

Catherine MAYAUX

Professeur émérite de l'Université de Cergy-Pontoise.

Conférence donnée en l'église Notre-Dame des Victoires au Sablon,
le 29 septembre 2018.

Paul Claudel et l'art de la conversion

Mesdames, Messieurs,

Qu'il me soit permis tout d'abord de saluer Son Excellence Madame Claude-France Arnould, Ambassadeur de France en Belgique et de la remercier chaleureusement de sa présence ce soir parmi nous. Je souhaite remercier également les organisateurs de cette manifestation :

-l'Association « la Fabrique d'Église de Notre-Dame des Victoires au Sablon » et son Président Monsieur Daniel van Steenberghe,

-Monsieur François Claudel

-l'Association « Lettres en Voix » et sa présidente Madame le Professeur Myriam Watthee-Delmotte, membre de l'Académie Royale de Belgique, qui a été la cheville ouvrière de cette manifestation, ainsi que toutes les personnes qui ont travaillé à préparer cette soirée.

-Je rappelle enfin que cet hommage à Paul Claudel se situe aussi dans le cadre des manifestations qu'a favorisées la Société Paul Claudel à l'occasion des commémorations liées au cent-cinquantième de la naissance de Paul Claudel, manifestations placées sous le patronage de l'Académie française.

Je tiens à dire l'émotion qui est la mienne de parler dans cette église Notre-Dame des Victoires au Sablon dans laquelle Paul Claudel venait souvent prier et assister à la messe tandis qu'il était ambassadeur de France à Bruxelles de 1933 à 1935.

Nous savons qu'il s'agit là de sa dernière ambassade, et qu'il termine à Bruxelles une Carrière magnifique qui l'a amené en divers pays d'Europe, au Brésil, en Chine et au Japon, en Amérique, et que pour brève que soit cette dernière ambassade, elle n'en est pas moins une des plus brillante.

Pendant son ambassade sont mis en scène ses traductions des *Choéphores* et des *Euménides* à Anvers en décembre 1933 et février 1934. Sa pièce *L'Otage* est aussi jouée à plusieurs reprises. Ce sont très visiblement de grands succès, qui le réjouissent.

Claudel retrouve en Belgique des amis, comme Franqui qu'il a connu en Chine, en tout début de carrière, et qui sera le témoin du mariage de sa fille Reine avec Jacques Paris qui se tiendra à la Collégiale de Saint Michel et Sainte Gudule.

Quand il arrive en mai 1933, il écrit dans son Journal : « Le charme de Bruxelles est que c'est une petite grande ville » (*J II*, p. 19). Il circule beaucoup dans le pays, il va à Liège, Anvers, Malines (dont il aime les églises et le carillon), à Gand, Bruges, Ypres, Ostende, Yser, Dixmude...

Pendant son séjour en Belgique, il fréquente beaucoup les musées, ceux de Bruxelles, de Gand et Bruges, d'Anvers ; il va aussi souvent en Hollande pour voir de la peinture flamande et préparer son *Introduction à la peinture hollandaise* ; il écrit d'ailleurs beaucoup, de très nombreux textes liés à son œuvre exégétique.

Dans toutes les villes qu'il visite, il fréquente les églises, la cathédrale d'Anvers, le béguinage de Bruges, plusieurs abbayes (de Villers, de la Billotte...). Il y admire les vitraux, les sculptures, les stalles, et glisse dans son journal quelques visions qui le réjouissent : à Saint-Bavon de Gand par exemple, « les deux chantres qui lisent ensemble dans un énorme antiphonaire » (*J II*, p. 40). À l'Église Saint-Léonard de Leau, église du XIV^e siècle, il admire les « Retables de bois sculpté [...] Le Marianum suspendu en l'air dans un rayonnement de flammes dorées » (*J II*, p. 55). Il se montre toujours attentif à l'architecture, aux sculptures et à la musique dans les églises qu'il fréquente.

A ce sujet, je rappellerai une petite scène qu'il évoque à propos de l'église des Sablons un soir où il vient y prier ; il observe ceci : « La prière m'est facile dans la démolition des échafaudages et le vacarme des ouvriers, tandis que le moindre son de l'orgue suffit à me la rendre impossible. » Il s'interroge alors sur cet « élément étranger », qui facilite sa prière ; et se l'explique en disant « il élargit le clavier ».

Je vous propose donc de réfléchir avec moi sur la part que prend l'art, quelle qu'en soit la forme, dans la conversion de Paul Claudel en 1886, comme par la suite dans sa pratique religieuse, en la contextualisant à partir de l'époque de sa conversion, à la fin du XIX^e siècle. D'où le titre choisi pour cette conférence : « Claudel et l'art de la conversion ».

L'art et la poésie aussi sont des choses divines¹

Les récits de conversion des années 1880 posent la question du lien entre l'art et la foi, c'est-à-dire la question de la délectation esthétique qui s'introduit jusqu'au cœur de la prière et de la pratique religieuse : cette intrusion du plaisir

¹ Paul Claudel, « Ma conversion », *Contacts et circonstances, Œuvres en prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1965, p. 1013.

esthétique rendrait le croyant coupable de céder à une *séduction* et celle-ci serait contraire à l'esprit de la *conversion*² : une véritable conversion suppose au contraire le dépouillement et l'abandon de toute forme matérielle et sensible, fût-elle de l'ordre de la beauté, au profit d'une vérité nue. Le roman de Huysmans publié en 1895, *En Route* aborde cette question. Et Claudel, qui a senti le premier choc de la conversion à la Cathédrale Notre-Dame, à la Noël 1886, en écrit le récit, intitulé « Ma conversion » en 1913 : dans ce texte, ainsi que dans divers autres textes de Claudel sur la pratique liturgique, l'écrivain aborde le problème de la relation, tantôt heureuse, tantôt dévoyée, entre la pratique liturgique et l'art à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

