

Title	La Poésie de Paul Claudel et de Kuki Shūzō durant les années 1920 : le Japon, la France et le monde
Sub Title	1920年代のポール・クロードルと九鬼周造の詩作品 : 日本、フランスそして世界
Author	Johnson, Ryan
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2018
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.23, (2018.), p.31- 46
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20181201-0031

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

La Poésie de Paul Claudel et de Kuki Shūzō durant les années 1920 : le Japon, la France et le monde

Ryan JOHNSON

Au cours des années 1920, le poète-diplomate Paul Claudel (1868-1955) et le poète-philosophe Kuki Shūzō (1884-1941) ont bénéficié de circonstances exceptionnelles. En tant qu'ambassadeur, Claudel avait passé six ans au Japon de 1921 à 1927. Etudiant, Kuki vécut en Allemagne et en France de 1921 à 1929. Les deux écrivains furent exposés directement l'art et la culture du pays de l'autre, une rencontre rare, même pour les intellectuels dans les premières décennies du XX^e siècle et, en 1929 Kuki, de retour au Japon, fit le voyage à Washington spécialement pour rendre visite à Claudel¹. Les raisons pour lesquelles Kuki avait rendu visite à Claudel restent peu claires, mais les deux hommes ont produit des interprétations singulières des esthétiques françaises et japonaises, interprétations qui semblent appartenir à un monde très différent du monde actuel.

Dans cet article, nous nous intéressons à la philosophie de Paul Claudel et la philosophie de Kuki Shūzō, en comparant la poésie des deux hommes sur les quatre saisons. Après avoir revu brièvement l'état des recherches de nos prédécesseurs, nous commençons par une vue d'ensemble de l'univers personnel de Claudel et de celui de Kuki. Par univers personnel, nous entendons l'ensemble des croyances respectives de chaque auteur. Comme Phillipe Monneret le définit, un « univers de croyance » est fait de l'ensemble

¹ Shūzō Kuki, Teiyū Amano, Hisayuki Omodaka, and Akio Satō. *Kuki Shūzō Zenshū, dai ichi maki*. Tōkyō, Iwanami Shoten, 1980, p. 229. (L'abréviation Zs., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.)

des mondes textuels ou « mondes possibles » d'un auteur. Il faut que chaque monde textuel soit en accord avec les croyances de l'auteur. Si certaines idées ne correspondent pas à l'univers de croyance de l'auteur, « elles sont perçues comme inintelligibles² ». Nous mettons en relief les idées qui seraient importantes pour notre analyse, en examinant certains écrits de chaque poète sur les relations esthétiques et philosophiques entretenues entre l'Europe et le Japon. Puis, nous analysons une sélection de poèmes de chaque auteur sur l'automne et le printemps. Nous avons choisi des poèmes de *Cent Phrases pour éventails* de Claudel et de *Parî shinkei* (巴里心景 ; *Scènes de l'esprit à Paris*) et *Parî Shôkyoku* (巴里小曲 ; *Sonnettes parisiennes*) de Kuki. Nous essaierons de comprendre leurs visions excentriques et parfois opposées de l'art et de la pensée japonaise et de l'art et la pensée européenne.

Les critiques de Claudel et de Kuki remarquent souvent les mêmes tendances chez les deux auteurs, mais l'importance de ces tendances divergent selon les structures des mondes personnels propres à chaque auteur. Bien sûr, l'élément le plus remarquable dont parlent les critiques en ce qui concerne la philosophie et la poésie produites par Claudel et par Kuki dans les années 1920, est l'impression de se trouver au cœur de deux cultures différentes. Pour ce qui est de Kuki, on s'aperçoit qu'il est préoccupé par la nécessité d'une distanc (間) entre les gens (人間) et l'opposition conceptuelle entre l'Europe chrétienne et le Japon, ainsi que par la contingence (偶然性) qui domine dans

² Voir Phillippe Monneret « Fiction et Croyance », in Françoise Lavocat ed, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010. pp. 259-291. Claudel lui-même a prétendu que son œuvre appartient à un autre « monde » : « Je dirai simplement qu'une œuvre d'art forme un monde à part [...] qui a simplement pour objet la délectation du spectateur, délectation qui est loin d'être mauvaise et d'être nuisible, et qui, au contraire, peut être d'un grand profit et d'un grand avantage, même spirituel, à ceux qui le regardent. » Paul Claudel, Jean Amrouche et Louis Fournier. *Mémoires Improvisés*. Gallimard, 1969, p. 293.

