

LA FIGURE CLAUDÉLIENNE DE LA SIBYLLE

Pierre BRUNEL*

Abordant le xx^e siècle, Paul Claudel a eu le sentiment d'entrer dans un siècle nouveau, et c'est pourquoi il a tenu à faire suivre ses *Cinq grandes Odes* d'un *Processionnal pour saluer le siècle nouveau*, annoncé à son correspondant Gabriel Frizeau, l'ami de Francis Jammes, dès le 20 octobre 1907 et inclus en 1910 dans l'édition originale, publiée à la Bibliothèque de l'Occident, là où avait déjà paru en 1906 *Partage de Midi*¹. À la salutation de l'année qui commence, ou qui recommence, dans la troisième Ode, « Magnificat » (p. 96), à la grâce rendue à Dieu pour l'avoir « introduit » dans la « terre » de son « après-midi » (p. 106), — il a quarante ans en 1908 —, a succédé dès la cinquième Ode, « La Maison fermée », datée de Tientsin, 1908, un « Salut » à l' « aurore de ce siècle qui commence » (p. 177). Le *Processionnal* vient le prolonger, en lui donnant une forme plus liturgique, celle d' « une espèce de poème assonancé dans le rythme des anciennes séquences »², ces « Séquences de l'ancienne Église » que, dit-il à André Suarès, il aime tant³. Au même correspondant, il précise qu'il a voulu associer cette forme à celle du long vers anglais employé par Tennyson et Swinburne, « c'est-à-dire un couple de ligne d'une longueur indéterminée finissant par des syllabes qui riment plus ou moins »⁴.

« *Nel mezzo del cammin* », comme Dante en 1300, il voit s'ouvrir, en même temps que la seconde moitié de sa vie, le commencement du siècle et le commencement du monde :

Déjà la moitié de ma vie est faite et j'en suis acquitté pour toujours,
Elle ne recommencera plus, je vois devant moi le terme de la route et du jour.
Voici devant moi depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours en une procession
Tous les patriarches et les saints suivant l'ordre de leurs générations. (p. 201)

* Université de Paris-IV, Institut Universitaire de France

¹ *Cinq grandes Odes, suivies d'un Processionnal pour saluer le Siècle nouveau*, grand in 4 de 172 pages, L'Occident, 1910. Le volume est repris en 1913 à la N.R.F. dans un volume dont je citerai ici la seizième édition de 1936 (chiffres arabes in texte précédés de p.).

² *Correspondance Claudel, Jammes, Frizeau*, éd. de Robert Mallet, Gallimard, 1952, p. 113.

³ Lettre à André Suarès du 18 septembre 1907, dans la *Correspondance Claudel-Suarès*, éd. ; de Robert Mallet, Gallimard, 1951, p. 112.

⁴ Lettre du 9 février 1908, *ibid.*, p. 125.

Une telle procession des saints, « de tous les Saints du calendrier, répartis sur les quatre Saisons » (p. 203), prépare le grand recueil imprimé en 1914 et publié en 1915, *Corona benignitatis anni Dei*. Claudel pense à ce projet dès 1908 et l'annonce à André Gide dans une lettre du 28 janvier 1909. À l'intérieur du recueil de 1910, elle équilibre une procession liminaire apparemment toute païenne, celle des Neuf Muses, telle qu'elle se déroulait, paradoxalement immobile, sur un sarcophage trouvé sur la route d'Ostie et conservé au Musée du Louvre :

Les Neuf Muses, et au milieu Terpsichore !
 [...]

 Les Neuf Muses ! aucune n'est de trop pour moi !
 Je vois sur ce marbre l'entière neuvaine [...] (p. 9, 11)

Claudel dirait-il adieu au paganisme gréco-latin auquel il était jusqu'ici resté attaché en raison de ses études classiques et de ses lectures, — en particulier *Les Deux Masques* de Paul de Saint-Victor ? Il va, il est vrai, compléter sa traduction de l'*Agamemnon* d'Eschyle en y ajoutant *Les Choéphores* et des *Euménides* plutôt christianisées, qui s'ouvrent sur la triple prière de la Pythie de Delphes à Gaïa, à Thémis et à Phœbé. Par l'*Orestie*, il sait que le territoire sacré de l'antique oracle a échu à un jeune dieu, Apollon. La Pythie le saluait sans négliger pour autant Dionysos (Bromios), son prétendu rival qui fut plutôt associé à lui sur le fronton du temple. Elle saluait aussi ces Nymphes auxquelles il faut relier les Muses, comme l'a démontré Walter F. Otto⁵, tout en évoquant la figure des Bacchantes, des Ménades dionysiaques, et du roi Penthée dont Euripide a mis en scène la mort tragique⁶.