Le constat que Claudel, après Huysmans, fait de l'évolution des pratiques sacramentaires en cette période charnière de fort courant anti-religieux creuse en eux une inquiétude profonde quant à l'avenir de la religion catholique : pour eux, elle se couperait et de la tradition et de l'art qui ensemble ont fondé ses rites. Les enjeux sont d'autant plus importants que le bastion des fidèles dont le nombre diminue, et les intellectuels et artistes croyants se trouvent pris en tenaille entre d'un côté, les tenants d'un positivisme qui considèrent la religion comme vouée à la disparition, et de l'autre, l'Église romaine qui tend à accentuer le divorce d'avec le monde moderne. La question de l'art dans la pratique religieuse, la question de la beauté du rite est donc prégnante dans leur réflexion d'artistes convertis, et Claudel s'est toujours montré un ardent défenseur d'une association étroite de l'art à la pratique religieuse, pourvu que l'on sache affirmer une exigence esthétique au service de la foi.

Je rappellerai d'abord les conditions de la conversion du héros romanesque Durtal dans d'En Route de Huysmans pour montrer comment Huysmans pose cette question, de manière à faire ressortir ensuite la singularité de Claudel sur la même question.

² Les italiques signalent le sens étymologique et à ce titre symbolique dont nous marquons l'emploi de ces termes.

Durtal, le héros d'*En Route* de Huysmans³, entre un soir de novembre dans l'église Saint-Sulpice, au moment où se célèbre l'octave des morts : il est alors saisi par la beauté du psaume chanté *De profundis ad te clamavi*, dont les « gerbes de voix », les « timbres pointus », les basses « comme souterraines » (p. 54) prennent possession du volume de l'église comme de la totalité de son âme et ex-priment, jusqu'à la douleur d'une déchirure intérieure : « l'âme désincarnée, jetée nue, en pleurs, devant son Dieu » (p. 55). Toute la vie intérieure du personnage est alors conduite à une double vénération du Christ Sauveur *et* d'une religion fondée en art, une religion dont l'art a été « allaité par l'Église » dès l'Antiquité et le Moyen Âge, ce qui a permis d'affirmer la catholicité du monde (p. 58). Huysmans emploie un lexique à la fois psychique et médical pour décrire la manière dont Durtal se soumet à la loi religieuse et à Dieu : il appuie le pathétisme dans la description des chants, il multiplie les images et leur donne une allure anthropomorphique pour évoquer la musique qui retentit dans l'église ; il concède en cela au goût symboliste et fin de siècle de l'époque⁴. Mais cette profusion d'images rend la scène suspecte et suggère que cette excessive beauté exerce sur l'esprit de l'impétrant une emprise nerveuse plus que spirituelle : il semble soumis à l'envoûtement de ses sens⁵.

Le héros de Huysmans nourrit sa foi conjointement des rites de l'Église et de l'art, mais jusqu'à une quasi confusion, autant psychique que spirituelle, entre art et rite liturgique : la beauté du rite provoque puis accroît sa foi par l'intensité de l'émotion esthétique, par la dilatation intérieure due à la jouissance de la beauté, là où l'on s'attendrait à ce que la méditation du croyant et son adhésion à un dogme renforcent sa foi. Le récit de la conversion de Durtal est placé sous le signe de cette association troublante, du fait de son excès, entre rite et art : l'art apparaît comme plus efficace pour « remuer », « capter » et « asservir » son âme que le cheminement

³ J.-K. Huysmans, *En Route*, édition de Dominique Millet, « Folio classiques » Paris, Gallimard, 1996. Les références de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

⁴ Voir « J.-K. Huysmans », dans Léon Bloy, *Les Funérailles du naturalisme*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Glaudes, Les Belles Lettres, 2001, pp. 47-77.

⁵ « Cette requête sublime finissant dans les sanglots [...] tordit les nerfs de Durtal, lui tressailla le cœur [...] » p. 56 ; « Il finissait par être pris aux moelles, suffoqué par de nerveuses larmes [...] » p. 91 etc.

intellectuel et spirituel qu'il avait entamé. Son directeur de conscience, l'abbé Gèvresin, ne se fait pas faute de le lui faire remarquer au chapitre V : « l'art a été le principal véhicule dont le Sauveur s'est servi pour vous faire absorber la Foi. Il vous a pris par votre côté faible...ou fort, si vous aimez mieux. Il vous a imprégné de chefs-d'œuvres mystiques ; il vous a persuadé et converti, moins par la voie de la raison que par la voie des sens ; et dame, ce sont là des conditions très spéciales dont il importe de tenir compte. » (p. 149). Mais Durtal avant déjà intérieurement fait le même constat⁶.

Voyons comment les choses se sont passées pour Claudel, et de quelle manière il les a rapportées dans le récit qu'il fait de sa conversion.

