

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	Quel était le "repos" pour Claudel en Chine? : à travers Le Repos du septième jour
Author(s)	Kadota, Machiko
Citation	フランス文学 , 19 : 20 - 30
Issue Date	1992-07-01
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00040990
Right	
Relation	



Quel était le “repos” pour Claudel en Chine ?

— à travers *Le Repos du septième jour* ¹⁾

Machiko KADOTA

門田 眞知子

Nous voulons traiter, dans cet article, du *Repos du septième jour*, et à travers la pièce, nous voulons examiner le rapport entre Claudel et l'univers des idéogrammes chinois.

Trois raisons principales nous incitent à nous intéresser au *Repos* (nous utiliserons l'abréviation, le *Repos pour Le Repos du Septième jour*): premièrement, Claudel a employé dans la pièce les formes de certains idéogrammes chinois. Deuxièmement, Claudel a rédigé et achevé la pièce, en peu de temps, après son arrivée à Shanghai en juillet 1895; laissant de côté la deuxième version de *La Ville*, il a terminé auparavant le *Repos* (janvier-août 1896). De ce fait,²⁾ le *Repos* est d'une importance non négligeable, d'autant plus que certains poèmes de *Connaissance de l'Est* furent rédigés à la même époque. Troisièmement, la pièce semble aborder les idées religieuses de Claudel, surtout son sens de la vie et de la mort en évoquant le monde des morts; et ce serait là l'essentiel de sa conception religieuse. En effet parmi certains poèmes de *Connaissance de l'Est* contemporains de la rédaction du *Repos*, il y en a quelques-uns qui ont traité de sujets comme de la mort (surtout “Pagode”, “Ville la Nuit”, “Tombes-Rumeurs” et “L'Entrée de la Terre”). Comme M. P. BRUNEL le note, dans ces poèmes Claudel donne les Enfers chinois: «Le pays des Cimmériens, il l'a trouvé en Chine, à Fouzhou, véritable nœud de la vie et de la mort”. “Pagode”, autre prose mise au net le 15 janvier 1896, au moment même où Claudel semble entreprendre la rédaction du *Repos*, présente la campagne environnante comme ‘un vaste cimetière. ‘J'habite moi-même ce pays de sépulture’, précise le poète dans “Tombes-Rumeurs” (mars 1896)». ³⁾ Ou bien nous assistons à une description qui nous fait imaginer le monde souterrain (“L'Entrée de la Terre”). Notamment, “Fête des morts le septième mois”, que Claudel a écrit après avoir assisté à la fête des morts à Shanghai (février 1896), peu après le commencement de la rédaction du *Repos*, est un poème très évocateur

dans ce sens.

Voici l'intrigue sommaire du *Repos*: Le peuple fait appel à son empereur puisque les morts envahissent le monde des vivants et qu'ils leur apportent la peur et le désordre; l'Empereur chinois fait apparaître (Hoang-ti), premier roi de sa dynastie à l'aide du nécromant et sait que les morts ne sont pas contents parce que les vivants mangent leurs biens alors que la Terre est commune pour les morts aussi bien que les vivants. Hoang-Ti disparaît sans lui donner aucun remède. Finalement l'Empereur lui-même décide de descendre aux Enfers pour chercher le salut.

Ce que nous voulons faire remarquer ici, c'est que le monde des morts qu'a décrit Claudel ici, repose bien sûr sur les traditions anciennes folkloriques chinoises; mais celles-ci n'ont pas toujours été systématisées, et des significations religieuses particulières ne leur ont pas été attribuées. Comme on sait, des philosophies chinoises évoluèrent en s'opposant aux visions religieuses folkloriques; le Confucianisme en est un bon exemple. D'autre part, les pensées de Laozi et Zhuangzi, au lieu d'être développées dans le sens doctrinal comme dans le cas du Confucianisme, se rattachèrent à des religions locales et à des rites secrets; d'où "le Taoïsme" religieux qui se constitua en tant que coutumes et traditions populaires. "Le Taoïsme" comme religion et "les idées de Laozi et Zhuangzi" sont deux choses différentes. Les éléments mythologiques et folkloriques qui apparaissent dans le *Repos* pourraient avoir une relation plutôt avec "le Taoïsme" religieux. C'est ce que nous voulons distinguer d'abord.