On ne saurait donc oublier la collaboration future avec Darius Milhaud pour la trilogie, et même pour le drame satyrique perdu et ré imaginé qui devait l'accompagner, *Protée*. Mais, au moment des *Cinq grandes Odes*, deux tournants sont pris : Claudel creuse l'abîme entre le paganisme, sous toutes ses formes, et le christianisme, encouragé en cela par la pensée de Gilbert Keith Chesterton, dont il traduit en 1909 les « Paradoxes du christianisme »⁴ ; il se tourne davantage vers la langue latine, non seulement celle de la Vulgate et celle de la liturgie catholique, mais celle d'Horace et celle de Virgile. Le premier est nommé, et l'allusion à son *Carmen saeculare* est explicite dans la cinquième Ode :

Salut, aurore de ce siècle qui commence !
 Que d'autres te maudissent, mais moi je te consacre sans frayeur ce chant pareil à celui
 qu'Horace confia à des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles quand Auguste fonda Rome
 pour la seconde fois. (p. 177-178)

Ce « Chant séculaire », commandé pour Auguste pour les fêtes de l'an XVII, avait été interprété par vingt-sept jeunes gens et vingt-sept jeunes filles. Composé en strophes sapphiques, il célébrait d'abord Diane et Phébus-Apollon à la date où, dit le poète, « les vers

⁵ *Les Muses et la source divine du chant et du dire*, traduction inédite de Nicolas Waquet. Le premier chapitre du livre est consacré aux Nymphes, avant que le mythologue en vienne aux Muses, en faisant observer qu'Érato ou Thalie ont été des noms de nymphe et des noms de muse à la fois.

⁶ *Les Bacchantes*, la seule des tragédies d'Euripide que Nietzsche ait sauvée dans *Die Geburt der Tragödie* (1872), allant jusqu'à imaginer une palinodie tardive d'Euripide, esprit irrégulier qui serait alors revenu à la religion et aurait essayé ainsi de se racheter. On sait que Claudel a rejeté la philosophie allemande que lui avait inculquée son maître Auguste Burdeau, et qu'il n'a eu que haine et mépris pour Nietzsche, révélé en France après 1890.

sibyllins ont prescrit que l'élite des vierges et des jeunes garçons purs dirait un chant pour les dieux à qui ont plu les sept collines. »⁷

Le second, après avoir été associé à Homère et Dante, dans la première Ode, et dans l'évocation de l'épopée (p. 14-16), est vers la fin du même poème considéré en tant que poète des *Géorgiques*, « Virgile sous la vigne » qui pour premier discours légiféra, qui formula la fertilité de Cybèle et donna au poète nouveau le modèle d'un printemps de la parole. L'*Énéide* est à l'arrière-plan de la « Troie du monde réel en flammes » (p. 36), dans la *coda* de cette « Ode aux Muses »⁸. Claudel se souvient du récit que faisait Énée de l'incendie de Troie, quand pour lui les cendres d'Ilion étaient associées au bûcher funèbre des siens (*Én.*, II, 431 « *Iliaci cineres et flamma extrema meorum* »).

Certes, Claudel n'a pas attendu le début du siècle nouveau pour connaître Virgile. Il l'a inévitablement étudié au lycée Louis-le-Grand. Il a expliqué plus tard que Dante l'avait conduit à Virgile⁹, mais l'inverse est tout aussi vrai. Il a reconnu lui-même que « c'est sous l'influence de Virgile [qu'il a] écrit la première version de *La Ville* », son second grand drame, conçu en 1890 et publié à la librairie de l'Art Indépendant en 1893¹⁰. À noter qu'un personnage tout humain de ce drame se nomme Thalie, et qu'elle ceint ses tempes de lierre comme Virgile voulait ceindre de lierre — et, à défaut, de ses vers — les tempes du consul Pollion au début de la huitième de ses *Bucoliques*. Le même Pollion, on le sait, est le destinataire de la mystérieuse quatrième bucolique, plus connue sous le nom de « Quatrième Églogue », où était annoncé, mieux qu'un siècle nouveau, comme dans le *Carmen saeculare* ou dans le *Processionnal*, — une série de siècles (« *saeculorum [...] ordo* »), un dernier âge (« *ultima aetas* »), prédit par la prophétie de Cumes (« *Cumaei [...] carminis* »). Un cycle ancien s'achève, un cycle nouveau s'apprête à commencer, une nouvelle Grande Année, et, pour célébrer le consulat de Pollion, Virgile donne à cette renaissance des couleurs d'âge d'or.

Curieusement Virgile, après avoir invoqué les Muses de la bucolique (« *Sicelides Musae* », v. 1, les « Muses siciliennes »), va chercher la source de la prophétie dans un *Cumaeum carmen*. « Le poème (de la Sibylle) de Cumes ? », demande Jacques Perret dans une note pour cette expression dans son édition des *Bucoliques*¹¹. Il rappelle que « les *carmina Sibyllina* » étaient « confiés à Rome aux *XV viri* », qu'ils « comportaient des indications sur la succession des siècles » ; mais, prudent, il ajoute qu'« il semble que la notion de 'dernier âge' leur ait été étrangère ». À partir de là la question rebondit : « Des prophéties très diverses en rapport avec les âges du monde ont circulé dans le monde hellénistique ; Virgile aurait-il eu l'idée d'y voir des productions (non officielles) de la Sibylle de Cumes ? Ou s'est-il référé au poème de Cymé, c'est-à-dire *Les Travaux et les jours* d'Hésiode, originaire de Cymé ? ».

⁷ Horace, *Odes et Épopées*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Les Belles Lettres, 1929, onzième tirage, 1981, p. 188. La note de l'édition indique que Zozime (II, 5) nous a conservé le texte de 37 vers sibyllins relatifs aux jeux séculaires.

⁸ C'est le titre que Gide donne à cette ode quand il consigne dans son *Journal*, à la date du 5 décembre 1905, une conversation avec Claudel à son sujet. Cette première Ode avait d'abord paru isolément à la Bibliothèque de l'Occident en 1905, et, la même année dans la revue *Vers et Prose*.

