

Introduction. Seuil, évidence brutale de l'Espoir.

« La force par laquelle je t'aime n'est pas différente de celle par laquelle tu existes »
(*Soulier de satin*)

« Je salue le seuil, l'évidence brutale de l'Espoir, la récompense de l'homme incompris ; je lève les mains vers l'ostension de la couleur virile ! » Guidée par cette *salutation* de *Connaissance de l'Est*, la main du critique, même impressionné, même hésitant devant la monumentalité de l'œuvre à laquelle il s'attelle, ne peut plus trembler. Le salut que Claudel adresse à son lecteur vaut invitation à franchir le seuil, à franchir *tous* les seuils. Il n'y a pas de porte close ni de solitude absolue dans l'univers de Claudel, rien n'y est verrouillé une fois pour toutes. Et si le monde est, comme le dit la cinquième de ses grandes odes, une *maison fermée*, c'est à la manière de ces vastes bâtisses de l'enfance où les destinées se décident dans la confiance que leur confèrent les hauts murs. On n'y est pas prisonnier, on y est protégé, on peut y naître à soi-même, découvrant, un jour, que les murs sont des portes qui nous offrent le monde.

Cette expérience, il nous est loisible de la répéter tout au long de notre vie, dans ce long franchissement de seuils qu'est une vie. Il y a toujours un au-delà du seuil. Aucune limite qui ne puisse être tremplin. La construction de soi s'accomplit dans la découverte sans relâche du monde, l'amour ne se vit pleinement qu'éprouvé dans l'impossible possession de l'autre, le visible prend sens par rapport à l'invisible qui le sous-tend, et réciproquement l'invisible ne s'appréhende que par le truchement du visible, la vie ne s'anéantit pas dans la mort, elle y trouve son couronnement.

Et si, fort pourtant de ces idées, sur le seuil, quelque chose en nous tremble toujours, la parole du poète est là pour nous donner confiance, pour nous encourager à ouvrir le livre, à faire le pas décisif, à traverser l'espace qui nous sépare de l'autre, que cet espace soit la mer, la peur, l'absence, la mort ou l'une ou l'autre de ces distances dont on se sent toujours plus ou moins tributaire. À ce qui, en nous, tremble de se sentir séparé, Claudel adresse ces mots, cette parole du seuil, bien sonore, cette invitation à participer à cette grande œuvre qu'est la vie : rien n'est inabordable, tout est lié, relié, ouvert, offert. Il suffit d'avoir la volonté et le courage de le connaître.

D'ailleurs à y regarder de plus près, enhardi par ces mots offerts comme un viatique, ce qui tremble en nous n'est peut-être pas le fruit de la peur mais de la vibration essentielle dont il n'y a pas lieu d'avoir peur. Il n'y a peut-être pas d'œuvre qui soit plus ouverte que celle de Claudel, plus hospitalière. Le châtelain a la voix rogue. Il vous gueule son bonjour et oublie, plus qu'à

votre tour, le merci que, naïf, vous attendez. Et pourtant, quoi de plus généreux que ses saluts brutaux, que ses invitations à vivre de tout votre corps et de toute votre âme ? Ce n'est pas un ange qui vous ouvre la porte. Vous ne vous reconnaîtriez pas dans sa pureté surhumaine. C'est un homme qui bougonne son chant de louange, les deux pieds bien campés sur le sol, les mains de lutteurs prêts à vous terrasser si vous vous laissiez aller à des candeurs inopportunes.

Tout, en lui, nous dit de nous approcher et de lire. À quoi sert la littérature ? La réponse du paysan de Dieu est très claire : la littérature nous apprend à lire. Les livres servent à cela, et à rien d'autre – à nous apprendre à lire, en dehors d'eux. Nulle œuvre qui retienne moins ses lecteurs que celle-ci. Nulle œuvre moins narcissique que celle-ci, et pourtant tout entière faite de la chair de celui qui l'a portée. Lire Claudel, ce n'est pas s'enfermer dans une cathédrale de mots, c'est puiser une force qui a pour but de s'accomplir ailleurs, là, dans le monde. On ne tremble pas, aux seuils dont est jalonné notre vie, lorsqu'on a fait sienne la leçon de Claudel : on ne piétine pas, *dans le leurre du seuil*, dans cet entre-deux où la volonté n'est pas encore action, où le désir n'est pas encore acceptation de son inassouvissement. On ne fait pas les cent pas dans le seuil claudélien : on se lance.