Or Claudel a fréquenté les missionnaires jésuites après son arrivée à Shanghai comme le note M. G. GADOFFRE; ceux-ci lui ont suggéré l'origine religieuse des idéogrammes chinois: les Jésuites sinologues qui étaient venus en Chine au dix-huitième siècle ont essayé avec passion d'en relier les étymologies à des conceptions chrétiennes. En même temps, Claudel écoutait "les folklores chinois" de Wieger et les autres contes traditionnels chinois.⁴⁾

Hoang-Ti qu'on voit apparaître dans le *Repos* est le premier des Cinq Empereurs mythiques de l'ancienne Chine; Les deux derniers Souverains, "Yao" et "Xun", sont reconnus même jusqu'à des époques ultérieures. Cependant, l'univers antérieur à celui de "Yao" et "Xun", même sur le plan légendaire, devint dans un sens, un symbole de la Chine antique qui fut négligé par les Chinois ultérieurs; alors que les époques de "Yao" et "Xun" dépendent du Ciel, les premiers Trois Souverains (dont le premier est

Hoang-Ti) règnent sur le monde souterrain et sur celui des ténèbres: ce monde-ci, ultérieurement, devint prisonnier des rites et cultes populaires.

Le fait que dans la pièce de Claudel, l'Empereur sans nom ni date,⁵⁾ communique, à l'aide de Hoang-Ti, avec le monde des morts, indique que la pièce est déjà très légendaire et qu'elle n'a aucun rapport avec les philosophies extrême-orientales.

D'ailleurs, au sujet de la communication du Ciel et de la Terre avec le monde souterrain, il faudrait mieux penser que la pièce a été beaucoup plus influencée par les histoires d'Homère, de Virgile et de Dante comme M. P. BRUNEL l'a bien montrée.⁶⁾ Nous aimerions comprendre dans ce sens la remarque de M. G. GADOFFRE qui dit que le *Repos* n'est pas chinois.⁷⁾

Néanmoins nous ne pouvons pas facilement négliger le *Repos* dans la mesure où Claudel y a mentionné les idéogrammes chinois; par intuition Claudel a pu imaginer qu'ils représentent des particularités typiquement extrême-orientales. En analysant l'attitude de Claudel qui a traité des caractères chinois dans le *Repos*, nous pouvons entrevoir sans doute une espèce de dilemme chez lui à cette époque-là; Claudel allait découvrir graduellement les images subtiles de "Laozi". En tant qu'œuvre qui les précède, nous voulons aussi examiner les aspects des idéogrammes chinois dans le *Repos*.

Tout d'abord prenons "木" (arbre); "木" est le pictogramme le plus typique des caractères chinois, c'est aussi le plus fréquemment utilisé; comme on sait, l'écriture 木 est figurative de l'arbre qui a un tronc au centre, des branches et des feuilles en haut et des racines en bas; c'est la représentation symbolique d'un être vivant qui se trouve entre le ciel et la terre reliés. On trouve diverses formes de 木; cependant dans l'ensemble la forme du tronc qui constitue le centre du signe paraît assez vigoureuse et constante.

Dans le *Repos*, "木" apparaît souvent en qualité d'objet plus essentiel qu'un homme, comme le montre l'expression «l'homme est un arbre qui marche». Il semble que l'image que représente "木" dans le *Repos* constitue un point important qui relie Claudel à l'Extrême-Orient — univers des idéogrammes chinois.