⁹ *Journal*, 1924, Confiance à Henri Guillemin en 1942 ; voir de ce dernier *Claudiel et son art d'écrire*, Gallimard, 1955, p. 62-74, et l'article de Jacques Petit, « Claudel et Virgile », dans le premier volume de la série « Paul Claudel » de la *Revue des Lettres Modernes*, *Quelques influences formatrices*, Minard, 1964, p. 46-47.

¹⁰ Voir l'édition critique par Jacques Petit des deux versions de *La Ville*, Mercure de France, 1967.

¹¹ Virgile, *Les Bucoliques*, édition, introduction et commentaire de Jacques Perret, Presses Universitaires de France, Érasme 4, 1961, p. 48.

Jérôme Carcopino n'avait guère laissé place à une semblable hésitation, sans l'ignorer toutefois. Il admettait que Virgile eût pu se complaire à une équivoque entre la Cumes de Campanie et celle d'Éolide, mais sa préférence allait visiblement à la Sibylle de Cumes. Et il montrait bien l'originalité de la position de Virgile par rapport à celle d'Hésiode. « La IV^e églogue », écrivait-il, « c'est un cri d'espérance. Les guerres étrangères, les discordes civiles, les disettes, les fatigues, les calamités de toutes sortes qui épuisent et accablent les hommes vont disparaître de la terre. L'âge d'or qu'Hésiode plaçait aux débuts de l'humanité luit à nouveau devant elle. De cette promesse qui l'exalte et hausse sa pastorale au ton de l'épopée, Virgile désigne la garante : c'est une prophétie, officiellement reçue dans Rome, de la Sibylle de Cumes »¹².

Plus affirmatif que Jacques Perret, et avec moins de nuances, Jean-Pierre Néraudau, après avoir noté que l'idée que le monde est appelé à recommencer son histoire était bien connue, entre autres par Cicéron (*De Natura deorum*, II, 20, 51), et soutenue par les néopythagoriciens, indique qu'« il existait, à la fin de l'époque républicaine, toute une littérature clandestine, dont Virgile se réclame en évoquant la Sibylle de Cumes, patronnée par Apollon, dont le règne va recommencer. Mais ce règne apollinien sera caractérisé par une exubérance spontanée de la nature qui semble d'inspiration dionysiaque, tandis que la projection de l'âge d'or dans le futur ressemble aux croyances orphiques qui font de Dionysos le héros d'une purification progressive »¹³.

Un tel tableau d'abondance était présenté dans la première version de *La Ville* par le poète Cœuvre tentant de vaincre le désespoir de Besme, quand « la vigne s'échauffe », que « l'herbe abonde, et les fleurs, et les nourrissantes citrouilles »¹⁴. Cœuvre voudrait initier le savant, l'ingénieur, à l'« Orgie » de la « Terre », c'est-à-dire à son travail, à son *ergoná*. Elle va devenir, dans l'ode aux Muses, une orgie de l'inspiration, un *ergon* poétique, sous la poussée du novénaire tout entier :

Phrase mère ! engin profond du langage et peloton des femmes vivantes !
Présence créatrice ! Rien ne naîtrait si vous n'étiez neuf !
Voici soudain, quand le poète nouveau comblé de l'explosion intelligible,
La clameur noire de toute la vie nouée par le nombril dans la commotion de la base,
S'ouvre, l'accès
Faisant sauter la clôture, le souffle de lui-même
Violentant les mâchoires coupantes,
Le frémissant Novénaire avec un cri ! (p. 12)

Tout Virgile est bien présent dans cette première ode : les *Géorgiques* avec l'équivalence métaphorique entre le printemps de la terre et le printemps de la parole ; l'*Énéide*, avec la mort de Palinure et l'évocation finale de l'incendie d'une Troie, qui n'est plus l'antique Ilion, mais « la Troie du monde réel » ; les *Bucoliques*, et plus particulièrement la quatrième, avec l'entrée dans un siècle et un monde nouveaux. La « grosse flûte tout entourée de bouches » remplace avantageusement le mince pipeau (*tenui avena*, *Buc.* I, 2) de Tityre, dont pouvait se contenter le Gide de *Paludes* en 1895. Elle est grandie comme le sera la lyre à la fin de l'*Orphée roi* de Segalen, de même que la « muse » ici ne saurait rester la simple « *silvestrem musam* » de la Première Églogue.

¹² Jérôme Carcopino, *Virgile et le mystère de la Quatrième Églogue*, Chouveau, 1930, rééd. L'Artisan du Livre, 1943, p. 37.

¹³ Éd. des Belles Lettres citée, *Classiques en poche*, p. 39.

¹⁴ *La Ville*, première version, acte I, éd. Petit, p. 159, et *Théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1967, p. 327.

L'invocation à la Muse est traditionnelle dans l'épopée homérique et dans l'épopée d'imitation. C'est l'*épiclesis*. Dans l'ode, et en particulier dans l'ode pindarique, l'invocation aux Muses est de bon ton, sans être pour autant une formule obligatoire. Ainsi, dans la neuvième des *Néméennes* :

Κωράσομεν παρ' Ἀπόλλω-
νος Ζεκυωνόθε, Μοῦσαι,
τὰν νεοκτίσταν ἐ Αἴταν,
ἔνθ' ἀναπεπταμένοι Ξει-
νων νενίμανθαι θύραι,
ὄλβιον ἐς Χρομίου δῶμ'.