L'approche est plus discrète et plus mesurée dans le récit que fait Claudel de sa conversion ; et il proposera ultérieurement une analyse du rôle de l'art dans la liturgie et l'Église qui s'orientera autrement que chez Huysmans. Mais il témoigne cependant dans les interstices du texte de l'attrait exercé par la dimension esthétique du rituel sur l'âme disponible de ce « malheureux enfant qui, le 25 décembre 1886, se rendit à Notre-Dame de Paris pour y suivre les offices de Noël » :

Je commençais alors à écrire et il me semblait que dans les cérémonies catholiques, considérées avec un dilettantisme supérieur, je trouverais un excitant approprié et la matière de quelques exercices décadents. C'est dans ces dispositions que, coudoyé et bousculé par la foule, j'assistai avec un plaisir médiocre, à la grand'messe. Puis, n'ayant rien de mieux à faire,

⁶ « [...] par le son extérieur des mots, sans l'aide du recueillement, sans l'appui même de la réflexion, l'Église agit. /Et c'est là le miracle de sa liturgie [...] » (p. 72) ; « [...] / Le jour où, par curiosité, pour tuer le temps, il était entré dans une église et, après tant d'années d'oubli, y avait écouté les Vêpres des morts tomber lourdement, une à une, tandis que les chœurs alternaient et jetaient, l'un après l'autre, comme des fossoyeurs, des pelletées de versets, il avait eu l'âme remuée jusque dans ses combles. Les soirs où il avait entendu les admirables chants de l'octave des trépassés, à Saint-Sulpice, il s'était senti pour jamais capté ; mais ce qui l'avait pressuré, ce qui l'avait asservi mieux encore, c'étaient les cérémonies, les chants de la semaine sainte. » (p. 85)

je revins aux vêpres. *Les enfants de la maîtrise en robes blanches et les élèves du petit séminaire de Saint-Nicolas du Chardonnet qui les assistaient, étaient en train de chanter ce que je sus plus tard être le Magnificat.* J'étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l'entrée du chœur à droite du côté de la sacristie. Et c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant je fus touché et *je crus*. [...] Les larmes et les sanglots étaient venus et *le chant si tendre de l'Adeste ajoutait encore à mon émotion.*⁷

Le souvenir visuel et auditif de ce rapt, de cette vocation qui l'a conduit à une pleine conversion, est tellement vif que Claudel y revient encore, plus de quarante ans après, en 1938, dans une lettre à Henri Reynaud ; celui-ci vient de le solliciter pour qu'il écrive un « avant-dire » au volume qu'il vient de consacrer à la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois. Claudel revient sur le moment de sa conversion, insistant de nouveau sur la part de la dimension sensorielle de l'émotion qui l'a alors saisi :

Comment pourrais-je vous le refuser, *écrit-il à Henri Reynaud*, alors que ce sont les frères de vos petits chanteurs revêtus de la même aube et du même amict [*rectangle de toile fine que l'on met sous l'aube*], qui, un certain soir de décembre, à Notre-Dame de Paris, ont purifié mon âme des ténèbres matérialistes ? Puissance merveilleuse de la voix, de l'âme directement qui atteint, qui imprègne, qui s'unit l'autre âme et qui l'entraîne avec elle, avec la connivence irrésistible de l'oreille, dans un même acte d'amour, quand c'est l'amour qui va à la rencontre de la foi !

⁷ « Ma conversion », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 1010. Nous soulignons, mais les italiques de « je crus » sont le fait de Claudel.

Claudiel évoque encore le rôle joué par « ces êtres innocents qui énonçaient l'un après l'autre [...] les divines affirmations d'un *Magnificat* »⁸, et son propos rappelle celui de Huysmans qui décrit les « voix d'enfants tendues jusqu'à éclater, ces voix claires et acérées [qui] mettaient dans la ténèbre du chant des blancheurs d'aube [...] » qui séduisent Durtal dans *En Route* (p. 55-56).

L'attrait esthétique chez Claudel n'est toutefois pas une donnée préalable à cette conversion, ni ne relève d'une aspiration à laquelle il céderait comme Huysmans, « l'homme le plus idolâtre d'art que j'ai rencontré dans ma vie » selon le témoignage de Léon Bloy dans les années 1890-1891.

Claudiel dit envisager de devenir écrivain ; mais sa vocation poétique profonde se déclenche et se consolide au moment de cette conversion, progressant en même temps que sa vocation de croyant. Le plaisir d'esthète dont il témoigne avant sa conversion est emprunté à l'air du temps, superficiel et surfait : dans « Ma Conversion », il évoque son « dilettantisme supérieur », prétend venir à Notre-Dame pour y trouver « la matière de quelques exercices décadents » ; mais cela reste très en deçà de la dévotion à l'art du personnage de Durtal. Nous pouvons par exemple opposer sur ce point le récit de Huysmans :

enfin Durtal avait été ramené à la religion par l'art. Plus que son dégoût de la vie même, l'art avait été l'irrésistible aimant qui l'avait attiré vers Dieu (p. 85)

et ce que Claudel confie sur la progression de sa conversion :

L'étude de la religion était devenue mon intérêt dominant. Chose curieuse ! L'éveil de l'âme et celui des facultés poétiques se faisait [sic] chez moi en même temps. (« Ma conversion » p. 1012)

et plus loin, il explique encore :

⁸ « Le Chant religieux », lettre du 14 novembre 1938 adressée à Henri Reynaud, *Œuvres complètes*, XVI, p. 204-208.

Peu à peu, lentement et péniblement, se faisait jour dans mon cœur
cette idée que l'art et la poésie aussi sont des choses divines [...]

