

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Jean MASSIN

Paul Claudel

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1935, tome 34, p. 237-245

© Abbaye de Saint-Maurice 2011

PAUL CLAUDEL

Il est toujours difficile de juger d'un écrivain contemporain, surtout lorsque son œuvre a l'ampleur de celle de Claudel. Et pourtant, depuis son échec à l'Académie, le plus grand, le plus magnifique poète de notre temps a pris comme une espèce de recul. La ridicule hostilité de la Compagnie du quai Conti a attiré sur lui bien plus qu'une réception académique les louanges unanimes de l'élite mondiale. Et de ces louanges, son œuvre sort plus pure, comme dégagée des injures du temps.

Je voudrais ici, en quelques pages, essayer de dégager du monument claudélien ses lignes principales. Et si la ferveur, l'enthousiasme suffisaient à comprendre une œuvre d'art, nul, certes, ne serait mieux que moi qualifié pour comprendre Claudel.

Le premier, on pourrait presque dire le seul caractère de l'œuvre claudélienne est qu'elle n'existe que comme expression d'une *mystique*, qu'elle n'est conçue qu'en fonction de la mystique claudélienne. Et l'on peut ici parler à bon droit de mystique, puisqu'il s'agit d'une position personnelle et très orthodoxe de chrétien, d'une conception complète, cohérente et toute religieuse de l'Art, de la Vie et de la Création. Et je crois utile d'insister sur ce point parce que l'attitude de Paul Claudel est très différente de celle de beaucoup de théoriciens poétiques de notre époque.

Faire œuvre d'art n'est pas pour lui combiner un assemblage harmonieux de mots dépouillés de leur sens usuel, rechercher cette « absence de tout bouquet » dont parlait

Mallarmé, pousser l'hermétisme jusqu'à la négation de la pensée : faire *œuvre d'art*, pour Claudel, c'est reconstruire le monde ou plutôt le retrouver.

Il a dit quelque part que la poésie est une *maïeutique* (et étymologiquement le poète n'est-il pas le créateur, ποιητής ?). Mais s'il engendre à nouveau l'Univers, ce n'est pas comme auraient voulu le faire en deux sens très différents les mallarméens et certains romantiques de la basse époque. Il ne crée pas un monde intérieur à soi-même, un monde presque subconscient qu'il s'efforcerait de communiquer vaguement, de suggérer à des êtres hypothétiques (puisque dans ce cas il en viendrait à nier les réalités extérieures à lui-même). Il ne crée pas non plus un monde idéalement beau, parfumé d'essence de roses, et en tous points supérieur, parce que différent de notre fange terrestre. Il n'a besoin ni de couper les cheveux en quatre, ni de se perdre dans l'inconsistance éthérée des nuages. Claudel est un chrétien, et son attitude est commandée par sa foi ; il accepte le monde voulu et créé par Dieu, la *Création* tout simplement sans avoir la sottise ni la vanité de vouloir bâtir à côté d'elle une élucubration artificielle.

Et dans cette attitude il y a bien aussi une réaction du bon sens. Les petits esprits qui font grief à Claudel de n'avoir pas l'air français ne comprennent pas qu'il est justement merveilleusement français par son bon sens et par son solide réalisme. Claudel a compris que les poètes, à force de chevaucher les croupes dorées des chimères, s'en-volaient — ou tombaient — en des planètes qui n'étaient plus la nôtre, et que non seulement ils se ridiculisaient, mais qu'ils discréditaient la poésie. Et peut-être est-ce aussi cette horreur de l'artificiel et du fardé, cette terreur de voir la Poésie se ramener à un jeu de salon, qui lui a fait abandonner le vers classique, en même temps qu'une répugnance personnelle à couler le rythme de sa pensée dans un moule centimétrique. L'invention du vers claudélien a bien été guidée par ce même principe de *retour à la nature* qui fut l'étendard des Classiques de 1660, des Romantiques de 1830 et des réalistes de 1850.