Envoyés par Apollon, partons de Sicyône, ô Muses, et menons notre cortège vers la ville nouvelle d'Etna, là où les portes cèdent, grand ouvertes, devant l'afflux des étrangers, vers la demeure de Chronios¹⁵.

Le poète se plaçait sous leur signe, désireux d'illustrer par ses chants la victoire des athlètes et d' « atteindre le plus exactement possible le but que lui marquent les Muses ». Son rêve était d'entendre directement les Muses, comme Hésiode si l'on en croit le début de la *Théogonie*, et comme, dans l'évocation qu'en fait la troisième des *Pythiques*, Pélée et Cadmos, « eux qui entendirent les Muses au diadème d'or chanter sur la montagne et dans Thèbes aux Sept Portes, lorsque l'un épousa Harmonie aux grands yeux, et l'autre Thétis, l'illustre fille du sage Nérée »¹⁶.

Pindare n'a eu sur Claudel ni une « influence séminale », comme Rimbaud, ni même une « influence formatrice », comme Eschyle, Virgile ou Dante, Shakespeare ou Dostoïevski. Il semble que Suarès lui ait révélé le génie d'un poète qui est devenu pour lui, comme il le reconnaît dans une lettre qu'il lui adresse le 14 décembre 1904 de Fou-tchéou, « une de [s] es grandes sources et un réconfort littéraire »¹⁷. Suarès a donc suivi de loin, mais avec l'intérêt le plus vif, la gestation des futures *Cinq grandes Odes*. Il a su reconnaître dans « Les Muses » « la première pythique, chez les modernes », et il salue cette réussite dans une lettre à Claudel du 24 juin 1907 où il lui demande en l'encourageant :

Où en êtes-vous de vos *Odes* ? Cher ami, vous n'ignorez pas combien je suis sensible à la beauté de cette forme. Elle est d'une rigueur unique et d'une liberté infinie : rien de plus passionnant pour l'artiste. L'ode vit tout entière dans le plan ; elle ne souffre pas le moindre désordre. Elle a le caractère de la plus haute sculpture, d'un relief ailé et volant. Elle est le contraire d'une effusion¹⁸.

Il pense encore aux « Muses » en écrivant ces lignes, car l'ode claudélienne s'est efforcée de donner une vie superlative aux figures de marbre du sarcophage antique. La sculpture véritablement s'anime. Claudel évoque d'ailleurs Pindare dans l'ode même, prenant le relais en quelque sorte, comme jadis le poète thébain, pour faire jaillir une gerbe de rayons :

εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλθεαι, φίλον ἦτορ,

¹⁵ Pindare, *Néméennes*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, 1923, quatrième édition, 1967, p. 122.

¹⁶ Pindare, *Pythiques* III, épode 4, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, troisième éd., 1958, p. 58. On notera la construction en chiasme : c'est Cadmos qui épousa Harmonie, et Pélée Thétis.

¹⁷ *Correspondance Claudel-Suarès*, éd. cit., p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

μηκέθ' αλίου σκόπει
 ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέ-
 ρα φαεινον ἄστρον ἐρή-
 μας δι' αἰθερος

Veux-tu chanter les Jeux, ô mon âme ? Ne cherche pas au ciel désert, quand le jour brille, un astre plus ardent que le soleil !

Ces paroles de Pindare dans la première des *Olympiques*¹⁹ ont dû stimuler Claudel, qu'il ait lu ces vers dans le texte original ou qu'il ait eu recours à la traduction de Boissonnade, publiée chez Hachette en 1876, et encore en usage à l'époque. Il est fait appel, dans la première des *Cinq grandes Odes* comme dans la première des *Olympiques*, au « Génie » : c'est ainsi du moins que le traducteur français rend compte de *Charis* au vers 43, c'est le mot que reprend le poète dans « Les Muses » (p. 31), mais on sait comment, dans la quatrième ode, la Muse deviendra elle-même la Grâce, — traduction plus appropriée pour le mot *Charis*.

Introduite par une autre figure thébaine, tragique celle-là, Œdipe, la figure de Pindare est l'occasion d'une évocation poétique à laquelle on aimerait donner une épithète de Hölderlin, « *schwärmerisch* », qualifiant la nuit de l'inspiration dans « *Brot und Wein* », indice de ce foisonnement et de cette plénitude à la fois que retrouve Claudel tant dans la journée lumineuse des Jeux que dans le genre poétique de l'ode tel qu'il le pratique à son tour :

Mais le radieux Pindare ne laisse à sa troupe jubilante pour pause
 Qu'un excès de lumière et ce silence, d'y boire !
 Ô la grande journée des jeux !
 Rien ne sait s'en détacher, mais toute chose y rentre tour à tour.
 L'ode pure comme un beau corps nu tout brillant de soleil et d'huile
 Va chercher tous les dieux par la main pour les mêler à son cœur,
 Pour accueillir le triomphe à plein rire, pour accueillir dans un tonnerre d'ailes la victoire
 De ceux qui par la force du moins de leurs pieds ont fui le poids du corps inerte (p. 27).