(p. 1013)

Il faut savoir que Claudel (comme Huysmans) a pratiqué une lecture qu'il a trouvée régénérante, à savoir celle du livre de Dom Guéranger, l'abbé de Solesmes, *L'année liturgique*. Dom Guéranger veut réintroduire la dimension esthétique dans la liturgie⁹ : on trouve encore référencés dans la bibliothèque de Claudel 12 des 14 tomes que compte *L'année liturgique* publiée chez Oudin entre 1880 et 1907 ; et Claudel est allé se recueillir à l'Abbaye de Solesmes sur la tombe du Père Guéranger (*J II*, 21-22 mars 1936, p. 132). Dès sa conversion, Claudel montre une sensibilité à la dynamique pro-active du rite dans sa dimension esthétique; mais chez Claudel ce sentiment n'est pas une admiration confite, il s'élève entièrement au niveau intellectuel et spirituel.

Il faut rappeler que le dernier quart du XIX^e siècle, celui de la jeunesse de Claudel (né en 1868), connaît une double crise esthétique et religieuse, et la conjonction des deux se révèle catastrophique pour l'Église. D'une part, en France notamment, l'anticléricalisme bat son plein, et la déchristianisation progresse à grands pas dans les dernières décennies du siècle. Claudel, et comme bien d'autres en cette fin de siècle (Goncourt, Zola, Flaubert...), raille ce que sont devenues les pratiques religieuses, au point qu'après la nuit de Noël de 1886, lui répugnera l'idée de se mêler aux fidèles :

la religion catholique me semblait toujours le même trésor
d'anecdotes absurdes, ses prêtres et les fidèles m'inspiraient la même
aversion qui allait jusqu'à la haine et jusqu'au dégoût.

(« Ma Conversion », p. 1010).

⁹ Voir à ce sujet la préface de D. Millet à *En Route* (*op. cit.*) et du même auteur, « Poème biblique et poétique sacramentelle chez Paul Claudel », *La Prose transfigurée, Études en hommage à Paul Claudel*, PUPS, 2005, pp. 301-302 ; ainsi que Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, p. 31.

Dans la « Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence dans l'art sacré » (1919) comme dans « le goût du fade » qui date de 1934, Claudel met en cause le manque de sensibilité à l'art des prêtres de son époque, trop sulpiciens ou jansénistes à ses yeux :

Il faut s'en prendre aussi au clergé qui pendant trop longtemps s'est confiné vis-à-vis du siècle dans une attitude apeurée et défensive et a cru que l'art ne pouvait se séparer du péché qu'en se séparant de la vie¹⁰.

Il dénonce « la crise d'une imagination mal nourrie »¹¹, la tendance à la facilité qui dévoie l'art sacré vers un souci de plaire¹², et le fait, absurde à ses yeux, de s'adresser pour embellir l'Église et la pratique liturgique, non pas aux meilleurs artistes dont regorge le siècle, à savoir Rude, Carpeaux, Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiou ; mais « à des marbriers de cimetières et de lavabos, fournisseurs de simulacres désossés »¹³. Mêmes lamentations chez Huysmans qui est sans doute encore plus sévère : interrogé par le journal *Le Sillon* le 16 janvier 1899 dans le cadre d'une « enquête sur la renaissance idéaliste » sur la capacité du public catholique à s'élever « au point de vue littéraire et artistique », il répondit ceci :

[...] le public catholique se tranche en deux parts très inégales. Une, minuscule, celle des gens pieux, intelligents et lettrés, épris de mystique et d'art, considérés par les autres comme des toqués et des êtres dangereux, et une autre, énorme, composée de toute la tourbe des catholiques ignares et bégueules, très décidés à empêcher, par tous les moyens possibles, toute tentative de littérature et tout essai d'art. / L'idéal de la rue Saint-Sulpice leur suffit parfaitement et ils n'en veulent aucun autre.¹⁴

¹⁰ « Le goût du fade », *Positions et Propositions, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 116

¹¹ « Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence dans l'art sacré », *Positions et propositions, loc. cit.*, p. 119.

¹² « Le goût du fade », *loc. cit.*, p. 117.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ « Enquête sur la renaissance idéaliste », *Le Sillon*, 16 janvier 1899, reproduit par D. Millet dans *En Route*, édition citée, p. 558.

De même le personnage de Durtal raille les dévots et cagots qu'il voit dans les églises, selon un couplet fréquent sous la plume des écrivains convertis contre un clergé « jansénisant »¹⁵, il n'aime pas l'architecture des basiliques modernes qu'il trouve laides, « inertes », « sourdes aux prières qui se brisaient contre l'indifférence glacée de leurs murs » (p. 93), et plus encore il rejette la musique et les chants quand ils ne sont pas plain-chant ou psaumes :

À Saint-Étienne-du-Mont, c'était pis encore ; la coque de l'église était charmante mais la maîtrise était une succursale de la maison Sanfourche ; on se serait cru dans un chenil où grognait une meute variée de bêtes malades ; quant aux autres sanctuaires de la rive gauche, ils étaient nuls ; l'on y supprimait autant que possible le plain-chant, [...]. (p. 96)

Plus loin il stigmatise les églises où « presque toujours on habille le *Tantum ergo* de flons-flons imbéciles, de mélodies pour fanfare militaire et pour banquet », s'en prenant au clergé qui accepte de tels sacrilèges :

[...] il fallait réellement que les curés eussent perdu, non pas le sens de l'art, - puisqu'ils ne l'ont jamais eu- mais le sens le plus élémentaire de la liturgie, pour accepter de semblables hérésies, pour supporter de pareils attentats dans leurs églises ! (p. 174)

A cet état de désesthétisation du rite auquel est parvenue, selon ces intellectuels convertis, la liturgie en cette fin de siècle s'ajoute l'atmosphère de « ces tristes années quatre-vingts, l'époque du plein épanouissement de la littérature naturaliste » comme l'explique Claudel dans « Ma conversion » : « Jamais le joug de la matière ne parut mieux affermi. Tout ce qui avait un nom dans l'art, dans la science et dans la littérature était irrégulier. Tous les (soi-disant) grands hommes de ce siècle finissant s'étaient distingués par leur hostilité à l'Église. Renan régnait. » (p. 1009)

¹⁵ Voir à ce sujet le commentaire de D. Millet-Gérard, *En Route, op. cit.*, p. 590-591.

