coupe d'eau du baptême ; à droite, saint Jean l'Évangéliste est porté par ses disciples, puisque les deux collaborateurs utilisent souvent cette image particulière du saint devenu vieux, fragile et soutenu par ses admirateurs. Charlot crée une image vivante et personnalisée des trois messagers divins, aux visages et aux gestes vivement animés. L'image de la colombe qui traverse les têtes pour sortir par les bouches traduit l'abstraction théologique dans une forme concrète à la fois naïve et exacte, et la succession des trois figures représente la progression linéaire de la Vérité à travers l'histoire ; cette structure linéaire et horizontale réapparaît souvent dans les illustrations. Celle-ci est une des images

14 D. Millet-Gérard, note 5 à la page 151, *Au milieu des vitraux*, p. 1447.

les plus frappantes d'une idée qui apparaît sous des formes variées à travers le texte entier. De nombreux dessins représentent la rencontre ou la collaboration de l'Ancien Testament, sous la forme de la Synagogue ou de personnages juifs, et du Nouveau : la femme-Église, un moine ; au centre, souvent le Christ enfant qui se réjouit.

À travers l'œuvre, la figure du Christ est illustrée par une ou plusieurs images de chacun des nombreux rôles où il apparaît : crucifié, agneau, justicier, gardien, époux, roi. Ce dessin d'une demi-page représente une image qui apparaît à la fin du chapitre V et au début du chapitre VI : le Christ sous le « pressoir » (planche 2). Le complexe thématique qui est développé dans ces passages du V<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> chapitres est l'un des plus importants : celui de la « cuve », du « pressoir », de la « vendange » et de la « moisson » (Isaïe LXIII, 3 et Ap. XIV, 20). Le chapitre V est consacré aux problèmes du temps et des nombres qui y sont associés ; cette interrogation aboutit au chiffre énigmatique des « 1600 stades » du chapitre XIV de l'*Apocalypse*, qui représente l'étendue du sang débordant de « la cuve de la colère de Dieu qui est foulée hors de la Cité » (p. 176). Au début du chapitre VI, le Père rapproche l'image de « la cuve de la colère de Dieu », pleine du vin de la fureur divine contre les impies et les païens, avec le Sacré-Cœur, vaisseau plein du sang que le Christ a versé pour sauver les hommes. « Qu'est-ce donc que cette cuve mystérieuse, mon enfant, sinon le Cœur de N.-S. qui a pris et ramassé en lui tous les péchés du monde ? » (p. 181). L'artiste et, sans doute, le poète ont choisi cette torture particulièrement cruelle pour représenter les souffrances du Christ de la façon la plus dramatique possible. Charlot explique ce dessin en le rapprochant d'images très anciennes, du Moyen Âge et d'Épinal, sur le pressoir, qui est ici une presse d'imprimerie. Il l'a choisie « parce qu'il fallait montrer ce qui se passait à l'intérieur, c'est une espèce de coupe transversale, nous n'avions pas peur de nous servir de flèches, et ici les flèches sont en bas ce qui montre que le tour de la vis est en train de presser le Christ encore plus, et son sang sort de la presse et s'écoule<sup>15</sup> ». La grande complexité psychologique et théologique de l'image est suggérée par la remarque de Charlot : « au lieu d'être le vigneron qui foule le raisin le Christ est le raisin lui-même ». Les rôles se mêlent dans un jeu de reflets original où les êtres humains participent aussi, selon le texte : « Il est temps que notre sang sorte et que le cœur connaisse le goût de sa propre sève et le pécheur le goût de son propre péché » (p. 176).

