

## **INFORMATION TO USERS**

**This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.**

**The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.**

- 1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.**
- 2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.**
- 3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.**
- 4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.**
- 5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.**

**Xerox University Microfilms**

300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, Michigan 48106

1

76-19,426

MACALUSO, Mario, 1939-  
DE LA CHRYSALIDE A L'ETAT ADULTE: ESSAI SUR  
LES SOURCES DU SOULIER DE SATIN. [French Text]

City University of New York, Ph.D', 1976  
Literature, Romance

**Xerox University Microfilms**, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

MARIO MACALUSO

1976

DE LA CHRYSALIDE A L'ETAT ADULTE; ESSAI SUR LES SOURCES  
DU SOULIER DE SATIN

by

MARIO MACALUSO

A dissertation submitted to the  
Graduate Faculty in French in  
partial fulfillment of the re-  
quirements for the degree of  
Doctor of Philosophy, The City  
University of New York.

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

April 29, 1976

date

Michel Dubois

Chairman of Examining Committee

April 29/76

date

Heuri Peyre

Executive Officer

Bethina Knap  
Rosette Lambert  
Alex S. ...

Supervisory Committee

## ABSTRACT

### DE LA CHRYSALIDE A L'ETAT ADULTE, ESSAI SUR LES SOURCES DU SOULIER DE SATIN

Adviser: Professor Micheline Braun

Cet essai analyse l'itinéraire spirituel et artistique de Claudel qui, parti du classicisme et du symbolisme, s'étend sous l'influence "séminal" de Rimbaud d'abord, puis découvre le Baroque et aboutit au Soulier de satin, où toutes les influences convergent par la rencontre entre le style définitif de Claudel et l'esprit baroque de la Contre-Réforme.

Cette rencontre marque la fin du flottement stylistique de Claudel et le point de réconciliation du déchaînement produit par Rimbaud et du besoin intense d'ordre que Claudel éprouve en lui-même. La vision artistique du dernier Claudel coïncide avec son retour aux disciplines catholiques, comme celle des artistes baroques s'organise après l'explosion de la Renaissance.

Cette étude analyse surtout Rimbaud et le Baroque, l'un représentant l'enthousiasme sauvage de sa jeunesse, l'autre l'abondance de sa maturité. Auparavant Claudel avait subi

bien des influences. Le chapitre premier analyse la première expérience de cette violence et de ce désespoir latents au théâtre de Claudel et auxquels il ne trouvera de remède que dans la foi: 1) le milieu familial, 2) sa jeunesse à Paris, 3) les influences symbolistes et wagnériennes, 4) l'expérience du théâtre chinois à l'exposition de 1889, 5) l'étude de la poésie grecque et latine.

Le chapitre II analyse la rencontre de Rimbaud et les thèmes rimbaldiens dans le Soulier de satin. Le chapitre contient: 1) souvenirs rimbaldiens, 2) la découverte d'une autre réalité, 3) les thèmes: (l'amour, le bien et le mal, le bonheur, le salut de l'humanité, 4) symboles chers à Rimbaud et à Claudel, 5) influences esthétiques.

Le chapitre III analyse la rencontre dans le Soulier de satin entre le style définitif de Claudel et l'esprit baroque de la Contre-Réforme. Le chapitre contient:

A. Qu'est-ce que le baroque?

B. Effets sur la mise en scène du Soulier

1. disposition scénique:

a. décors

b. costumes

c. couleur et lumière

2. mouvement:

a. geste

b. mime

c. danse

C. Thèmes baroques du Soulier:

- a. l'esprit religieux
- b. l'esprit philosophique
- c. l'esprit littéraire

D. Influences baroques sur le Soulier

Le Soulier de satin représente la somme de l'expression artistique de Claudel et la réalisation du rêve de Rimbaud: son art dérèglé complété et mené au bien par les disciplines catholiques de la Contre-Réforme.

Abordant tous les genres Claudel s'abandonne à son imagination et expérimente toutes les virtualités de la scène et de la vie. Dans cette oeuvre l'homme et le dramaturge célèbrent leurs "fiançailles avec la liberté." Liberté qui est la délivrance artistique et spirituelle que le premier Claudel avait goûtée en lisant Rimbaud et le dernier Claudel avait complétée par le Baroque.

Le Soulier de satin reste ainsi le drame de l'individu parvenu à l'état adulte. Il représente la sauvagerie et l'enthousiasme de la jeunesse rimbaldienne, l'enfer du païen et du révolté qui se convertit et la richesse et l'abondance de la maturité que le dramaturge a découverte dans le Baroque.