Or un entretien avec J. AMROUCHE montre que "l'arbre" intéressait Claudel depuis longtemps (*Mémoires improvisés*). Même si Claudel ne connaissait pas du tout les idéogrammes chinois à l'époque de sa rédaction de *Tête d'Or* (1889), on voit déjà dans la première version, des expressions comme «l'arbre du crucifix» et «l'arbre

humain》; dans la deuxième version (mars 1894 avant son départ en Chine), nous retrouvons fréquemment l'image de "l'arbre"; ceci semble provenir de ses promenades de jeunesse dans la forêt de Compiègne; et il était alors attiré par l'aspect écologique des arbres.⁸⁾ En vérité le décalage entre les arbres et les forêts que Claudel observait en France et "木" figuré de l'arbre en Chine est essentiel lorsque nous considérons la relation de Claudel avec l'Extrême-Orient; sans doute pour Claudel, la découverte de l'Extrême-Orient ne fut d'abord que la découverte de ce "décalage". Si la pièce du *Repos* est importante pour la compréhension de l'œuvre de Claudel, c'est parce qu'elle a conservé une dimension occidentale alors qu'elle a été rédigée peu après l'arrivée en Chine: d'où la contradiction dans laquelle Claudel s'est installé à cette époque-là. Par conséquent, il s'ensuit que souvent le *Repos* n'est pas jugé "chinois".

"木" en idéogramme chinois s'est débarrassé des aspects écologiques et réalistes compliqués. Ce faisant, "木" en écriture figurative devient perpétuel, constant et atemporel; cette découverte devait attirer Claudel plus tard. C'est-à-dire qu'il n'a pas vu dans "木" simplement un caractère chinois en tant qu'objet exotique; il a alors déjà appliqué à cet "arbre" l'expérience et l'intérêt d'un Occidental; Claudel, en arrivant en Chine, allait découvrir les idéogrammes chinois en qualité de figuration et de forme symbolique de ce dont il avait fait l'expérience en Europe. Cependant cela ne veut pas dire que dans le cadre du *Repos* Claudel a vu pleinement les caractéristiques symboliques des cultures extrême-orientales. L'expression de «homme est un arbre qui marche», semble se référer davantage à l'analogie entre "l'arbre et l'homme" que Claudel avait vue dans son propre univers chrétien qu'à la similitude des idéogrammes chinois, "人 (大)" (homme) et "木" (arbre)⁹⁾; u bien nous pouvons imaginer que l'image de l'arbre du XXII^e chapitre de *L'Apocalypse* est reproduite ici comme il le suggère quelque part. Cependant le *Repos* montre que la découverte des idéogrammes chinois était une révélation pour Claudel: les formes simplifiées de divers aspects des "arbres" que Claudel avait perçus au cours de ses expériences et de "l'arbre" de connaissance dont la conception venait de sa croyance, lui réapparurent tout d'un coup.

L'idéogramme qui a frappé Claudel le plus naïvement par rapport à sa croyance est probablement "十" (shi) représentant "dix"; "十" signifie "dix" actuellement; mais comme le montrent les expressions "十分" et "十全", "十" signifie soit "suffisant" soit "plein" soit "parfait". A l'époque du dictionnaire de 『說文解字』 de Xushen,

l'idéogramme “十”, inspiré des idées de Ying-yang, en vint à signifier la direction est-ouest avec la ligne horizontale, la direction nord-sud avec la ligne verticale; “十” fut ainsi considéré comme l'écriture rassemblant les quatre directions et le centre. Il va sans dire que l'étonnement de Claudel s'explique du fait qu'il superpose mentalement l'idéogramme “十” et le signe de la croix chrétienne. Or lorsque Claudel regarde l'idéogramme “十”, il y voit l'image de l'homme portant la croix; d'où ces expressions: «Voici le caractère Dix, la figure de la Croix humaine! Comme un homme qui se réveille, comme un jeune homme qui mesure le monde, comme un plongeur qui, étant descendu jusqu'au fond, remonte en étendant les bras, c'est ainsi que l'insigne auguste étend d'un côté et de l'autre ses rameaux». (*Repos, Th.I*, pp.843/844.)