Et l'on connaît toute l'hostilité de Claudel à l'égard de Renan, qu'il exprime notamment dans son Journal.

La question de l'art dans la pratique liturgique est donc à leurs yeux cruciale (le mot ne convient-il pas ?) et déterminante pour l'avenir de l'église et du monde croyant. Pour Huysmans « la Grâce se mêl[e] aux éloquents splendeurs des liturgies » (*En Route*, p. 86) et pour Claudel, « l'art fait partie du rituel » comme il l'explique en 1932 dans sa « Note sur l'art chrétien » :

Il [l'art] a pour but non pas de nous évangéliser et de nous instruire, d'exciter nos sentiments, ou directement de glorifier Dieu, mais de constituer autour de la Croix, autour de la Panagia ou du Pantocrator, un ensemble de présences officielles, une cour, un chœur, un clergé permanent sur les murailles, un mobilier pictural, la garde plate de l'iconoclaste, la délégation des Anges et des Saints à laquelle les jours de fête vient s'adjoindre la foule terrestre. L'Église est une *basilique*, c'est-à-dire la résidence d'un Souverain au milieu de sa cour.¹⁶

Et plus loin dans ce même texte, il réfléchit à la différence entre la prière et l'incitation à la dévotion, et la catéchèse pour laquelle il y a besoin de stimulation artistique :

La Cathédrale n'est qu'un immense appareil à écouter et à répondre, un prisme dans un rayon, une disposition d'échos, une minutieuse analyse et comme une digestion intérieure par la couleur et par le relief de l'éternel message. Au contraire, pour gagner les cœurs, il faut séduire notre sensibilité. Il faut plaire. Il faut engager le cœur sur le chemin de la vérité et de l'action à la fois par l'autorité au-dessus de nous du dogme nu [...] et par l'approvisionnement des sens.¹⁷

Si tous les arts doivent participer à la beauté de la liturgie et construire cette *basilique* à la gloire de Dieu : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie

¹⁶ « Note sur l'art chrétien », *loc. cit.*, p. 121.

¹⁷ *Ibid.*, p. 124.

(auxquels peuvent s'adjoindre toutes les formes de l'artisanat : mobilier d'église, vêtements sacerdotaux et d'apparat religieux, objets du culte et pièces ornementales...), Claudel récuse catégoriquement le style sulpicien qui sévit à son époque¹⁸, de même que les musiques de la modernité, « mystique égrillarde, ces fonts à l'eau de bidet qu'inventa Gounod » (*En Route*, p. 66) ou « qui donne des signes évidents d'anémie et de décrépitude »¹⁹ ; il en appelle à l'art médiéval, et remonte aux hautes époques du christianisme, à savoir celles de sa naissance et de son émergence à travers la constitution du canon biblique et les textes fondateurs des Pères de l'Église ; et celles encore de son renouveau au cours des XII^e et XIII^e siècles, grands siècles d'une théologie qui s'enrichit de la philosophie ainsi que du renouveau de la vie ecclésiale avec l'apparition de plusieurs ordres monachiques amenés à jouer un rôle éminent dans la vie religieuse²⁰. Aussi saint Paul est-il convoqué par Claudel : « où nos forces trouveraient-elles meilleure expression que dans ces *hymnes et cantiques spirituels* que nous recommande saint Paul ? » ; aussi en appelle-t-il au fil des années à l'antienne et à l'hymne, à l'ancienne liturgie gallicane :

que de trésors contient cette musico-littéraire [prose] franco-latine aujourd'hui si misérablement oubliée et abandonnée ! Là est une des sources et des ressources les plus profondes de notre poésie, la plus intimement associée à notre génie national. Qui rend justice aujourd'hui à ce magnifique poète qu'est Adam de Saint-Victor ? (Et la même abbaye produisit plus tard le grand Santeul.)²¹

Ce même nom de Saint-Victor et d'autres réapparaissent sous la plume de Claudel lorsqu'il rédige le chapitre VII de son commentaire de *L'Apocalypse de saint Jean* : « les hymnes d'Ambroise, les psaumes de David, les cantilènes de Grégoire, les séquences de Nottker [sic], les proses du moine de Saint-Victor, mouillent mes

¹⁸ « cette bondieusarderie qui s'épand le long de la rue de Saint-Sulpice », *En Route*, p. 107.

¹⁹ « Le Chant religieux », *loc. cit.*, p. 207.

²⁰ Voir à ce sujet, André Haquin, « Parcours à la découverte de la ritualité chrétienne », *Rite et littérature, Cahiers électroniques de l'imaginaire* n°3, Myriam Watthee-Delmotte et David Martens éd., www.e-montaigne.com, automne 2005, pp. 5-15.

