

PIERRES VIVES

3BA

ANDRÉ VACHON

8A

LE TEMPS ET L'ESPACE
DANS L'ŒUVRE DE
PAUL CLAUDEL

AUX ÉDITIONS DU SEUIL

LE TEMPS ET L'ESPACE
DANS L'ŒUVRE DE PAUL CLAUDEL

~~8445~~

2480

16°Z
519
(74)

LE TEMPS ET L'ESPACE
DANS L'ÉPIQUE DE PAUL CLAUDEL

ANDRÉ VACHON

LE TEMPS ET L'ESPACE
DANS L'ŒUVRE DE
PAUL CLAUDEL

EXPÉRIENCE CHRÉTIENNE
ET IMAGINATION POÉTIQUE



ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

Cet ouvrage a été publié avec le concours du Conseil canadien de Recherche sur les Humanités, qui a utilisé des fonds mis à sa disposition par le Conseil du Canada.

*Tous droits de reproduction, d'adaptation
et de traduction réservés pour tous les pays.*

© 1965 by Éditions du Seuil.

Être *né* par excellence. La naissance. Chose énorme.
Par excellence, ce qui ne se fabrique pas, ce qui ne
se trouve pas, ce qui ne s'acquiert pas.

Journal intime, avril 1910.

Les chiffres entre parenthèses, toujours précédés d'une lettre, renvoient à l'un des trois tomes de l'œuvre de Claudel publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade. Le *Théâtre I* (1956), le *Théâtre II* (1956) et l'*Œuvre poétique* (1957) sont désignés respectivement par les lettres A, B et C. Lorsque le texte cité se trouve dans les deux versions d'une même œuvre, la lettre est suivie de deux chiffres.

Les abréviations suivantes désignent les cinq volumes de la *Correspondance* : *Corr. Claudel-Rivière*, *Corr. Claudel-Jammes-Frizeau*, *Corr. Claudel-Suarès*, *Corr. Claudel-Gide*, *Corr. Claudel-Milhaud*. Les références bibliographiques complètes se trouvent dans l'Index des ouvrages cités.

Pour la traduction en français des textes bibliques, nous suivons la Bible dite de Jérusalem. Mais nous nous en écarterons toutes les fois qu'il faut reproduire les particularités du latin liturgique.

INTRODUCTION

Claudiel a fréquemment souligné l'importance du rôle joué par la Bible dans la formation de sa pensée et de son art. Pour incontestable qu'elle soit, cette vérité appelle quand même certaines précisions. Certes, ce n'est pas dans les livres de piété que le poète chercha tout d'abord à se renseigner sur la religion chrétienne. *Tête d'Or*, qui témoigne encore de ses hésitations, contient des remarques nettement sarcastiques à l'endroit de ceux qui désirent réapprendre « les niaiseries des petits livres » (A 53). Comme le laisse entendre le dernier acte de *la Ville*, la foi de Claudiel dépendra tout entière de l'unique Livre :

Nous ne vous avons point menti. Ce que je dis, je ne le dis point.
Mais le texte, le texte, le T-
-tt texte est là qui le dit.

C'est pourquoi, bien que cela paraisse difficile, croyez ! (A 406)

L'artifice typographique traduit bien le caractère ineffable, l'unicité absolue de cette norme de vérité. Cependant, le Texte, le Livre dont il est ici question, est-ce bien exactement une bible ? Tout porte à le croire. Pourtant, remarquons que le dernier acte de *la Ville* est occupé par une longue cérémonie liturgique. Le personnage qui a proclamé son absolue confiance dans la véracité du Texte est un « consacré », et certains de ses compagnons sont des « prêtres ». Leurs gestes et leurs paroles ont un caractère si nettement liturgique que la scène tout entière apparaît comme une reconstitution de l'office du Samedi Saint. Situé au centre de cette action, le livre dont parle le Consacré est, si l'on veut, une bible, mais une bible réservée à l'usage culturel ; autant dire : un missel. La Bible, mais aménagée, mais découpée en vue d'une fonction bien précise : celle de fournir la matière des offices liturgiques dans le déroulement de leur cycle annuel.

La distinction est d'importance, et on la retrouve sous la plume

INTRODUCTION

de Claudel, toutes les fois qu'il énumère les ouvrages dans lesquels il chercha l'intelligence de la foi chrétienne. Pascal, Bossuet, Dante, les mystiques : la liste des « livres d'apologétique » est, à quelques variantes près, toujours la même. Mais chaque fois, Claudel établit une nette distinction entre ceux-ci et celui qu'il désigne comme « le grand livre », « le meilleur de tous les livres ». La liste d'ouvrages qu'il adresse à Jacques Rivière se termine par ces mots : « La liturgie et l'assiduité aux offices de l'Église vous en apprendront plus que les livres ¹. » Écrivant à Francis Jammes sur le même sujet, il conclura : « Mais le meilleur de tous les livres est encore le Paroissien ². » Et le récit classique de la conversion se termine par une observation analogue :

Mais le grand livre qui m'était ouvert et où je fis mes classes, c'était l'Église... Je passais tous mes dimanches à Notre-Dame et j'y allais le plus souvent en semaine ³.

Le document capital est donc tantôt le paroissien, ou, comme dans *la Ville*, le missel, c'est-à-dire le recueil des textes bibliques utilisés par la liturgie, et tantôt ce « livre » vivant qu'est l'Église. Dans ce dernier cas — et c'est le plus fréquent — il prend un caractère bien particulier, car l'Église, c'est tout à la fois la communauté des croyants, le drame liturgique qui les réunit, et l'édifice matériel, l'espace sacré qui est le lieu de leur rencontre. Livre vivant, donc, et dont le caractère littéraire est secondaire, puisque d'abord il est une assemblée d'hommes, une action communautaire, un temple. Dans le récit que nous venons de citer, Claudel oppose encore, au « pauvre langage des livres de dévotion », l'inépuisable richesse du « drame sacré ». Et quand il voudra désigner les premiers passages de la Bible qui retinrent son attention, il ne citera directement ni le livre de Job, ni ceux d'Isaïe ou de Jérémie, mais les extraits de ces livres qui alimentent « l'office des Morts, celui de Noël », et qui fournissent au « spectacle des jours de la Semaine Sainte » ses éléments les plus dramatiques.

« La liturgie, dira plus tard le poète, n'est autre chose que la Bible vivante et actualisée ⁴. » Vivante, puisque le texte sacré devient matière du dialogue qui s'institue entre les différents éléments de l'assemblée en prière; actuelle, puisque ce même texte est tout à la fois Parole de Dieu qui interpelle l'Église, *hic et nunc*,

1. *Corr. Claudel-Rivière*, p. 50.

2. *Corr. Claudel-Jammes-Frizeau*, p. 320.

3. *Contacts et circonstances*, p. 17.

4. *A. du Sarment, Lettres de mon parrain Paul Claudel*, p. 71.

et parole d'homme qui répond à Dieu; dialogue, donc, de l'homme avec lui-même, et de l'homme avec Dieu, institué dans le présent de l'action culturelle. La liturgie — disons plutôt, pour fixer les idées : le missel — c'est encore la Bible; non plus le Livre dans son intégralité, il est vrai, mais une sorte d'anthologie systématique de celui-ci. Le choix, l'agencement des textes bibliques au sein de la liturgie est souvent motivé d'une manière précise. Si Isaïe et saint Luc voisinent dans la messe de Noël, Job et les Psaumes de la pénitence, dans l'office des Morts, c'est que toutes ces pièces doivent jouer un rôle déterminé dans la structure globale de l'année liturgique. Or, cette structure est essentiellement une histoire.

Mais quelle histoire? Car la Bible en est déjà une : l'Ancien Testament raconte l'histoire du peuple élu, depuis le commencement du monde jusqu'à l'avènement du Messie, tandis que le Nouveau suit la vie terrestre du Christ, de la Nativité à l'Ascension. La Bible met bout à bout dans le temps, d'une part quelques dizaines de siècles, et d'autre part, une brève période de trente-trois années. Mais, pour la mentalité chrétienne, l'ancienne Loi est périmée. La vie du Christ aura donc beaucoup plus d'importance, pour elle, que la longue suite des siècles antérieurs. C'est ainsi que l'année liturgique adoptera pour cadre la vie du Christ et de son Église, en associant certains de ses événements majeurs aux grandes époques de l'histoire du monde, depuis son commencement jusqu'à sa fin. Le Carême rappelle simultanément les quarante jours de Jésus au désert et les quarante années de vie nomade qui menèrent le peuple élu jusqu'à la Terre promise. De même, novembre, fin de l'année liturgique, coïncide avec l'ultime retour du Christ pour le Jugement dernier, et avec le spectacle de la fin temporelle du monde. En douze mois, l'histoire du Christ et celle du monde se trouvent ainsi intégralement récapitulées ⁵.

Un tel découpage de l'histoire biblique, on le devine, donne aux textes utilisés par la liturgie un sens nouveau ou, à tout le moins, les présente sous un éclairage différent de celui qu'ils peuvent

5. Ce n'est pas là, nous le savons, l'essence de la liturgie, mais plutôt le contenu de ce qu'on pourrait appeler l'*imaginaire liturgique*. Cette distinction est importante. Nous la retrouverons tout au long de ce travail, et nous y reviendrons, d'une manière plus précise, dans notre Conclusion. Parmi les éléments imaginatifs de la liturgie qui ont retenu l'attention de Claudel, certains sont purement accessoires, au regard de ce qui fait l'essence de l'action culturelle. Mais le poète a aussi retenu, et placé au centre de son œuvre, ce qu'il y a de plus central dans la liturgie : l'expérience de la seconde naissance.

tirer de leur contexte d'origine. Il n'est donc pas indifférent de savoir si un écrivain que l'on dit tout pénétré d'influences bibliques a abordé le Livre sacré directement, ou par le biais de la liturgie. Et d'autant plus que ce découpage n'est pas un exercice gratuit. Bien au contraire : il vise à associer intimement la double histoire du Christ et du monde à la maturation progressive de la conscience chrétienne. C'est là peut-être que réside toute l'originalité de l'imagination liturgique. Novembre rappelle bien la fin de l'histoire du monde et le Retour ultime du Christ glorieux, mais il rappelle aussi à la conscience chrétienne sa propre fin. Ainsi, la fête des Morts et celle de la Toussaint associent, de la manière la plus intime, le destin de la personne et celui du monde, à travers la destinée exemplaire du Christ. En bref, disons que l'année liturgique développe une histoire unique, mais qui avance sur trois plans parallèles : le plan cosmologique, le plan personnel, le plan christologique.

Ce dernier plan est évidemment le plus important, et finira par masquer plus ou moins les deux autres. Le Christ, homme-Dieu, n'a ni commencement ni fin ; et comme l'année chrétienne est plus christologique que cosmologique, la question de ses limites extrêmes est secondaire. Elle se définit moins par ses deux bouts que par son centre, et celui-ci est d'une importance capitale. La fête de Pâques, centre et sommet de l'année liturgique, c'est tout à la fois l'événement central de la vie du Christ — sa mort et sa résurrection — et la grande date de l'histoire religieuse du monde : la libération définitive du peuple élu et sa sortie d'Égypte. Pour la conscience individuelle, c'est aussi le retour au point central de son développement : le moment du baptême. La liturgie de Pâques est entièrement baptismale, et c'est dans le contexte de l'office majeur de l'année que les premiers chrétiens faisaient leur entrée dans l'Église. Comme Pâques était au centre de l'année, le baptême se situait véritablement au centre de la vie. Il a perdu ce caractère, depuis que l'habitude s'est introduite de le conférer peu de temps après la naissance. Mais pour les baptisés adolescents ou adultes des premières générations chrétiennes, on conçoit sans peine que le baptême ait été consciemment ressenti comme une seconde naissance : rupture totale avec un certain passé et consentement à l'absolue nouveauté de la vie chrétienne. Plonger dans la piscine sacramentelle, c'était mourir, comme et avec le Christ du Vendredi Saint ; en ressortir, c'était renaître, ressusciter avec le Christ glorieux de la nuit pascale. La « seconde naissance », thème majeur de la liturgie de Pâques, n'a guère varié dans son contenu théolo-

gique. Mais sa signification psychologique était autrement profonde pour les premiers chrétiens qu'elle ne l'est pour nous.

Cependant, il est toujours possible de refaire, à l'âge adulte, et avec le concours de certaines circonstances extérieures, une expérience qui ait la profondeur de l'ancienne initiation baptismale. C'est le cas de toutes les conversions religieuses, et éminemment, nous semble-t-il, de celle de Claudel.