De plus comme “木” (l'arbre) que nous venons de citer porte la même forme de “十” au centre, Claudel veut établir, à sa manière, un univers uni et composé de ces trois caractères, “大”, “木” et “十”. A ce point, négligeant les aspects idéographiques de ces caractères, Claudel voulait en voir en priorité le symbolisme que lui inspirait sa foi en la révélation. En ce sens, il n'est pas douteux qu'il n'était pas encore libéré de sa formation d'Occidental au moment de la rédaction du *Repos*.

En relation avec “木”, Claudel a mentionné le caractère chinois, “東” (Est). Il semble bien que Claudel ait appris aussi l'étymologie de ce caractère des Jésuites français; il l'explique ainsi: «Comme l'indique votre caractère “l'Orient”, le Soleil a tiré l'arbre de la terre par la vertu de sa face». (Acte II, p.826)¹⁰

A la vérité, cette étymologie n'est pas correcte. Le caractère “東” n'a pas cette origine (ou ce sens); cependant à l'époque de Claudel cette interprétation était très répandue; d'ailleurs dans le Dictionnaire de Xushen déjà cité, on trouve la même étymologie pour “東” et les Chinois la jugèrent exacte pendant longtemps. Depuis la découverte des écritures sur les écailles de tortue à la fin du dix-neuvième siècle — comme nous le savons bien, ces écritures tenues pour les plus anciennes étaient enterrées jusque-là —, l'étymologie du caractère “東” s'avèra plus abrupte et plus réaliste; «la forme du sac tordu que la baguette perce en son milieu.»

Claudel croyait ainsi qu'il existait un univers fondu et uni des images de “l'arbre” ayant rapport avec la croix et l'homme, et du “soleil”, lequel est pour lui en relation avec “l'arbre”. De plus le soleil a une existence symbolique: il se lève de la profondeur de la terre au ciel et retombe du ciel dans la terre; «C'est le moment de la solennelle Introduction où le Soleil franchit le seuil de la Terre. [...] , il a gagné la plus haute

partie du ciel. Voici maintenant qu'il incline sa course et la Terre s'ouvre pour le recevoir. La gorge qu'il va emboucher, comme dévorée par le feu, disparaît sous les rayons plus courts.》¹¹⁾

Pour Claudel le soleil se change en feu et en flamme sous la terre. L'idéogramme chinois du soleil s'explique par l'apparence du soleil et “火” (le feu) représente des objets en feu.

Or Claudel donne au soleil une image particulière en tant qu'il devient pour lui le feu et la flamme dès qu'il tombe sous la terre. La description du soleil couchant qu'il a faite dans *Connaissance de l'Est* ¹²⁾ va reparaître dans le *Repos*: «Le soleil a passé sur nous et déjà frappée de rayons plus courts / La porte de la Terre s'ouvre pour le recevoir. [...] Et c'est le moment où, se soulevant de son lit, la grande mer derrière lui / Arrive et avec un grondement vient heurter la terre de l'épaule». (Acte III, p.859, *Th. I*) Nous pouvons penser ainsi que ces images du soleil sous la terre chez Claudel sont plutôt d'origine occidentale.

Remarquons aussi que l'un des rôles des anciens souverains chinois consista à prier le Ciel pour obtenir la pluie. Pour les Chinois, peuple agricole, la pluie était une question essentielle; s'il n'y avait pas eu d'eau dans les champs et les rizières, les Chinois auraient été condamnés à mort. Pour eux, la pluie qui cachait le soleil était donc une grâce du ciel aussi bien que les rayons du soleil. Alors l'intérêt des Chinois pour la terre s'est porté davantage sur les bonnes récoltes que sur le monde des Enfers ou sur le monde des morts ou des ombres que Claudel a représentés dans la pièce. Nous ne pouvons pas oublier qu'en Chine ancienne, les questions matérielles, comme la production et l'autarcie agricoles, étaient primordiales et ont précédé la conception religieuse concernant la vie et la mort des Chinois. Bien sûr l'univers des idéogrammes peut être considéré comme la représentation symbolique de l'esprit et de la mentalité des Chinois, mais l'origine des idéogrammes chinois est assez concrète et matérielle. En revanche, l'interprétation fantaisiste du caractère chinois qu'on utilisa pendant longtemps en Chine et qui apparaît dans le *Repos* semble assez romantique comme nous l'avons déjà remarqué¹³⁾; Notamment l'aspect romanesque de la formation de “東” convenait à la mentalité occidentale de Claudel.