²¹ « Le Chant religieux », *loc. cit.*, p. 206.

yeux et pénètrent notre moelle »²². Claudel décline là un pan de l'histoire de l'hymnodie latine et de la naissance de la toute première poésie de langue française : Ambroise (337-397), évêque de Milan au IV^e siècle, composa des hymnes à partir de la tradition poétique latine afin d'encourager la pratique des fidèles, hymnes qui devinrent si populaires que la postérité a tendu à le considérer comme le fondateur de l'hymnologie latine (il serait l'auteur du *Te Deum*); on a tardivement attribué à Grégoire le Grand (540-604), Pape romain en 590, la codification du chant rituel ou chant grégorien ; Netker Balbulus [le Bègue, appellation due aux formes répétées de sa musique, non à un défaut d'élocution] moine de Saint-Gall en Suisse, écrivit des hymnes à saint Étienne et une quarantaine de séquences ; on sait enfin combien l'école de Saint-Victor signa une période féconde du développement de l'art et de la pensée religieuse au XII^e siècle, marquée autant par les études théologiques et exégétiques, que par la créativité en poèmes liturgiques dont Adam fut un remarquable représentant²³. Huysmans, avant Claudel, faisait remonter son personnage par la pensée au « chant liturgique créé presque toujours anonymement au fond des cloîtres, [...] source extraterrestre, sans filon de péchés, sans trace d'art. [...] c'était aussi l'idiome de l'Église, l'Évangile musical accessible comme l'Évangile même, aux plus raffinés et aux plus humbles. » (p. 58) ; ou bien il le fait remonter au *Dies irae* anonyme, « simplement form[é] par les alluvions douloureuses des temps » et qui « semblait être tout d'abord tombé, ainsi qu'une semence de désolation, dans les âmes éperdues du XI^e siècle. » (p. 64-65). Ces écrivains en cette époque considèrent que la pratique religieuse et la prière doivent s'accomplir à travers cet art sacré et en conserver mémoire et pratique. Claudel appelle de ses vœux un retour à cette haute époque liturgique, demandant : « est-il possible de

²² *L'Apocalypse de saint Jean*, dans *Le Poète et la Bible*, I, 1910-1946, édition établie, présentée et annotée par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet-Gérard et Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, p. 1159.

²³ Voir « L'École de Saint-Victor », *Dictionnaire critique de théologie*, Jean-Yves Lacoste dir., PUF, 1998, pp. 1041-1043. Voir aussi Isabelle Renaud-Chamska, « Poétique de *La Liturgie des Heures*, Notes brèves sur le Bréviaire », *Poésie et Liturgie, XIX^e-XX^e siècles*, Martine Bercot et Catherine Mayaux éd., Peter lang, 2006, p. 177-197.

rêver que les temps futurs assisteront dans nos églises à la renaissance de la prose²⁴, ancienne et moderne, qui remplacerait avantageusement tant de fades *motets* ? »²⁵ On sait que l'histoire de l'Église n'accomplira pas son rêve, et qu'il témoignera de sa déception au fil du temps dans son Journal : en avril 1953 il note « La nouvelle liturgie laisse le Samedi-Saint complètement vide. [...] La grande solennité avec laquelle nous étaiant apportés les sacrements du Feu et de l'Eau est bousculée. Pâques est dégradée comme l'est aujourd'hui Noël par ces tristes messes de minuit » ; et le jour de l'Assomption : « N[ous] avons subi une dégradation. [...] La messe latine n'est pas faite pour cela et en tant qu'œuvre d'art elle subit un affreux dommage. Sans parler de cet odieux mélange de français. Cela ressemble beaucoup à un "culte" protestant. Trouble et tristesse » ; au point que le 29 janvier 1955, quelques jours avant sa mort (survenue le 23 février – c'est dire l'inquiétude que constituait pour le poète croyant l'évolution de la liturgie), il publie un article dans le *Figaro Littéraire* intitulé *la Messe à l'envers* dans lequel il proteste ardemment contre les nouvelles modalités de la liturgie qui « dépouille le peuple chrétien de sa dignité et de son droit », regrettant encore que « le déplorable usage actuel a[it] complètement bouleversé l'antique cérémonial au plus grand trouble des fidèles »²⁶.

L'enjeu des questions esthétiques et d'art liturgique est donc de première importance aux yeux de Claudel, et nul doute qu'il n'eût vigoureusement condamné la rénovation de la liturgie réalisée par les réformes de Vatican II à partir de 1963. La référence que fait Claudel à la vieille hymnodie latine ou franque dit son attachement à la pratique la plus ancienne de la liturgie qui correspond en même temps à la naissance de la poésie française, qui émane du christianisme même :

²⁴ On peut imaginer que Claudel utilise ici le terme « prose » en son sens médiéval synonyme de « séquence », forme psalmique composée de versets qui « suit » l'*Alleluia* à la messe ; voir à ce sujet Dominique Millet-Gérard, « Claudel hymnode et séquentiaire, le secret de l'iambe », *Paul Claudel 18*, Minard, *Revue des Lettres Modernes*, 2003, p. 120

²⁵ « Le Chant religieux », *loc. cit.*, p. 206.