Admettons que l'événement du 25 décembre 1886 soit, pour une part, un retour à la foi de l'enfance. Admettons même que la justesse, ici, du mot « conversion » soit discutable. Un fait demeurera toujours hors de doute : c'est que l'événement produisit sur Claudel un choc extrêmement violent. Quelle fut la nature de ce choc? Le réseau de circonstances historiquement vérifiables qui l'entoure n'apporte qu'un élément de réponse. La « conversion » s'est produite le jour de Noël, pendant l'office de Vêpres, au moment où une chorale enfantine entonnait le Magnificat : retour, donc, au monde de l'enfance. Retour, dirons-nous aussi, mais non pas simple retour. Car, si le contexte liturgique immédiat de l'événement avait été d'une telle importance, il aurait laissé dans les premières œuvres des traces profondes. Or, il n'en est rien. Le thème de Noël apparaît assez tardivement dans l'œuvre de Claudel : une première fois, dans la troisième *Ode*; puis, d'une manière tout à fait nette, dans *l'Annonce faite à Marie*. Le poète a alors plus de quarante ans. Si l'atmosphère de Noël avait été déterminante, dans le choc de la dix-huitième année, elle serait certes devenue, beaucoup plus tôt, matière à poésie.

Pour comprendre cet événement, il n'est que d'interroger les premières œuvres du poète. *Tête d'Or* et *la Ville* ne font que commenter, analyser, retourner sous toutes ses faces le choc de Noël 1886 : nous n'aurons aucune peine à le montrer. Or, les éléments liturgiques majeurs de ces deux drames sont précisément empruntés au mystère pascal. Le premier est dominé par l'image du sacrifice sanglant et de la Croix; le second se termine par une grande scène liturgique qui reprend l'essentiel de l'office de la Résurrection. Et est-ce un hasard, si tout l'ensemble se trouve traversé par l'idée de la seconde naissance? *Tête d'Or* est essentiellement la tragédie de l'« homme nouveau » aux prises avec l'« homme ancien » : le drame lui-même, des lettres contemporaines de sa composition, tout comme les textes tardifs, sont là pour le

prouver. Son protagoniste masculin inaugure « un temps nouveau » (A 105, 247), il donne « à chaque chose une nouvelle naissance » (A 76). A l'autre extrémité du diptyque, les personnages de *la Ville* vont s'écrier, en plein office pascal : « O ma mère, je ne te reconnais plus ! Mais que je me tienne comme un homme nouveau ! » (A 405). Retrouver la foi, ce n'est donc pas, pour Claudel, revivre une sorte de conte de Noël, mais revenir à ce qu'il y a de plus central dans le christianisme et dans l'année liturgique : le mystère de Pâques. C'est aussi en assumer tout le tragique; c'est s'engager dans l'expérience cruciale de la seconde naissance. C'est, à la lettre, mourir, pour ressusciter ensuite avec le Christ.

Le changement qui s'est opéré en Claudel, au cours des années 1886-1890, tient donc tout entier dans l'expérience baptismale, telle qu'on pouvait la faire au début de l'Église. Que celle-ci ait eu certains caractères de l'expérience psychanalytique, c'est ce qui ressort de l'article bien connu de L. Bernaert sur *le Symbolisme mythique de l'eau dans le baptême*⁶. La piscine dans laquelle le néophyte va être immergé tire tout son efficace de la mort et de la résurrection du Christ : le contenu du sacrement n'a jamais varié, depuis l'Épître aux Romains, qui présente le baptême comme un « ensevelissement dans la mort du Christ ». Mais les catéchèses primitives et les textes liturgiques montrent que l'immersion dans l'eau était consciemment éprouvée comme un retour au Commencement absolu : celui du monde et de la personne. La liturgie du Samedi Saint insiste précisément sur les eaux de la Genèse qui portaient l'Esprit de Dieu, et sur celles du Déluge, principe d'un nouveau commencement du monde. Mais la piscine baptismale est aussi un sein maternel. L'office du Samedi Saint le dit bien : *l'uterus fontis* fait littéralement « naître » les baptisés qui sortent de l'eau. Plonger dans la piscine, c'est donc réintégrer les eaux primordiales de la Genèse et le milieu liquide du sein maternel. En ressortir, c'est coïncider avec le commencement du monde et avec le premier instant de l'existence individuelle. L'animation de ces archétypes par le moyen de la catéchèse et du symbolisme liturgique, on le devine, pouvait provoquer de profondes transformations dans la psychologie du baptisé.

Or, il est frappant de constater que cette imagerie baptismale, prise sous son double aspect mythique et liturgique, revient constamment sous la plume de Claudel, et tout d'abord lorsqu'il

6. Bernaert, « Symbolisme mythique de l'eau dans le baptême », in *La Maison-Dieu*, 22 (1950), p. 90-120.

évoque l'atmosphère des années qui suivirent l'événement de décembre 1886. Cette période est tout entière dominée par Notre-Dame de Paris, qui était pour lui, comme il le note dans son *Journal intime*, « une espèce de couveuse »; et il fit alors, en toute vérité, l'expérience de la « rentrée dans le sein de la Mère ⁷ ». Ailleurs, il dira qu'il avait conscience de reprendre contact avec le « néant originel ⁸ ». Nous aurons l'occasion de citer de nombreux textes analogues à ceux-ci. On y retrouve invariablement, avec la pluie, l'obscurité et les nuages, le tableau d'une époque coïncidant avec l'hiver, et plus précisément, avec le mois de novembre, que le poète mentionne souvent d'une manière explicite. Toutes les fois que Claudel essaie de repenser sa propre genèse, il en place spontanément le point de départ dans un espace qui a tous les caractères du sein maternel, milieu essentiellement obscur et liquide, et dans une division du temps objectif qui marque la fin de l'année, la mise à mort de la nature, amorce d'un nouveau cycle cosmologique. Voilà pour l'aspect mythique de cette imagerie. Son aspect liturgique a la même structure. Les réminiscences liturgiques des deux drames qui sont le fruit des quatre années de contact intime avec Notre-Dame renvoient à deux points précis du cycle annuel : d'une part, la fête des Morts, qui domine précisément le mois de novembre, et s'harmonise parfaitement avec l'imagerie hivernale; et d'autre part, le mystère de Pâques, où le chrétien plonge dans la profondeur obscure et liquide de la piscine baptismale, s'ensevelit dans la mort du Christ, pour ressusciter avec Lui.

Ressusciter; c'est-à-dire être passé par l'expérience de la seconde naissance. Pour exprimer le moment négatif de l'expérience, Claudel remonte spontanément vers un temps et un espace originels. Au dernier acte de *la Ville*, ce sera l'étape positive, la résurrection à l'intérieur d'un espace et d'un temps régénérés. Le poète accède alors à un présent qui coïncide avec l'éternité, et le monde total prend brusquement la forme d'un temple, d'un édifice liturgique. Au même moment, l'affabulation dramatique est venue se couler dans une mise en scène empruntée à l'office du matin de Pâques.

Mais l'expérience de la seconde naissance n'est jamais définitivement accomplie, elle est sans cesse à refaire. La liturgie ne ramène-t-elle pas, une fois par an, la fête de Pâques, et ne l'étend-elle

7. *Journal intime*, 1924.

8. *Positions et Propositions* II, p. 212.

pas, par la répétition quotidienne du drame sacré, à chaque jour de l'année, puis, à travers les Heures de l'Office, à chaque division du jour? L'instant présent peut toujours être l'occasion d'un nouveau recommencement, d'un nouvel effort pour *naître*, d'une manière encore plus réelle. Et il le devient, parfois, sous la pression d'événements qui, à première vue, paraissent purement extérieurs. Pour Claudel, l'euphorie de la paix retrouvée va se prolonger jusque vers la fin de la première mission consulaire en Amérique, c'est-à-dire jusqu'à *l'Échange*. C'est la période que le poète a lui-même désignée comme ses années d'« apprentissage ». Tel sera aussi le titre de la première Partie de notre travail. Rentré en France, en 1895, Claudel constate que deux années d'absence ont suffi à faire de lui un étranger. Ce monde qui était naguère le sien, il ne lui appartient plus. Il se produit alors, dans le temps et l'espace intérieurs, une véritable rupture :

Dans un wagon il y a la banquette avant et la banquette arrière; il y a les gens qui regardent le passé qui s'éloigne, d'autres qui regardent le futur qui arrive... A ce moment-là, j'ai changé de banquette; de la banquette arrière, je suis passé à la banquette avant⁹.

En repartant pour la Chine, la même année, le poète s'engage résolument dans l'exil. Tel est le thème des alexandrins qu'il composera, peu après son arrivée à Shanghai.

A la vérité, on ne sait plus dire si cette « rupture », si cet « exil » sont des événements intérieurs ou extérieurs. Ce qui est certain, c'est que les modifications survenues dans l'être intime du poète se traduisent immédiatement dans l'univers spatiotemporel qu'il est sans cesse en train de créer. Dans les moments de loisir que lui laissent ses occupations consulaires, il fait d'immenses lectures philosophiques, et il se met à récrire *Tête d'Or* et *la Ville*. « J'ai disparu, et dans la profondeur de l'étude, j'ai trouvé une autre naissance » (A 479), dit maintenant un de ses personnages, tandis que tel autre exprime le vœu d'être « enfanté de nouveau » (A 220). Avec les héros de ses premiers drames, il recommence à détruire l'espace total, pour mieux le reconstruire, et toujours sous la forme d'un édifice à l'intérieur duquel se déroule quelque immense célébration liturgique. *Le Repos du septième jour* reproduit le même schéma, avec plus de rigueur encore. Pour mieux réaliser ce qu'il appelle lui-même « une seconde naissance » (A 815), l'Empereur plonge, comme le Christ du mystère pascal, vers les Enfers, c'est-à-dire vers un lieu où toute structure d'espace est abolie;

9. *Mémoires improvisés*, p. 96.

lorsqu'il remonte vers les hommes, son bâton royal est devenu une croix, signe liturgique qui lui permettra de rétablir la quadrature de l'espace, de distinguer « le haut et le bas, la gauche et la droite » (A 844). Pour l'héroïne de la seconde version de *la Jeune Fille Violaine*, « vivre est une même chose que naître » (A 618); mais son attention est tournée avant tout vers l'espace intérieur. Aveugle, elle explore la région située « sous le cœur » et centrée sur la fine pointe de l'âme. Mais c'est aussi dans ce drame qu'apparaît pour la première fois le personnage de Pierre de Craon. Or, l'édifice liturgique qu'il est en train de construire a, entre autres formes, celle d'un cœur. Ainsi, les efforts conjugués de l'aveugle et de l'architecte font que la « seconde naissance » s'exprime dans la construction d'un espace, à la fois intérieur et extérieur, dont la structure essentielle est celle d'un temple. Et il suffit d'un peu d'attention pour constater que les étapes majeures de cette expérience sont constamment associées, par le jeu de certaines images auditives ou visuelles — son de cloche, position du soleil ou des astres — à des points précis du temps liturgique.

Après ce que nous venons de dire, il n'est plus possible de lire les pièces de *Connaissance de l'Est* comme de simples « descriptions ». Lorsqu'il détaille les éléments de ce paysage, lorsqu'il s'applique à construire cette portion de l'espace objectif, l'écrivain ne fait jamais que se construire lui-même, poussé par le rêve d'être un jour totalement « au monde », totalement *né*. Ce banyan, ce cocotier, c'est d'abord l'axe d'un certain spectacle délimité par le champ visuel du poète; mais c'est aussi — et il est souvent facile de le montrer — l'axe du monde, de l'espace total. Et est-ce un hasard, si ces images exemplaires de la totalité spatiale sont souvent des espaces sacrés, des temples? et si la subite coagulation de l'espace, dans plusieurs pièces du recueil, s'effectue autour d'un instant privilégié, d'une « heure » marquée par la position du soleil au zénith et par la cloche de midi? Cette constellation d'images est identique, dans sa structure, à celle que Claudel emprunte souvent à la liturgie, pour exprimer l'essence de l'instant présent.