J'ai commenté ailleurs ces vers où passe un souvenir de la neuvième des *Pythiques* (v. 125) et surtout celui des vers 22-24 de la quatorzième des *Olympiques* :

Κλεόβαμον ὄφρ' ἰδοῖς
 νίον εἴπησ' ὅτι οἱ νέαν
 κόλποις παρ' εὐδόξοις Μίσας
 ἐστεφάνωσε κυδίμων
 ἀέθλων πτεροῖσι χαίταν.

Va trouver Cléodamos et dis-lui que Thalie, dans les vallons illustres de Pise (c'est-à-dire d'Olympie), a mis sur la chevelure de son fils la couronne ailée des nobles victoires.²⁰ (littéralement : les ailes des glorieuses récompenses)

Comment ne pas observer, j'allais dire le retour de ce nom de Thalie, en tout cas celui qui a pu se produire dans l'esprit de Claudel quand, sans doute en 1900, quelques années après la première *Ville*, il a retrouvé ce nom de Thalie dans une ode de Ronsard, désignant ici l'une des Charites :

¹⁹ Pindare, *Olympiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, 1930, troisième éd., 1949, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 159. Je renvoie à ma longue note sur Pindare dans le premier volume de la série Paul Claudel de la *Revue des Lettres Modernes* cité, p. 137-141.

*Ω πότνι' Ἀγλαΐα φιλησί-
μολπέ τ' Ἐυροφροσύνα, θεῶν κρατίστοι
παῖδες, ἐπακοῦτε νῦν, Θαλία τε
ἐρασίμολπε, ἰδοῖσα τόν-
δε κῶμόν ἐπ' εὐμενεῖ τύχῃ
κοῦφα βιβῶντά

Ô toi, auguste Aglaé, et toi, Euphrosyne, que charme l'harmonie, filles du plus puissant des Dieux, exaucez-moi aujourd'hui, et toi aussi, Thalie, que l'harmonie enchante et qui vois ce cortège, dans la joie du triomphe, s'avancer d'un pas léger²¹;

En tant que Muse, Thalie représente la comédie et la poésie légère. Elle est la première à être reconnue, dans « Les Muses » (p. 11), après le prologue ; elle est désignée plus loin comme « la rieuse Thalie » qui « du pouce de son pied marque doucement la mesure » (p. 13), comme la « batteuse de buissons », la « pourvoyeuse », l' « infatigable Thalie », tenant d'une main un bâton de promeneuse, et de l'autre, « prête à y puiser le rire inextinguible, comme on étudie une bête bizarre, / [...] le Masque énorme, le mufle de la Vie, la dépouille grotesque et terrible ». Elle est la détentrice du « grand Secret Comique », du « piège adaptateur », de la « formule transmutatrice » (p. 18). Claudel se souvient du second des *Deux Masques* de Paul de Saint-Victor, cet ouvrage sur les deux genres tragique et comique qui l'a tant nourri dans sa jeunesse. Il fait de Thalie une figure de la danse, comme elle l'était déjà dans la première *Ville*, puisque Cœuvre saluait son épouse nouvelle comme « Thalie ! Etre, danseuse ! »²¹ Comme l'a noté Jacques Petit, l'évocation de Thalie s'enrichissait, dans ce second grand drame de Claudel, d'une expression inattendue, « la Prophétesse des Voleurs », et d'une image colorée, que le savant commentateur jugeait « aussi peu virgilienne que possible » : « la Ménade barbouillée du sang de bœuf »²². Il y reconnaissait en revanche un souvenir de la figure de la Sibylle au moment où elle rencontre Énée, dans le Livre VI de l'*Énéide* :

*At Phæbi nondum patiens immanis in antro
bacchatur vates, magnum si pectore possit
excussisse deum ; tanto magis ille fatigat
os rabidum, fera corda domans, fingitque premendo*

Mais la prophétesse, que Phébus ne gouverne pas encore, se débat, effrayante, dans son antre, tâchant de secouer de sa poitrine le dieu puissant ; lui n'en fatigue que plus sa bouche écumante, domptant son cœur farouche, il la façonne en la pressant²³.

Nulla meilleure introduction, assurément, à la première des *Cinq grandes Odes*. Ce n'est pas Thalie, mais la première Muse saluée qui est présentée à la fois comme une Muse, comme une Ménade et comme une Sibylle, — et une Sibylle Cuméenne, si elle n'est la Sibylle de Cumes :

Les Neuf Muses, et au milieu Terpsichore !
Je te reconnais, Ménade ! Je te reconnais, Sibylle ! Je n'attends avec ta main point de coupe ou
ton sein même
Convulsivement dans tes ongles, Cuméenne dans le tourbillon des feuilles dorées ! (p. 9)

²¹ Éd. Petit, p. 174.

²² « Claudel et Virgile », article cité, p. 54. Éd. Petit, p. 161, *Théâtre I*, 329.

²³ *Énéide*, VI, 77-80 ; texte établi et traduit par Jacques Perret, Les Belles Lettres, 3 volumes, 1982, t. II, p. 45.