les affaires humaines et dans la structure de l'univers³. Certains critiques déclarent qu'entre Kuki et l'Europe il y avait un écart qu'il ne pouvait pas franchir⁴, alors que d'autres adoptent une perspective plus positive sur les efforts de Kuki pour forger des liens entre les philosophies française et japonaise⁵. Quant à la poésie de Kuki, tout est, comme le dit Kyûbun Tanaka, rempli du sentiment de *sabishisa*, ou douleur, et le désir de se sentir en communion avec quelqu'un d'autre⁶. La plupart des critiques soulignent chez Kuki, par conséquent, la tristesse et le sens d'être un étranger à Paris, avec la distance infranchissable qu'il perçoit dans chaque relation humaine.

Les critiques de Claudel perçoivent, chez cet auteur, la même difficulté d'interaction culturelle, mais l'attitude claudélienne, ayant pour moteur christianisme, est plus positive et intègre plus d'aspects que celle de Kuki. Michel Truffet observe que dans les *Cent phrases* le « format, la mise en pages, l'architecture et le graphisme des textes, tout est “autre” ». Étrange ou, plus simplement, étrangère⁷ ? ». Cependant, le Claudel des *Cent phrases* ne se contente pas de laisser le Japon demeurer « étrange ». Quoique Dominique Millet-Gérard signale le conflit entre le tempérament brusque de Claudel et les

³ Voir Fujita Masakatsu, *Kuki Shûzô : richi to junetsu no hazanitatsu « kotoba » no tetsugaku*, Tôkyô, Kodansha, 2016, pp. 176-178, et Kunitake Ito, *Kuki Shûzô to rinnei no metafuikkusu*, Tôkyô, Puneumasha, 2014.

⁴ Michael F. Marra, « Words in Tension : An Essay on Kuki Shuzo's Poetics », dans *Kuki Shuzo : A Philosopher's Poetry and Poetics*. Ed. and Trans. Michael F. Marra, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004, p. 59.

⁵ Simon Ebersolt, « Le Japon et la Philosophie Française du Milieu du XIXe au Milieu du XXe Siècles », *Revue Philosophique De La France Et De l'Étranger* 137 (3) : 371-83, 2012, p. 117.

⁶ Kyûbun Tanaka, *Nihon no tetsugaku wo yomu*, Tôkyô, Seidosha, 2013, p. 199.

⁷ Michel Truffet, *Cent Phrases Pour Éventails De Paul Claudel : Reproduction En Fac-Similé De L'édition Originale Japonaise (1927)*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1985, p. 16.

manières raffinées qu'il a rencontrées au Japon, elle considère que, dans les *Cent phrases*,

Claudel reste fidèle à ses inspirations antérieures, à ce don d'observation qui est le sien, mais il montre aussi l'extraordinaire capacité d'assimilation dont son intelligence est capable, plus par intuition que par compréhension logique⁸.

C'est cette tentative d'intégration qui caractérise l'attitude de Claudel envers l'art et la culture japonaise. Même si, à l'opposition de Kuki, qui parlait le français, l'allemand et les langues mortes européennes, Claudel ne parle point japonais, il essaie de fusionner ce qui lui plaît au Japon avec sa propre esthétique. Dans les poèmes de *Cent phrases*, courts et souvent énigmatiques, Claudel ajoute sa vision chrétienne de « l'inachèvement essentiel de toute parole humaine⁹ » au silence et à l'absence qui peuvent signaler la présence du divin. La tension entre deux oppositions, le « paradoxe », que le lecteur des *Cent phrases* trouve partout, ouvre l'esprit à une présence plus profonde¹⁰. Quant à la religion orientale, elle aussi subit le même traitement. François Lachaud montre que Claudel réinterprète ces religions de la Chine et du Japon en les transformant en avatars du catholicisme. Le tao devient Jésus¹¹, et les

⁸ Dominique Millet-Gérard, « Un grand Ange blanc qui regarde le mer », in *Claudel et le Japon : Cinquantenaire de la mort de Claudel. Actes du Colloque International et de la Table Ronde*, 2006, pp. 36-46.