A tous les niveaux de son œuvre, on trouve Claudel en train de refaire la même expérience, et l'exprimant dans le même système d'images. En 1900, il rentre en France, et fait un bref essai de vie monastique. Avant de retourner en Chine, à l'automne de la même année, il écrit le *Développement de l'Église*. Une lecture attentive de ce texte montre que Claudel décrit là, sous l'image du temple matériel, un certain espace qui est à la fois celui du sein maternel, l'espace cosmologique total, et cet espace interhumain, également

total, qu'est l'Église. Son développement, sa forme définitive sont commandés par l'action cultuelle qui s'y déroule, elle-même centrée sur l'« heure » liturgique. Cette notion d'« heure » prendra, dans les traités de l'*Art poétique*, une grande importance. Mais entre le bref traité d'architecture religieuse et les deux grands traités philosophiques, il y a la seconde traversée vers la Chine, il y a le navire, et cette « amie sur le navire » dont parle la première *Ode*. On voit dès lors pourquoi, à la première page de la *Connaissance du temps*, un personnage anonyme vient demander : « Quelle heure est-il ? » et « Où suis-je ? » (C 126), tout comme les porte-parole de Claudel, au début des drames précédents, venaient dire qu'ils avaient perdu leurs points de repère dans le monde. A la fin du *Traité de la Co-nnaissance*, l'« heure » désignera le centre éternel d'une totalité nouvelle, lieu d'une sorte de perpétuelle liturgie. Et il est curieux de constater qu'à l'un des moments les plus abstraits de l'exposé, la possession du monde, la possession de la femme et la possession de Dieu dans l'éternité viennent toutes trois s'insérer dans une même structure : celle du présent, à la fois actuel et éternel, de la célébration liturgique. C'est que Claudel applique à ces trois expériences, et d'une manière également littérale, le terme de « naissance ». Est-il besoin de dire que *Partage de Midi*, en soulignant le rôle de la femme dans la seconde naissance, fera appel aux mêmes structures imaginatives. Rien d'étonnant à cela, puisque cette expérience, depuis *Tête d'Or*, a toujours eu pour principal agent un personnage féminin, qui est tantôt la Sagesse divine, tantôt la mère ou l'amante, et tantôt l'Église. En 1898, Claudel écrivait à Francis Jammes : « Les dons épars d'imagination et de sensibilité qui m'ont été départis se résorbent de plus en plus dans une certaine faculté d'attention¹⁰. » En raison du caractère particulier des œuvres composées entre 1895 et 1905, nous intitulerons notre deuxième Partie : « Les années d'attention ». Mais nous nous appliquerons à montrer que l'imaginaire claudélien, pendant toute cette période, est demeuré parfaitement fidèle à lui-même.

Le dénouement violent de la crise sentimentale, et le mariage, en 1906 : ces deux événements, réunis en une seule grande date, marquent le début d'une nouvelle étape, dans la vie et l'œuvre du poète. « La maturité » : tel sera le titre de notre troisième Partie. Claudel est alors en pleine possession de son talent. Après l'apprentissage, puis l'« exploration » des années précédentes, voici le

10. *Corr. Claudel-Jammes-Frizeau*, p. 26.

temps de l' « exploitation »¹¹. Pendant cette période, l'œuvre va se partager surtout entre deux genres littéraires : d'une part, des œuvres lyriques, qui auront un caractère liturgique fortement accusé, et qui chanteront le bonheur de la paix retrouvée, de l'espace et du temps établis dans une sorte d'éternelle fixité; et d'autre part, un ensemble de drames destinés à acheminer vers leur solution définitive certains conflits encore latents. Pour nous aussi ce sera l'heure de l'exploitation. Les œuvres composées pendant le troisième séjour en Chine, puis à Prague, à Francfort, à Hambourg et à Rio présentent assez peu de difficultés de lecture, du moins si on les compare aux précédentes. Les *Odes*, la *Corona*, la *Cantate à trois voix*, l'*Offrande du temps*, la *Messe là-bas* offrent de très nombreux points de repère pour l'étude du temps et de l'espace, et nous n'aurons aucune difficulté à leur appliquer les structures que les deux premières Parties de notre travail nous auront permis de mettre au point. Du côté de l'œuvre dramatique, la Trilogie montre la persistance des éléments les plus primitifs de l'imagerie claudélienne. Mais l'*Annonce faite à Marie* sera pour nous le véritable sommet de l'œuvre de Claudel, le point où viennent converger, pour exprimer le thème de la naissance virginale, toutes les composantes du temps et de l'espace, dans la perfection de leur structure liturgique.

L'année 1917 marque un dernier tournant dans l'œuvre de Claudel. A partir de cette date, sa production littéraire s'engage, d'une manière presque exclusive, dans deux genres nouveaux : d'une part, des commentaires de la Bible, et d'autre part, des œuvres pour la scène, où le temps et l'espace semblent avoir subi une sorte d'éclatement. Nous retiendrons, de ces drames, les aperçus complémentaires qu'ils fournissent sur les catégories fondamentales de l'univers claudélien. Mais nous nous attacherons surtout aux commentaires de la Bible, qui permettent de donner, croyons-nous, une image nouvelle du symbolisme propre à Claudel, intimement liée à la structure liturgique du temps et de l'espace. Mais pour apprécier celle-ci avec justesse, il ne faut pas perdre de vue que le poète est demeuré, comme il le dit lui-même, face aux « portes de l'éternité » pendant toute la période qui va de 1917 à 1955. Ce sera aussi le titre de notre quatrième et dernière Partie.

Image, imagerie, imaginaire : l'usage fréquent que nous avons fait de ces mots indique l'orientation générale de nos recherches. Ce que nous voulons décrire, c'est bien l' « univers » de Claudel.

11. *Mémoires improvisés*, p. 206.

Mais un univers poétique n'est jamais totalement intérieur, ni totalement extérieur à celui qui le crée. C'est ce dont la critique actuelle prend de plus en plus conscience. « Le regard intérieur ressemble à celui des yeux. Il n'est pas d'une autre espèce que le sens corporel de la vue. Il éprouve le besoin de fixer, ainsi que sur la rétine, notre monde invisible¹². » L'état d'âme, spontanément, devient paysage. Et réciproquement, tout paysage inclus dans un univers poétique est un état d'âme. « Tel paysage, telle couleur de ciel, telle courbe de phrase éclairent l'intention de telle option morale, de tel engagement sentimental. Telle obscure rêverie de l'imagination dynamique ou matérielle rejoint en profondeur de la spéculation la plus abstraitement conceptuelle¹³. » Soit, par exemple, la conversion religieuse de Claudel. Elle s'accompagne de certains changements dans les « idées », elle comporte l'adhésion précise à un Credo. Elle est cela, bien sûr; mais elle doit être plus que cela, si vraiment elle entraîne une modification profonde de la manière d'être. Être, pour l'homme, c'est en effet être au monde. Toute modification survenue dans son être profond se traduit immédiatement dans les modifications de son monde. A condition, bien entendu que le mot « monde » cesse d'être une simple métaphore servant à désigner un ensemble d'idées et de réactions « subjectives » provoquées par des données « extérieures ». Le monde dont il est ici question — celui de l'écrivain, celui de Claudel — est une réalité spatiotemporelle. Si bien que, pour saisir l'évolution profonde de l'homme, le plus sûr est encore de suivre, à travers l'œuvre, les transformations successives du temps et de l'espace.

Le « monde » de l'écrivain se situe donc au-delà des dichotomies consacrées par le langage courant. « Intériorité et extériorité s'entrepénètrent dans leur milieu communiquant. Comme le dit Sartre à propos de Francis Ponge : ici matérialisme et idéalisme ne sont plus de saison¹⁴. » En effet, l'objet de la création, qui est aussi celui de la critique, ne se situe ni dans un monde de réalités immatérielles, ni dans l'ordre du pur cosmologique. On dira donc indifféremment que le travail de l'écrivain sert à « spiritualiser la matière ou à matérialiser l'esprit¹⁵ ». Une fois créés, c'est-à-dire arrachés à la matière et détachés de l'esprit, ses objets existent dans

12. Pierre Moreau, « De quelques paysages introspectifs », in *Formen der Selbstdarstellung* (Festgabe Fritz Neubert), p. 279.

13. J.-P. Richard, *Littérature et Sensation*, p. 13.

14. G. Poulet, Préface à *Littérature et Sensation* de J.-P. Richard, p. 11.

15. Pierre Moreau, *art. cit.*, p. 280.

une dimension *sui generis* qui est celle de l'homme-au-monde, ou, si l'on veut, du monde phénoménal. C'est ce qui a fait dire à un philosophe que « les poètes sont des phénoménologues-nés ¹⁶ ». Aussi, Merleau-Ponty a-t-il fréquemment recours à l'exemple du travail artistique pour expliquer les phénomènes généraux de la perception. C'est que l'artiste, le poète, montre l'homme et le monde « en prise » l'un sur l'autre. Il ne parle jamais que d'un monde fait homme; ou d'un homme fait monde, c'est-à-dire projeté dans le temps et l'espace. Pris au niveau de l'activité créatrice, ces deux mouvements se confondent. Mais c'est sur leur distinction que viennent bifurquer les deux voies que suivent, d'une part le phénoménologue, et d'autre part, le critique littéraire.

Le phénoménologue s'intéresse d'abord au « monde ». Celui-ci étant modelé de toutes parts par la prise que l'homme a sur lui, les œuvres poétiques deviendront des documents privilégiés de l'enquête phénoménologique. C'est ainsi que Gaston Bachelard, longtemps tourné vers des problèmes d'ordre cosmologique, finit par leur chercher une solution du côté de l'imagination poétique de la matière. Il préparait ainsi un véritable renouvellement de la critique littéraire. De même, la psychanalyse, lorsqu'elle cherchait à identifier dans les œuvres littéraires certaines structures générales de l'inconscient, contribuait à remettre en valeur l'imaginaire. Elle apprenait au critique que *tout* a un sens, que le contenu manifeste d'une œuvre recouvre *toujours* un contenu latent. Les études de Bachelard sur les quatre éléments, celles de Maury sur Racine et sur Mallarmé, celle de Baudouin sur Victor Hugo, celle de Marie Bonaparte sur Edgar Poe, parmi bien d'autres, ont ouvert les études littéraires à une dimension nouvelle des œuvres. Et s'il nous arrive souvent d'opposer, à la logique des idées, la logique des images, c'est pour avoir pris, au contact de tels ouvrages, l'habitude de percevoir ce que l'écrivain « veut dire », au-delà de ce qu'il « dit ».

Pourtant, la critique littéraire ne s'intéresse directement ni au « monde », ni à l'inconscient général, mais à l'homme singulier, à l'écrivain lui-même. Sans doute, cet écrivain est-il tout entier projeté dans le monde qu'il crée, et le titre de notre travail dit bien tout ce que nous devons aux recherches de M. Georges Poulet sur les catégories fondamentales de l'imagination ¹⁷. L'étude qu'il a consacrée à Claudel a fourni à notre méthode

16. J.-H. Van den Berg, *The Phenomenological Approach to Psychiatry*, p. 61. Cité par Bachelard, *Poétique de l'Espace*, p. 11.

17. G. Poulet, *Études sur le temps humain*, tome II : *La distance intérieure*.

INTRODUCTION

certaines de ses orientations majeures¹⁸. De même, les deux cours professés récemment en Sorbonne par M. Jean Wahl nous ont-ils fait prendre conscience de l'importance du temps et de l'espace dans l'œuvre de Claudel¹⁹. Cependant, ce n'est ni le temps, ni l'espace comme tels, mais bien l'homme Claudel, qui se trouve au centre de nos recherches. Le « monde » de Claudel, nous avons voulu l'étudier dans sa singularité. Et pour y arriver, il nous a semblé que nous devions constamment tenir compte de son évolution historique, de sa genèse. C'est pourquoi la première Partie de notre travail est notablement plus longue que les suivantes. Au cours des années 1886-1890, le poète parcourt, pour la première fois, le cycle complet de la seconde naissance. Au terme de cette expérience, l'univers claudélien apparaît avec sa forme et sa structure définitives. Lorsque l'expérience recommence, vers 1895, puis en 1905-1906, puis, une dernière fois, semble-t-il, vers 1917, son développement se modèle spontanément sur celui du premier cycle : Claudel détruit son univers, puis le reconstruit, à l'image de celui de 1890. Le cycle qui englobe *Tête d'Or* et *la Ville* est donc premier, à bien des égards, et en particulier, comme modèle, comme forme exemplaire de l'effort constamment poursuivi par le poète pour égaler son existence à son être.

Il nous fallait donc décrire avec minutie ce premier cycle. Puisqu'il s'agit ici de la construction d'un monde poétique, nous devions d'abord rendre compte du monde objectif par rapport auquel, et souvent contre lequel Claudel allait définir le sien. Tel est le but de notre premier chapitre. On y verra un Claudel très tôt occupé à réformer ce monde, à ordonner en une histoire la masse d'éléments contingents qui le composent. Dans un second chapitre, nous le verrons remonter, à l'aide de ses premiers drames, vers un temps et un espace originels. Mais cette description posait un problème de méthode. Au cours de cette Introduction, nous avons souvent dit que Claudel a « spontanément » recours à une imagerie mythique pour exprimer certaines de ses expériences. Il faut donc croire qu'il s'est porté, d'une manière tout aussi spontanée, vers les époques du cycle liturgique qui lui présentaient la même imagerie. Qu'on puisse parler ensuite d'une « influence » de la liturgie sur

18. G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, p. 477-496.

19. Voir J. Wahl, *Défense et Élargissement de la philosophie. Le recours aux poètes : Claudel*. L'auteur étudie en particulier *Tête d'Or* et *la Ville* (p. 13-106), *l'Art poétique* (p. 107 s.), l'idée de simultanéité (p. 134 s.), *La Cantate à trois voix* (p. 214 s.), *le Repos du septième jour* (p. 235 s.). On trouvera aussi de très utiles indications méthodologiques dans le cours intitulé : *Essences et Phénomènes. La poésie comme source de philosophie*.