Mais si dès le début de son œuvre, dès *Tête d'Or*, Claudel est réaliste, il possède une conception de la Réalité qui pour remonter aux Scolastiques n'en est pas moins nouvelle. Il ne laisse pas la Création intacte, telle qu'elle apparaît

à nos yeux. Il y a toujours en effet un sens double aux mots *nature* et *réalité*. Lorsque Rousseau prêche le retour à la *nature*, cela veut dire qu'il faut laisser aller l'homme à ses instincts et à sa concupiscence ; lorsqu'un théologien chrétien prêche le retour à la *nature*, cela veut dire que l'homme doit se débarrasser de sa concupiscence et revenir à l'état surnaturel, à l'état d'avant le péché originel. De même lorsque Claudel veut retrouver la *Réalité*, la *Réalité* est pour lui le monde avant la souillure du Péché. Ce n'est pas l'action pratique comme le croyait Bergson qui nous masque la *Réalité* mais le Péché, dissociateur de l'Harmonie de la Création, déficience de l'Être. Car le Péché sous les trois formes qu'il a engendrées : le Mal, la Laideur et l'Erreur n'est qu'un vide, une absence. Et c'est Dieu l'Être suprême. Or pour Claudel la *Réalité* est l'Être. Dès lors on comprend qu'il ait pu s'écrier dans la *Maison fermée* :

« O Dieu, rien n'existe que par une image de votre perfection ! »

L'art claudélien revêt ainsi un caractère sacré. Faire œuvre d'art pour Claudel c'est retrouver l'Univers pénétré du souffle surnaturel de l'Esprit-Saint sous ses trois formes transcendantales : le Bien, le Beau, le Vrai. La mission du poète est de faire prier avec lui la Création. Ainsi faire œuvre d'art, c'est faire acte religieux et essentiellement religieux. La muse est vraiment pour lui *la Muse qui est la Grâce* et toute son œuvre un « élan vers le Dieu absolu qui seul nous libère du Contingent ». Rien à cet égard n'est plus significatif que cette ode prodigieuse qu'est le *Magnificat*. « Le devoir poétique », dit Claudel dans l'argument, « est de trouver Dieu en toutes choses et de les rendre assimilables à l'Amour ».

Il faut convenir ici que Claudel apporte une conception de l'Art qui permet seule de trancher l'interminable débat de l'idéalisme et du réalisme, de cette longue querelle où s'est consumé presque tout le XIX^e siècle. En vérité, si l'idéalisme n'a guère de sens, le réalisme n'en a guère plus sous la plume de Zola, réduit à l'étroite et lassante description d'une matière gangrenée d'instincts morbides. Tirailée entre la théorie de l'art pour l'art, de l'alexandrin frappé en médaille, et celle du vers fluide et du rêve

imprécis, la poésie s'égarait. Claudel l'a remise dans sa voie et lui a restitué sa dignité ; alors que d'autres poètes rarnonnaient leur génie en se recroquevillant sur eux-mêmes et leurs contingences, il en a refait un hymne religieux. Le rimailleur s'élève jusqu'à devenir un philosophe, un conducteur de peuples, un mage ; ou plutôt il est plus que tout cela ; il est le *Poète*, celui qui embrasse dans les « rets de sa connaissance » le « credo entier des choses visibles et invisibles » pour l'offrir à Dieu.

* * *

Mais on comprend que la *mystique claudélienne* ne se borne pas à une simple conception de l'art, et que très normalement elle s'étende à la Vie (et sans doute ce fut même son attitude devant la vie qui détermina l'attitude de Claudel devant l'Art). Ayant compris que la seule Réalité était Dieu, il était naturel au poète de considérer que la Religion seule peut donner son sens et sa plénitude de Vie à une existence humaine. Dans son premier drame, *Tête d'Or*, Claudel dans une fresque grandiose retrace l'échec final d'un homme, Simon Agnel dit Tête d'Or, qui veut trouver en lui *et en lui seul* le principe directeur de sa conduite, qui veut se diviniser lui-même, et en qui les hommes placent leur foi. Tête d'Or meurt, à demi vaincu. Dans la *Ville*, son second drame, Claudel étend à la société ce qu'il avait dit de l'homme. Les chefs de la Ville, Louis Besme, Lambert sont impuissants à en assurer l'existence. Et lorsque Avare, l'anarchiste, l'a détruite, il doit constater son impuissance à rien bâtir sur les ruines. C'est alors que Cœuvre, l'Evêque-poète vient établir la cité nouvelle au nom du Christ. Après avoir orchestré dans l'*Echange* et le *Repos du Septième Jour* ce même thème que toutes les institutions humaines, le mariage et le travail, ont besoin pour prospérer d'une sanctification divine, Claudel place au sommet de son *Arbre*, à la clef de voûte de sa cathédrale, la *Jeune Fille Violaine*. Violaine renonce à la Terre, aux bonheurs de la Terre, à elle-même, pour se trouver elle-même par l'Amour, pour mettre au jour cette mystérieuse part d'elle-même qui est celle de Dieu, ou plutôt Dieu lui-même.