⁹ Michel Truffet, *Cent Phrases Pour Éventails De Paul Claudel : Reproduction En Fac-Similé De L'édition Originale Japonaise (1927)*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1985, p. 53.

¹⁰ Millet-Gérard, « Un grand Ange », pp. 52-53.

¹¹ François Lachaud, « Le poète et les buddhas : Claudel et la tradition religieuse asiatique », dans *Claudel et le Japon : Cinquantenaire de la mort de Claudel. Actes du Colloque International et de la Table Ronde*, 2006, pp. 74-93. Yvan Daniel développe cette topique davantage dans *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, pp. 265-400.

enseignements du zen sur l'importance du silence sont assimilés à l'ineffable divin chrétien¹². Selon Lachaud, « Claudel ne pouvait pas entrer en conversation avec le bouddhisme », car pour lui il n'y a pas de rencontre avec « l'Autre », seulement « un mérencontre¹³ ». Ayako Nishino mentionne les « aspects personnels » dans l'interprétation du Claudel du *bugaku* : « Face au rite shintoïste, animiste et archaïque, Claudel fait une lecture imprégnée de sa propre culture occidentale ou/et de sa croyance chrétienne¹⁴ ». Souvent très délicat et perceptif, le regard claudélien sur le nô et la culture japonaise mène finalement, d'après Nishino, à la « synthèse » des éléments de l'art et de la religion de la France et du Japon. Mais dans cette synthèse, comme nous le verrons, c'est la foi catholique de Claudel qui a le plus de poids.

Les regards de Claudel et de Kuki sur la France et le Japon

Tournons-nous vers les regards de Claudel et de Kuki sur l'art et la philosophie du Japon et ceux de l'Europe. Dans « La Poésie française et l'Extrême-Orient », Claudel essaie de discerner les fondements de la communication interculturelle :

Je veux dire qu'entre les divers peuples, entre les diverses civilisations, il y a un contact psychologique plus ou moins avoué, un commerce plus ou moins actif, un rapport comme de poids et de tensions diverses qui se traduit par des courants et par des échanges, par cet intérêt qui ne naît seulement de la sympathie, mais de la réalisation d'un article idéal, dont la conscience d'une certaine insuffisance en nous fait naître le besoin, un besoin qui essaye plus ou moins gauchement de se traduire par l'imitation¹⁵.

¹² *ibid.* pp. 74-93.

¹³ *ibid.* p. 92.

¹⁴ Ayako Nishino. *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*. Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 98. (L'abréviation Syn., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.)

¹⁵ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles

Claudél appelle ce « contact psychologique » « interpsychique » (Pr. 1037). Mais comment on peut comprendre les cultures qui ne sont pas les siennes n'est pas vraiment clair. Pour clarifier ce point, il donne comme exemple la Chine. C'est comme s'il y avait une Chine unique, mais en fait il existe plusieurs Chines, telles qu'« une Chine Régence, une Chine Boucher, une Chine de Saxe, une Chine de la soie, et de la porcelaine (...) » (Pr. 1038-1039), chacune de ces « Chines » est la Chine réelle vue sous un aspect différent et chacune possède ses propres relations et sa propre cohérence. Il en est de même pour le « Japon » de la poésie de Claudél, ainsi que de celle de Kuki. Il ne s'agit pas du Japon unique, mais d'une vision du Japon, d'un Japon possible. Aussi, en lisant la poésie japonaise, les deux poètes perçoivent un des mondes que constitue la poésie japonaise. Chaque monde est composé d'éléments différents, mais il y a bien des éléments communs entre les deux. Appelons-les pour l'instant « le monde japonais de Kuki et le monde japonais de Claudél ». De quelle manière sont-ils logiquement cohérents ?