INTRODUCTION

son œuvre, cela va de soi. Nous relèverons nous-même de très nombreuses réminiscences liturgiques dans l'œuvre de Claudel ²⁰. Mais seules deviennent réelles, ne l'oublions pas, les influences auxquelles un écrivain est prédisposé; et celles-là, il se portera toujours à leur rencontre. De ce point de vue, il est très intéressant de comparer les réactions de Claudel et de Valéry devant Rimbaud, puis devant la liturgie elle-même. Une influence n'agit jamais à la manière d'une « cause » extérieure; et si le « hasard » ne l'avait mise en présence de l'écrivain, celui-ci aurait trouvé ailleurs une matière poétique équivalente. Mais seulement équivalente, et non identique; car c'est bien telle influence, historiquement repérable, et non telle autre, que l'écrivain a subie et acceptée. Il faut donc respecter le double mouvement de ce que M. Gilbert Durand appelle le « trajet anthropologique », c'est-à-dire « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives du milieu cosmique et social ²¹ ». Il faut accorder une attention égale aux données de l'histoire littéraire et aux structures profondes de l'imaginaire. Mais il faut faire sortir les premières de leur objectivité, et les secondes de leur subjectivité. Pour y réussir, il n'est que de suivre les unes et les autres jusqu'à leur point de convergence : les images. C'est là le véritable foyer des échanges entre le sujet et le monde objectif. Dans notre troisième chapitre, nous appliquerons cette méthode d'une manière particulièrement systématique. En effet, le traitement claudélien du thème de la féminité est le résultat d'une constante interaction entre certaines options spontanées, d'ailleurs très primitives, chez le poète, et des influences bien précises, résultats d'événements tout à fait fortuits. C'est « par hasard » que telle édition de la Bible protestante, feuilletée au soir de sa conversion, lui permet d'établir un lien immédiat entre le premier chapitre de la Genèse et le chapitre VIII des Proverbes; mais les conclusions qu'il tire de là, quant aux rapports de l'homme et de la femme, puis de l'homme et de Dieu, sont taillées à la stricte mesure de ses préoccupations intimes. Les mul-

20. Pour y arriver, il fallait d'abord faire le relevé des réminiscences bibliques, à l'aide de Concordances. Nous avons utilisé surtout celles de Peultier, Étienne et Gantois (*Concordantiarum universae Scripturae thesaurus*) et celle de Dutripon (*Bibliorum sacrorum concordantiae*). Il fallait ensuite identifier l'utilisation liturgique de ces textes. Il existe de bons répertoires de textes bibliques utilisés par la liturgie. Nous avons utilisé les *Carmina Scripturarum* de Marbach, et surtout, l'édition de la Vulgate latine faite par A. Gramatica (*Bibliorum sacrorum... nova editio... Breviario perpetuo et concordantiis aucta...*).

21. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 31.

tiples utilisations que la liturgie fait de ces textes bibliques, et de certains autres, à l'occasion des fêtes de la Vierge, de la Dédicace des églises et du Sacré-Cœur, devaient devenir, très tôt, un puissant stimulant pour les spéculations imaginatives du poète. Claudel fait rapidement l'unité de ces éléments disparates, il leur impose la forme de sa problématique personnelle. Avant d'avoir terminé *la Ville*, il a élaboré une théorie complète des rapports qu'entretiennent le temps et l'éternité, l'homme et le monde, l'homme et la femme, l'homme et Dieu. Certes, la théorie est encore quelque peu confuse, et il nous faudra analyser avec le plus grand soin certaines pages du dernier acte du second drame. Pourtant, ces pages contiennent déjà *tout* l'univers imaginaire de Claudel.

Les trois autres Parties de notre travail seront construites sur le modèle de la première. Chaque fois, nous étudierons comment Claudel détruit, puis reconstruit son univers, compte tenu des événements extérieurs et des lectures faites par le poète. Chaque Partie sera précédée d'une introduction donnant une vue générale de la période étudiée, et associant, autour des principaux repères biographiques, les influences littéraires, les événements et la genèse de l'œuvre. Les circonstances les plus diverses amèneront Claudel à souligner, à formuler d'une manière nouvelle, telle composante de l'univers à peu près immuable dont la première *Ville* nous aura donné l'image. Vers 1895, ce seront les lectures philosophiques; à partir de 1900, ce sera une familiarité accrue avec le bréviaire, puis, la spiritualité bénédictine, et bientôt, la crise sentimentale qui mène à *Partage de Midi*; peu après, ce sera le mariage, et un peu plus tard, à l'époque de la *Cantate* et de *l'Annonce*, de fréquents contacts avec l'abbaye bénédictine de Prague. Ces données objectives, parmi bien d'autres, sont autant d'éléments de « situations » nouvelles. Elles contribuent à définir certains moments bien précis de l'existence de Claudel, et par-là, doivent entrer dans la nouvelle forme, reconstruite, de son univers. Cet univers spatiotemporel sera donc, pour nous, à la fois l'expression de l'être profond de Claudel, et comme l'empreinte d'une situation objective bien déterminée.

Soulignons enfin, brièvement, un dernier point de méthode. Dans le présent travail, il sera souvent question d'images, mais très peu, de symboles. Nous avons volontairement évité l'emploi de ce mot, pour la raison suivante. « Symbole » évoque l'idée d'un rapport linéaire entre un « signifiant » et un « signifié ». Le mot étant pris dans ce sens, on ne voit pas comment un univers, c'est-à-dire un ensemble dont toutes les parties sont organiquement

liées, pourrait être fait de symboles. Le symbole, répétons-le, renvoie à « autre chose », à une réalité située « hors » de lui-même, et non pas à d'autres symboles. L'image, au contraire, ne renvoie à aucun double d'elle-même, intérieur ou extérieur; elle ne « signifie » ni une réalité subjective, ni une « chose » du monde objectif. Elle est, si l'on veut, la fusion de l'un et de l'autre; mais c'est bien « dans » l'image, et non en eux-mêmes, que nous percevons l'un et l'autre. Comme nous l'avons dit plus haut, l'image existe dans un monde *sui generis*, celui précisément de l'imaginaire; et si elle renvoie à quelque chose, c'est à d'autres images, et finalement, à toutes celles qui contribuent à former tel univers déterminé. Ainsi, C. Mauron s'applique-t-il à reconstituer, à travers les « métaphores obsédantes » de Mallarmé, le « réseau de relations » qu'elles entretiennent²²; ainsi encore, J.-P. Richard cherche-t-il à décrire les « réseaux imaginaires » qui composent l'« univers » du même poète²³, J. Onimus, le « système d'images » de Péguy,²⁴ et G. Durand, les « constellations » que tendent à former les archétypes²⁵. Étudiant, à notre tour, les images de Claudel, nous avons constaté très tôt qu'elles tendaient à se grouper, en maintenant entre elles des rapports constants, chaque groupe d'images venant s'articuler sur les autres, jusqu'à former un monde imaginaire régi par une structure globale de l'espace et du temps. Nous parlerons donc souvent, nous aussi, de chaînes, de réseaux, de systèmes d'images.

Que ces groupements d'images et, finalement, cette structure globale du temps et de l'espace soient semblables à ceux que l'on peut observer dans la liturgie, il n'y a là rien d'étonnant. En effet, l'action liturgique a pour but d'intégrer l'homme, d'une manière toujours plus réelle, dans l'Église; c'est-à-dire, de le restituer à une certaine Totalité qui est à la fois cosmologique, interhumaine et divine. D'une autre manière, disons qu'elle applique, aux différentes modalités du temps et de l'espace, une structure unique : celle de la présence. De même que le « présent » de la célébration rend présents l'un à l'autre le présent et l'éternité, le lieu où se déroule l'action liturgique est rigoureusement situé à l'intersection du cosmologique, de l'humain et du divin. L'action liturgique est donc le lieu d'un perpétuel échange entre une matérialité qui

22. C. Mauron, *Mallarmé l'obscur*, p. 14 et 80.

23. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 30.

24. J. Onimus, *L'Image dans l'Ève de Péguy*, p. 45.

25. G. Durand, *op. cit.*, p. 22.

INTRODUCTION

se spiritualise, et une spiritualité qui se matérialise. C'est donc là surtout que l'imagination chrétienne peut librement s'exercer. C'est dire aussi qu'il existe une sorte de connaturalité entre l'univers poétique et celui de la liturgie, et qu'il est tout naturel d'appliquer à l'un et à l'autre le langage de la phénoménologie.

Ainsi espérons-nous arriver, au terme de ce travail, à « combler l'abîme qui nous sépare des textes ²⁶ ». Telle a toujours été, telle demeure la tâche de la critique, et particulièrement lorsqu'elle prétend élucider une œuvre réputée difficile. Les textes décrivent un certain univers poétique, et l'abîme, entre celui-ci et le nôtre, demeure infranchissable, tant que nous n'avons pas saisi cet univers comme un réseau cohérent de corrélations internes. Or, cette cohésion n'est produite ni par des données extérieures agissant à la manière de causes déterminantes, ni créée de toutes pièces par un pouvoir imaginaire omnipotent. Elle résulte de la dialectique de l'un et de l'autre. Les lignes qui précèdent auront montré que telle est bien l'optique fondamentale de nos recherches.

Il nous reste à remercier tous ceux qui ont contribué, par leurs observations ou leurs conseils, à la bonne marche de nos recherches. Notre reconnaissance va tout d'abord à M. Pierre Moreau, professeur à la Sorbonne, qui a bien voulu assurer la direction de nos travaux, et qui n'a rien épargné pour nous faire profiter de sa longue expérience dans le domaine des études littéraires. Il nous faut ensuite remercier, d'une manière toute spéciale, M. Pierre Claudel : non content de nous avoir ouvert les richesses des archives Paul Claudel, il nous a sans cesse prodigué ses encouragements et a suivi de près l'élaboration de notre travail. Nous remercions aussi le R. P. André Blanchet, qui nous a, le premier, donné l'idée d'entreprendre ce travail.

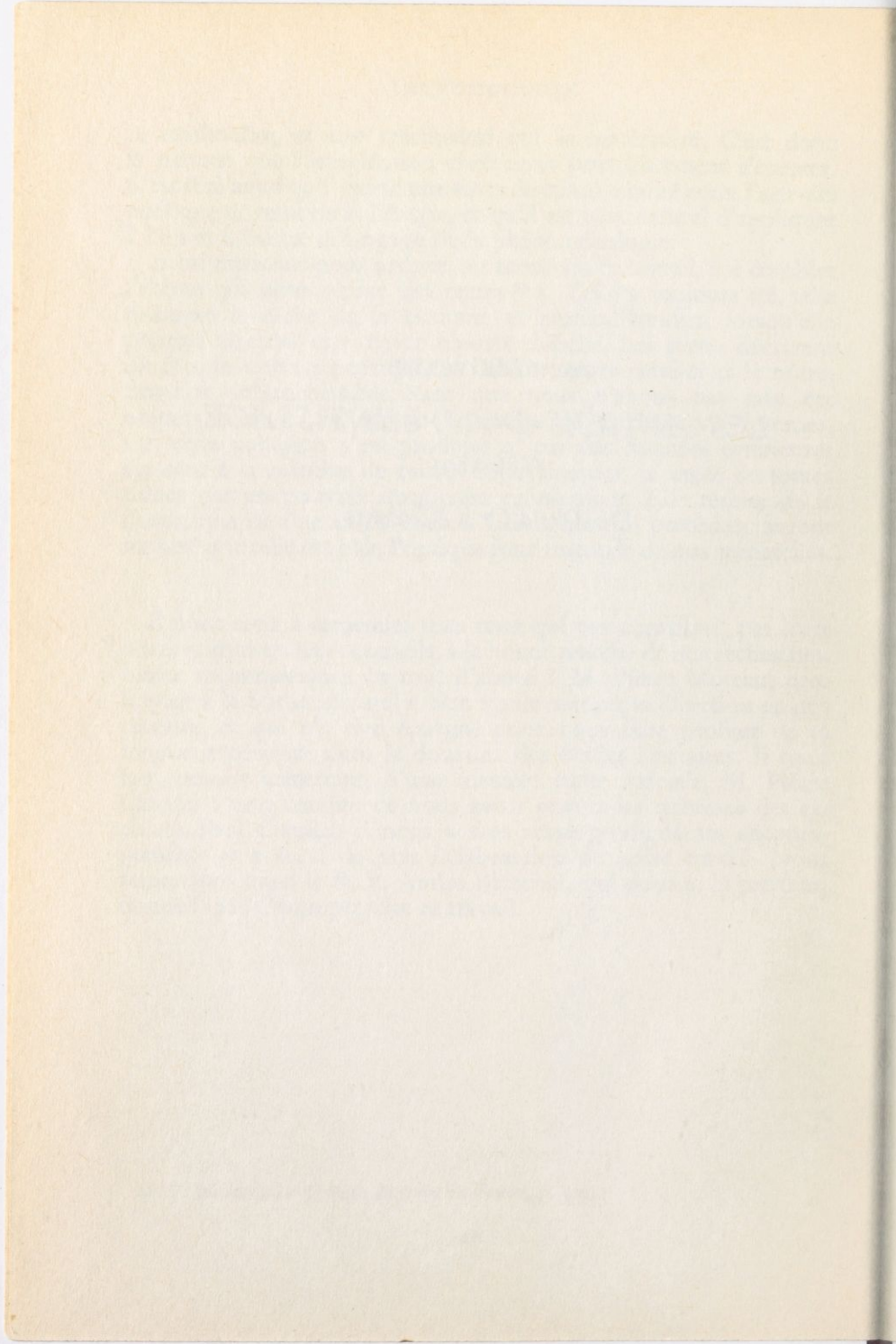
26. P. Moreau, *La Critique littéraire en France*, p. 209.