15 Charlot, « Interviews », p. 71.

L'image de la presse d'imprimerie ajoute un aspect artisanal et réaliste qui crée un contraste presque surréaliste avec la violence choquante de la position du Christ ; la forme carrée rappelle aussi la préférence de Claudel pour l'exactitude géométrique dans les images. Cette image est parmi les plus violentes de l'ensemble ; d'autres images violentes représentent l'empalement de la Prostituée ou du Temps, l'exécution sanglante des martyrs, le Crucifié et son sang qui s'écoule. Cette violence traduit l'intensité du sentiment de Claudel concernant les drames cosmiques du mal et du salut ; elle reflète également la nature même de l'*Apocalypse* avec ses monstres et ses guerres sanglantes. Un facteur unique concerne l'esthétique de Charlot, qui choisit de représenter les corps non dans leur beauté classique, mais dans des positions de souffrance atroce suivant une tradition héritée de l'art mexicain et la croyance des Aztèques au rôle actif de la destruction dans l'ordre universel<sup>16</sup>. Le thème du sang, qui parcourt l'œuvre, est lié aussi au sacrifice de Noé (p. 181), et celui du raisin apparaît dans de nombreuses images de la « grappe » qui revient souvent dans un rôle positif comme une image des fruits de la Terre et du paradis (e.g. p. 134-135, p. 147).

Ces nuances ambiguës associées à la souffrance du Christ et aux thèmes de la grappe et du sang reflètent la logique complexe du jeu des images et de leurs rapports dans la théologie claudélienne : les rôles s'échangent ; les êtres et les objets sont montrés à la fois sous leur forme bénéfique et leur forme négative ; les éléments du bien se déguisent en mal et vice versa selon un procédé que Xavier Tilliette a qualifié de « métaschématisme<sup>17</sup> ». Cette figure joue un rôle majeur à travers le texte de l'*Apocalypse* claudélienne et apparaît ainsi dans de nombreuses illustrations. L'artiste cherche à reproduire par ses images visuelles un mécanisme abstrait très subtil ; de nombreuses images sont accompagnées de leur contraire, par exemple une paire d'images de voitures, l'une portant les auteurs maudits Hugo, Voltaire et Anatole France, l'autre figurant le carrosse glorieux de l'Aigle de Meaux, Bossuet. Le fonctionnement du métaschématisme apparaît sous sa forme la plus claire dans cette image d'une demi-page qui illustre quelques passages du début du chapitre VII, où il est question de la « chute linéaire de Satan » (p. 193), évoquée dans Lc X, 18 (planche 3). Un passage du chapitre VII montre

16 John Charlot, « The Theme of the Body in the Work of Jean Charlot : Two Stages, France and Mexico », [http://www.hawaii.edu/jcf/writings-on-jc/john\\_charlot/JCbody.pdf](http://www.hawaii.edu/jcf/writings-on-jc/john_charlot/JCbody.pdf), p. 215-216.

17 Xavier Tilliette, « La Bible du poète », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 150 (2<sup>e</sup> trimestre 1998), p. 16.

comment l'acte de Satan sera transformé : il interprète les Sept Coupes de l'*Apocalypse* (chapitres xv-xvi) comme l'assaut de Dieu contre le « siège même de la Bête » (p. 202). Cette attaque consiste en un renversement de la trahison de Satan pour lui voler son péché. « Dieu s'est livré au diable. Il lui a accordé le désir de son cœur. Il a trouvé le moyen de se laisser tuer par lui [...] Il a trouvé le moyen d'employer le Diable et de l'obliger à L'aider, à coopérer avec Lui pour L'aider à racheter ce monde qu'Il a fait » (p. 202). Comme le montre Dominique Millet-Gérard, il s'agit d'une structure théologique qui renverse le mal en bien « ou plutôt de la nécessaire dynamique qui réinscrit le mal dans le processus du salut [...] le mal s'inscrit de lui-même [...] dans le grand système analogique qui régit le monde et l'histoire<sup>18</sup> ».