Nous donnerons encore un autre exemple de l'interprétation particulière (ou plutôt “occidentale”) des idéogrammes chinois dans le *Repos*. Lorsque Claudel écrit «Fécondité, comme une mère qui, dans ses deux bras, porte attachés à ses deux mamelles un

fils et une fille!》 (Acte III, p.860), ces mots nous rappellent l'image du caractère chinois, "mère". L'idéogramme "母" (mère) représente une femme avec ses deux seins.¹⁴⁾ ; lorsque Claudel décrit de la mère sans se référer à l'idéogramme, il la donne en comparaison avec l'image du père — «la mamelle de la Terre», «Père ciel» (*La Ville*). On pourrait imaginer que "Terre-mère" vient de l'image de Déméter, par exemple, déesse de la Terre et de la fécondité. Notons qu'en chinois, il n'y a pas de relation entre les caractères de "père-mère" en ce qui concerne leur formation: L'étymologie du "父" (père) ne représente que la forme de la main ayant une hache de pierre.

A plus forte raison, n'y a-t-il pas de notion de Yin et de Yang dans ces deux caractères chinois "母" et "父"; il est important de le remarquer, ce serait en effet beaucoup plus tard que l'on y aurait introduit l'idée du rapport Yin / Yang.¹⁵⁾

En dernier lieu, nous voulons analyser l'idéogramme chinois qui semble le plus symbolique dans le *Repos*: c'est "休", qui signifie "repos" lui-même; la formation du caractère chinois consiste dans "la figure d'un homme se reposant sous l'arbre". Nous pouvons imaginer plus ou moins que Claudel avait l'image du caractère chinois à l'esprit lorsqu'il a donné son titre à la pièce du *Repos*. L'idéogramme "休", composé de deux caractères simples, "人" et "木" comme on l'a bien vu est symbolique du repos — l'homme allongé sous l'arbre.

Nous pouvons imaginer aussi que la conception du "repos du septième jour" vient bien sûr de la Bible; en même temps peut-être que lorsqu'il a choisi le titre du drame, Claudel a pensé à "la fête des morts au septième mois" en Chine, en la considérant comme une façon pour les hommes de prendre du repos. Nous pouvons voir que Claudel avait vécu directement la fête des morts chinois, et qu'il y a trouvé une forme du repos chinois («Ce sont les fêtes du septième mois, où la Terre entre dans son repos»¹⁶⁾ Il est possible que la description du feu dans la "Fête des morts le septième mois"¹⁷⁾ soit encore présente dans l'image du feu du *Repos*; cependant à travers la flamme et le feu qu'il regardait à la fête des Morts, Claudel a éprouvé l'émotion du "repos" extrême-oriental en passant par le Ciel et les Enfers occidentaux.

Finalement, qu'était le repos pour Claudel ? Vivant dans son univers occidental et désirent s'échapper du tumulte européen de la fin du dix-neuvième siècle, Claudel souhaitait atteindre à la tranquillité d'esprit — à "un repos" — en Extrême-Orient.¹⁸⁾ Nous pouvons dire qu'en ce sens le drame du *Repos* représente bien cette sorte de

“repos” que Claudel espérait trouver — et trouva — à Shanghai et à Fuzhou.

En résumé, après l'arrivée à Shanghai, par la fréquentation des Jésuites et de ses propres yeux, Claudel allait trouver, dans les cultures chinoises, quelque chose de ce qu'il recherchait — ce qu'on pourrait appeler les particularités culturelles propres à la Chine. Cependant nous pouvons voir par là qu'à cette époque, Claudel, encore enfermé dans l'univers des cultures occidentales et chrétiennes, n'est pas encore arrivé à concevoir la quintessence des cultures particulières à l'Extrême-Orient.