## DEDICACE

Je dédie cette thèse au Professeur Micheline Tison-Braun qui n'a cessé de me guider et de me soutenir dans la découverte des registres les plus secrets de la joie cosmique qui émane de la vision claudélienne.

Je remercie chaleureusement les Professeurs Bettina Knapp, Rosette Lamont, Henri Peyre, Alex Szogyi qui ont lu le manuscrit et m'ont donné des conseils inestimables.

Ma reconnaissance s'étend de même à mes parents, à ma femme Dolores, à mes filles Josephine et Cristina, aux membres de ma famille et à tous mes amis qui, dès le début, m'ont aidé et encouragé.

Les lumières que j'ai acquises en littérature, philosophie et religion portent les traces profondes de l'influence du poète.

## TABLE DES MATIERES

	Page
Chapitre I. <u>Premières rencontres</u>	8
A. Le milieu familial	9
B. Jeunesse à Paris ou "Les tristes années 80"	16
C. Influences symbolistes et wagnériennes	20
D. Autres influences	26
Chapitre II. <u>La rencontre de Rimbaud et les thèmes rimbal- diens dans "le Soulier de satin"</u>	37
A. Souvenirs rimbaldiens	37
B. Les thèmes: une autre réalité, l'amour, le bien et le mal, le bonheur, le salut de l'humanité, le silence	42
C. Symboles chers à Rimbaud et à Claudel	73
D. Influences esthétiques	85
Chapitre III. <u>L'influence baroque dans "le Soulier de satin"</u>	123
A. Qu'est-ce que le baroque?	123
B. Effets sur la mise en scène:	139
1. Disposition scénique:	141
a) Les décors	141
b) Les costumes	144
c) La couleur et la lumière	148
2. Mouvement:	152
a) Le geste	152
b) Le mime	158
c) La musique et la danse	161
3. Thèmes baroques:	164
a) L'esprit religieux	164
b) L'esprit philosophique	178
c) L'esprit littéraire: la méta- morphose, les doubles, les rêves, l'eau	185
4. Influences baroques	196
Conclusion	228
Bibliographie	233

## CHAPITRE PREMIER

### PREMIERES RENCONTRES

On ne trouvera ici ni une énumération de faits bibliographiques, ni l'histoire des rencontres formatrices de Claudel, mais l'analyse de son itinéraire spirituel et artistique qui, parti du classicisme et du symbolisme, s'étend sous l'influence "séminal" de Rimbaud d'abord, puis découvre le baroque et aboutit au Soulier de satin, où toutes les influences convergent, par la rencontre entre le style définitif de Claudel et l'esprit baroque de la Contre-Réforme.

Jusque là, un certain flottement stylistique s'observait chez Claudel: (flottement symbolique, classique, romantique). Cette rencontre marque la fin du flottement stylistique de Claudel et le point de réconciliation du déchaînement produit par Rimbaud et du besoin intense d'ordre que Claudel éprouve

en lui-même. La vision artistique du dernier Claudel coïncide avec son retour aux disciplines catholiques, comme celle des artistes baroques s'organise après l'explosion de la Renaissance. Nous parlerons donc surtout de Rimbaud et du Baroque, l'un représentant l'enthousiasme sauvage de sa jeunesse, l'autre l'abondance de sa maturité.

#### A. Le milieu familial

Auparavant Claudel avait subi bien des influences. Tout d'abord celles de sa famille. C'est là qu'il fait la première expérience de cette violence et de ce désespoir latents dans son théâtre, et auxquels il ne trouvera de remède que dans la foi.

Dans la famille de Louis-Prosper Claudel les disputes et les railleries sont quotidiennes: tout le monde se dispute dans la famille: le père avec la mère, les enfants entre eux et avec leurs parents. Le jeune Paul supporte mal la famille qui le trouve violent, bourru et renfermé et finit bientôt par redouter ses soeurs, en particulier Camille qui le regardait de haut et qui se moquait volontiers de lui. Celle-ci, douée "d'une violence effroyable, avec un génie furieux de la raillerie" provoquait volontiers la nerveuse Louise et le petit Paul qui n'avaient jamais le-dessus; toute désobéissance ou rébellion les exposait à "quelques gifles bien appliquées" qui les

rappelaient "au sentiment de l'ordre naturel."<sup>1</sup>

Je connais moi-même, écrira Claudel à Gide, les combats et les malaises d'un enfant que sa famille et ses aînés ne comprennent pas.<sup>2</sup>