Notre méthode de travail à consister, autant que faire se peut, à éviter les pièges du biographique, à nous défaire de l'illusion selon laquelle on pourrait comprendre quoi que ce soit d'un écrivain en se contentant de raconter sa vie. Comme si une vie se racontait. Comme si l'essentiel d'une vie était dans ce que l'on en raconte. Pauvre préjugé dans lequel se complaît notre époque, à quoi nous opposerons ceci : l'essentiel d'une vie se fait entendre lorsque le récit balbutie ou s'arrête, hoquète ou avoue son impuissance. Dans ses interstices ou dans ses silences. Le récit n'a de sens qu'à cette condition de savoir se taire, de savoir ne plus raconter. À lire la floraison des biographies en tous genres, on se dit que Sainte-Beuve aujourd'hui triomphe contre Proust. Et c'est bien dommage. Comment saisir, lorsque l'on surévalue l'importance des faits, ces espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer ? Les faits bafouillent disait le jeune Barrès. Laissons-les bafouiller. Ne demandons à la biographie que ce qu'elle est capable de donner – des points de repère, un ancrage. Et demandons aux œuvres l'essentiel, c'est-à-dire tout le reste, tout ce que la biographie ne dit pas, ne saura jamais dire : la solitude de l'écrivain, le tête à tête avec l'inconnu, avec les contradictions intérieures, les fascinantes mais terrifiantes virtualités de l'être, l'espoir placé dans le pouvoir, même relatif, des mots. Souvenons-nous, avec Barbey d'Aurevilly, qu' *aux historiens d'haleine courte, il reste la biographie*. Rendons au biographique la part qui lui revient, bien sûr¹. Celui d'être la servante du sens. Écoutons ce que

¹ Tout au plus pourrions-nous jouer au jeu de l'album photo, qui fait apparaître souvent un Claudel fantasque, profondément humain. Nous pensons à cette photographie qui le montre au Brésil en compagnie de son ami

les faits disent de ce que fut la vie de Claudel, n'y cherchons pas la vérité de l'œuvre mais son climat et sa matière première. La matière brute. Celle-là même que l'œuvre va refaçonner pour en tirer la signification pleine et entière. Cette signification que les faits seuls ne donnent pas, ne donneront jamais. Le sens de la vie et de l'œuvre de Claudel, comme celui de tout créateur, de tout homme, est à chercher dans la danse de son œuvre et de sa vie, dans la façon dont la vie s'interroge à travers l'œuvre, se reflète, s'invente et se prolonge. Lui-même le dit :

« L'œuvre n'est pas le produit de l'artiste, l'artiste est l'instrument de l'œuvre.

Juger un artiste par les anecdotes, juger d'une statue par les débris »².

Une fois que cela est dit, il nous faut ajouter ceci : ce livre est né du désir de comprendre une admiration ancienne et tenace. Il est sans doute difficile, dira-t-on, d'éprouver quelque chose comme de l'indifférence à l'égard de Claudel. Les lecteurs de son œuvre se partagent en deux groupes : les thuriféraires et les autres. Situons-nous d'emblée, dans cette taxinomie qui a le mérite d'être sommaire, incisive, à l'image d'une œuvre qui ne demande, de toute façon, pas la tiédeur mais la ferveur la plus grande ou la détestation la plus radicale. Avançons, au passage, l'hypothèse selon laquelle ceux qui comprennent le moins Claudel, ce ne sont pas ceux qui l'abhorrent, mais les mollassons qui ne savent que choisir, où se situer par rapport à lui. Les indécis. Il y a au moins une chose que les admirateurs et les haineux ont en commun, c'est une même énergie. Et c'est là, pour le moins, ce qu'exige de ses lecteurs cette œuvre écrite dans la passion toujours, parfois dans la rage, souvent dans la joie.