Et la grande idée directrice, l'idée cruciale de la mystique claudélienne apparaît très nettement : le renoncement

à la partie terrestre de notre être, le développement intense de notre partie divine et son rayonnement sur notre humanité. Car pour mortifiée, pour torturée, pour crucifiée qu'elle soit, notre humanité ne peut ni ne doit disparaître. L'être humain ne se renonce que pour s'atteindre en Dieu, car que cherche tout homme, sinon se réaliser lui-même ? Plus Violaine atteint à la divinisation d'elle-même, plus elle nous apparaît profondément naturelle. Le péché originel a faussé en quelque sorte l'optique humaine ; par le renoncement Claudel nous enseigne à la rétablir.

Ce renoncement exige une absolue soumission à la volonté divine, une acceptation totale de la Création telle qu'elle est voulue par Dieu. Dans *Tête d'Or*, la Princesse, après avoir supplié, tend d'elle-même sa main gauche au déserteur pour être clouée ; dans la première version elle demande même si ses doigts sont assez écartés pour que le clou s'enfonce dans sa paume ; mais ensuite, elle crache à la figure de son bourreau : la Princesse représente encore le stade purement humain de l'acceptation. Nous parvenons à l'acceptation surnaturelle avec Violaine, toujours avec cette même Violaine qui résume en elle, création unique et inégalable, toute la mystique claudélienne. Dans son agonie, elle s'écrie : « Bénie soit donc la main qui l'autre nuit m'a conduite ! » Ce n'est plus ici seulement une soumission, mais une adhésion, un élan d'amour.

L'œuvre de Claudel n'est pas seulement une construction logique et raisonnée, mais avant tout elle part de son cœur. Dans la *Ville*, il écrivait : « Pour moi je l'ai posé mon maître (mon cœur) et je l'écoute... La décision est à lui, avec la mise en marche, et notre volonté se rythme sur son mouvement ». Et dans *Magnificat*, il s'écrie : « Voici que la *raison* et la leçon des maîtres et l'absurdité, tout cela ne tient pas un rien contre la violence de mon cœur et contre les mains tendues de ce petit enfant ». Dans l'argument déjà cité de *Magnificat*, ne dit-il pas encore qu'il veut « rendre toutes choses assimilables à l'amour » ?

« Que c'est beau de vivre (tout bas et avec une profonde *ferveur*) et que la gloire de Dieu est immense ! Mais que c'est beau aussi de mourir ! » clame Violaine. N'entendez-vous pas une autre voix criant : « Nathanël je t'enseignerais la *ferveur*. » ? Mais comme l'aspect, la résonance, la pensée même est changée ! Chez Gide, la *ferveur* est

une inquiétude, un désir, une volupté jamais assouvie ; chez Claudel, la ferveur est l'enthousiasme divin qui faisait chanter François d'Assise dans la campagne, sous le ciel radieux de l'Ombrie ; chez Claudel, la ferveur c'est la Charité.

Et c'est ici que nous touchons au point essentiel de la mystique claudélienne. Lorsque M. Calvet, dans le *Renouveau Catholique dans la Littérature Contemporaine*, écrit que « le catholicisme de Paul Claudel est un catholicisme de crypte », il commet le contre-sens le plus inexcusable et le plus incompréhensible sur l'œuvre la plus géniale de notre temps. Toute l'œuvre de Paul Claudel est au contraire un cantique à la Lumière et à la Joie. Faut-il citer la fin de la *Ville*, l'Hymne triomphal du *Repos du Septième Jour*, les dernières paroles de *Violaine*, *Magnificat*, la *Maison Fermée*, la *Cantate à Trois Voix* où Claudel personnifie les trois formes de la Joie, le *Soulier de Satin*, cette synthèse de l'Univers, universelle aspiration vers la Joie, la quatrième journée des *Conversations dans le Loir-et-Cher* ? Faut-il rappeler qu'en parlant de Dante, il dit que le poète doit exprimer la Joie contenue dans toutes les choses ? Et je m'en voudrais de ne pas citer la fin du *Discours aux Japonais sur les Lettres françaises* : « La Joie la plus haute qu'un cœur humain puisse contenir est celle de l'homme qui s'aperçoit que le monde lui appartient parce que le monde a un sens ».