L'expérience vécue par Claudel à cette époque nous rappelle ainsi autre chose: que, par exemple, Jung, insatisfait de la psychanalyse freudienne occidentale, rechercha et souhaita l'esprit oriental (avec inconscience pour ainsi dire) et atteignit finalement l'existence du mandala. Le mandala est une peinture qui représente le monde du Bouddha et le paradis. Les formes dont se compose cette représentation comprennent le carré, le cercle — et la croix (!) Quant à Jung, découvrant dans les formes qu'il avait imaginées les dessins du mandala, il n'en vint pas pour autant à partir à la quête des aspects constants et particuliers aux arts extrême-orientaux. Cependant on peut dire que Jung dans la mesure où il trouva ce qu'il cherchait, c'est-à-dire un salut, une espèce de repos extrême-oriental, en restant sur la base de l'Occident, suivit une démarche analogue à celle de Claudel, et il est en cela son contemporain.

En revanche Claudel, ne s'arrêtant pas aux seules formes comme ce fut le cas de Jung, allait mieux concevoir la notion de vide qui préside aux arts extrême-orientaux au moment où il découvrit les idéogrammes en arrivant en Chine, puis plus tard au Japon.

Notons ce fait ici: au début de la formation des caractères chinois, il est intéressant de constater que les sujets concernant “l'homme” se rattachent à l'existence de “l'arbre”.

En conclusion, même si la relation entre les idéogrammes “木” et “人” et le rapport entre “木”, “人(大)” et “十”, chez Claudel provenaient, en partie, des connaissances acquises par la lecture du Père de Prémare ou au cours d'entretiens avec le Père Wieger, tout de même les idéogrammes de Claudel respectent plus ou moins les interprétations étymologiques établies en Chine. Cependant, bien sûr, l'étymologie d'“arche de Noë” donnée par Claudel au caractère “船” (barque)¹⁹ n'a aucun fondement réel dans l'histoire des caractères chinois.

Ce que Claudel a pensé trouver dans la recherche même des idéogrammes chinois,

était peut-être un état d'esprit, un "salut", quelque chose d'analogue à cette représentation du "repos" par l'idéogramme "休" — figurant "le repos". Ou bien, même si le soleil couchant dans la terre évoque les Enfers en Occident, en Extrême-Orient ce serait plutôt la figuration d'une marche vers le repos comme le montre l'expression de Claudel — «la terre entre dans son repos».²⁰⁾

En résumé, alors que plusieurs idéogrammes chinois apparaissent dans le *Repos*, à l'époque Claudel n'arrive pas encore à en saisir les caractéristiques symboliques des particularités propres à l'écriture chinoise comme le vide, l'atemporel, la stabilité et la constance. Claudel préférait plutôt les interpréter comme des figurations d'idées et de visions "occidentales". A ce point de notre étude nous pouvons imaginer que Claudel a atteint seulement son "repos", une espèce de "salut", après avoir rencontré les idéogrammes en Extrême-Orient, après sa fuite de l'Occident; ou l'on pourrait dire encore que les images vues par Claudel sous les idéogrammes sont comme cette "image primordiale" de Jung découvrant le mandala comme son salut.

(professeur adjoint à l'Université de Tottori)

NOTES

- 1) Cet article est à la fois un extrait et un condensé de A - *Le Repos du septième jour* du quatrième chapitre de notre thèse de doctorat 'nouveau régime', intitulé *P. Claudel dans l'univers des idéogrammes chinois* (la Sorbonne-Paris IV, mars 1990); nous avons récrit l'article pour ce bulletin.
- 2) En ce qui concerne le processus de rédaction du *Repos*, voir les notes du *Repos* dans *Théâtre I*, p.1307.
- 3) Pierre BRUNEL, *L'Evocation des Morts et la Descente aux Enfers*, Minard, pp.56/57, 1973.
- 4) Gilbert GADOFFRE, *Cahiers Paul Claudel No.8, Claudel et l'univers chinois*, p.226 et p.229.
- 5) Cependant Z.SAULNER et E. REBERTO pensent que l'Empereur est de la dynastie des Han. Voir p.25 (*Le Repos du Septième Jour* dans *Cahier canadien Claudel* 7, 1973.)
- 6) P. BRUNEL. Voir sa belle analyse qui traite de la relation entre Homère,