Certes, cette admiration que nous professons d'emblée pour l'œuvre de Claudel ne va pas sans poser des problèmes de méthodologie. Une approche critique fondée sur l'admiration peut produire le meilleur comme le pire. Le meilleur : une écoute attentive, une sympathie. Le pire : une cécité, un enthousiasme irréfléchi. On pourra se rassurer, au seuil de cette étude, en se souvenant des *Exercices d'admiration* écrits naguère par Cioran. Mais cela ne saurait suffire, il nous faut nous défier du spectre de la *défense et illustration*. Claudel a besoin de tout sauf de monuments funéraires et d'éloges. Une critique admirative doit avoir le tranchant de son modèle, sinon elle en devient l'esclave et la caricature. Il n'est pas sûr, à lire la bibliographie critique de Claudel, que son œuvre ait échappé à cet enfer commémoratif, à cet embaumement forcé, à cette deuxième mort infligée à l'auteur par ceux-là même qui croient l'honorer. Pourtant, le critique

Darius Milhaud, dont il aimait tant la musique pleine de rythme et de virilité : ficelés à l'avant d'une locomotive en direction du Mato Grosso, au nord-ouest du Brésil, leurs sièges attachés au-dessus des butoirs, les voilà, entre le dérisoire et le sublime, prêts à conquérir le paysage. Il ne s'agit pas de s'enivrer d'un vertige artificiel ni de posséder dans une fièvre éphémère le monde mais seulement de participer, d'éprouver au plus vif de la chair la formidable densité du vivant. Un tel cliché photographique révèle une facette essentielle de l'œuvre.

² Paul Claudel, *Journal*, édition de François Varillon et de Jacques Petit, Gallimard, « La Pléiade », tome I, 1968, p.189. Désormais nous indiquerons entre parenthèse et sans appel de notes *J.I* ou *J.II* avec la pagination.

qui fait aveu d'admiration, peut se trouver conforté par Claudel lui-même, qui écrit dans une de ses lettres à André Suarès : « Quelqu'un qui admire a toujours raison ». Acceptons donc cet augure et ses conséquences qui font que, comme le disait Jacques Madaule, on ne peut approcher Claudel sans se sentir « plus au large dans la joie ».

Un éminent critique comme Jean Starobinski nous a d'ailleurs prévenus : « Il est particulièrement difficile de maintenir devant Claudel une *distance critique*, c'est-à-dire de comprendre tout en n'adhérant pas »³. C'est ce qu'il nomme la participation forcée à laquelle nous soumet l'œuvre de Claudel. Aucun sortilège n'explique cet état de fait mais la vertu dynamique du geste et de la parole qui se transmet à quiconque entre dans cette œuvre. Entrer veut dire ici, nécessairement, entrer en contact, d'abord par nos muscles et nos sens, l'écrivain éveillant sciemment nos dispositions motrices et sensitives. Toute la philosophie de Claudel est celle du contact, de la participation, de la coopération. Le lecteur, même réticent, ne saurait rester en-dehors du dispositif. Il entre, même à son corps défendant, dans l'ensemble : une place lui est réservée. Ou plutôt : une place lui est *faite*. Les mots qu'il lit le font entrer dans un vaste ensemble organique, intellectuel et sensible. Il lit et voilà qu'il fait corps, qu'il le veuille ou non. L'œuvre de Claudel agit et agit à la façon qui est la sienne, englobante. Elle est acte, drame au sens étymologique d'action. Elle n'est pas un spectacle que l'on pourrait contempler de loin : « L'acte ne se détache pas comme devant une toile inerte, il coopère avec l'espace et les choses qui l'environnent, et, de même qu'il participe à leur présence, il les oblige à participer à son propre effort »⁴. Ce que Claudel résume d'une boutade, à propos du *Soulier de satin* : « ...pour entrer dans mon drame, il n'y a précisément aucun besoin d'être chrétien, il y a besoin simplement, si je peux dire, d'être claudélien »⁵. Le critique qui participe à ce corps d'un seul tenant qu'est l'œuvre de Claudel doit donc faire l'effort de s'en extraire pour en comprendre le fonctionnement.