Selon Kuki, dans son intervention à Pontigny, la « caractéristique la plus éminente » de l'art japonais est « l'expression de l'infini » (Zs. 269). Cette « expression » est la tentative d'échapper au temps fini, le temps qui nous échappe à chaque instant, en essayant de « s'affranchir du temps, à vivre dans l'éternité qui est la beauté » (Zs. 268). Le temps selon Kuki est un temps qui se répète, un temps circulaire, qui se déroule dans un univers avec des « abîmes métaphysiques sans fond » (Zs. 268). C'est un temps qui s'oppose au temps linéaire du christianisme et qui se fonde sur la pensée « mystique panthéiste » (Zs. 269), soit le Bushidô, soit la mystique indienne, soit le zen (Zs. 282). L'éternité qui marque cette pensée mystique n'est pas une chose réelle car, comme nous l'avons vu, tout dans cette pensée selon Kuki repose sur la notion

Galpérine, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1036. (L'abréviation Pr., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.)

du néant ou du vide, en opposition à la pensée occidentale et chrétienne qui se fonde sur l'Esprit et la présence. Tant au *tanka* et *haikai*, les deux poètes donnent des explications qui parfois s'accordent, parfois se séparent. Selon Kuki, le *tanka* et le *haikai* sont faits de la tension entre l'harmonie et le désaccord. Il écrit :

Cette suite de cinq, sept, cinq syllabes d'un *Haikai*, ainsi que le tercet initial du *Tanka*, trouve sa beauté originale dans la possibilité de différentes combinaisons subjectives, à la fois en cinq-sept et en sept-cinq. L'union trop harmonieuse des cinq-sept est troublée par la présence d'un troisième terme. Le heptasyllabe du milieu, tout en gardant la fonction de suivre le pentasyllabe du début, a acquis, en même temps, celle de précéder le pentasyllabe qui la précède et, en se retournant, elle se hâte d'une marche sautillante vers celui qui suit. La beauté irrésistible de la mélodie rythmique du *Haikai* consiste précisément dans cette fluidité changeante, dans cette coquetterie enchanteresse. Et par cette forme asymétrique et fluide, l'idée de l'affranchissement du temps mesurable s'est réalisée. (Zs. 276)

A l'instar de Kuki, Claudel met en relief les points de divergences entre la poésie française et la poésie japonaise. Il affirme dans « À travers la littérature japonaise » (1925) :

Les Japonais apportent dans la poésie comme dans l'art une idée très différente de la nôtre. La nôtre est de tout dire, de tout exprimer. Le cadre est complètement rempli et la beauté résulte de l'ordre que nous établissons entre les différents objets qui le remplissent, de la composition des lignes et des couleurs. Au Japon au contraire sur la page, écrite ou dessinée, la part la plus importante est toujours laissée au vide. Cet oiseau, cette branche d'arbre, ce poisson, ne servent qu'à historier, qu'à localiser une absence où se contemplait l'imagination. (Pr. 1162)

Si la littérature française, motivée par « le désir passionné de l'exactitude » (Pr. 1121), a pour but de mettre tout en lumière, la littérature japonaise est imprégnée de « la révérence, le respect, l'acceptation spontanée d'une

supériorité inaccessible à l'intelligence », et apprécie « la compression de notre existence personnelle en présence du mystère qui nous entoure, la sensation d'une présence autour de nous qui exige la cérémonie et la précaution » (Pr. 1123). Malgré le fait que Claudel pense que l'origine de cette révérence se trouve dans le *shintô*, il croit que « pour le Japonais traditionnel la Création est avant tout l'œuvre de Dieu, encore toute pénétrée d'influences divines », en opposition à l'Européen moderne qui ne s'intéresse qu'à « son agrément et son profit » (Pr. 1125).

L'entrecroisement des conceptions de Claudel et de Kuki sur la littérature française et japonaise est peut-être plus clair. Tous les deux voient un écart entre l'esprit français et l'esprit japonais et, en conséquence, entre l'art français et l'art japonais. Ils pensent que la pensée et l'art français modernes sont rationnels et mécaniques, alors que ceux du Japon traditionnel sont pleins de « mysticisme ». Ils soulignent l'importance du « vide » dans l'interprétation de la poésie japonaise. Mais il y a une grande différence entre eux autour de la question de la relation entre le christianisme et la religion indigène du Japon, le *shintô*.