Les deux collaborateurs ont représenté ce mécanisme par une construction à la fois élémentaire et compliquée. « [...] ici l'idée de Claudel c'était de montrer comment le diable, en essayant de faire ses diableries, aide les gens bons, aide les saints à présenter la ville du paradis<sup>19</sup> ». D'un côté, Satan plonge dans un entonnoir qui canalise la force de la chute à travers un tube qui figure un cordon ombilical reliant le mal au bien ; « ce tube est attaché à un piédestal, [...] une espèce de statue peut-être, dans laquelle l'archange St. Michel force le diable à ouvrir sa bouche et le courant qu'il a fait en tombant devient un jet d'eau » qui soutient la Jérusalem céleste, représentée comme un fort crénelé<sup>20</sup>. En bas, au coin de l'image, le Père montre le mécanisme spectaculaire à sa Fille ; par ce clin d'œil de l'artiste, la présence de l'auteur apparaît au cœur de sa fiction et désigne implicitement son rôle générateur. Charlot indique qu'il a été influencé par les manuscrits arabes anciens représentant des machines hydrauliques, par exemple celle du trône de l'empereur byzantin. Le dessin offre ainsi une représentation littérale d'un principe capital de la théologie claudélienne : « [...] c'est la chute de Satan qui a déclenché toute l'histoire du monde. Il descend, faisant monter la Jérusalem céleste » (p. 193). Le fonctionnement du métaschématisme, avec sa structure paradoxale, s'applique particulièrement à Satan et à son rapport symétrique et inversé au Bien, au Christ, éventuellement à Marie, à travers tous les commentaires bibliques de Claudel<sup>21</sup>.

18 D. Millet-Gérard, note 1 à la page 108, *Au milieu des vitraux*, p. 1425-1426.

19 Charlot, « Interviews », p. 25-26.

20 Charlot, *loc. cit.*

21 D. Millet-Gérard, *Vitraux, loc. cit.*, et *Anima et la sagesse*, p. 420 sq.

Le chapitre VIII est consacré en large partie à l'opposition entre le matérialisme des Égyptiens païens et la spiritualité supérieure des Israélites. L'image la plus frappante de cette lutte la représente comme un conflit intérieur entre les deux pôles : « il y a en chaque homme vivant une Égypte et un Israël, toute une population intérieure » (p. 209). L'image créée par Charlot est la coupe transversale du torse d'un homme qui contient des images différentes de l'*Exode* en miniature, pour donner une représentation littérale des forces opposées qui luttent au cœur de l'être humain. Au chapitre IX, le sentiment de bousculement dû à la rapidité des déplacements du poète dans ses voyages en Amérique inspire une grande figure de saint Christophe, l'enfant Jésus à l'épaule et les voitures et avions américains à ses côtés.

Dans les chapitres X et XI, le thème de la Ville Maudite, Babylone, et ses formes modernes, inspire de nombreuses images de la Grande Prostituée, de la Bête et de l'attaque des anges de Dieu contre la ville moderne avec son port et ses gratte-ciel. Les références aux guerres bibliques sont illustrées par des images contemporaines des soldats armés et casqués de la Grande Guerre. Les illustrations du chapitre XII, consacré aux récits des enfants de La Salette, utilisent un style différent, plus naïf et paysan, pour représenter les visions des enfants Maximin et Mélanie, l'apparition de la Vierge dans la campagne et ses reproches sur l'irréligion contemporaine. Le point de départ du chapitre XIII est une citation de l'Écclésiaste (XI-XII) qui amène le poète à méditer sur le vieillissement et l'approche de la mort ; cette intervention d'une réflexion particulièrement personnelle est illustrée par plusieurs images charmantes qui représentent des petits vieux dans un nid nourris par des oiseaux, ou par des anges dans un déambulateur. Même les Parques font une apparition dans ces méditations sur le Temps et le destin annoncé par l'*Apocalypse*.