Elle est bien « l'effrayante Sibylle à qui le prophète de Délos (Apollon) communique ses vastes pensées, ses desseins et dévoile l'avenir »²⁴. Servante d'Apollon, mais dans un environnement qu'Eschyle avait présenté comme dionysiaque, elle est une figure syncrétique que Claudel décompose en ses éléments, dans une démarche inverse en quelque sorte de celle qui a été celle de Nerval. Est-elle Terpsichore, comme pourrait le laisser entendre le premier vers, et comme le croient trop aisément les commentateurs ? Même le savant et subtil Jacques Petit bute ici sur une difficulté que permet de surmonter une interprétation *facilior*. Pourquoi imaginer en effet que Claudel confonde Terpsichore avec Euterpe (représentée plus loin comme « Euterpe à la large ceinture, la sainte flamme de l'esprit, levant la grande lyre insonore », p. 21), ou avec Polymnie (qui serait au centre du sarcophage d'Ostie tel que l'a décrit Jean Seznec)²⁵ ? Voici la muse à la lyre apollinienne, Euterpe, qui aurait pour attribut la flûte dionysiaque ! Voici Polymnie, qui apparaîtra plus loin en tant qu'elle-même, « enveloppée dans [s]on long voile comme une cantatrice » (p. 27), transformée en Muse de la transe !

La position critique est ici intenable, et il suffit d'une lecture plus attentive du texte pour sortir de l'impasse. La « Ménéade », la « Sibylle », la « Cuméenne », n'est pas Terpsichore, elle n'est pas davantage Euterpe ou Polymnie, ou encore Thalie, même si elle est impatiente elle aussi « de la fureur de frapper la première mesure » (p. 10). Elle est la non nommée, et qui le restera presque jusqu'à la fin de l'ode, celle dans laquelle nous reconnaissons Érato, et en même temps qu'elle la femme passionnément aimée qui est représentée sous ses traits, Rosalie ou Rosie Vetch²⁶. Le retard intervenant pour livrer au lecteur le nom d'Érato vient non seulement du délai qui s'écoule entre le déroulement de la très longue première partie et la dernière, mais de la lenteur à le prononcer dans cette dernière partie elle-même :

Érato ! tu me regardes, et je lis une résolution dans tes yeux ! (p. 37)

Il est nécessaire ici, non seulement d'en finir avec un tabou soigneusement et inutilement entretenu par la famille, mais aussi avec une vision abusivement simplifiée de la genèse du texte. Marius-François Guyard, auteur d'une excellente édition des *Cinq grandes Odes* aux éditions de l'Imprimerie Nationale, et d'un livre aussi sobre que précis sur ce recueil, *Autour des Cinq grandes Odes (Recherches claudéliennes)*, Klincksieck, 1963, s'est bien rendu compte qu'on ne pouvait suivre à la lettre Claudel quand, au cours de ses entretiens radiophoniques avec Jean Amrouche, en 1951-1952, il invitait à une juxtaposition : la première longue partie des « Muses » aurait été écrite en 1900, principalement à Ligugé ; la dernière partie seule, évoquant la « folle » Érato après les « sages sœurs » (p. 33-37), porterait la marque de l'aventure passionnelle et mériterait la seconde date, « Fou-tchéou, 1904 ». Mais cette dernière date, ne l'oublions pas, signifie la fin (du moins temporaire) de cette aventure, le deuil d'une passion qui, après le départ volontaire de Rosalie et l'« horrible trahison », va devenir plus torturante que jamais.

Prenant Claudel en flagrant délit d'imprécision et de contradiction, Marius-François Guyard fait observer que tantôt Claudel parle, pour la rédaction de cette dernière partie, de

²⁴ *Énéide* VI, 10-12, *ibid.*, p. 42 : « [...] horrendaeque procul secreta Sibyllae, antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque/Delius onspirat vates aperitque futura ».

²⁵ Voir Jean Seznec, « Paul Claudel and the Sarcophagus of the Muses », dans *Harvard Studies in Comparative Literature*, vol. 20 ; Jacques Petit, notice pour « Les Muses », dans le volume de la Bibliothèque de la Pléiade, *Œuvre poétique* de Claudel, 1967, p. 1065.

²⁶ Sur Rosie Vetch, nous sommes maintenant mieux renseignés, grâce à l'excellente biographie de Gérard Antoine, *Claudiel ou l'enfer du génie*, Robert Laffont, 1988, et au livre de Thérèse Mourlevat, *La Passion de Claudel. — La vie de Rosalie Scibor-Rylska*, d'après des documents inédits, Pygmalion Gérard Watelet, 2001.

1904 (à Gide, qui le rapporte dans son *Journal* le 5 décembre 1905), tantôt de 1901 (*Mémoires improvisés*). Il invite donc à resserrer les dates quand il ajoute :

N'est-il pas précieux de savoir que ce finale d'une fougue irrésistible est presque contemporain des faits qu'il évoque ? Certes, l'artiste consciencieux a «recopié toute la pièce en 1904» et nous pouvons imaginer qu'il l'a alors retouchée — mais ses deux parties ont été conçues sous l'impression presque immédiate de deux émotions bien réelles : le choc reçu au Louvre devant le bas-relief joint à l'inquiétude sur sa vocation et l'«incendie» allumé par Ysé²⁷. Le dieu ici n'a pas seulement fourni le premier vers — mais le double mouvement de l'Ode²⁸.

On ne saurait mieux dire. Même si une incertitude demeure au sujet de la date de la première rencontre de Rosalie Vetch et de Claudel (1899 pour Gérard Antoine, l'automne 1900, pour Thérèse Mourlevat), Claudel a pu retoucher le début de l'ode pour lui donner la forme et l'étonnante cohérence que nous lui connaissons. Érato est la muse de la passion, saluée dès le début du poème sans être nommée autrement que la « Ménéade », — à un moment où il en a découvert pleinement les dangers —, que la « Sibylle » — alors qu'il s'est heurté à son mystère —, que la « Cuméenne » ouvrant un nouvel âge comme dans la « Quatrième Églogue », mais aussi l'enfer de la passion amoureuse, les Champs des pleurs (*lugentes campi*) où Énée retrouve Didon (*Énéide*, VI, 440 *sqq.*).