Virgile, Dante et Claudel concernant le sujet des Enfers: *L'Évocation des Morts et la Descente aux Enfers — Homère, Virgile, Dante, Claudel.*

- 7) G. GADOFFRE, *Op. cit.*, *Claudel et l'univers chinois*. Surtout p.255.
- 8) P. CLAUDEL, *Mémoires improvisés*, texte établi par Louis FOURNIER, coll. Idées, Gallimard, pp.70/71, 1969. Claudel déclare à J. Amrouche: «Des arbres, j'en avais vu beaucoup dans la forêt de Compiègne, dans mes longues promenades que je faisais dans la forêt, et j'ai senti qu'elles avaient une espèce de tirage, d'appel dont l'arbre était le symbole, et qui évoquait pour ainsi, qui inspirait le héros qui est Tête d'Or». (Septième entretien)
- 9) Dans la deuxième version de *Tête d'Or*, nous pouvons déjà trouver l'analogie frappante de l'homme et l'arbre: «Mais un arbre a été mon père et mon précepteur». «Et j'ai rencontré cet arbre, et je l'ai embrassé, le serrant entre mes bras comme un homme plus antique.» (p.182, première partie, *Théâtre I.*)
- 10) *Ibid.*, le *Repos*,
- 11) “L'Entrée de la Terre”, *Oeuvre Poétique*, p.45.
- 12) *Ibid.*, p.45.
- 13) cf. *Op. cit.*, p.826.
- 14) L'explication donnée par le Père de Prémare de ces “deux points” sur l'idéogramme “mère”(母) nous semble amusante. D'après lui, «Ainsi 母 *Mou* (mu), mère ne diffère de 女 *Niu* (nü) vierge, que par les deux points qu'on voit au milieu de 母 *Mou*, tandis qu'il n'y a rien dans *Niu*. C'est pourquoi *Mou* comprend deux choses qui paraissent pourtant ne pouvoir être unies, la pureté de la vierge et la fécondité de la mère». (p.206) Ce faisant le Père de Prémare ramène l'image de 母 (mère) du caractère chinois à celle de la mère (de Jésus Christ, être divin) qui existe au Ciel. Art. V, les *Vestiges des principaux dogmes chrétiens*. (1878)
- 15) L'image de père-mère influencée par les idées du Yin et du Yang se trouve déjà dans le livre du Père de Prémare: «en Dieu on le (= ce principe double) trouve éminemment et sans aucune imperfection, de sorte que Dieu est μητροπατωρ (*), ou, comme disent les Chinois, fou-mou 父母, père-mère ensemble, yn (yin) 陰 et yang 陽, mâle et femelle” (p.75). (*) Ce mot grec signifie en fait “aïeul maternel” (cf. Dict. Bailly. p.1280). Je remercie M^{me} M. LOI de cette connaissance.
- 16) “Fête des morts le septième mois”, *Op. cit.*, p.37.
- 17) «Dans les noires ténèbres, l'éclat de la flamme les apaise et les rassasie. [...]

Au bout d'une perche est fixé un oripeau écalate, et, soit qu'attaché au ciel couleur de feuille, le fleuve [...] ." (*Ibid.*, p.36)

- 18) Les notes de l'*Art poétique* de *Poétique* montrent que «ce sont d'abord ses propres inquiétudes, que Claudel cherche à apaiser». (pp.1057/1058)
- 19) «Celui que vous appelez Fou-hi / Sortit de l'arche où était renfermée la semence de toutes les choses vivantes, ayant avec lui sa femme / Et trois fils ses trois brus. Et c'est de là que vient le caractère barque qui signifie huit bouches.» le *Repos*, Acte I, pp.811/812.
- 20) "Fêtes des Morts le septième mois", *Op. cit.*, p.37.