Le thème du chapitre XIV, l'Antéchrist, inspire surtout des images des ennemis de l'Église tels que Luther et Henry VIII d'Angleterre ; dans ses images, l'illustrateur suit des portraits connus de ces deux hommes historiques. Le chapitre XV est celui qui a reçu le plus grand nombre d'illustrations, surtout parce qu'il est allongé par de très longues notes sur les prophéties de Zacharie : « le Volume volant », « La Femme dans un pot », « Les Chevaux et les IV cornes » ; et sur les chapitres xxxiv à xxxvii d'Ézéchiël. Ces thèmes sont illustrés par plusieurs dessins, mais le centre du chapitre est le débat entre le poète et son interlocuteur Ixtlilxochitl sur l'avenir de l'Église catholique et la possibilité de victoire sur ses ennemis anciens et modernes. L'image la plus dramatique inspirée

par ce débat représente un grand Christ, sombrero mexicain à la tête, en train d'enterrer dans un trou profond de nombreuses figures de religions païennes : « [...] les religions, les idoles, les grands et les petits tyrans, [...] les dieux à plusieurs têtes et les théories à cinquante bras, tout cela ne forme plus qu'une immense jonchée de corps morts » (p. 285).

L'une des formes majeures de l'opposition entre l'ordre divin et le règne satanique dans le livre est celle entre la cité maudite, Babylone et ses multiples formes anciennes et modernes, et la Cité de Dieu, la Nouvelle Jérusalem des chapitres XXI et XXII de l'*Apocalypse*. La dénonciation du monde industriel, de son matérialisme et de sa corruption apparaît à travers les *Vitraux*, illustrée par des images de la Grande Prostituée et de la ville menacée par la destruction de la Fin des Temps. Le poète lit la décadence du monde moderne dans la civilisation américaine qu'il est forcé de partager pendant son ambassade. L'image de grand format qui ouvre le chapitre XVI est marquée « Frontispiece » (*sic*) et représente la ville de New-York ; comme l'explique Charlot, Claudel a représenté dans une image visuelle les défauts qu'il ne pouvait pas dénoncer ouvertement à cause de sa position (planche 4). « Naturellement, Claudel, comme ambassadeur, n'avait pas l'intention de rendre ces choses-là public (*sic*), mais peut-être que sous le voile de l'*Apocalypse*, et d'un saint Jean l'Évangéliste, il se permettait certaines allusions<sup>22</sup> ». Le vide culturel et spirituel de la civilisation américaine apparaît dans une vision sinistre de la cité dont les édifices, les transports et les monuments traduisent sa domination par la déshumanisation et le matérialisme. Sur un fond de buildings symétriques et menaçants, les hommes sont représentés comme des automates anonymes dans leur métro, marqués du chiffre de la Bête, ou dans une foule dépersonnalisée. Les seules figures individualisées sont trois monuments grotesques au premier plan qui représentent les idoles de la culture américaine : la Statue de la Liberté, figure de la Grande Prostituée, qui joue avec le célèbre joueur de base-ball, Babe Ruth ; et un grand robot maléfique aux multiples bras comme un dieu hindou, dont le corps métallique incarne la « religion » de la civilisation mécanique régnante. Comme l'explique Charlot, « Nous avons les gratte-ciel, [...] the Elevated, L, [...] qui [...] avait l'air très du dernier cri, [...] les façons mécaniques de reproduire la voix à grand volume qui l'ennuyaient [Claudel] beaucoup, et [...] l'anonymité (*sic*) des gens dans les rues des grandes villes américaines<sup>23</sup> ».

