

L'ART ET LA FOI CHEZ PAUL CLAUDEL

Par Gérald Antoine

Qu'il me soit d'abord permis de saluer deux heureuses rencontres : vous m'avez invité à venir parler de Paul Claudel. Or il est ici chez lui : toute son ascendance paternelle fait de lui un indiscutable Vosgien. Et puis (le saviez-vous ?) le double vocable sous lequel se place votre Association, « Art et Foi », reproduit un titre que Claudel avait choisi pour un texte prononcé en mai 1949 devant l'assemblée des Intellectuels catholiques. A la limite et au péril de passer pour un affreux plagiaire, j'aurais pu ce soir vous servir cette harangue vieille d'un demi-siècle : elle eût été d'un bien plus haut style que le modeste propos que voici.

Les Vosgiens étant en général amis de la rigueur et de l'ordre, sans doute est-il sage de dénuder d'entrée de jeu mon fil conducteur. Il est d'une rustique simplicité, Dans un premier temps nous envisagerons l'Art et la Foi traités par Claudel en termes de conflit ou du moins de contrariété; un second temps sera consacré comme en retour aux facteurs de convergence et de fécondation mutuelle que l'expérience tant de la vie que de la création esthétique lui ont révélés.

Une précision liminaire peut n'être pas inutile. « L'Art », dans l'esprit de Claudel, embrasse tous les modes d'expression esthétique : musique, peinture, sculpture, poésie - la prose sous sa forme achevée étant elle-même poésie. Lisez plutôt à ce sujet les pages intitulées « *la Poésie est un art* », ou encore la préface donnée au livre de Joseph Samson, *Claudel poète-musicien*. Ce qui vaut pour le mot « art » vaut aussi, bien entendu, pour son dérivé « artiste » : dès ses débuts l'auteur de *Tête d'or* (il a 21 ans quand il le compose) emploie indistinctement « artiste » ou « poète » pour désigner les grands ouvriers du verbe.

Cependant *Tête d'or*, son premier grand drame que je viens d'évoquer, porte justement la marque d'un violent débat intérieur et qui n'est autre, à bien des égards, que celui de l'Art et de la Foi, Lui-même en a témoigné à plusieurs reprises. Je ne retiens qu'une lettre à l'un de ses lecteurs les plus perspicaces, le Hollandais Byvanck. Elle date de 1894 :

« Sachez donc que *Tête d'or* fut l'œuvre de l'époque tragique de ma vie, époque de lutte succédant à un temps d'affreuses misère morale ».

Le temps d'« affreuse misère morale », c'est celui des années 80 où, lycéen rebelle, il se sentait prisonnier de ce qu'il nommera bientôt « le baignoire matérialiste ». Quant à la « lutte », c'est celle où il est engagé depuis 1886, l'année de sa double « illumination » : celle de la découverte de Rimbaud – de ses *Illuminations* précisément, puis d'*Une saison en enfer*, et celle du *Magnificat* à Notre-Dame. La lutte en question eut trois visages. L'un, grimaçant, lui fut particulièrement dur à supporter : c'est celui du « respect humain ». Affirmer sa foi lui fait honte, face à sa sœur Camille, artiste elle aussi, mais athée véhémement; face à ses condisciples de « Sciences po », tenus de se couler dans le moule de

la République laïque; face enfin à ses compagnons des Mardis de Mallarmé. A deux ans de sa mort, dans une interview accordée à Marcelle Thomassin, il se souvient encore :

« Chez Mallarmé, atmosphère antichrétienne, Mallarmé blasphémait sans cesse. Etre chrétien, c'était faire preuve d'imbécillité. »

On comprend mieux après cela la lettre de rupture d'une fracassante injustice à l'auteur d'*Hérodias*, en juillet 1897. Entre le ciseleur virtuose de savantes orfèvreries et le « mystique à l'état sauvage » le jeune barbare en quête de spiritualité a choisi. Dix ans après avoir passé le cap, il claironnera sa trouvaille à l'oreille de son ami, le poète chrétien Francis Jammes :

« ... un monde qui s'ouvrait ! (...) Adieu pour toujours, ô pauvre armoire à glace de Stéphane Mallarmé, professeur au lycée Condorcet ! Une liqueur de feu et de foi. »

Mais combien de difficultés et d'angoisses avant d'en arriver là ! Elles tiennent à deux sources principales d'achoppement, L'une est d'ordre religieux; l'autre d'ordre esthétique. On sait la place du couple *Animus-Anima* dans l'imaginaire claudélien. Disons dès lors ceci : depuis Noël 1886, son *Anima* est acquise à la foi en un Dieu personnel et universel; en revanche son *Animus*, façonné, déformé *volens nolens* par un humanisme rationaliste, continue à regimber. Par exemple, comme tant d'autres, il bute sur le problème du Mal et sur celui des « corps glorieux ». Il aura plus de peine encore à éclaircir le second que le premier. Les agendas tenus en Chine dans les années 1896-99, les lettres adressées un demi-siècle plus tard à l'abbé (futur cardinal) Journet suffisent à montrer que le mystère de notre résurrection le troubla d'un bout à l'autre de son existence.