A l'aridité du paysage champenois correspond aussi l'emportement vosgien de son père, un espèce de "montagnard nerveux", un homme "emporté, coléreux, fantasque, imaginatif à l'excès, ironique, amer."<sup>3</sup> Quelques pages visiblement autobiographiques des Conversations dans le Loir-et-Cher nous montrent le climat d'orage permanent que le chef de famille entretenait au foyer. Possédé, paraît-il, par "cette puissance malicieuse et hostile qui est mêlée à la naissance de tout Lorrain" et avec sa "disposition insociable et féroce", le père de Furius, comme le père de Claudel, "avait fait de sa famille un cercle fermé où l'on se disputait du matin au soir comme au sein d'un conseil municipal".<sup>4</sup>

Les ambitions et l'emportement du père, l'autorité sévère de la mère, riche de vertus, mais "vide du sens de la caresse"<sup>5</sup>, comme l'écrit André Blanc, et les railleries des soeurs exaspèrent l'esprit sensible du jeune étudiant qui, se croyant en proie à une famille terrible, préfère avec animosité la solitude et la rêverie.

Aucune échappée vers la religion. Dans la famille de Louis-Prosper Claudel, républicain plutôt anticlérical, la foi catholique joue un rôle, mais secondaire dans la formation spirituelle des enfants. A Villeneuve-sur-Fère-en Tardenois où Paul Claudel naît le 6 août 1868, et plus tard à

Bar-le-Duc (Meuse) en 1870, à Nogent-sur-Seine (Aube) en 1876 et à Wassy-sur-Blaise (Haute-Marne) in 1879, la famille mène une vie bourgeoise, médiocre et nomade. Le père, fonctionnaire de l'enregistrement, puis Conservateur des Hypothèques à Compiègne, nourrit pour ses enfants des ambitions terrestres; la mère, sans éclat, mais dévouée à son devoir quotidien ne s'intéresse pas à l'éducation religieuse de la famille dans laquelle la religion est une tradition plus qu'une conviction.

Bien que rattachée des deux côtés, à des lignées de croyants qui ont donné plusieurs prêtres à l'Eglise, dira Claudel, ma famille était indifférente et, après notre arrivée à Paris, devint nettement étrangère aux choses de la Foi.<sup>6</sup>

A Wassy-sur-Blaise, à l'âge de treize ans, Paul fait "une bonne première Communion, mais qui n'avait rien de spécialement religieux"<sup>7</sup> et par laquelle se termine officiellement son enfance de croyant.

Auparavant, j'avais fait -écrit Claudel- une bonne première communion, qui, comme pour la plupart des jeunes garçons, fut à la fois le couronnement et le terme de mes pratiques religieuses.<sup>8</sup>

La Vie de Jésus de Renan que Camille avait introduite dans la famille détruit la dévotion et les idées religieuses qui n'étaient pas profondément enracinées dans le garçon de 14 ou 15 ans. Cette lecture semble avoir causé un véritable dégoût des choses religieuses et du monde merveilleux de la Bible dont les histoires saintes avaient comblé sa sensibilité d'enfant.

Dès mon entrée dans cet établissement, (Lycée Louis-le-Grand) j'avais perdu la foi, qui me semblait inconciliable avec la pluralité des mondes. La lecture de la Vie de Jésus de Renan fournit de nouveaux prétextes à ce changement de convictions que tout, d'ailleurs, autour de moi, facilitait ou encourageait.<sup>9</sup>

Le converti Paul Claudel ne pardonnera jamais à Renan qui avait donné une interprétation scientifique de Jésus et de l'Évangile.

Restez avec moi, Seigneur, ... s'exclame-t-il dans "Magnificat", Ne me perdez pas avec les Voltaires, et les Renan, ... et les autres infâmes.<sup>10</sup>

Le passage de l'enfance à l'adolescence paraît avoir coïncidé chez Claudel avec la transplantation de la province à Paris. A Bar-le-Duc, comme à Wassy-sur-Blaise, Claudel avait en effet vécu "en parfait bonheur" et l'adaptation à la ville, qui d'ailleurs ne fut jamais complète, a été douloureuse. Exigé par la vocation artistique de Camille, sa soeur<sup>11</sup>, le transfert à Paris fut un "cataclysme" pour toute la famille et une catastrophe pour le jeune Claudel.

\*Dans un passage sur "Camille statuaire" (L'Oeil Écoute) Claudel dira de sa soeur: "Camille Claudel est le premier ouvrier de cette sculpture intérieure."