Un corps d'un seul tenant : voilà un autre écueil auquel se heurte la critique claudélienne. Comme le dit Maurice Blanchot au début de son essai, *L'Espace littéraire*, un livre ou une œuvre a toujours un centre qui l'attire, un centre mobile, qui se déplace au gré de la composition de l'ensemble. Il revient au critique de suivre le déplacement de ce centre et de déterminer, si possible, son ancrage final. Avec Claudel, la difficulté est que tout, dans son œuvre, fait centre. À tout moment vous vous trouvez chez lui au centre du tableau. Vous vous déplacez, vous vous

³ Jean Starobinski, « Parole et silence de Claudel », *Hommage à Paul Claudel, 1868-1955*, n°33, 1^{er} septembre 1955, *N.R.F.*, Gallimard, p. 523.

⁴ Jean Starobinski, *ibid.*, p.526.

⁵ Jean Amrouche-Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, texte établi par Louis Fournier et indexé par Anne Egger, « Les cahiers de la NRF », Gallimard, 2001 (première édition : 1954), p.294. Désormais désigné par les initiales *MI*, avec la pagination, entre parenthèses et sans appel de notes.

arrêtez sur un autre point et toute la composition se met à rayonner à partir de ce point. Ce qui rend la critique à la fois incroyablement aisée – le critique peut s’arrêter à n’importe quel endroit de l’œuvre pour en avoir une vue panoramique – et extraordinairement malaisée – comment concilier la linéarité d’un développement qui cherche à être clair, progressif et cette structure par expansion circulaire qui caractérise l’œuvre de Claudel ? Nous ne prétendons pas avoir résolu la difficulté. Nous la formulons, au seuil de notre étude, à la façon d’un ex-voto, assuré, par Claudel lui-même, que l’acte de définition est un acte de maîtrise donc, virtuellement, de résolution de la difficulté.

Enfin, l’une des grandes caractéristiques de cette œuvre, c’est son mouvement perpétuel, celui que lui confère, en particulier, la pratique de la réécriture. À peine écrites, Claudel éprouve le besoin de récrire ses pièces, comme *Tête d’or*, *La Jeune fille Violaine*, *La Ville* ou *Le Partage de midi* : « En art il n’y a pas de définitif » écrit-il à Maurice Pottecher le 19 juillet 1894. À l’image de ce qu’est la création divine, l’œuvre de l’écrivain ne saurait être figée. Comme il l’écrit à Jacques Rivière à propos de la nature : « Nous assistons à une création perpétuelle »⁶. Chez Claudel, on ne s’arrête pas dans la contemplation de l’œuvre, on n’a pas le temps. L’œuvre n’est pas objet d’émerveillement, ne se présente pas dans une perfection surhumaine : elle est toujours à reprendre, à refaire, soumise au temps, comme toutes choses humaines. Claudel, plus qu’aucun autre, a su jeter sur sa propre œuvre ce « regard ennemi » si cher à Mallarmé. Le critique est alors engagé dans une course contre la montre : à peine a-t-il assimilé la première version de *Tête d’or* qu’une seconde vient infléchir son interprétation. Et la seconde n’a pas plus d’autorité que la première : Claudel a souhaité que ses œuvres entrent en concurrence les unes avec les autres. Quel mouvement ! Aucune œuvre, chez lui, n’est écrite une fois pour toutes, beauté qui serait figée dans son propre contentement. Pour la création du *Soulier de satin* Claudel insistera : « Il faut que tout ait l’air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l’enthousiasme »⁷. Entrer dans cette œuvre en perpétuelle refonte revient, pour une large part, à se défaire de la tentation des étiquetages définitifs.