L'autre point d'achoppement intéresse autant et plus l'esthéticien que le théologien. En bref, n'y a-t-il pas incompatibilité entre les exigences de l'art et celles de la foi ? – Claudel. y revient en plusieurs occasions, soit qu'il se confie à ses amis d'alors. Ainsi à André Suares :

« Je me revois pauvre étudiant au moment où je venais de me convertir et absolument convaincu que ma nouvelle foi allait me fermer toute carrière littéraire et mondaine. »

De même, avec plus d'insistance, à André Gide (1905) :

« Je pensais devoir sacrifier l'art à la religion. Mon art, Dieu seul pouvait connaître l'énormité de ce sacrifice ... »

Soit qu'il se prêle (quitte à le regretter ensuite) à un récit de « *Sa conversion* » en forme d'article (1913) : « La pensée aussi de toutes les beautés et de toutes les joies dont à ce qu'il me paraissait, mon retour à la vérité devait m'imposer le sacrifice, était surtout ce qui me tirait en arrière ».

Vous n'aurez pas manqué de noter, d'un endroit à l'autre, le retour des mots « sacrifier », « sacrifice » : à vues humaines le retour à la foi devait impliquer le congédiement de l'art.

Sur un plan tout différent, au moins en apparence, l'artiste Claudel découvre, avec un dépit qui s'accroît au fil des ans, le fossé d'incompréhension qui s'est creusé entre la création artistique véritable et la foi authentiquement vécue. La question se pose :

comment les fidèles et le clergé ont-ils pu laisser les horreurs et les platitudes de ce qu'on appelle l'art sulpicien envahir nos sanctuaires ?

Cette sorte d'insulte inconsciente faite à Dieu, à la Vierge, aux Saints les plus illustres ne touche sans doute point, comme les antagonismes précédents, à la destinée personnelle du poète croyant. Elle n'est toutefois pas sans rapports avec la hantise d'une irréductible opposition entre la pratique militante de l'art et celle de la foi, Elle est en outre le signe de l'imperméabilité d'une large part du peuple de Dieu à l'essence de la création artistique, Claudel nous a laissé là-dessus deux écrits, parmi d'autres, d'un relief intense. L'un, qu'il a intitulé « *Le goût du fade* » se recommande à votre attention par un parti pris d'hilarité dévastatrice; le second, plus sérieux, est sa « *Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré* » à laquelle il faut ajouter une « *Note sur l'art chrétien* ». Au premier, j'emprunte cette évocation de deux statues modernes de Jeanne d'Arc et de saint Louis qui déshonorent la nef de la cathédrale du Puy :

« Est-ce vraiment du marbre ? Ne serait-ce pas plutôt de la mie de pain? du camphre ? de la pulpe de panais ? de la paraffine à peine solidifiée ? »

De la lettre à Al. Cingria, je retiens l'identification de la cause principale à laquelle on doit imputer l'indigence actuelle de l'art sacré :

« c'est le divorce, dont le siècle passé a vu la douloureuse consommation, entre les propositions de la Foi et ces puissances d'imagination et de sensibilité qui sont éminemment celles de l'artiste ».

On ne pouvait mieux reconnaître, derrière l'écartement des apparences, l'étroite parenté qui unit d'un côté le tourment du jeune Claudel déchiré entre deux appels également impérieux, de l'autre la crise du goût si fâcheusement répandue dans le milieu chrétien du XIX^e siècle.

Ainsi le cercle des désaccords entre Art et Foi, dans le for intérieur de Claudel comme en dehors de lui, se trouve-t-il dûment refermé.

*

Le second temps de mon propos va être employé à parcourir, symétriquement, un cercle de convergences pour une grande part superposable au précédent. Cela non point du tout par goût du paradoxe, ni par souci de vous quitter sur un *happy end*, mais dans l'espoir d'atteindre une vérité plus haute et plus complète. J'ai laissé tout à l'heure en suspens une confidence de Paul Claudel à André Gide. « Je pensais » – lui écrivait-il – « devoir sacrifier l'art à la religion. » Mais il est temps de citer la phrase suivante :

« Je fus sauvé quand je compris que l'art et la religion ne doivent pas être en nous posés en antagonistes ».