22 Charlot, « Interviews », p. 53.

23 Charlot, « Interviews », *loc. cit.*

Les qualités d'impersonnalité et d'uniformisation dénoncées par le poète dans la ville sont concrétisées dans une matière homogène et industrielle, le ciment armé : « Le monde entier va être recouvert d'une carapace repoussante et uniforme de calcaire inaltérable [...] (Déjà en Amérique les figures commencent à disparaître, comme si une éponge en avait fondu et simplifié les traits. Le visage de tel joueur de *base-ball* célèbre n'est plus une figure, c'est un trognon où les traits sont presque entièrement résorbés) » (p. 295). La crise de civilisation se manifeste dans « cette imprégnation par la pierre, cette pénétration de la matière jusqu'au fond de notre substance spirituelle » (p. 296). Les valeurs de l'individu et de l'esprit sont menacées par les forces diaboliques du matérialisme et de l'extériorité : « Comme le Christ paraît faible à côté de tout ce déploiement extérieur ! » (p. 299). Pourtant, à la fin du chapitre, l'enfermement des êtres modernes « parfaitement cuirassés » contre la Providence est forcé de céder à « l'entrée même de la Vie, la communication avec le Père » par des moyens secrets, des « radiations occultes » qui pénétreront par le « chemin ténébreux de la naissance » plus puissant que la raison et « l'intelligence » aveuglées par la modernité (p. 305-306).

Cette interrogation sur l'état du monde à la Fin des Temps s'achève au chapitre XVII des *Vitraux*, où le poète aborde « ces terribles derniers chapitres de l'Apocalypse » (p. 308). La structure du livre même suggère une résolution à l'énigme d'un avenir impossible à figurer en termes terrestres : l'accès au sens divin du drame du monde passe par les signes, qui sont à la fois sensibles et spirituels. Les lettres du début et de la fin, Alpha ou Aleph, Omega ou Tau, résument la nature de Dieu et celle de l'*Apocalypse* elle-même. « Quand Dieu au travers de tout l'alphabet aboutit de A à  $\Omega$ , du triangle au cercle, de l'exclamation à la prière, c'est comme s'il avait amené toutes choses à leur signification permanente et à cette parfaite et ronde Jérusalem dont le Prophète a dit qu'elle serait édiflée sans murs » (p. 309). Les dix illustrations du chapitre XVII, presque toutes de très grand format, sont consacrées aux Apôtres dont les paroles aident à illuminer cet avenir mystérieux, et aux signes qui offrent des figures intelligibles de la vision. Parmi celles-ci, un dessin de grand format propose une image de la Nouvelle Jérusalem, organisée autour des concepts du Tau divin, de la cité céleste et du feu (planche 5). La puissance spirituelle du signe écrit se traduit dans une forme architecturale : pour réaliser l'image sensible d'un monde presque inimaginable, l'artiste fait appel à la géométrie, à la mesure abstraite

et pure : « [Dans le Tau, la croix, la Jérusalem céleste, Dieu au centre du soleil...] dans ces choses-là, il y a toujours des idées du carré et du cercle, des figures géométriques qui avaient beaucoup d'importance pour Claudel au point de vue symbolique et beaucoup d'importance pour moi au point de vue muraliste. C'est une espèce d'architecture » (p. 62). La cité se construit à partir de la lettre Tau, sur l'union des formes géométriques opposées qui se réunissent dans la Croix : « De ce monde nouveau, c'est la Croix, c'est l'Humanité glorieuse de N.-S. qui sera le fondement géométrique, le centre à l'entrecouplement de tous les diamètres, [...] cette Jérusalem dont la perfection sphérique est exprimée par le chiffre Douze » (p. 326). En haut et en bas, l'on voit les deux formes du Feu qui participent à l'explosion de la fin du monde : « Le jour terrible de son avènement nous présente deux aspects, symbolisés l'un et l'autre par le Feu » (*ibid.*) En haut, « la splendeur essentielle du Soleil divin » appelle les êtres à apporter leur « collaboration » à l'ordre céleste, tandis que le feu de l'enfer qui dévore le ventre de la Bête en bas représente « cette pointe de la flamme acérée et effilée comme un ver qui ne cessera de fouiller la conscience exposée au rayon accusateur » (p. 326-327).