PREMIÈRE PARTIE

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

1886-1895

De Tête d'Or à l'Échange



Dans la vie et l'œuvre de Claudel, l'année 1886 est un point de repère de toute première importance. En décembre, ce sera l'illumination de Notre-Dame. En août, c'est-à-dire deux mois à peine après la découverte de Rimbaud, le jeune poète avait écrit sa première pièce en vers réguliers. Son premier essai dramatique, *l'Endormie*, semble remonter à la même époque¹. Claudel a donc eu raison de dire, en se reportant à cette date : « L'éveil de l'âme et celui des facultés poétiques se faisait chez moi en même temps² ».

Après ce brusque départ, les deux années suivantes semblent marquer comme un temps d'arrêt. De cette période, on conserve seulement trois pièces en vers réguliers, recueillies plus tard dans les *Premiers Vers* et la *Corona*, et un fragment appartenant à un ensemble dramatique plus vaste, que l'auteur, pour des raisons encore mal connues, a préféré détruire. Mais en 1889-1891, Claudel compose, coup sur coup, la première version de *Tête d'Or* et de *la Ville*, qui portent la marque incontestable du génie poétique. En 1892, ce sera la première version de *la Jeune Fille Violaine*. L'année suivante, le poète va rejoindre, à Boston, son premier poste consulaire. Lorsqu'il rentrera en France, en 1895, son œuvre se sera enrichie de *l'Échange*, de la seconde version de *Tête d'Or* et d'une traduction d'Eschyle.

Parmi ces œuvres, *Tête d'Or* et *la Ville* présentent pour nous un intérêt tout spécial, car elles sont extrêmement riches en éléments liturgiques. De plus, elles sont comme une analyse passionnée du choc reçu à Notre-Dame. Des documents que nous aurons à

1. « Pour la messe des hommes », poème en vers réguliers, a toujours été daté d'août 1886 ; « Larmes sur la joue vieille », « Le sombre mai » et « Chant d'automne », de 1887 ; le *Fragment d'un drame*, de 1888. Il semble qu'il faille désormais assigner à *l'Endormie* la date de 1886. Sur cette question, voir les articles de P.-O. Walzer et de E. Roberto, *Bulletin de la société Paul Claudel*, 1960-1961, no. 5 et 6.

2. *Contacts et Circonstances*, p. 13.

citer permettent même de préciser que la réconciliation du poète avec l'Église est intervenue immédiatement avant la composition du dernier acte de *la Ville*. Comme nous y invite l'auteur lui-même, nous aurons soin de ne pas « séparer arbitrairement » ces deux œuvres, puisqu'elles sont « contemporaines, à quelques mois de distance³ ». Dans les chapitres qui vont suivre, l'analyse portera donc surtout sur la première version de ces deux drames. Il nous arrivera parfois de citer la seconde version, mais ce sera toujours à titre de simple illustration. Les autres œuvres appartenant à cette période nous permettront souvent de retracer la genèse ou de suivre les prolongements de tel thème qui s'affirme d'une manière plus nette dans *Tête d'Or* ou dans *la Ville*. Le tableau ci-dessous indique les limites de la première partie de notre travail, avec les principaux événements et les œuvres dont nous devons tenir compte.

1886	<i>L'Endormie</i>
1886 juin	Découverte de Rimbaud
1886 août	« Pour la messe des hommes » (<i>Premiers Vers</i>)
1886 déc.	Conversion à Notre-Dame
1887	Premier contact avec Mallarmé
	« Larmes sur la joue » (<i>Premiers Vers</i>)
	« Le Sombre mai » (<i>Corona</i>)
	« Chant d'automne » (<i>Corona</i>)
1888	<i>Une mort prématurée</i>
1889-1890	<i>Tête d'Or</i> , première version
1890	<i>La Ville</i> (première version), 1 ^{er} et 2 ^e actes
1890 déc.	Réconciliation avec l'Église
1891	<i>La Ville</i> (première version), 3 ^e acte
1892	<i>La Jeune Fille Violaine</i> , première version
1893-1894	Départ pour l'Amérique
	<i>L'Échange</i>
	<i>L'Agamemnon d'Eschyle</i>
	<i>Tête d'Or</i> , seconde version
1895	Retour en France
	Premier départ pour la Chine

Notre premier chapitre est plutôt biographique. Nous y étudions l'enfance et l'adolescence du poète, en ayant soin de mettre en relief, d'une part, les circonstances qui contribueront à donner à l'événement de 1886 son caractère de seconde naissance, et d'autre part, les influences qui, d'une manière ou d'une autre, seront liées

3. *Mémoires improvisés*, p. 56.

à celles de la liturgie. Le second chapitre est consacré aux thèmes liturgiques de novembre et de Pâques, tels qu'ils se manifestent dans *Tête d'Or* et *la Ville*. Nous avons réservé pour le troisième chapitre la question assez complexe de la féminité. De *Tête d'Or* à *l'Échange*, la polyvalence des personnages féminins créés par Claudel s'explique en grande partie par la fascination qu'exerça sur lui le thème liturgique de la Femme. Le même thème était d'ailleurs promis à des développements inattendus : il inspirera la forme particulière que prendront les catégories de temps et d'espace, dans les œuvres de la maturité. C'est ce que nous essaierons de montrer à la fin du dernier chapitre, en embrassant, cette fois, l'ensemble des « années d'apprentissage ».

The first part of the book is devoted to a general history of the United States from its discovery by Columbus in 1492 to the present time. It covers the early years of settlement, the struggle for independence, the formation of the Constitution, and the growth of the nation to its present boundaries. The second part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1789 to the present time. It covers the early years of the Republic, the struggle for the abolition of slavery, the Civil War, and the Reconstruction period. The third part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1865 to the present time. It covers the Reconstruction period, the Gilded Age, the Progressive Era, and the modern history of the United States.

The first part of the book is devoted to a general history of the United States from its discovery by Columbus in 1492 to the present time. It covers the early years of settlement, the struggle for independence, the formation of the Constitution, and the growth of the nation to its present boundaries. The second part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1789 to the present time. It covers the early years of the Republic, the struggle for the abolition of slavery, the Civil War, and the Reconstruction period. The third part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1865 to the present time. It covers the Reconstruction period, the Gilded Age, the Progressive Era, and the modern history of the United States.

The first part of the book is devoted to a general history of the United States from its discovery by Columbus in 1492 to the present time. It covers the early years of settlement, the struggle for independence, the formation of the Constitution, and the growth of the nation to its present boundaries. The second part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1789 to the present time. It covers the early years of the Republic, the struggle for the abolition of slavery, the Civil War, and the Reconstruction period. The third part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1865 to the present time. It covers the Reconstruction period, the Gilded Age, the Progressive Era, and the modern history of the United States.

CHAPITRE PREMIER
LA MATIÈRE DRAMATIQUE

Si le 25 décembre 1886 est la première grande date de la vie de Claudel, elle ne marque pas pour autant un commencement absolu. En effet, l'illumination de Notre-Dame est à l'origine d'un certain retour au monde de l'enfance.

Mais de quel « monde » s'agit-il au juste? car les origines de Claudel, de quelque point de vue qu'on les considère, finissent toujours par présenter deux faces bien distinctes. Bourgeois et Vosgien par son père, le poète se rattache pourtant, par sa mère, à la paysannerie champenoise. Sur un tout autre plan, à l'esprit voltairien et libre-penseur du père, s'oppose le christianisme traditionnel de la mère. Nous essaierons de montrer qu'il existe chez Claudel, bien avant la date de la « conversion », une sorte d'option primitive en faveur du monde de la mère. Il choisit d'instinct tout ce qui fait corps avec celle-ci. Au mépris de certaines données « historiques », il se voudra Champenois, paysan — et chrétien. L'un va difficilement sans l'autre, car le monde paysan est tout imprégné de traditions chrétiennes; et celles-ci, ajoutons-nous, ont presque toujours un caractère liturgique. L'année paysanne se déroule d'ailleurs tout entière au rythme des dimanches et des fêtes. Cette orientation primitive vers le monde maternel va donner son caractère particulier à l'illumination de 1886 et infléchir dans un sens bien précis le processus de la seconde naissance. Nous n'aurons pas de peine à montrer que la théorie claudélienne du temps et de l'espace plonge ses racines jusque dans ce lointain passé. Un peu plus tard, les premières lectures du lycéen, son intérêt pour certains poètes et pour la musique, vont le sensibiliser progressivement au contenu idéologique et au contexte liturgique de l'événement qui éclatera, le soir de Noël 1886.

Notre intention est donc de remettre l'événement dans le réseau complexe de circonstances dont il est le centre. Ainsi,

nous pourrons plus aisément, à la fin de ce chapitre, montrer son retentissement immédiat dans les deux premiers drames. Enfin, il nous restera à décrire les principales pratiques liturgiques de Claudel, au cours de ces années, celles surtout qui peuvent contribuer à éclairer certains aspects moins connus des premières œuvres.

L'« option » dont nous avons parlé est, en fait, si primitive, qu'elle se trouve à l'origine de tout le drame claudélien. D'où le titre de ce premier chapitre. Il y a, dès le début, une certaine *matière* dramatique, que les événements ultérieurs pourront modeler de diverses manières, mais qui, comme telle, ne sera jamais remise en question. Nous rencontrerons, en particulier, un certain visage de Claudel qui se trouve confronté, bien avant *Tête d'Or*, avec le mystère de la femme, et qui le demeurera, bien au-delà du *Soulier de Satin*. Dans les deuxième et troisième chapitres, nous verrons comment cette matière sera mise en forme, à l'aide d'éléments partiellement empruntés à la liturgie. Mais pour l'instant, c'est la matière seule, et son contexte primitif, qui retiendront notre attention.

LE PAYS MATERNEL

Au terme d'une minutieuse enquête sur l'enfance du poète, M. Henri Guillemin a pu écrire : « Ainsi Paul Claudel, que l'on dit volontiers paysan champenois, n'est Champenois que fort peu, et paysan, point ¹. » En effet, la famille paternelle est originaire des Vosges, et si le futur poète naquit à Villeneuve en 1868, il n'y demeura guère au-delà de sa deuxième année : entre cette date et leur installation à Paris, en 1882, les Claudel habiteront successivement Bar-le-Duc (Meuse), Nogent-sur-Seine (Aube) et Wassy-sur-Blaise (Haute-Marne). Cependant, ils revenaient à Villeneuve tous les étés. C'est non loin du presbytère désaffecté, propriété du grand-oncle, curé du village, décédé en 1869, que se passaient les grandes vacances. Paul Claudel était donc Champenois trois mois de l'année ². C'est en effet « fort peu ». Mais

1. H. Guillemin, « Claudel jusqu'à sa conversion », *Revue de Paris*, avril 1955, p. 23. Sauf indication contraire, tous les renseignements que nous donnons sur l'enfance et l'adolescence de Claudel sont tirés de cette étude. Voir *Revue de Paris*, avril 1955, p. 20-30, et mai 1955, p. 89-100.