Sur quoi donc s'est fondée cette compréhension, cette découverte salvatrice ? Je me bornerai ce soir à ouvrir des perspectives. Elles sont au demeurant deux fois passionnantes : non seulement elles éclairent à plein le dialogue de l'Art et de la Foi chez Claudel, mais elles nous installent au cœur de sa conception et de sa pratique de la poésie.

Un des problèmes-clés qu'il se pose assidûment pendant et même après ses quatre années de débat intime est celui de la liberté. Il se sent prêt, par tout un versant de son être, à céder aux sirènes de l'anarchie. Pensons à la frénésie de Simon Agnel dans *Tête d'or*, de Besme au début de *la Ville*, de Louis Laine dans *l'Echange*. Cependant, à mesure qu'il avance sur les chemins de l'entière conversion, il découvre que la vraie liberté se gagne au prix des plus rudes soumissions à l'ordre, à la règle et, s'il le faut, suivant l'exemple divin, au suprême sacrifice. Ecoutez-le, dans la deuxième des *Cinq grandes Odes* :

« O mon Dieu (...)
Je suis libre, délivrez-moi de la liberté !
Je sais bien des manières de ne pas être, mais il n'y a qu'une manière seule
D'être, qui est d'être en vous, qui est vous-même !
Qu'est-ce que cette liberté, et qu'ai-je à faire autre part ?
Il me faut vous soutenir,
Mon Dieu, je vois le parfait homme sur la croix, parfait sur le parfait Arbre. »

Cette vision de l'être parfait le conduit, dans la dernière année de l'affreux 19^e siècle, à se demander s'il ne devrait pas se faire prêtre - c'est-à-dire recevoir le sacrement si bien nommé de l'*Ordre* - et même s'il ne devrait pas se soumettre à la *règle* monastique. C'est l'épreuve de Ligugé : par la volonté de Dieu ou par manque de sa volonté propre, il est renvoyé vers le monde, ses charmes et ses pièges. Nous savons comment, à peine quitté le seuil de l'ordre le plus chrétien, il va sombrer dans le plus païen des désordres. De cette tragique confrontation entre l'appel mystique et la séduction charnelle sortiront deux chefs-d'œuvre : *Partage de midi*, puis *Le Soulier de satin*. En exergue de celui-ci l'axiome augustinien qui explique tout : *Etiam peccata*, « le péché aussi sert ». Etrange découverte qui, d'une certaine manière, résout en le transcendant le problème du mal.

En fin de compte, il apparaît que la Religion ouvre à l'art deux voies prodigieusement neuves et fécondes. La première est celle de l'alliance scellée entre la passion créatrice et le désir de Dieu. Cette alliance revient à faire du désir passionné de Dieu l'objet même de l'Art. Vous n'aurez nulle peine à inventorier, parmi les œuvres de Claudel, celles où cette inspiration s'exprime: les *Cinq grandes Odes* et spécialement le *Magnificat*, écho direct du soir de Noël 1886; la *Cantate à trois voix*; la *Messe là-bas*; *Corona benignitatis anni Dei*; *Feuilles de saints* (locution, soit en dit en passant, toute vosgienne : ailleurs on dit « Images saintes »); etc. Sans oublier, du côté de la prose, l'immense ensemble que constituent les livres de commentaires bibliques.

Je ne lâche pas cette première voie sans insister sur un trait également important pour la manière de croire et pour la manière d'écrire de Claudel : la dure conquête de la vraie liberté qui est la Grâce s'éprouve et s'identifie à travers la Joie, bien inestimable au cœur de celui qui a tant souffert de la détresse inhérente au matérialisme muré dans ses seules fins. Un mot de Renan, sur lequel il est maintes fois revenu, l'a profondément blessé : « Qui sait si la vérité n'est pas triste ? Cela sonne à son âme comme le pire des blasphèmes : pour lui, la vérité est par essence inséparable de la joie. Entendons-le bien non pas les joies de la vie ordinaire (même si elles ne sont en rien méprisables), mais celle que procure la perception, mieux la possession du divin. L'œuvre de Claudel est, de part en part, peuplée d'hymnes à la Joie. Déjà dans *les Muses*, Thalie, l'antique Muse de la comédie, annonce le rire chrétien :

« ... maintenant tu empoignes le grand Secret Comique, (...) la formule transmutatrice ».