La date de « Foutchéou 1904 », à la fin de l'ode, oblige à tenir compte du fait qu'elle est désormais devenue l'amante de naguère, — presque déjà l'amante de jadis. Elle est encore désignée comme « la Ménéade », comme « la Bacchante » (p. 33). Elle n'élude pas, comme Didon, le dialogue avec l'ancien amant, et ne s'enferme pas dans la froideur du marbre et de la mort, dans la forêt de l'absence, dans la compagnie du mari, Sychée. Elle est par excellence « la vivante, la palpitante » parmi les Muses « patiemment sculptées sur le dur sépulcre », mais elle est aussi « toute brûlante ! toute mourante ! toute languissante ! » par l'effet du passage de la passion amoureuse. Elle parle, elle appelle le poète comme Anticleia, la mère défunte d'Ulysse, au moment de la *nekuia* (*Od.* VI), et elle n'est pas une forme insaisissable, une ombre impalpable : il sent sa main sur sa main. Et pourtant, tout aussi inéluctable, la séparation a lieu. Mieux, ou pire : elle a eu lieu.

Le passé l'emporte dans l'évocation de l'« amie sur le navire », à l'automne de 1900, quand les feuillages prenaient des teintes qui se confondent d'une certaine manière avec les « feuilles dorées » de la Sibylle (le rameau d'or du Livre VI de l'*Énéide*), avec l'incendie du couchant, qui est aussi au ciel « la Troie du monde réel en flammes ». On se tromperait à ne voir que libération du feu de la passion dans les derniers vers : le « hourra » peut bien être décrit comme de l'or, comme du feu, cet or trompe, ce feu dévore, l'enthousiasme s'accompagne de grief et de revendication, le déploiement des grands cheveux blonds dans la mer peut être le signe d'un adieu comme au dénouement de *Partage de Midi*. Le jeu de la question et de la réponse reste celui d'un consultant et d'une Sibylle, qui procède par énigmes, qui accompagne jusqu'à un certain point, qui s'est montrée protectrice et déceptive à la fois.

Le nom de la Sibylle est un *hapax* dans « Les Muses », comme celui d'Érato lui-même, et ils se répondent d'une certaine manière du début à la fin de l'ode. L'anecdote est ici d'un faible secours, — le fait, par exemple, que Claudel se rappelait, dans sa contrée natale, le Tardenois, au sud de Villeneuve, « une fontaine, au nom assez mystérieux, qui s'appelle la Fontaine de la Sibylle ». Il en parle lors de son premier entretien radiophonique avec Jean Amrouche, en procédant d'ailleurs à une sorte de démythification :

²⁷ *Sic.* Il s'agit du nom de théâtre de l'héroïne dans *Partage de Midi*, devenu une façon commode mais inexacte de désigner celle qui en fut à certains égards le modèle.

²⁸ *Recherches claudéliennes*, p. 25-26.

[...] je trouvais ce nom assez mystérieux autrefois quand Saint-Simon, justement, m'a appris que «sibylle», dans le langage français, signifiait simplement «vieille fille»... On appelait une vieille fille une sibylle. [...] La «Fontaine de la Sibylle», parce qu'on prononce la S'blle, la Fontaine de la Sibylle, c'est simplement la fontaine de la vieille fille²⁹.

Une triple association se produit pourtant en 1936 quand Claudel prononce une conférence, dont le texte a été conservé. C'est un « Commentaire sur le psaume 147 », qui a été publié dans *La Nouvelle Revue Française* dans le numéro de décembre 1936, repris en 1937 dans *Les Aventures de Sophie*, et soigneusement réédité et annoté par Dominique Millet-Gérard dans le premier volume réunissant des textes exégétiques de Claudel sous le titre *Le Poète et la Bible*. Commentant le verset 4 de ce psaume, « *Emittit eloquium suum terrae, velociter currit sermo ejus* », c'est-à-dire, comme il le traduit, « Il émet Son langage à la terre, à toute vitesse court Sa parole », il l'étend à l'hiver, « cette saison où l'activité de la terre est suspendue, ces mois d'attention et de pénitence où règne à l'infini sur elle un ciel dépouillé non pas de miséricorde mais de douceur, tantôt bloqué et ruisselant, dirait-on, la mort, tantôt resplendissant d'une lumière glacée ». Ce paysage claudélien est aussi fondamental que l'automne à la fin de l'ode aux Muses. C'est, on s'en souvient, celui où Cébès lance sa grande invocation au début de *Tête d'Or*. Dans le commentaire du psaume 47, Claudel retrouverait plutôt la thématique de la deuxième Ode, « L'Esprit et l'Eau », ou celle du vent dans la cinquième. La parole de Dieu, explique-t-il, « est livrée tout entière au vent, c'est-à-dire à l'esprit ». Et plus loin, il continue : « L'esprit ! le vent ! ce dur vent de Villeneuve que jadis j'aimais tant ! le même vent qui jadis hérissait les cheveux d'Ézéchiel et qui remplissait la Sibylle de prophétie ! »³⁰. Dominique Millet-Gérard, qui a commenté les textes consacrés au vent de Villeneuve dans son livre magistral *Anima et la Sagesse*. — *Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*³¹, l'associe à *Animus*. Elle note la présence dans ce texte d'une version pittoresque d'Ézéchiel 1,4. Moins précise, plus attendue, la référence à la figure de la Sibylle est faite implicitement d'après l'*Énéide*, comme dans un autre texte exégétique qui figure dans le même volume et qui est sensiblement antérieur, le chapitre XIV d'*Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, ce « gros livre » commencé en 1928 et publié seulement après la mort de l'écrivain.