2. Claudel n'a donc pas pu subir l'influence du grand-oncle pendant son enfance, contrairement à ce qu'affirme A. du Sarment, *Claudel et le prêtre*, p. 7.

c'est lui-même, ne l'oublions pas, qui considérait le Tardenois comme « son pays³ », et la Champagne demeurera longtemps le point central de son image du monde; témoin, une des premières pièces de *Connaissance de l'Est*, sorte de rêverie où le poète tente de se transporter au-delà de la ligne de montagnes qui barre l'horizon de Pékin :

Derrière s'étend la Terre de la Terre, l'Asie avec l'Europe... et puis, au bout du tout, comme un homme couché à plat ventre sur la mer, la France, et, dans le fort de la France, la Champagne gautière et labourée (C 45).

On sait aussi que Claudel s'est inspiré de la toponymie champenoise pour nommer certains personnages de ses premiers drames. Besme, Coeuve, Violaine, Craon : on retrouve ces noms, ou de semblables, dans les colonnes du *Dictionnaire topographique* de l'Aisne et de la Marne⁴, mais on les chercherait en vain dans les départements où la famille eut successivement son domicile habituel. Et la première version de *la Jeune Fille Violaine* mentionne non seulement le Géyn, les hauteurs de Chinchy et la fontaine de la Sybille, lieux-dits des environs de Villeneuve, mais encore les noms du chat Crapitoche et du boutiquier Turlure⁵, que M. Guillemin a identifiés avec précision.

Qu'est-ce à dire, sinon que Claudel, comme tout homme venant en ce monde, a opéré une mise en forme des événements qui ont composé la trame de son enfance et de son adolescence. Des dix années passées aux quatre coins des provinces du Nord-Est, les brefs séjours en Tardenois demeureront presque seuls matière à souvenirs, et seuls, très certainement, matière à poésie⁶. Les motifs de cette prédilection? Le fait, semble-t-il tout d'abord, que l'image de Villeneuve ait été liée à celle des vacances et à l'exercice d'une liberté enfin rétablie dans ses droits absolus. Pour un être aussi intolérant de toute contrainte, les mois d'été, placés entre deux années de pension, de collège, et plus tard, de lycée, furent

3. « Mon pays », *Contacts et Circonstances*, p. 20-27.

4. Au *Dictionnaire topographique de la France*, on trouve trois *Violaine* dans la Marne, et deux dans l'Aisne; dans ce dernier département, un *Besmé* (canton de Coucy-le-Château), un *Cœuve* (canton de Vic-sur-Aisne) et plusieurs Craon ou Craonne.

5. « Et sur la table le panier plein de fleurs de tilleul où dort le chat Crapitoche » (A 511). « J'ai prévenu Turlure pour qu'il sonne » (A 555). Dans la Trilogie, le nom reprendra la graphie « Turelure ».

6. Dans *Partage de Midi*, pourtant, cette image : « Je connais mon vieil Est. Il est pour moi ce qu'est pour la dame d'Épinal ou de Vassy-sur-Blaise / Tout à coup le Grand Magasin du Louvre bondé d'étoffes et de savons ! » (A 1013).

sans doute le seul moment où pouvait affleurer le sentiment de vivre en plénitude. Mais il y a plus : à Villeneuve, village de trois cents feux, l'adolescent reprenait contact avec ce monde paysan pour lequel il semble avoir eu, très tôt, une curieuse prédilection.

Car Claudel, qui s'est lui-même dit Champenois, aura tout fait pour justifier l'épithète de « paysan » couramment utilisée par ses commentateurs. Pourtant, le père était conservateur des hypothèques, la mère, fille de médecin, et la famille vécut toujours, sauf à Wassy, dans de petites villes ayant rang de préfecture ou de sous-préfecture. Telles sont les données « historiques ». Mais il importe surtout de savoir comment elles ont réagi sur l'enfant Claudel, qui ne les a certes pas enregistrées passivement. Né Vosgien et bourgeois, il s'est voulu Champenois et paysan. Il y a chez Claudel comme une volonté précoce de réformer la situation qui lui est échue en partage, de par sa naissance; en un mot : une volonté de renaître. Ainsi, les données « objectives » deviennent intéressantes surtout parce qu'elles permettent d'apprécier la mesure des déformations que le poète leur a fait subir. Celles-ci sont parfois très instructives. Par exemple, le père était-il cet être « insociable et féroce » que Claudel s'est plu à décrire ? Nous savons pourtant, par des lettres récemment publiées, que Louis-Prosper Claudel aima et comprit les premières œuvres de son fils mieux que la plupart des critiques du temps ⁸. On voit tout de suite laquelle de ces deux images est objectivement exacte. Mais la plus intéressante pour nous est la première, l'image spontanément déformée par le poète, et en l'absence de toute motivation « objective ». Elle nous livre une donnée primitive, difficilement explicable en termes de « causes » : l'enfant dressé contre son père, d'une manière toute gratuite, simplement parce que le père est ce par rapport à quoi, et contre quoi, la personnalité naissante peut le mieux se définir. Si Claudel fut si précocement attiré vers le monde paysan, n'est-ce pas parce que ce monde-là était différent de celui du père, et parfois lui était nettement opposé ? C'est ce que laisse entendre une note du *Journal intime* :

Tout un peuple assommé, abruti de travail, des corps déformés, courbés et déjetés... Nous, les bourgeois, discutant âprement et sou à sou les fermages payés en retard et à regret ⁹.

7. *Conversations dans le Loir-et-Cher*, p. 15.

8. *Cahiers Paul Claudel I*, p. 112-117.

9. *Journal intime*, décembre 1937. Cité par H. Guillemin, *art. cit.*, p. 29. Dans

D'un côté, le monde bourgeois, celui dans lequel Claudel est né, et dont il veut sortir, parce que c'est celui de son père. De l'autre, le monde paysan, qu'il fera sien. Le monde paysan, qui justement est celui de sa mère.

En effet, Louise Cerveaux était née à Fère. Fille d'un médecin de campagne, il ne semble pas qu'elle ait reçu une éducation très poussée. C'est ce qui ressort des confidences que le poète fit à Robert Mallet, dans une conversation qui portait sur les sources de son art d'écrire :

J'aurais pu aussi parler de ma mère, qui avait une façon d'écrire dont j'ai certainement hérité. Ma mère était presque une paysanne. Mais elle savait écrire. Elle avait ça dans le sang¹⁰.

Retenons donc que cette mère « presque paysanne » était originaire du Tardenois, comme toute sa famille, et nous serons très proches de comprendre pourquoi Claudel se voulait « paysan champenois » : l'agressivité qui le dressait contre le fonctionnaire de l'Enregistrement lui fera adopter pour sien le pays de sa mère et l'univers d'humbles réalités qui, pour ainsi dire, faisait corps avec elle¹¹. Sa vocation poétique, ses thèmes de pensée, son imagerie seront profondément marqués par cette option primitive¹². Et nous verrons bientôt que les thèmes liturgiques auxquels Claudel sera tout de suite sensible se rapportent tous, d'une manière ou d'une autre, à l'idée de la maternité.

Son attachement au Tardenois s'exprimera très tôt. Un texte tardif et largement diffusé comme « Mon Pays »¹³ empruntera aux premières œuvres plusieurs de ses traits. Avant d'écrire, dans *Connaissance de l'Est* : « Et je me revois à la plus haute fourche

l'Otage, dont l'action se situe précisément dans le Tardenois, Sygne de Coufontaine évoquera « la valeur âprement apprise de chaque pièce, le liard, le sou, l'écu... Les visites au préfet, les discussions avec les fermiers et les entrepreneurs » (B 228 et 229).

10. Conversation avec Robert Mallet, *le Figaro littéraire*, 5 mars 1955.

11. L'agressivité est une composante si importante du caractère de Claudel qu'elle a pu faire l'objet d'une thèse doctorale : Brigitte Mennemeier, *Der aggressive Claudel*, Münster i. Westf., 1957. Cette étude se termine par deux index. Le premier rassemble une centaine de « angegriffenen Objekte », dont les principaux sont Renan et le XIX^e siècle. Le second est un index du matériel linguistique utilisé par Claudel (mots, métaphores, périphrases) pour exprimer son agressivité; il comprend mille titres environ.

12. Mais n'oublions pas que le jeune homme, au sortir du lycée, s'orientera vers le fonctionnarisme, suivant en cela les traces de son père. Il y a chez Claudel une double vocation, mais il convenait de souligner tout ce que le poète devra au pays maternel.

13. *Contacts et Circonstances*, p. 20-27. Ce texte est de 1958.

du vieil arbre dans le vent, enfant balancé parmi les pommes » (C 67), le poète faisait dire à un personnage de *la Ville* :

Je me rappelle qu'enfant, par ces journées couvertes,
Montant sur un pommier, du jardin je voyais la campagne avec
les laboureurs (A 366).

C'est déjà l'image, maintenant consacrée, de l'enfant spectateur du monde, passionnément occupé à déchiffrer le paysage, choses et hommes. Car lorsqu'il descendait de son pommier, l'enfant retrouvait, entre autres personnages, la vieille bonne Victoire Brunet dont il a parlé à diverses reprises, et qui savait si bien l'initier aux secrets du pays¹⁴. A travers elle, il vécut « dans un contact aussi intime et aussi prolongé avec les gens du pays qu'on en trouve, par exemple, chez Saint-Simon¹⁵ », et il y aurait toute une étude à faire sur le patois champenois dont Claudel a usé et abusé, surtout dans la première version de *la Jeune Fille Violaine*¹⁶.

Ce milieu, s'il n'était pas animé d'une foi très profonde, restait du moins imprégné de traditions chrétiennes. « Pendant ma petite enfance, note le poète dans son *Journal*, des hommes encore à la messe, dans leurs belles blouses bleues raides. Le maire au banc d'œuvre. Le maître d'école en chape servant de chantre¹⁷. » Des souvenirs religieux de la petite enfance, ceux de Noël restent sans doute parmi les plus vifs. Claudel n'a donné là-dessus aucune précision, mais il est remarquable que dans trois de ses drames, le lieu de l'action, situé « non loin de Reims », appelle comme de lui-même des éléments scéniques empruntés à la fête liturgique de Noël. Ces deux thèmes se trouvent associés, non seulement dans *l'Annonce faite à Marie*, mais encore dans *la Nuit de Noël 1914* (B 556) et dans *Jeanne d'Arc au bûcher* (B 1217). Notons encore que la mère seule « pratiquait », le père étant franchement anticlérical et voltairien. L'adolescent, qui s'est déjà défini paysan et Champenois, comme sa mère, se voudra bientôt, comme celle-ci, et en opposition à son père, nettement chrétien.

Il n'est pas indifférent, non plus, que la maison de Villeneuve ait été située tout près d'un presbytère désaffecté. Que contenait la bibliothèque du grand-oncle? Certainement la *Vie des Saints* de Butler, que le jeune lycéen « dévorera », peu après sa conver-

14. *Ibid.*, p. 25, et *Accompagnements*, p. 17.

15. *Mémoires improvisés*, p. 11.

16. Sur les emprunts de Claudel au patois champenois, voir G. Maillet, « Paul Claudel Champenois », *le Correspondant*, 1928, surtout p. 870-871.

17. *Journal intime*, décembre 1937. Cette note est inédite.

sion¹⁸. Peut-être aussi le *Grand catéchisme* de Grenet d'Hauterive et l'*Année liturgique* de Guéranger : Claudel les signalera à Rivière, à Jammes et à Frizeau, soucieux de s'instruire de la religion. A la fin du siècle dernier, ces ouvrages étaient des classiques de la piété chrétienne et se trouvaient dans la bibliothèque de bien des curés. Quoi qu'il en soit, nous les retrouverons bientôt parmi les ouvrages consultés par le poète, peu après 1886.

Mais il est autrement important de savoir que ce presbytère s'adossait au mur du cimetière paroissial. Or, dans tous les milieux où le christianisme survit surtout à l'état de traditions, la célébration du Jour des Morts conserve, et parfois accapare à son profit, toute l'importance que les autres pratiques religieuses ont perdue. Il en était sans doute ainsi à Villeneuve, et il semble que les Claudel y soient revenus chaque année pour honorer le souvenir de leurs disparus. Le futur poète recevait de ces cérémonies une impression profonde, et avec elles, peut-être son premier contact avec les thèmes et le style de la liturgie :

Ceux qui ne connaissent pas la tristesse et ne soupçonnent pas le mélange d'amertume, de componction et de satisfaction intime, j'allais dire de saturation avec lequel un chrétien attend le jour du Jugement dernier, n'ont qu'à se rendre à Villeneuve la nuit du Jour des Morts, quand une cloche inlassablement sonne le glas au milieu des torrents d'une pluie glacée¹⁹.