Le poète associe le pouvoir du feu à « l'idée qui, apparaissant, disparaissant et reparaissant, a servi à coudre ensemble tant bien que mal toute cette liasse, je veux dire l'opposition entre le cercle et la ligne, entre la forme cyclique, image de l'éternité, [...] et la flèche indéfiniment qui progresse dans la même direction » (p. 325). Cette opposition domine un grand nombre des illustrations du livre, qui représentent d'un côté la progression linéaire des affaires humaines, déclenchée par la chute de Satan, qui « inaugurerait l'histoire du Monde » (p. 109), et de l'autre, les structures géométriques, la mesure et l'ordre éternel. Le feu, « générateur du temps », est associé à la ligne et le mouvement en avant, tandis que le cercle est identifié à « cette géométrie qui est indépendante du temps [...] un ensemble de relations intrinsèques » (p. 325). La contradiction est résolue au Dernier Jugement dans le double caractère, à la foi « créateur » et « destructeur », du feu apocalyptique : « Le feu, c'est ce qui remplace désormais bienheureusement le temps et l'espace et qui détruit et élimine sans fin [...] la possibilité d'être ailleurs qu'avec Dieu » (p. 327). Il faudra donc passer par cette épreuve pour accéder au centre de la géométrie divine de la Jérusalem céleste.

L'analyse de cette image montre la complexité des interactions qui ont créé la « figure » de la Jérusalem céleste : d'abord l'interaction profonde



entre le texte de Claudel et celui de l'*Apocalypse* biblique, mais aussi celle entre la pensée de Claudel et les « mains » de l'artiste qui ont donné corps à son imagination<sup>24</sup>. Il faudra aussi élargir le champ des interactions, à travers les « figures » du livre, entre son texte et d'autres textes de la Bible et d'ailleurs ; entre lui, Charlot et l'histoire de l'art ; entre les histoires personnelles de chacun des deux collaborateurs ; et entre leurs opinions religieuses et politiques et leur situation dans le monde du vingtième siècle. Chacune des « figures » constitue un complexe à la fois verbal et plastique dont le déchiffrement offre un accès privilégié aux conceptions essentielles de la théologie de Claudel et à l'imagination créatrice de Charlot. La dernière interaction à comprendre, c'est celle entre le texte écrit et les formes plastiques sur la page : les personnages bibliques viennent jouer leurs rôles sur une scène semblable à celle d'un théâtre, dans le drame sacré que l'artiste et le poète ont construit ensemble. En contemplant l'espace unique créé par la coexistence des deux langages sur la page, l'on peut commencer à reconstruire le chef-d'œuvre absent que les deux créateurs portaient dans leur imagination lorsqu'ils ont décidé de travailler ensemble.

Nina HELLERSTEIN

---

24 Charlot utilise le terme de « main » pour qualifier son rôle dans la réalisation concrète des illustrations. Voir « Interviews », p. 5.



FIG. 1 – Jean Charlot, « La Colombe du Saint-Esprit traverse trois figures saintes ». Encre sur papier. 1931-3. 36 x 25,5 cm environ.  
BnF. © The Jean Charlot Estate LLC. With permission.