La Muse qui est la Grâce, elle, n'a plus besoin de masque et nous lance cette apostrophe en pleine figure :

« O sot, au lieu de raisonner, profite de cette heure d'or ! souris ! Comprends, tête de pierre ! ô face d'âne, apprend le grand rire divin ! »

Comment choisir, entre des centaines d'attestations ? – En voici trois prises un peu au hasard. Dans *Positions et propositions* : « Les chrétiens sont les hommes qui possèdent la joie ».

Dans *La Vierge de Milan* :

« La doctrine de l'Eglise, la doctrine de Dieu ! Cette énormité et ce surexcès de joie, de bénédiction et de lumière ... »

Et dans une lettre de 1907 à Jacques Rivière : « la grande joie divine est la seule réalité et l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste. »

C'est l'exact inverse de la position de jadis : pour Claudel avant sa conversion la foi exclut l'art. Pour Claudel après 1890, c'est l'absence de foi qui exclut l'art !

Une telle affirmation nous ramène au face à face du départ. Elle nous conduit droit au surplus vers la seconde voie que la religion ouvre au poète. Cette « seule réalité » - Claudel l'appelle ailleurs « la Sainte Réalité » (avec double majuscule) - appartient en effet aux seuls artistes qui adhèrent au credo catholique – celui d'une autre alliance qu'il célèbre expressément dans *l'Esprit et l'Eau* :

« O credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique ! »

Rendons la parole au correspondant de Jacques Rivière; le registre change, mais la conviction est égale :

« Notre rôle est de refaire une imagination et une sensibilité catholiques, qui se sont desséchées depuis quatre siècles grâce au triomphe de la littérature purement laïque. »

De ces quatre siècles le plus proche - le XIX^e - fut aussi le plus gravement atteint. Mallarmé, son maître du temps où il ignorait encore Rimbaud, est à cet égard un modèle d'une désolante perfection :

« Le drame de la vie de Mallarmé est celui de toute la poésie du XIX^e siècle qui, séparée de Dieu, ne trouve plus que *l'absence réelle*. Elle n'a plus rien à dire. Elle aboutit à ce blanc ... » où le joueur du *Coup de dés* s'abîme et se complaît. *L'absence réelle* est soulignée comme pour rendre mieux perceptible la référence implicite à la *Présence réelle*, élément central de la foi au Christ.

Là encore les textes faisant preuve surabondent. J'orienterai mon choix vers quelques-uns où se trouve privilégié un motif riche de connotations spécifiquement

claudéliennes. Ce motif est celui de l'extension, de l'élargissement du champ imaginaire que la Foi offre à l'Art.

Voici, sur un mode mi véhément, mi didactique, dans *L'Art et la Foi* précisément, l'assertion fondamentale :

« Les gens irréfléchis prétendent que les enseignements de la religion, morale et dogme, sont un appauvrissement, une contrariété pour l'artiste (...). Loin d'être un appauvrissement, l'adjonction à la chose visible de la chose invisible fait plus que de l'enrichir, elle lui donne un sens, elle la complète ».

Echo révélateur : Claudel reprend ici le credo en diptyque des choses visibles et invisibles, celles-ci donnant à celles-là leur *sens*.

Autre page non moins éclairante dans *Religion et poésie*. On notera le parallélisme des deux titres et la proximité des deux contenus :

« vous ne comprenez pas une chose (...) si vous ne comprenez pas ce qu'elle est appelée à signifier (...), si vous n'en avez pas une idée universelle, si vous n'en avez pas une idée catholique ... »

Mais au moment de conclure le poète réalise cette prouesse d'être du même coup plus précis et plus enthousiaste. Il distingue trois « secours » et « profits » que « la Religion apporte à la poésie ». Ce sont la *louange*, inséparable de la *Joie* déjà glorifiée; la *parole*, fille du Verbe divin ; enfin le *drame* – et sur ce dernier point il lâche la bride à son lyrisme :

« avec la Révélation chrétienne, avec les immenses et énormes idées du Ciel et de l'Enfer qui sont autant au-dessus de notre compréhension que le ciel étoilé est au-dessus de nos têtes, les actions humaines, la destinée humaine sont investies d'une valeur prodigieuse. (...) Le dernier acte, comme dit Pascal, est toujours sanglant, mais aussi il est toujours magnifique, car la Religion n'a pas seulement mis le Drame dans la vie, elle a mis à son terme, dans la Mort, la forme la plus haute du drame, qui, pour tout vrai disciple de notre Divin Maître, est le *Sacrifice* ».