Cette Joie pour être enthousiaste n'en est pas moins douloureuse. Claudel ne méconnaît pas qu'il impose à la nature humaine, dépravée par le Péché, un effort sanglant et véritablement surhumain. Mais il glorifie cette souffrance pour ce qu'elle est à l'homme le seul moyen de parvenir au Surnaturel. *L'Annonce faite à Marie* tout entière exalte le pouvoir tout puissant de la Douleur, et je reviens encore, toujours, à cette agonie de *Violaine* qui est sans doute le plus beau morceau de notre littérature. « Aie de moi ceci : la Communion sur la Croix, l'amertume comme celle de la myrrhe... de l'âme qui reçoit vocation ». Et plus haut : « Maintenant je suis rompue tout entière et le parfum s'exhale ». Il faudrait encore citer ce passage du prologue de la deuxième *Jeune Fille Violaine* où Pierre de Craon laisse pour ainsi dire son testament mystique à *Violaine*. Et surtout cet admirable passage du *Père Humilié* entre Pensée et Orian :

- « La Croix est la Souffrance.
- Elle est la Rédemption...
- Nous ne voulons pas de la Souffrance !
- Vous ne voulez donc pas de la Joie ? »

En vérité, les trois mots sacrés qu'il faudrait inscrire au fronton du temple claudélien sont Souffrance, Fermeur et Joie.

* * *

Mais si immense et si pleine que soit l'œuvre claudélienne, tout n'y a sans doute pas la même valeur ni la même importance. *Corona Benignitatis Anni Dei* ou *Feuilles de Saints* suffiraient certes pour assurer à Claudel une des premières places parmi nos poètes contemporains, l'*Otage* parmi nos dramaturges, *Positions et Propositions* parmi nos critiques. Mais peut-être ne sont-elles pas les œuvres capitales du maître, celles qui déjà nous apparaissent « sous l'aspect de l'éternité ». Et, malgré la très grande difficulté qu'il y a à les discerner avec si peu de recul encore, j'oserai partager en trois groupes les chefs-d'œuvre.

Le premier pourrait comprendre les pièces de *l'Arbre* (en entendant aussi par là les 3 versions de la *Jeune fille Violaine*, et donc *l'Annonce*). C'est en quelque sorte la partie *mystique*, ou plutôt celle où s'établit la mystique claudélienne. Et de *Tête d'Or* à *l'Annonce*, la progression de la pensée est constante et lumineuse. (Quel beau travail ce serait d'étudier de ce point de vue les trois *Violaine* !)

Mais, si dès *l'Annonce* Claudel est en possession de sa mystique, il se rend compte qu'il ne l'a pas encore *accrochée* à tous les points de l'« Univers visible et invisible ». Et dans son œuvre, ce sera désormais un effort immense pour atteindre à la catholicité, pour enserrer dans son vers la Réalité totale. Il lui faudra trois œuvres pour atteindre à ce résultat : les *Cinq Grandes Odes*, la *Cantate à trois Voix* et dix ans plus tard le *Soulier de Satin*. Les *Cinq Grandes Odes* m'apparaissent comme une de ses plus géniales constructions, mais je crois qu'il les faut plutôt considérer comme le véritable Art Poétique de Claudel (malgré qu'en ait celui en prose), comme une des vues les plus magnifiques qu'ait eues un poète sur son art, que comme le point culminant de la poésie claudélienne. S'il faut dire toute ma pensée, elles me semblent le prélude inégalable de la *Cantate à trois Voix*, qui est peut-être le plus beau

poème lyrique que je connaisse. Et pourtant il lui manquait encore ce je ne sais quoi de total, cette réunion de toutes les forces morales et physiques de l'Univers tendant vers la Joie divine qui sont réalisées dans le *Soulier de Satin*. *L'Annonce faite à Marie* était une des œuvres les plus élevées de la pensée humaine, la *Cantate à trois Voix* atteignait le sommet du lyrisme ; mais le *Soulier de Satin* avec les deux *Faust* de Goethe, la *Divine Comédie* et l'œuvre de Shakespeare, et plus encore que tout cela, est l'œuvre capitale de la littérature universelle. Et peut-être est-ce à ces ouvrages qu'il faut rattacher ce magnifique *Christophe Colomb* que la presse a passé froidement sous silence et qui pourtant est pour tous les claudéliens une révélation nouvelle.