On trouve, dans la première version de *la Jeune Fille Violaine*, un passage qui précise le même souvenir²⁰.

Autrefois, la nuit de la Toussaint,
Tous les deux, ayant ôté nos souliers,
Nous faisons le tour du cimetière, en faisant des prières, neuf
fois, dix fois.

Pour les défunts, pour ceux dont personne ne se souvient (A 529).

N'insistons pas davantage : nous aurons à revenir sur ces données pour éclairer certains aspects de *Tête d'Or*, surtout l'utilisation qui est faite, dans ce premier drame, de certains éléments liturgiques empruntés à la fête des Morts.

Retenons, pour l'instant, que Claudel eut très tôt l'attention attirée vers les thèmes liturgiques qui entourent le mois de novembre, en partie à cause de la présence toute proche du cimetière,

18. *Contacts et Circonstances*, p. 24.

19. *Ibid.*, p. 25.

20. Dans la seconde version, le cimetière est certainement celui de Villeneuve. « On a fait la fosse où vous l'avez commandé, / Touchant le mur de l'église, près de celle de votre frère, l'ancien curé de ce village » (A 638).

pendant les brefs séjours qu'il fit dans « son » pays. Mais en partie seulement, car encore fallait-il que l'enfant fût sensibilisé à cette présence. Tel autre, placé dans la même ambiance, n'en eût pas été autrement impressionné. L'enfant Claudel semble avoir grandi avec une sorte d'angoisse native qui le prédisposait à réagir fortement à une certaine catégorie d'images. De là le choc profond qu'il reçut de la longue agonie et de la mort de son grand-père maternel. Le fait est bien connu ²¹, *Tête d'Or* en offre déjà un tableau schématique ²² et le poète y reviendra encore avec insistance dans ses conversations avec M. Guillemin ²³. Le pessimisme du jeune Claudel a donc de très anciennes racines. Il trouvera encore à s'alimenter dans la littérature du temps, surtout dans les « affreux » romans naturalistes.

Le tableau de la première formation religieuse resterait incomplet si l'on oubliait que l'année paysanne se déroule tout entière au rythme des fêtes liturgiques. La fête des Morts et Noël dominent les saisons d'automne et d'hiver, le printemps commence sous le signe de Pâques, et l'été persiste tant que dure la lumière de la Pentecôte. Le cycle liturgique progresse à travers une série de moments privilégiés dont chacun correspond à telle articulation précise du temps cosmologique, à telle division de l'année, de la saison, et aussi, de la semaine, de la journée. Si la suite des mois se trouve interrompue, à date fixe, par les grandes fêtes, la séquence hebdomadaire des jours a elle aussi un commencement absolu : dimanche, qui est comme une déchirure dans le temps et lui permet de retourner son cycle. La journée elle-même a un commencement, un milieu et un terme soulignés avec exactitude par la cloche de l'Angélus. Celle-ci se fait déjà entendre, quoique timidement, dans la première version de *la Jeune Fille Violaine* (A 567). Mais le rôle des cloches sera autrement important dans les œuvres de la maturité. Dans le théâtre, elles marqueront souvent des divisions majeures du temps dramatique, elles souligneront que tel personnage est arrivé à un tournant, à un moment crucial de sa destinée. Dans les grandes œuvres lyriques, elles marqueront d'un caractère fortement liturgique la notion d'heure, qui est capitale pour l'intelligence de l'*Art poétique* et des *Odes*. Quant au

21. *Contacts et Circonstances*, p. 12.

22. « J'ai vu mourir mon père... / Je voulus parler encore une fois, héler / Cette barque qui s'éloignait battant de mon pavillon /... Des larmes grises comme le suif sortirent des cuvettes de ses yeux profonds comme la fosse du fourmillon... » (A 69 et 70).

23. Guillemin, *art. cit.*, p. 26.

recueil intitulé *Corona benignitatis anni Dei*, on remarquera qu'il reprend le cycle des fêtes annuelles et qu'il relie chacune d'entre elles à une époque déterminée de l'année paysanne, mois ou année. Voilà déjà esquissée toute la troisième Partie de notre travail.

La *Corona* déborde de beaucoup le cadre des « grandes » fêtes liturgiques. En faisant une large place aux saints, elle leur accorde l'importance même qu'ils ont dans l'année paysanne, sinon dans la liturgie. Au pays maternel, le calendrier est ponctué par des dates qui associent, à telle transformation annuelle de la nature, telle image du Sanctoral. Ce cycle liturgique mineur inspirera finalement tout un recueil que Claudel intitulera *Feuilles de Saints*. Qu'on se rappelle aussi la dernière Journée du *Soulier de Satin*, où l'on voit Rodrigue occupant sa vieillesse à peindre précisément des « feuilles de Saints » (B 851). A l'époque de la maturité, on assistera donc à la floraison d'un genre littéraire directement relié à l'imagerie de l'année liturgique, si largement exploitée dans la décoration des cathédrales paysannes, et spécialement les cathédrales champenoises de Reims et de Laon, qui domineront tout le décor de *l'Annonce faite à Marie*.

Mais cette source d'inspiration est intimement associée, chez Claudel, au souvenir des images d'Épinal qu'on utilisait alors dans l'enseignement religieux. Le goût populaire, dira plus tard le poète, gardait encore « quelque chose qui ressemblait au Moyen Age », il restait attaché aux images de l'Histoire sainte et de la Légende dorée, à ces « feuilles d'Épinal » surtout, qui racontaient les aventures de saint Nicolas et de Geneviève de Brabant, tout le légendaire chrétien pêle-mêle avec l'histoire biblique :

J'y ai vu représenter la Tentation de saint Antoine et le Déluge.
« Repens-toi, Macabour », s'écriait le patriarche d'une voix enrichie par l'alcool, cependant qu'il administrait un bon coup de perche sur la tête d'un turc à la dérive ²⁴.

La première version de *la Jeune Fille Violaine* garde le souvenir précis de ce tableau dont la cocasserie s'explique sans doute par la superposition de plusieurs images, les unes légendaires, les autres bibliques ²⁵. Quelques pages plus bas, le poète semble se référer à une autre de ces « feuilles » :

24. *L'Épée et le Miroir*, p. 70. « M. Claudel m'a fait remarquer qu'en Champagne, on était tout près du Moyen Age, grâce à la tradition orale. » G. Maillot, *art. cit.*, p. 276.

25. Au moment où l'on va enterrer Violaine, un immense arc-en-ciel se déploie. Interrogée sur le récit biblique en rapport avec le phénomène, une petite fille se met

Voici le soleil dans le ciel,
Comme sur les images quand le maître réveille l'ouvrier de la
onzième heure (A 563, 653).

Mais la plupart de ces souvenirs se rattachent plutôt à l'enseignement religieux reçu à Bar-le-Duc et à Wassy :

Comme j'aimais jadis mon Histoire Sainte, quand la chère sœur
Brigitte, à Bar-le-Duc, nous racontait le rêve de Jacob et la mission
d'Éliézer : de quelles lèvres merveilleuses j'attendais l'histoire de
Joseph ²⁶ !

Avec quel intérêt je regardais ces grands cartons qu'elle nous
mettait entre les mains... Et plus tard, au lycée, l'Histoire sainte
fut les délices de ma classe de douzième. Le sacrifice d'Abraham,
le Déluge, les fiançailles de Rebecca, Jacob, Moïse, Tobie, le châtiment
d'Héliodore, la Samaritaine... ²⁷.

Et Claudel notera ailleurs qu'il était « surtout fasciné par les
scènes de la Passion », le coup de lance porté au flanc du Christ,
« cependant qu'un long ruban écarlate se déroulait du flanc trans-
percé ²⁸ ».

De ces fragments d'Histoire sainte, plusieurs survivront à
l'état de simple réminiscence, telle l'histoire d'Héliodore, que les
catéchismes populaires confondent souvent avec celle, plus primi-
tive, du juge Héli ²⁹. Héliodore, nous dit le second livre des
Macchabées, fut châtié par Dieu pour avoir embrassé la cause
des étrangers : un ange lui apparut, sous la forme d'un cavalier
qui le jeta à la renverse et le laissa longtemps plongé dans d'épaisses
ténèbres. Rapporté au second livre de *Samuel*, le châtiment d'Héli,
juge en Israël corrompu par le pouvoir, est analogue au précédent :
en apprenant la défaite de l'armée, « il tomba à la renverse, en
travers de la porte, sa nuque se brisa et il mourut ». De même,
le vieux Roi de *Tête d'Or*, appelant sur lui-même les coups du destin,
s'écriera :

Que l'apoplexie me renverse,
Que je tombe en arrière, faisant sonner le pavé avec ma tête d'Em-
pereur ! (A 69, 209).

à réciter : « J'ai mis mon arc dans les cieux / Afin pour qu'elle soit un signe de l'alliance/
Que j'ai faite avec les hommes. Alors Noé se mit à la porte de l'arche et il leur tapait
sur la tête avec un grand bâton, en disant : Repens-toi, Macabour ! » (A 558).

26. *Les Aventures de Sophie*, p. 55.

27. *J'aime la Bible*, p. 8.

28. *L'Épée et le Miroir*, p. 70.

29. *II Macchabées* III, 24-34, et *I Samuel* IV, 12-18.

Et Cassius, répondant à l'appel du nouveau Roi, dira lui aussi :

Le monde verra ! et il sera frappé d'égarement,
Et, comme un juge prévaricateur,
Proclamant contre lui-même sa sentence, trébuchera de son tribunal
pourri ! (A 109, 251).

On peut se demander si l'histoire d'Absalon, prince chevelu et dressé contre son père, n'a pas fourni certains éléments au personnage même de Tête d'Or : l'opulente chevelure qui caractérise le nouveau souverain et son acharnement à renverser le « vieux roi », qui s'appelle précisément David³⁰. Quoi qu'il en soit, les traits empruntés à l'histoire de Jacob sont autrement importants.

L'extase où est révélée à Simon Agnel sa vocation de conquérant du monde est comme calquée sur le récit des deux extases de Jacob : le songe de l'Échelle et la lutte avec l'Ange. Voici comment la Genèse raconte cette dernière scène :

Quelqu'un lutta avec Jacob jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne le maîtrisait pas, il le frappa à l'emboîture de la hanche... Il dit : Lâche-moi, car l'aurore est levée; mais Jacob répondit : Je ne te lâcherai pas que tu ne m'aies béni... Il reprit : Tu ne t'appelleras plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu, et contre les hommes tu l'emporteras³¹.

Simon, choisi parmi les « enfants d'hommes » et par « les dieux » (A 42), changera de nom : dès le second acte, il prendra celui qui donne son titre à toute la pièce et emploiera toutes ses forces à vaincre les hommes et le monde³². Conscient de la révélation qu'il a reçue, il s'écrie :

La morsure d'une divine Colère m'entame le cœur et une Force, comme un Vulcain,

30. Dans les textes tardifs, au sujet d'Absalon, Claudel met en relief certains éléments qu'il a exploités dans son premier drame : la chevelure dorée du prince et la déroute du « vieux roi ». « Et de même, quand on nous raconte l'enfant prodigue et l'histoire d'Absalon, nous devenons tour à tour le père et le vagabond, et le vieux roi en fuite et son fils transpercé » (*Introduction au Livre de Ruth*, p. 69). « Cette effervescence dorée autour de sa tête fut la perte d'Absalon » (*P. C. interroge le Cantique des Cantiques*, p. 111).

31. *Genèse xxxii*, 24-30. De même, dans *l'Oïtage*, Georges de Coufontaine dira au pape : « Il est vrai. Mon Père, vous êtes le prisonnier de votre fils. / Et je vous dirai comme Jacob quand il tenait l'ange si ferme : / Je ne vous lâcherai point que vous ne m'ayez béni » (B 236).

32. Il n'est pas impossible que l'identification du nom et de la personne, si fréquente dans la Bible, ait eu quelque influence sur la théorie claudélienne de la parole. Mais il ne faut pas, comme le fait K. Maurer, sous-estimer le rôle des idées de Mallarmé dans l'élaboration de cette théorie. Voir *Die biblische Symbolik im Werke Paul Claudels*, p. 33.

M'a pris contre sa poitrine et me brûle avec des tisons (A 84); ce que Cébès, son compagnon, avait déjà pressenti :

Quelqu'un qui t'a saisi t'a empêché de marcher, oui vraiment,
Qui peut choisir l'heure qu'il veut pour parler (A 44).

Et lorsqu'il tente de ravir à Simon son secret, lui aussi reprend les paroles de Jacob étreignant son mystérieux hôte :

Écoute! J'ai compris, et je ne te lâcherai pas! j'étais là!
Certes il faut aujourd'hui que je te parle et que tu me répondes!