En effet, Claudel pense que le *shintô* sensibilise les Japonais à la doctrine chrétienne, tandis que Kuki déclare que les Européens ne peuvent comprendre la pensée traditionnelle japonaise nourrie par le *shintô* lorsqu'ils restent sous l'influence de la pensée chrétienne. Comme nous l'avons vu, d'après son intervention à Pontigny, Kuki assimile la pensée japonaise à la pensée grecque païenne et présocratique. Donc, tous les deux tentent d'établir une intelligibilité mutuelle entre la pensée, l'art et la poésie européens et japonais. Mais les deux poètes sont en désaccord concernant les éléments essentiels de chaque tradition, car chacun voudrait souligner les éléments qui conviennent à son univers de croyance. Par conséquent, la signification de leur poésie diffère. Dans le passage suivant, en utilisant ce que nous avons trouvé dans l'univers personnel de chaque homme, nous examinerons de différentes structures

ontologiques, chez un chrétien positif et chez un « païen » dont la vision se fonde sur le « vide », à partir de certains de leurs écrits poétiques des années 1920.

La poésie sur l'automne et sur le printemps

Commençons par les poèmes de l'automne, car c'est là où Claudel et Kuki diffèrent le plus. Nous recherchons par quels moyens les structures métaphysiques des univers personnels de Claudel et de Kuki se révèlent dans leur traitement des saisons dans leur poésie. Le monde possible de chacun illumine par contraste la structure métaphysique de l'univers de l'autre, car la comparaison nous aide à discerner quelles dimensions chaque homme a ignorées en construisant ses mondes textuels.

Claudel tente d'éliminer de l'automne le sens de la tristesse, bien que dans la littérature japonaise cette saison témoigne de ce sentiment tragique. Certes, certains poèmes dans *Cent phrases* révèlent la douleur. Mais, derrière la nature déclinante et triste, il voit la main du Dieu éternel. Il écrit : « L'automne aussi est une chose qui commence¹⁶ ». Un autre poème déclare : « Une belle journée d'automne est comme la vision de la justice » (Po. 745). Peut-être parce que la fin de la vie est le commencement de la vie éternelle pour Claudel, le catholique, et que tout ce qui se passe mène au jugement final de Dieu, il ne

¹⁶ Paul Claudel, *Œuvre poétique*, textes établis et annotés par Jacques Petit, introduction par Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 741. (L'abréviation Po., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.) Claudel n'est pas indifférent aux expressions de tristesse dans la pensée japonaise. Vers la fin de sa vie, il remarque : « Dans ce bouddhisme japonais, il y a une espèce de mélancolie amère et profonde qui est vraiment intéressante. Sous sa forme japonaise, la forme amidaïsme du bouddhisme m'a plu davantage que le bouddhisme chinois ». Voir Paul Claudel, Jean Amrouche et Louis Fournier, *Mémoires Improvisées*, Paris, Gallimard, 1969, p. 165.

voit dans l'automne que les interventions du divin chrétien¹⁷. Face au paysage japonais, Claudel se sent ému par la beauté fragile du changement des saisons, mais il refuse de permettre à la tristesse de déstabiliser sa vision chrétienne positive. Par conséquent, il ne peut pas voir l'automne comme une saison de tristesse à la japonaise, car une telle émotion constituerait un manque de respect envers la volonté de Dieu.

En revanche, pour Kuki, l'automne est la saison par excellence de *kanashisa* et *sabishisa*. À travers *Parī shinkei*, Kuki se plaint à exprimer sa douleur de l'automne, et l'automne est le véhicule par lequel il exprime son sentiment de tristesse et d'isolement à Paris où les moments heureux sont souvent liés à la séparation, particulièrement entre Kuki et une amante. Cette tendance est évidente par exemple dans le poème suivant : « 初夏に君と踏みつる並木道 おち葉する日にただ一人ゆく¹⁸ » (Zs. 176). De la même façon que les feuilles vertes doivent tomber et mourir, Kuki et son amie doivent se quitter. Si Claudel substitue à la tristesse automnale au Japon la présence de Dieu et de la vie éternelle, Kuki associe ainsi le souvenir déchirant d'amour perdu de l'été au sentiment mélancolique d'automne.