²⁶ Paul Claudel, *Journal*, Tome II, 1923-1955, Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1969, respectivement p. 832, 842 et 885. « La messe à l'envers », *Supplément aux Œuvres complètes*, I, p. 294-295.

celle-ci est à ce titre justifiée par celle-là, et est par essence empreinte d'un souci de Dieu. Claudel s'est attaché lui-même à inscrire sa poésie comme sa poétique dans la continuation de l'ancienne poésie religieuse. Dans « Claudel hymnode et séquentiaire, le secret de l'iambe », Dominique Millet-Gérard expose les hésitations du poète quant à la forme qu'il recherche pour les poèmes qui formeront en 1914 la *Corona benignitatis anni Dei* : hésitant entre le modèle de la séquence et celui des hymnes, il choisirait de combiner forme strophique et vers psalmique²⁷. Cette étude met aussi en valeur l'accord profond que dégage Claudel entre la rythmique de la poésie liturgique du Moyen Âge dans son héritage latin et la théorie de l'iambe essentielle à la poétique claudélienne développée dans *Art poétique* et dans « Positions et propositions sur le vers français ». Elle rappelle aussi le lien entre cette théorie de l'iambe et le mouvement même de la vie perçu et conçu par Claudel :

Mais le vers dont l'emploi partout a prévalu est le vers iambique universellement employé dans le théâtre antique et dont l'élément unique (couple d'une brève et d'une longue) est la traduction la plus simple de cette pulsation qui ne cesse de compter le temps dans notre poitrine.

L'expression sonore se déploie dans le temps et par conséquent est soumise au contrôle d'un instrument de mesure, d'un compteur. Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine. Le coup de notre pompe à vie [...] / L'iambe fondamental, un *temps* faible, un *temps* fort.²⁸

²⁷ « [...] comme si Claudel superposait le modèle d'Adam de Saint-Victor, dont la forme est [...] strophique, le vers court (le plus souvent l'octosyllabe hérité de saint Ambroise, avec des chutes en heptasyllabes), et la rime presque systématique, et celui de Notker, qu'il lit chez Dom Guéranger sous forme de vers long assonancé, alors que les éditeurs modernes ont tendance à le fragmenter en unités rythmiques plus brèves [...] » « Claudel hymnode et séquentiaire, le secret de l'iambe », *op. cit.*, p. 121 ; voir aussi p. 125.

²⁸ « Positions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose, op. cit.*, respectivement pp. 6-7 et p. 5.

Cette présence conjointe dans la pensée claudélienne d'une conception du rythme poétique fondamental, de la théorie de l'iambe, d'une poésie inscrite dans la mémoire de l'ancienne hymnodie, et du référent rythmique vital propre à tout homme (rythme cardiaque et circulation sanguine) qui fonde cette poétique donne une exceptionnelle cohérence tout à la fois à la pensée religieuse de Claudel et à sa pensée de la poésie : elles sont indissolublement liées. Sa conception de la poésie revêt de ce fait une dimension universaliste qui l'autorise à prendre place, au moins pour la partie de ses poèmes religieux, aux côtés des chants, anonymes ou non, de la liturgie catholique. Un article suggestif de Nathalie Nabert « Prière et poésie chez quelques poètes du XX^e siècle » a mis ainsi en lumière l'étroite parenté entre certains poèmes de Claudel et certains psaumes, fondée notamment sur la réactualisation d'une hérédité qui assume passé et futur, permettant un effacement du sujet à l'intérieur de la parole²⁹. La question de l'auteur, celle du sujet lyrique et de la singularité sont rendues secondaires tout à la fois par cette théorie d'un rythme fondamental propre à tout être vivant, et par l'englobement de toute création dans le mouvement de *la* Création, par l'inscription de la parole poétique dans la genèse d'une parole religieuse (im)mémorielle. Dans sa « Note sur l'art chrétien » de 1919, Claudel s'interrogeait à propos de la « vierge de bazar issue d'un moule à saucisses » à laquelle la Carmélite et la Petite Sœur des Pauvres adressent leurs « confidences ravissantes » et sur ce qui pourrait justifier un art aussi déplorable offert à la dévotion :

Faut-il penser que ces statues impersonnelles, si elles ne rassasient pas la dévotion, du moins elles ne lui font pas d'obstacle, elles n'interposent pas entre Dieu et nous la gênante personnalité de l'artiste ?³⁰ Faut-il croire [...] que par leur laideur même, par leur ignominie sans nom, elles sont plus

²⁹ L'auteur rapproche notamment le poème « Ténèbres » de la section « Images et signets entre les feuilles » de la *Corona* et le psaume 17. Nathalie Nabert, « Prière et poésie chez quelques poètes du XX^e siècle », *Revue de l'Institut catholique de Paris, Transversalités*, n°61, janvier-mars 1997, pp. 53-65, voir en particulier p. 59.

³⁰ Nous retrouvons ici la réflexion de Durtal envisagée au début de notre travail.

propres à nous parler de la Beauté incommunicable ? Là où l'homme, fût-ce un homme de génie, tient plus de place, il y a moins de place pour Dieu.³¹

Claudéel récusé évidemment cette idée, lui qui a dévolu son âme à Dieu et sa vie à la création poétique. Aussi poursuit-il, et il nous paraît important de le citer longuement :

Ce sont là des idées que ses sentiments professionnels rendent bien difficile à un artiste d'accepter. Il s'indigne et se désolé de voir toute la Création aujourd'hui déshéritée de cette parole de reconnaissance et d'amour qu'elle doit à son Créateur. [...] il sait que la Beauté ne peut être la récompense d'une inspiration hasardeuse, mais l'effet –ou le présage ?- d'un mouvement général de l'horizon, d'une poussée de l'Univers, de la reprise jusque dans ses fondations de l'œuvre des Six Jours. [...] L'élan, l'effort honnête d'un artiste, qui, n'importe comment et de son mieux, avec les moyens qu'il a à sa disposition, essaye non pas lui-même d'apparaître, mais de *répondre*, de répondre à la parole par une parole, à la question par un acte, et au Créateur par une création, cet effort ne peut pas rester isolé et produit, à l'insu ou non de son auteur, autour de lui, toutes sortes de conséquences et de propositions constructives.³²

L'écriture poétique, comme l'art, qu'il soit musique, architecture, sculpture..., est pour Claudéel « parole de reconnaissance et d'amour ». Toujours dans « Note sur l'art chrétien », Claudéel écrit : « S. François en flammes fait sortir Giotto de son baquet de plâtre et Giotto derrière lui tire tout l'art italien »³³ ; l'art comme la poésie sont prière et répons : « *Leur prière, c'est l'opération de leur art* »³⁴. Rappelons que *Paul Claudéel répond les psaumes* est le titre choisi par le poète pour sa traduction

³¹ « Note sur l'art chrétien », *loc. cit.*, p. 128.