Ce chapitre XIV porte la date interne de 1931, et Claudel se réjouit d'adjoindre en cette année-là sa plume « au poinçon du scribe Babylonien qui retraçait sur une broque la lutte de Mardouk et de Tiamat, au calame de Zoroastre décrivant la lutte d'Ormuzd et d'Ahriman, au papyrus des *Psaumes de Salomon*, au parchemin des *Ascensions de Moïse* [...], au style de la Sibylle de Tibur »³² etc. Dominique Millet-Gérard, dans son commentaire, suggère qu'il faut lire ici une allusion à l'ensemble de la littérature dite sibylline « par laquelle », selon Allo, « des Juifs qui savaient manier l'hexamètre classique entreprirent de convaincre les Gentils que leurs légendaires sibylles avaient prévu et confirmé la religion de Moïse. Des chrétiens ensuite les interpolèrent et les imitèrent »³³.

Dans l'importante lettre du 24 juin 1907 où Suarès faisait l'éloge de l'ode comme genre et reconnaissait à Claudel le mérite d'avoir écrit « la première pythique, chez les modernes », il

²⁹ *Mémoires improvisés*, nouvelle éd. de Louis Fournier, Gallimard, **idées nerf**, 1969, p. 14-15. Une réédition a été faite en 2001 chez le même éditeur.

³⁰ *Le Poète et la Bible*, tome I, 1910-1946, édition établie, présentée et annotée par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet et Xavier Tillet, Gallimard, 1998, p. 674.

³¹ Lethielleux, 1990, p. 99-101.

³² *Le Poète et la Bible*, tome I, p. 260.

³³ *Ibid.*, p. 1489.

écrivait : « à l'état d'instinct, il y a des odes dans la Bible »³⁴. Claudel, dans les *Cinq grandes Odes* suivies du *Processionnal*, a su opérer ce passage. La figure de la Muse qui est la Grâce vient le confirmer dans la quatrième Ode. On y retrouve d'ailleurs Pindare, « l'ébranlement de la cohorte Olympique » (p. 121). La figure de la Sibylle permet un déplacement au long cours. Dans ma note sur Claudel et Pindare, en 1964, je suggérais déjà que, plus que le livre d'Alfred Croiset sur Pindare et les lois du lyrisme choral grec, c'est dans une page d'*Emmaüs*, analysant cette danse de David que sont les psaumes de David, qu'on trouve la meilleure définition peut-être de l'ode claudélienne : « une suite d'explosions verbales, une succession de pensées, d'idées et de sentiments dans l'exclamation, comme quelqu'un qui ne va pas d'affilée sur un terrain plat, mais qui saute et qui ne retrouve le sol que pour prendre un nouvel élan [...]. Il y a de temps en temps un bras impatient qui se lève et qui brandit la main ! Dieu est là, et nous voyons l'Ode naître, se provoquer à naître en sa présence. C'est lui, du fond de Son arche, qui mène le jeu »³⁵.

Une étude de la figure claudélienne de la Sibylle devrait donc tout naturellement conduire jusqu'aux pages d'*Emmaüs* qui sont consacrées à la visite de Saül à la pythonisse d'Endor. Mais elle n'est qu'une « sorcière ». Le ton de l'exégète se fait volontairement libre, familier, presque vulgaire, dans cette manière de monologue intérieur du roi :

Heureusement qu'il y a un dégourdi de mon Secrétariat qui en sait long sur une certaine somnambule épatante, une pythonisse qu'on appelle (à cause de « l'esprit du python », vous comprenez ?) qui fait la fortune, l'orgueil et la terreur d'un patelin, tout près d'ici justement, de la plaine d'Esredon : Endor. La pythonisse d'Endor.

Et puis on a l'impression que, même si c'est toujours Saül qui parle, le poète reprend ses droits :

Naturellement j'ai repoussé l'idée, mais le débris de lune qui va se lever dans quatre heures me laisse juste le temps de me rendre là-bas sans ostentation. Samuel ! je suis la création de Samuel ! Il ne se débarrassera pas de moi si aisément ! Il ne me laissera pas ainsi en plan sous le prétexte qu'il est mort.

En tête des *Cinq grandes Odes*, la Sibylle témoignait de la puissance d'un souffle venu d'ailleurs, — et qu'importe s'il venait avant tout de la passion, à un moment de perte de la raison, d'ivresse, d'effolement, de décollement ou de décollage, quand tout est menacé par un feu souterrain, mais emporté dans le vent de la mer, où se fixe une image, une « idée chevelue à la proue » (p. 37). L'idée, qui présidera au *Soulier de satin* : qu'*etiam peccata*, que cela aussi sert.

³⁴ *Correspondance Claudel-Suarès*, p. 103.

³⁵ *Emmaüs*, Gallimard, 1949, p. 231-232.