Le traitement de l'automne chez Kuki nous rappelle les poèmes de Paul Verlaine¹⁹. Mais il n'imité pas simplement l'attitude de Verlaine. On pressent

¹⁷ Dans *Sous la Signe du Dragon*, Claudel écrit : « Le courage chrétien est un mépris de la mort, le courage chinois est un mépris de la vie » (voir note 1 à page 91 du *Journal*). Il est possible de voir dans ce rejet de la douleur de l'automne ce « mépris » de la mort. On peut aussi dire que chez Claudel rien ne meurt, car en « Dieu il n'y a pas de temps. Tout est acte, tout est éternité. Il n'y a rien qui ne soit étant, qui cesse d'être pour n'être plus » (*Journal*, I, p. 640). Voir Claudel, Paul, *Journal, Tome I*, textes établis et annotés par Jacques Petit et François Varillon, Gallimard, 1968.

¹⁸ « Un jour d'été aux longues allées bordées d'arbres nous nous sommes promenés, mais maintenant je me promène tout seul sur les feuilles tombées. » Toutes les traductions du japonais sont les miennes.

¹⁹ Nous remercions Stéphane Cordier pour cette observation.

dans ces poèmes l'esprit japonais esquissé par Kuki dans *Iki no kôzô*. Dans ce livre, il dit que le désir disparaît une fois assouvi, car l'amour se trouve dans la tension entre les deux sexes. C'est pourquoi il déclare que la séduction (媚態) qui caractérise les relations entre les deux sexes a besoin de l'amour propre (意気地) des samouraïs et de la résignation (諦め) bouddhiste (Zs. 22). Puisque le désir mène à sa propre négation, il faut y résister, d'après Kuki, mais cette résistance garantit que l'on soit toujours isolé. Par conséquent, le silence dans ses poèmes n'indique pas la présence du divin mais l'amour propre et la résignation face aux épreuves du désir à Paris : « 言はざるを掟としたる僧のごと巴里の秋に黙すひねもす²⁰ » (Zs. 179). Ce moine (僧) est le moine bouddhiste d'*Iki*, et son silence est compris comme un moyen pour résister à l'amour, non pas pour comprendre le divin, ni pour exprimer simplement la douleur de l'automne.

Dans les poèmes qui traitent du printemps on retrouve la même tendance. Considérons d'abord le poème que Claudel a écrit comme celui du printemps dans *Souffle des quatre souffles*, recueil dans lequel « quatre souffles » correspondent à quatre saisons : « Dans le brouillard mêlé de paillettes d'argent la prêtresse secouant son goupillon de grelots et le semoir de sons ». Nishino explique que ce poème vient du « souvenir de la danse sacrée et agraire » du nô *Okina*, et qu'il est « [a]malgamé probablement à d'autres souvenirs d'un rite shintoïste » (Syn. 97). Elle dit qu'en décrivant *Okina* dans ses notes, il mentionne un « sistre d'or qui est un goupillon et un semoir » ; ce sistre « correspond probablement à la clochette japonaise utilisée spécialement pour *Okina* » et un « goupillon » est un instrument de la liturgie chrétienne : tous ces termes suggèrent une confusion par laquelle « le poète attribue à cet objet japonais des significations liturgiques ou/et agraires » (Syn. 96-97). Ainsi, pour Claudel le catholicisme transforme non seulement le paysage japonais

²⁰ « Un jour d'automne à Paris, je garde le silence comme un moine. »

mais aussi le théâtre et la religion indigènes. C'est un peu comme ce que dit Christopher Bush : Claudel remplit les objets japonais avec sa propre vision chrétienne²¹. Mais peut-être il serait plus exact de dire que Claudel ajoute un nouveau sens aux objets japonais, un sens chrétien qui lui permet d'intégrer les éléments de l'art japonais dans son propre univers sans déranger la cohérence interne de cet univers.