J'ose vous conseiller, Mmes et MM., de relire mot à mot ce texte : il vous mettra en état de comprendre de l'intérieur tout le théâtre claudélien, de *Tête d'or* au *Soulier de satin*, en passant par *Partage de midi*. A propos de ce dernier, comment ne pas rapprocher du morceau que je viens de lire une lettre écrite à J.-L. Barrault en 1928 où il oppose le drame incomplet de *Tristan* au drame « abouti » qu'il a, lui, pécheur à genoux devant la Croix, entrepris de composer :

« "Partage de midi est le drame de la passion. La passion préparée, épousée, elle aboutit. Elle aboutit à la souffrance. A la mort ? – Pas seulement à la mort ».

La phrase s'interrompt. Nous pouvons la poursuivre : « A quoi donc ? – A la rédemption. »

J'ai gardé pour la fin ce qui constitue la clef de voûte de l'édifice. Le dialogue du visible et de l'invisible, l'extension du champ poétique, la découverte du sens des choses, tout cela se retrouve et se résume en un concept proprement visionnaire qui porte le nom de *symbole*. Mais il faut être clair : ce terme n'appartient pas au seul Claudel. Baudelaire – que d'ailleurs il tient pour le plus grand poète français du XIX^e siècle en attendant Rimbaud – percevait déjà ce qu'il nommait des « Correspondances » dans la nature et il ne craignait pas d'écrire :

« L'homme y passe à travers des forêts de symboles »

Après lui Mallarmé avait enseigné ce que Claudel appelle « ce grand principe (...) : devant toute chose se demander:qu'est-ce que cela veut dire ? »

L'élève ancien ne cessera point de lui en rendre hommage. Cependant, si riches d'avenir que soient les intuitions de Baudelaire et de Mallarmé, elles restent incomplètes. Elles renvoient d'un réel à l'autre au sein de la nature, même s'ils ont « l'expansion des choses infinies ». Rimbaud, le premier, est allé par-delà, à la recherche d'autre chose, au point de pouvoir s'exclamer, dans « L'Alchimie du verbe »:

Elle est retrouvée
- Quoi ? - L'Eternité.

Ainsi Claudel, né à la vie littéraire en pleine saison symboliste, a-t-il pu légitimement affirmer au Père Varillon (le 10-VI-36) :

« L'idée du monde-symbole est aussi ancienne en moi que la respiration, antérieure même à cette adhésion totale qui m'a incorporé à l'ordre et à la vérité catholique. »

Seulement, sa conversion à la vérité catholique a entraîné sa conversion à une vérité artistique corrélative. Cette seconde conversion consiste à passer de la métaphore, du symbole, figure de rhétorique au Symbole chrétien qui est transfiguration de la nature en surnaturel. Le Cantique de Mesa, dans *Partage de midi*, nous offre un exemple-limite. La passion crucifiante de Mesa sur son catafalque devient, par un coup d'audace inouï, le symbole de la Passion du Dieu crucifié :

Ah ! je sais maintenant
Ce que c'est que l'amour! et je sais ce que vous avez enduré sur votre croix, dans ton Cœur,
Si vous avez aimé chacun de nous
Terriblement comme j'ai aimé cette femme, et le râle et l'asphyxie et l'étau !
Mais je l'aimais, ô mon Dieu, et elle m'a fait cela ...

Le rapprochement de trois appellations dues au poète lui-même achève de dessiner son itinéraire et peut nous servir de conclusion. Il intitule la première de ses *Cinq grandes Odes* « les Muses » tout court : il s'agit des Muses de l'antiquité païenne, auxquelles il joint sa Muse à lui, très actuelle, la plus païenne de toutes ! – Il baptise sa quatrième Ode - celle qui vient après l'illumination du *Magnificat* - « la Muse qui est la Grâce ». – Enfin il propose à son amie américaine Agnes Meyer l'appellation de l'étape suprême, celle de la conversion, au sens littéral autant que figuré puisqu'il renverse l'ordre des deux facteurs "Muse" et "Grâce". Ecoutez donc une fois encore Claudel à qui je laisse le mot ultime :

<http://www.asmp.fr> - Gérald Antoine.

« Le christianisme a été fécond pour moi (...). L'artiste comme tous les hommes a besoin de quelque chose qui le dépasse, qui le fasse oublier lui-même (...).C'est cela que réalise la Grâce qui est la Muse. »

... Et c'est cela aussi, Mmes, MM. la Grâce que du fond du cœur je vous souhaite à toutes et à tous !