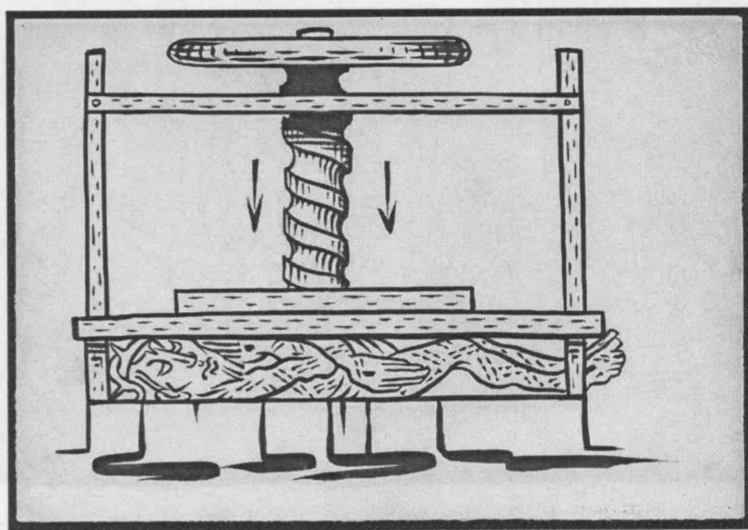


FIG. 2 – Jean Charlot, « Christ sous le presseur d'imprimerie ». Encre sur papier. 1931-3. 36 x 25,5 cm environ.  
BnF. © The Jean Charlot Estate LLC. With permission.



FIG. 3 – Jean Charlot, « Dieu, le Diable tombe dans l'eau, la Nouvelle Jérusalem monte ». Encre sur papier. 1931-3. 36 x 25,5 cm environ.  
BnF. © The Jean Charlot Estate. With permission.

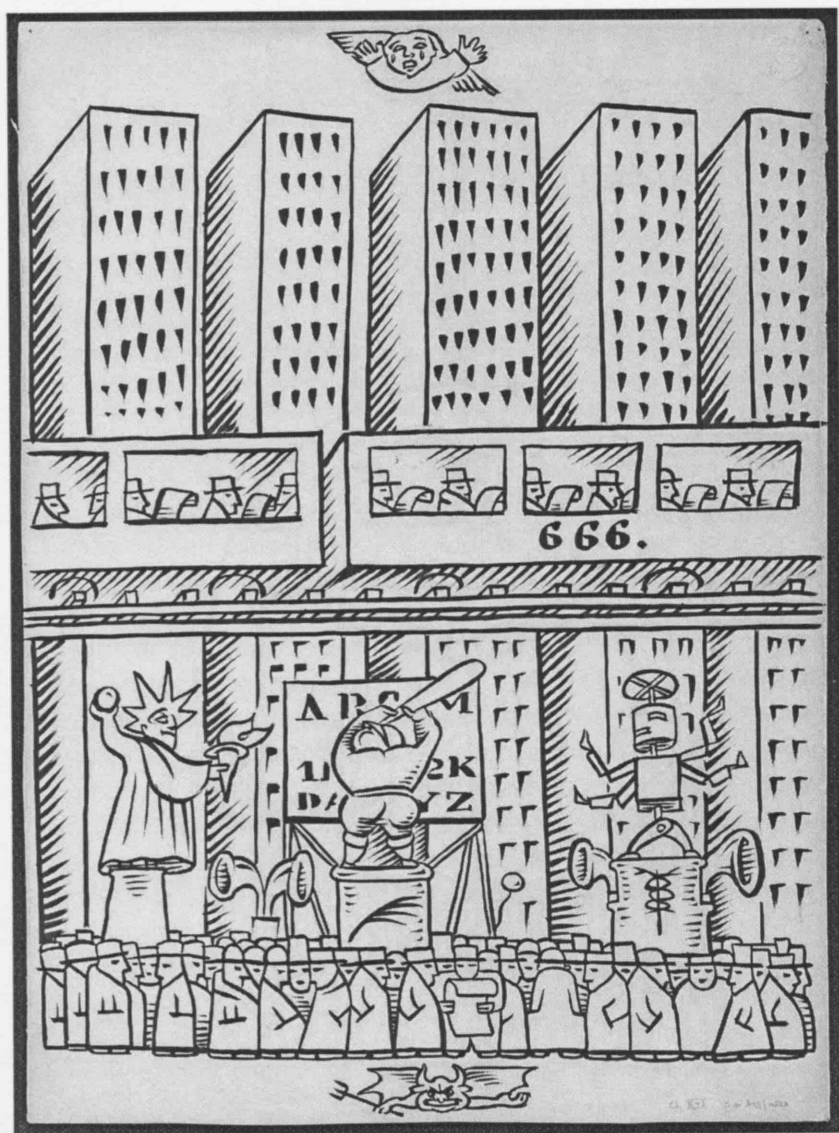


FIG. 4 – Jean Charlot, « Frontispiece : grande image de New-York avec 3 statues, métro élevé et gratte-ciel ». Encre et papier. 1931-3. 36 x 50,5 cm environ.  
BnF. © The Jean Charlot Estate LLC. With permission.