Pour Kuki, le printemps, dont il parle le plus dans *Parī Shōkyoku*, est parfois plus heureux que l'automne. Kuki accueille le printemps chaleureusement : « 春の朝おとぎばなしの世にいきん願もてきぬプロオニユの森²² » (Zs. 183). Il y a aussi des poèmes paisibles qui ressemblent aux poèmes des *Cent phrases*, comme 66 « マグダレナ御寺の柱やはらかにほのぼのとして春の雨ふる²³ », ou 67 « ドビュシイが夢みるごとき音色より巴里の空の春ひろがる²⁴ » (Zs. 182). Son regard est ici moins pessimiste. Ses perceptions de la France s'expriment sans tristesse explicite. Certes, il est toujours seul, mais le monde de Paris l'enchanté, de l'église émane une ambiance tranquille, la musique de Debussy et le ciel se joignent pour former une image somnambulesque. Le Paris de Kuki, au printemps, se rapproche du Japon magique de Claudel. Toutefois, la promesse du printemps est comme un conte de fées (おとぎばなし) : elle concerne un autre monde (世), celui de la fiction, pas le monde où vit actuellement Kuki.

²¹ Christopher Bush, *Ideographic Modernism : China, Writing, Media*, Oxford and New York, Oxford UP, 2010, p. 48.

²² « Un matin du printemps—aux Bois de Boulogne j'apporte le désir de vivre dans un monde féérique. »

²³ « La pluie du printemps tombe doucement sur les colonnes de l'église Sainte Madeleine. »

²⁴ « De la résonance de la musique dont rêverait Debussy étend le ciel du printemps parisien. »

Une ultime remarque intéressante sur le rapport entre le printemps et l'automne : dans les poèmes du printemps chez Claudel, on trouve ce que Truffet appelle l'« accord des sens différents²⁵ ». Cet accord se retrouve exactement dans le poème suivant : « À l'un des bouts de ce segment de cercle le printemps qui commence poursuit à l'autre bout l'automne également qui commence » (Po. 740). Ce poème révèle que Claudel lie le printemps à l'automne, mais qu'il ne suggère pas la circularité dont parle Kuki. Les deux saisons sont, pour lui, des points à partir desquels quelque chose peut commencer. Sa vision s'oriente vers l'avenir et, donc, souligne la progression linéaire et non pas la circularité. Ainsi, Claudel évite encore la notion de déclin chère à Kuki en insérant dans ses poèmes à la japonaise une notion positive du christianisme, car même l'automne est une saison de progrès dans l'univers chrétien, avec une temporalité téléologique. La tension existe, selon Truffet, entre l'univers de l'esthétique japonaise telle que Claudel la conçoit et l'univers de sa foi catholique. C'est la tension entre le paysage japonais et sa nouvelle interprétation catholique qu'il lui donne. Cette tension prouve la difficulté qu'il a à intégrer les éléments des divers mondes dans son univers personnel. Même s'il y a des similarités superficielles entre les poèmes sur le printemps de Claudel et de Kuki, les différences métaphysiques sont profondes.

Synthèse : La cohérence interne de l'univers personnel Claudel et de celui de Kuki

Nous avons décrit les différences qui existent entre la poésie à la japonaise de Claudel et la poésie de Kuki concernant les saisons à Paris. La vision de Claudel est positive, tandis que la vision de Kuki est négative. Cet écart est lié

²⁵ Michel Truffet, *Cent Phrases Pour Éventails De Paul Claudel : Reproduction En Fac-Similé De L'édition Originale Japonaise (1927)*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1985, p. 99.

à la philosophie de chaque homme. Claudel le Catholique ne peut pas douter des desseins de Dieu, et il ne peut donc pas éprouver de sentiment de tristesse face à la nature dépérissante. Ce qui importe pour lui, c'est l'âme éternelle et le corps incorruptible. Pour cette raison il insère dans ses poèmes d'automne des éléments signifiant l'omniprésence du divin. Les émotions du *kanashisa* et du *sabishisa* sont étrangères à sa poésie à la japonaise. De plus, parce qu'il dirige ses pensées vers Dieu, il ne se préoccupe pas du peuple japonais. La nature personnifiée devient sa compagne tout au cours des *Cent phrases*. En revanche, ce qui est important chez Kuki, c'est la contingence métaphysique. Il rejette la nécessité métaphysique et l'existence d'un être suprême. Parce qu'il ne croit pas non plus à la temporalité linéaire qui mène à la vie éternelle, il entretient une vision pessimiste du monde où chaque être ne fait qu'aller à son déclin jusqu'à la mort. De plus, puisqu'il croit que le désir s'évanouit une fois assouvi, il souligne la nécessité de l'amour propre et de la résignation dans les relations amoureuses. Par conséquent, ses *tanka* sont remplis d'un sentiment de solitude et de crève-cœur.