Dans le troisième groupe enfin, on ne peut encore ranger que les *Conversations dans le Loir-et-Cher*. Mais sans doute les commentaires que prépare Claudel sur l'Écriture sainte viendront-ils l'enrichir. Ici Claudel dépouille l'habit somptueux de sa poésie pour vêtir la livrée souriante d'une ironie parfois burlesque et toujours quelque peu goguenarde. Il faut pourtant approfondir ces boutades si vite lancées, car les vues sociales du maître ne sont pas moins profondes que ses vues métaphysiques, et sans doute notre génération gagnerait-elle beaucoup à le prendre pour guide.

En tête de *l'Annonce*, Claudel marque : « La pièce se passe dans un moyen âge de convention tel que les poètes du moyen âge pouvaient se représenter l'Antiquité ». Rien n'est plus juste ni ne saurait mieux s'étendre à l'œuvre entière du poète. Il est un médiéval par beaucoup de côtés de lui-même ; il possède l'art savant et simple de Giotto, l'ardeur extatique de Fra Angelico, la douceur mystique du saint céleste, François d'Assise. Son œuvre est une immense et lumineuse cathédrale dont la Grâce irise les vitraux suaves, dont les piliers robustes jettent au ciel l'infini de leur ascension, où se tordent les gargouilles, où pleurent les pécheresses et où prient les saints.

Mais ce médiéval n'est pas un attardé parmi nous ; ce n'est point un homme du XIII^e siècle dépaysé devant ceux du XX^e ; s'il a écrit le mystère de *l'Annonce*, il a écrit aussi le *Processionnal pour le siècle nouveau*. Ce qu'il a somme-toute gardé du Moyen Age — auquel on devrait bien

donner une autre appellation — c'est le sentiment religieux qui de Saint Benoît à Saint Bernard et à Saint François, de Saint Bonaventure à Saint Thomas d'Aquin, de la Cathédrale de Chartres à celle de Cologne, de Compostelle à Jérusalem éclatait spontanément comme un hymne par toute la Chrétienté.

Cette mystique, perpétuée à travers les siècles par l'Eglise, mais souvent et momentanément obnubilée par le Mal, Claudel l'a retrouvée dans sa pureté ; et c'est pourquoi dans la continuité de la foi, sous l'éternelle protection de la Croix, son œuvre semble issue d'un monastère du XIII^e siècle et paraît une prophétique anticipation de l'avenir.

Car l'originalité de Claudel apparaît si démesurée que les foules sont lentes à se pénétrer de son verbe, à en saisir toute la prodigieuse valeur. Poète, il a renouvelé la Poésie et accompli une œuvre si ample et si puissante qu'elle ne trouve nulle part d'équivalent. Et du seul point de vue de la forme, il a révolutionné le Parnasse plus profondément qu'aucun autre. Rimbaud lui-même n'a pu jeter dans les mots la plénitude d'harmonie, la puissance d'émotion, la force qu'y met Claudel. A une métrique déjà vieille de trois siècles — en la faisant remonter à Malherbe — il a substitué non plus une prosodie métrique et rimée mais une rythmique au sens exact du mot ; sur les ruines du « grand niais d'alexandrin » qu'avait « disloqué » Hugo, du vers libre des décadents, il a édifié le verset claudélien souple et fort, subtil et grandiose tout ensemble. Et sans paradoxe, je soutiens hardiment qu'il y a plus de différence entre les *Contemplations* et la *Cantate à Trois Voix* qu'entre les *Stances à du Périer* et l'*Après Midi d'un Faune*. Aussi de lui procédera la Poésie future, par lui marquée d'un sceau ineffaçable. Nul ne pourra écrire après Claudel comme il l'aurait fait avant Claudel. Ses adversaires eux-mêmes le reconnaissent, et c'en est assez pour juger de son génie.

Car la littérature française, la plus riche et la plus belle de toutes, ne possédait pas encore de ces génies comme Eschyle, Virgile, Dante, Cervantès, Shakespeare, Gœthe, Mickiewicz, Tolstoï. Ce génie, nous le possédons aujourd'hui et plus grand encore qu'aucun autre : Paul Claudel.

Kandersteg, 3 Août 1935.

Jean MASSIN