³² *Ibid.*, p. 128, 129 et 130.

³³ *Ibid.*, p. 130.

³⁴ *Ibid.*, p. 131.

des psaumes publiée pour la première fois en 1948 chez Ides et Calendes³⁵. D'où l'importance qu'accorde Claudel dans la pratique liturgique au fait que le peuple chrétien *dise* la messe *avec* le prêtre (et non le prêtre pour l'assistance ni face à elle) qui « se retourne de temps à autre pour s'assurer de sa présence, de sa participation et de sa coopération »³⁶, de l'importance qu'il accorde à la vérité de l'échange entre les deux groupes d'officiants, prêtre et peuple, à travers les *Dominus vobiscum* et *Orate, fratres* :

Le Curé (dans cette église de Paris que je sais), après qu'il a chanté le *Credo*, quand il dit : *Dominus vobiscum*,

Se retourne vers l'assistance qui est de femmes et d'enfants et il y a encore pas mal d'hommes,

Tout cela tout de même qui est là pour dire la messe avec lui et qui est son petit troupeau.

L'un fait semblant de lire dans un livre et l'autre est bien embarrassé de son chapeau.

Ce n'est pas que ce soit intéressant, et ce n'est pas positivement que l'on s'ennuie,

Chacun sait simplement qu'on est là pour attendre que ce soit fini,

Et regarde vaguement le prêtre à l'autel qui trafique on ne sait trop quoi.

« Le Seigneur est avec vous, mes frères ! Mes frères, êtes-vous avec moi ? [...] »

tonne alors l'officiant dans *La Messe là-bas*³⁷ attendant le répons et les chants des fidèles.

³⁵ Voir à ce sujet l'article d'Aurélien Gleize, « À propos des traductions des psaumes par Paul Claudel », *Poésie et liturgie, XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, pp. 117-135.

³⁶ Voir *la messe à l'envers, op. cit.*

³⁷ Paul Claudel, *La Messe là-bas, Œuvre poétique*, Textes établis et annotés par Jacques Petit, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1967, p. 502. Voir « Modèles liturgiques et

Claudiel considère les poètes et les artistes comme des « *Scribae*, c'est-à-dire producteurs de l'expression » - selon le terme de l'Évangile – qui sont « chercheurs diligents de la Perle unique, de la drachme perdue ou plutôt *placée* dans les profonds coffre-forts de l'Univers » : par leurs moyens propres, ils recherchent « le Royaume des Cieux »³⁸. C'est bien la leçon que professe encore le poète en 1937 dans *Du sens figuré de l'écriture* : « Nous sommes associés à une liturgie »³⁹ référant implicitement à une autre idée qui lui est chère et qu'il explicite dans un texte de 1944, à savoir que le terme liturgie ne doit pas être pris dans un sens trop étroit : « Tout dans la Création est perpétration d'un Office [...]. L'Office liturgique proprement dit, celui dont le rôle de l'Église est de s'acquitter, ne fait qu'apporter Dieu [...] »⁴⁰ Ainsi, l'art et la beauté du rite tels que les justifie Claudiel participent d'une pensée religieuse totalisante : loin de s'en tenir à une domination des sens comme cela semble en partie le cas chez Huysmans, ils sont les éléments d'un tout, les moments d'« une multiple représentation, au sens pictural et théâtral du mot » « de l'énorme Parabole »⁴¹. L'art pour le converti, pour le croyant, n'est pas ornement, mais relève du sacré et d'un geste de révérence, il est à la fois issu du Créateur et réponse, ou répons au Créateur.

enjeux poétiques dans « La Messe là-bas » », *Poésie et liturgie, XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 137-152.

³⁸ « Note sur l'art chrétien », *loc. cit.*, p. 131

³⁹ *Du sens figuré de l'écriture, Le Poète et la Bible*, I, *op. cit.*, p. 845.

⁴⁰ Voir sur ce point *La liturgie, l'église et la sainte Vierge*, dans *Le Poète et la Bible*, tome II, Paris, Gallimard, 2004, p. 308.

⁴¹ « Autour de l'autel ce n'est plus une présence constitutionnelle, mais vraiment une *assistance*, une présence en acte, vivante et diverse, une multiple *représentation*, au sens pictural et théâtral du mot, dans le détail touffu de ses scènes entremêlées, du drame de notre Salut. La comparution est devenue un Office et pour l'alimenter tout le répertoire de notre vie actuelle, de la nature et des saisons, de la moralité et de l'histoire, des spectacles et des idées, a profité, en une espèce de sainte émeute qui se saisit des parois, qui escalade les clochers, qui s'interpose à toutes les coupées de la lumière, des dispositions et des niveaux de l'énorme Parabole. », « Note sur l'art chrétien », *op. cit.*, pp. 122-123.