Selon nous, le processus de construction d'un univers de croyance cohérent exige cette divergence qu'établissent la poésie de Claudel et celle de Kuki. Claudel, lecteur du *Kokinshū*, en contact avec l'art japonais pendant son séjour au Japon, avait à sa disposition des modèles de la poésie japonaise qui ne seraient pas dissemblables à nos yeux de la poésie poignante de Kuki, lui aussi influencé par la poésie mélancolique de cette collection antique²⁶. Pourtant, pour Claudel, Dieu est un être nécessaire. Ce qui signifie pour lui qu'un monde où Dieu n'existe pas est un monde peu intelligible. Il peut imaginer un tel monde, mais il l'écarte de son univers de croyance. D'ailleurs, pour Claudel les mondes de l'art japonais sont aussi des mondes inintelligibles, car la notion de Dieu, du Dieu catholique, n'y est pas présente. Mais parce qu'il discerne

²⁶ Voir Zs. p. 267.

dans l'art et la philosophie japonaise certains éléments qui correspondent à ce qui lui est familier dans la pensée et l'art catholiques, il peut traduire et incorporer ces éléments dans son univers personnel en les réinterprétant selon sa pensée chrétienne. Certes, cette traduction est aussi une déformation, mais elle lui ouvre les mondes du Japon et laisse s'instaurer entre Claudel et le Japon une communion d'idées.

Le monde de Kuki, disons le monde poétique, se structure selon l'esprit japonais qu'il esquisse dans *Iki* et dans ses interventions à Pontigny. Il est peut-être plus ouvert que ne l'est celui de Claudel, grâce à son sens de la contingence. Selon Kuki, il aurait pu naître Français catholique, comme Claudel. Il n'est pas nécessaire qu'il soit Japonais. Le monde chrétien lui est donc plus intelligible. Toutefois, dans sa poésie et sa philosophie, la vision positive « à la Claudel » est absente. Nous constatons, en conclusion, que le monde dont parle Claudel est un monde inintelligible pour Kuki. Au lieu du divin rationnel et rassurant, Kuki perçoit dans tous les mondes possibles la contingence et la rupture avec ce qui semblait complet. C'est peut-être la raison pour laquelle Kuki a rapproché la philosophie du Japon de celle du Grèce antique et « païenne ». Pour que le monde européen lui soit intelligible, il était nécessaire pour lui de traduire la civilisation fondatrice européenne dans sa propre constellation de mondes possibles.

Les mondes de Claudel et de Kuki sont-ils inintelligibles l'un pour l'autre ? Pas exactement. Bien sûr, leurs deux mondes se fondent sur des ontologies différentes. Cependant, dans ce processus engagé pour comprendre un autre monde et l'univers de croyance qui l'entoure, nous pouvons percevoir un croisement entre l'univers de Claudel et celui de Kuki. Dans un poème de *Parî shinkei*, Kuki sent le parfum de l'olivier odorant qui lui rappelle sa ville natale : « 木犀のほのぼの匂ふ故郷を秋の晴るれば戀しとぞ思ふ²⁷ » (Zs.

²⁷ « Un jour ensoleillé d'automne, la faible fragrance de l'olivier odorant me fait

64). C'est grâce à la présence du même arbre, en France et au Japon, que Kuki peut, un instant, faire se rejoindre les deux mondes. L'arbre au Japon n'a pas la même signification d'isolement qu'il a pour Kuki en France – les sens sont opposés – , mais, grâce à cette coïncidence, un lien se forme entre ces mondes différents. Comme chez Claudel, poète de « l'accord des sens différents », Kuki tente de trouver un accord entre le monde de Paris et le monde du Japon, malgré la tension existante entre leurs sens, et de former un nouveau monde littéraire dans lequel ses regards sur l'Occident et l'Orient peuvent cohabiter.

regretter ma ville natale. »