Pour se repérer dans ce foisonnement biographique et bibliographique, on peut s’aider de la partition proposée par Pierre Claudel qui voit, dans la vie et l’œuvre de son père quatre grandes journées, comme dans *Le Soulier de satin*. La première, de 1868 à 1886, montre l’acheminement souterrain vers soi-même, d’une naissance à l’autre, de la venue au monde à la conversion. Lors de la deuxième, qui s’étend de 1886 à 1906, le fleuve claudélien creuse son lit. Ce sont des

⁶ Paul Claudel-Jacques Rivière, *Correspondance 1907-1914*, Plon, 1926, p.50.

⁷ Paul Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, édition de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1966, p.125.

années de lutte, de tumulte intérieur. Dans la troisième journée, qui va de 1906 à 1927, en pleine possession de lui-même, Claudel crée de toutes parts. Enfin la quatrième, de 1927 à 1955, est le couronnement de Claudel, marqué par le passage d'une écriture à l'autre, de la création artistique au commentaire biblique, qui n'en est pas la négation mais l'aboutissement, comme s'il avait fallu passer par l'écriture pour se consacrer et se confronter aux Écritures.

Voilà quelques jalons, commodes, avant de se lancer dans la traversée de l'océan claudélien. Et si une appréhension subsiste, au cœur ou à l'esprit de celui qui tente l'aventure, devant une œuvre aussi monumentale et apparemment obscure, reste cette remarque d'Alain Cuny qui fut *le Tête d'or* de Claudel, devant qui un journaliste évoque la prétendue difficulté de cet auteur : « Il me semble, à moi, au contraire, que son œuvre est d'une grande clarté, d'une grande et élémentaire vérité poétique, qu'elle est à la portée de tous ceux qui savent se laisser aller à ce qu'ils voient, à ce qu'ils entendent »⁸. Si obscurité il peut y avoir, comme le reconnaît Claudel lui-même, elle « ne provient pas d'un manque, mais au contraire d'une adjonction et d'une adjonction prodigieuse, puisqu'elle est celle de l'Infini »⁹. Y a-t-il meilleure manière de dire que chaque fois que nous avons l'impression de perdre le fil du sens, c'est que le poète a laissé parler cet inconnu avec lequel il est, avant même sa conversion, en dialogue ? Ne pas avoir peur de l'obscur, c'est ne pas avoir peur de ce Dieu qui, par sa nature même, nous excède, nous et notre volonté de comprendre, se familiariser avec l'obscur, c'est entrer plus avant sinon dans sa connaissance du moins dans sa chaleur fécondante. Cette lumineuse et bienveillante obscurité de Dieu, Claudel a bâti son œuvre au plus près d'elle. Il nous faut nous habituer, dit-il, c'est elle qui nous fait grandir à nous-mêmes et à ce mystère auquel nous sommes voués :

« Même dans le ciel, il y aura toujours quelque chose de Dieu qui se dérobera à sa créature créée ; il y aura toujours matière à ce désir dévorant, insatiable, qui est au fond de notre nature, et si nous devons le perdre, comme j'ai osé le dire dans la Cantate, ah ! nous l'envierions à l'Enfer ! »¹⁰.

Avant de se lancer dans la lecture de Claudel, une ultime recommandation : ne pas oublier le sel. C'est lui qui fait toute la saveur de cette œuvre et de cette vie¹¹.

⁸ « Claudel subversif », interview d'Alain Cuny, *Art Press*, n°70, mai 1983, p.8.

⁹ Paul Claudel, « Lettre à l'abbé D. », *Toi qui es-tu ?*, Gallimard, 1936, p.48-49.

¹⁰ *Ibid.*, p.51.

¹¹ En 1933, à propos de l'essai – 458 pages – de Jacques Madaule, *Le Génie de Paul Claudel*, paru chez Desclée De Brouwer, Claudel note dans son *Journal* : « Énorme livre de Madaule sur moi plein d'une admiration émouvante, mais il a oublié le sel » (*J.II*, 42).