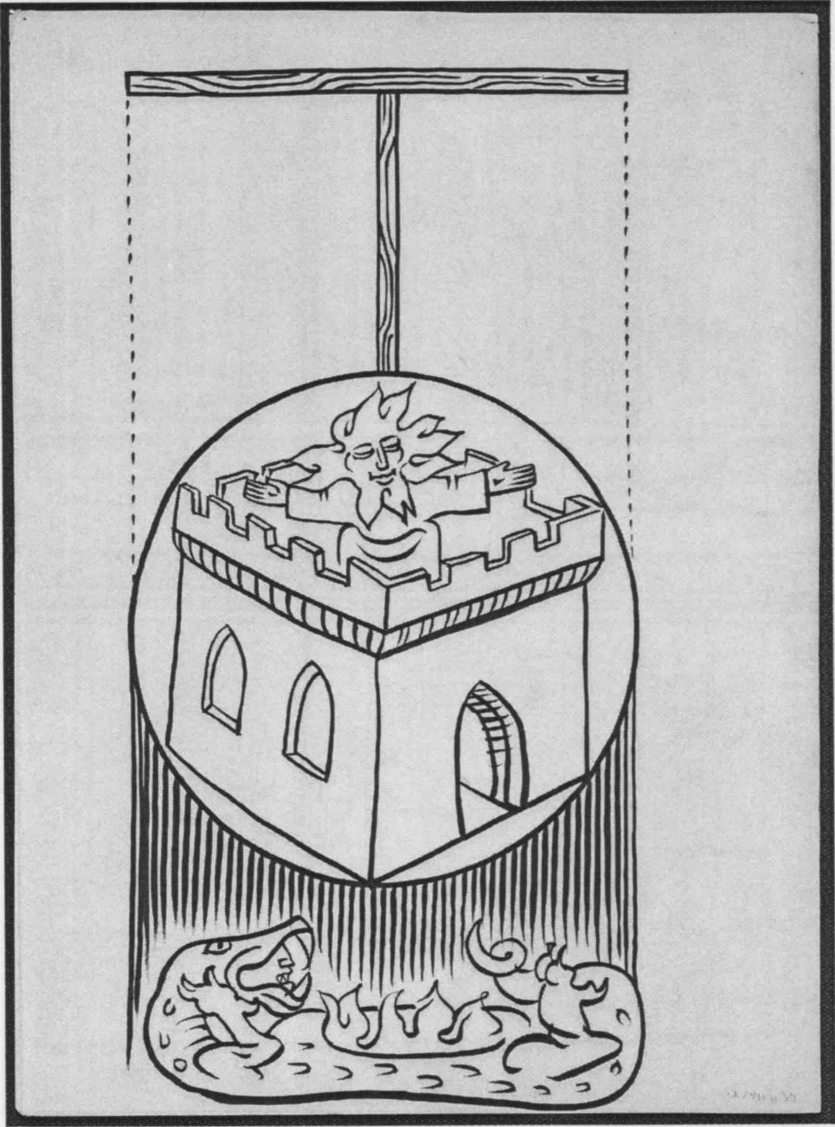


FIG. 5 – Jean Charlot, « Le Tau, Christ, construction de la Nouvelle Jérusalem, Diable écrasé ». Encre et papier. 1931-3. 36 x 25,5 cm environ.  
BnF. © The Jean Charlot Estate LLC. With permission.