Tu ne me quitteras pas avant de m'avoir donné la force et la nourriture que tu as!

Réponds, ou je me jetterai sur toi, tu verras, et je te terrasserai tel que tu es, et je te forcerai (A 45).

Simon, je ne te lâcherai point avant que tu ne m'aies répondu! (A 46).

Plus remarquable encore est l'allusion au songe de l'Échelle. Immédiatement après l'extase, Cébès appuie sa tête contre la poitrine de Simon, d'où s'écoule un filet de sang. Le geste de boire au flanc percé du Christ se retrouve chez bien des mystiques, et spécialement chez Angèle de Foligno, que Claudel lut dès après sa conversion : nous y reviendrons. Pour l'instant, remarquons plutôt les paroles de Cébès qui vient de sceller son union avec l'Élu des « dieux » :

Que ce lieu où un Roi me donna son sang,

Que ce tournant de chemin soit marqué d'une pierre et appelé d'un nom! (A 46).

La solennité qui enveloppe « ce lieu », le geste de dresser une « pierre » en imposant un « nom » à l'endroit : autant d'éléments qui se retrouvent dans la conclusion du récit biblique :

Jacob s'éveilla de son sommeil et dit : En vérité Yahvé est en ce lieu et je ne le savais pas! Il eut peur et dit : *Que ce lieu est redoutable.*

... Levé de bon matin, il prit la pierre qui lui avait servi de chevet, il la dressa comme une stèle et répandit de l'huile sur son sommet. A ce lieu il donna le nom de Béthel, mais auparavant, la ville s'appelait Luz³³.

L'auteur de *Tête d'Or* avait sans doute relu ces textes au moment où il composait son drame; mais sa prédilection pour certaines scènes bibliques remonte certainement aux leçons d'Histoire sainte reçues à Villeneuve et à Bar-le-Duc, comme à Wassy-sur-

33. *Genèse* xxviii, 16-19.

Blaise, où il fit sa première communion, le 23 mai 1880. Associés aux souvenirs liturgiques de la première enfance, et souvent confondus avec ceux-ci, ils demeureront pour le poète un inépuisable réservoir d'images.

L'ÂGE D'HOMME

Installés à Paris en 1882, les Claudel devaient bientôt, cédant aux moqueries de Camille, cesser toute pratique religieuse. C'est aussi, pour l'adolescent, le début d'une période extrêmement sombre : quatre années d'angoisse et de tâtonnements qui aboutiront au choc de Noël 1886. C'est dans un événement à caractère liturgique que Claudel trouve enfin ce qu'il cherchait, mais cet événement est en parfaite continuité avec ce qui le précède. L'intérêt du jeune homme pour certaines œuvres littéraires et pour la musique, la tournure particulière que va prendre son agressivité : tout cela prépare l'événement décisif et sensibilise déjà l'imagination à son contexte liturgique.

Le pessimisme profond qui va imprégner ces quatre premières années de vie parisienne est une caractéristique de toute la génération à laquelle appartient Claudel. Un quart de siècle plus tôt, il hantait déjà celle de Flaubert et de Zola. Cette note, on la perçoit très bien dans une lettre que Cézanne adresse à ce dernier, en 1860 :

Tu m'écris que tu es bien triste : je te répondrai que je suis bien triste, bien triste. C'est le vent du siècle qui a passé sur nos têtes... Tu gémiss sur la solitude qui t'entoure. Tu t'ennuies. N'est-ce pas notre maladie à tous, ce terrible ennui, n'est-ce pas la plaie de notre siècle? et le découragement n'est-il pas une des conséquences de ce spleen qui nous étreint la gorge ³⁴?

La première page de *Tête d'Or* est exactement dans ce ton. Tous les lecteurs de Claudel ont à la mémoire le monologue de Cébès, qui développe cet aveu : « J'ai plein mon cœur d'ennui » (A 31, 171) et annonce les confidences faites à Simon Agnel :

Par où commencerai-je

Pour exprimer l'ennui qui ne commence pas, mais qui, comme l'objet d'un long regard, reste fixe? (A 40, 179).

Le général vainqueur lui-même s'écriera : « O ce monde ennuyeux ! » (A 104), au moment de se lancer à la conquête du monde ³⁵.

34. Paul Cézanne, *Correspondance*, p. 72 et 75. Lettres de mars et juin 1860.

35. De même, encore, dans *l'Échange* : « L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est

Ce dernier trait montre que le pessimisme de Claudel est essentiellement agressif³⁶. Les personnages qui l'incarnent — Tête d'Or, puis Avare, dans *la Ville* — sont des conquérants, et tout d'abord, des destructeurs : des hommes poussés par une logique impitoyable, décidés à anéantir le monde, s'il est vraiment dépourvu de sens. On voit ici reparaître une composante primitive du caractère de Claudel : très tôt dressé contre son père, Paris le verra dressé contre les professeurs de Louis-le-Grand, contre leur enseignement et leurs idéaux, contre les valeurs esthétiques, philosophiques et sociales qui devaient sembler les plus sûres, en cette fin du XIX^e siècle. Gaspard et Bernage, titulaires de la classe de Rhétorique³⁷, n'étaient-ils que de « chastes vieilles filles³⁸ » dont le « faux goût » ne visait qu'à « épouiller l'écriture des auteurs classiques », sans chercher à les « faire comprendre et aimer »³⁹? Romain Roland, qui fut alors condisciple de Claudel, porte sur ces hommes un jugement beaucoup plus indulgent⁴⁰.

Quoi qu'il en soit, le futur poète commença certainement par absorber ce qu'il devait bientôt « rejeter », et non pas tout à fait « en bloc », contrairement à ce qu'il a souvent répété⁴¹. Encore qu'il lui ait reproché son kantisme, il gardera pour Burdeau, son professeur de philosophie, une estime durable. « Ses cours sur la philosophie grecque ont fait sur moi une impression profonde », notera-t-il dans son *Journal*, avant de le répéter à Jean Amrouche⁴². Il y puisera d'ailleurs certains thèmes de son *Art poétique*. Il allait, certes, accepter d'emblée le jugement un peu sommaire de Malarmé, sur Loti, Zola et les Goncourt, minables auteurs de « devoirs français⁴³ », mais Flaubert demeurera longtemps un de ses maîtres : il lisait tout haut de longs passages de *Salammbô*, au moment où il

attachée depuis sa naissance » (A 676); et dans la seconde version de *la Ville* : « O ennui! O ennui! » (A 418).

36. La révolte contre la condition humaine, spécialement contre la maladie et la mort, s'exprime dans un des premiers poèmes de Claudel : « Larmes sur la joue vieille » (C 6). La pièce est datée de 1887.

37. Cf. *Accompagnements*, p. 93.

38. *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 163-164.

39. *Conversations dans le Loir-et-Cher*, p. 34.

40. « Cher vieux Gaspard, de Nevers, mon bon maître de rhétorique, au front de labeur, si patient, si scrupuleux (méticuleux), qui m'as appris la probité de la pensée et l'ordre classique du raisonnement. » R. Rolland, *Mémoires*, p. 32-33.

41. « Je me suis hérissé, j'ai rejeté en bloc à peu près tout le bagage qu'on essayait de m'imposer. Quand je suis sorti du lycée, je suis sorti avec un bagage à peu près négatif complètement. » *Mémoires improvisés*, p. 32. Cf. *Accompagnements*, p. 226.

42. *Journal intime*, janvier 1940. *Mémoires improvisés*, p. 19.

43. *Mémoires improvisés*, p. 64.

composait *Tête d'Or*⁴⁴. Nous savons aussi, par les *Mémoires* et le *Journal intime*⁴⁵, qu'il lut à la même époque les romans de Victor Hugo, Goethe, Baudelaire, Leconte de Lisle. Il connut aussi la *Vie de Jésus* de Renan. Les idées de Taine et de Berthelot ne lui étaient pas étrangères⁴⁶; l'enseignement reçu à Louis-le-Grand en était sans doute partiellement imprégné. Gaspard, Bernage et d'autres obéissaient sans doute au réflexe sociologique qui consistait à professer, sans plus d'examen, la philosophie positiviste. En se révoltant contre cette déférence pour les idées à la mode, l'adolescent dressait sa liberté, bien sûr, contre le « bain matérialiste »; mais le monde qu'il rejetait ainsi, ne l'oublions pas, était celui de son père et de ses maîtres. L'agressivité, le besoin « d'être contre », est un élément qu'il ne faut pas sous-estimer, dans le retour de 1886.

Est-ce à dire que Claudel dut attendre Rimbaud pour avoir la première intuition d'un ordre de valeurs autre que celui qu'on lui proposait? Non pas, car il semble bien que la connaissance de Shakespeare et des tragiques grecs remonte aux années qui précèdent immédiatement 1886. Romain Roland le dit bien : c'est Claudel qui lui révéla *les Deux Masques* de Paul de Saint Victor⁴⁷. Or, on lit, à la première page du tome III de cet ouvrage : « Shakespeare fait partie de ce groupe indivisible que forment Homère, Eschyle, Job, Dante, Rabelais, ces premiers-nés de l'esprit humain, ces hommes qui dominent les générations terrestres... » N'a-t-on pas là comme un premier état de la liste des « poètes impériaux » que Claudel reconnaissait comme ses seuls ascendants directs : Eschyle, Dante et Shakespeare y figureront toujours, Homère, moins souvent, et Rabelais sera plutôt remplacé par Dostoïewski; quant à Job, nous montrerons bientôt l'influence profonde qu'il eut sur *Tête d'Or*. Il suffit, en tout cas, de lire toute cette *Introduction* au tome III pour se convaincre que Claudel doit à Paul de Saint-

44. *Journal intime*, juillet 1924.

45. *Mémoires improvisés*, p. 20-22. *Journal intime*, septembre 1924, cité par H. Guillemin, *Claudel et son art d'écrire*, p. 73.

46. *L'Avenir de la Science* de Renan, auquel Claudel renvoie, ne sera publié qu'en 1890. De même, c'est au début de *la Science et la Morale* (p. 5), publié en 1897, que Berthelot fera ses déclarations sur l'absence de tout mystère dans la nature.

47. « Avec Claudel, qui m'a révélé *les Deux Masques*, je me gargarisais de l'Orestie et de Prométhée, dans les commentaires éclatants de Paul de Saint-Victor. » R. Roland, *Mémoires*, p. 33. Les trois tomes de cet ouvrage (I, Eschyle, II, Sophocle, Euripide, Aristophane; III, Shakespeare et le théâtre français) parurent respectivement en 1880, 1882 et 1884. Le troisième tome, publié après la mort de l'auteur, était donc une nouveauté, au moment où les deux amis faisaient leur rhétorique.

LE TEMPS ET
L'ESPACE DANS
L'ŒUVRE DE
PAUL CLAUDEL

Le propre de l'œuvre poétique, c'est de montrer l'homme et le monde "en prise" l'un sur l'autre : un monde fait homme, mais aussi un homme fait monde, c'est-à-dire projeté dans le temps et dans l'espace. Et pour rejoindre la "pensée" de l'écrivain, il n'est que d'observer l'édifice spatio-temporel, l'univers qui s'élabore à travers l'œuvre.

Mais un univers se construit toujours à partir d'une certaine expérience originelle. Pour Claudel, la conversion religieuse aura le caractère d'une véritable mort, suivie d'une résurrection. C'est ainsi que les réminiscences liturgiques de ses premières œuvres renvoient, d'une part, à l'Office des Morts, et d'autre part, au Mystère de Pâques. L'univers des premiers drames est tout soumis à ce destin. Conquérants ou anarchistes, les protagonistes de "Tête d'Or" et de "La Ville" détruisent le monde, pour ensuite le reconstruire, sous la forme d'une Église. On trouve, au point de départ de l'œuvre de Claudel, l'expérience chrétienne fondamentale : celle de la seconde naissance.

Et toute l'œuvre de Claudel peut être considérée ainsi comme destruction et reconstruction d'un certain Espace total, à la fois cosmologique, interhumain et ecclésial, tandis que l'expérience pascalle est au cœur de la durée et partage le temps entre un passé et un avenir.

En montrant ainsi les constellations que forment entre eux les thèmes et les images liturgiques, le Père Vachon renouvelle profondément la vision de l'univers claudélien et de sa genèse.

ANDRÉ VACHON

Né à Strasbourg en 1926. Études primaires et secondaires à Montréal. Enseignement dans diverses villes du Canada. Études philosophiques, théologiques et littéraires en Belgique, en Espagne et en France. Réside à Montréal.

AUX ÉDITIONS DU SEUIL

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