"Obligé de reconnaître que Rodin était un artiste de génie", Claudel contraste ainsi le maître et le disciple: "Tandis qu'une figure de celui-là que j'ai dit demeure compacte et morte sous le rayon qui la colore, un groupe de Camille Claudel est toujours creux et rempli du souffle qui l'a inspiré."

... j'étais extrêmement malheureux au lycée, par cette absence d'éducation. Cette absence d'un aliment dont je sentais le besoin me faisait beaucoup souffrir. Et puis alors la crainte de la mort, le souvenir de la mort, un sentiment d'abandon complet de cet enfant qui n'a aucun guide, qui ne sait de quel côté se tourner ... Et de plus la vie de Paris, qui ne me plaisait pas, cette absence de personne à qui je puisse me confier, à qui je puisse demander conseil, absolument rien, la solitude la plus absolue, et la nécessité de compter uniquement sur moi: rien à qui demander conseil ... Je dois dire que cette souffrance fut presque intolérable pendant plusieurs années.<sup>12</sup>

Dans la classe de philosophie de Burdeau pour qui le jeune étudiant a une grande admiration, on étudie Platon, Kant et Schopenhauer qui présentent le monde comme mauvais en soi. A cette même époque le pessimisme allemand exerçait un singulier ascendant sur les jeunes esprits qui vivaient comme Claudel dans un "état habituel d'asphyxie et de désespoir."<sup>13</sup>

Faites de tristesse, de solitude et de révolte, les années parisiennes engendrent et nourrissent une vision profondément dramatique du monde et de l'humanité dans la composition des premiers drames qui les accompagnent. Cris de défi, anathèmes, triomphes et vengeances imaginaires illustreront la révolte d'un cœur isolé, dressé contre un univers hostile et divisé où règne "une espèce de hargne réciproque et de tension continuelle, de guerre secrète de tous contre tous."<sup>14</sup>

Seules les vacances à Villeneuve-sur-Fère et à la Bresse le réconfortent. Bonne occasion de grandes promenades en forêt et à la campagne. Là, tout seul, en désarroi,

il contemple les quatre horizons riches de suggestions et de légendes et le paysage où il semble percevoir un certain rythme et une mystérieuse unité. A Villeneuve il retrouve, près de la maison, la vieille grange où il se réfugie pour écrire; la forêt de la Tournelle, les vergers, toutes ces fermes, Belle-Fontaine, Combernon et les petits villages de Violaine, Saponay, Cramaille et Coeuvres;

Et enfin l'horizon de l'Ouest tel qu'on le découvre de ce cap où se dressait l'antique pignon de Clinchy; la butte du Geyn, de bruyères et de sable blanc avec ses rochers fantastiques, et puis la vallée de l'Ourcq, la trouée vers Paris, vers le monde, vers la mer, vers l'avenir.<sup>15</sup>

C'est là, dans un pays pourtant sinistre quand tombe la pluie et souffle la tempête, que Claudel se retrouve lui-même; en ces lieux et dans la solitude il se met à créer et à se créer. En jetant un regard sur son pays quelques années plus tard, Claudel décrira ces quatre horizons de Villeneuve qui signifient pour lui les appels intérieurs qui travaillent son oeuvre et qui expriment "cette parenté indélébile d'un poète avec son terroir".<sup>16</sup>

Ainsi la campagne de Villeneuve-sur-Fère où Claudel avait écouté les voix silencieuses et les ravages du vent et des tempêtes deviendra le fond tantôt réel, tantôt imaginaire d'un grand nombre de drames et aussi la source de sa sensibilité dramatique et du climat matériel et spirituel qui font le cadre de son oeuvre.

Il n'y a rien de plus sévère, de plus amer, de plus religieux aussi ... que ce village de Villeneuve-sur-Fère.<sup>17</sup>

Villeneuve-sur-Fère, Combernon, la ferme de Chantraine, le bois de Remises, "les mauvaises terres" de Clinchy forment l'atmosphère naturelle où se meuvent toutes les créatures de son imagination et de ses drames. C'est dans ces lieux que s'est éveillée sa vocation dramatique; c'est dans le silence de ces terres que s'est nourrie son imagination et que son cœur s'est ouvert en même temps à la religion et à la poésie. Claudel en restera tributaire dans ces pièces et dans le Soulier de satin: l'esprit "paysan", le terroir, l'aridité du chemin que gravit Prouhèze avec l'Ange Gardien.

De son pays natal, Claudel a conservé aussi le sentiment d'une foncière âpreté, le souvenir d'une irrépressible violence et d'une tristesse qui pénètre êtres et choses. Villeneuve-sur-Fère, "les histoires du vieux temps", la chronique locale du bourg et des villages d'alentours lui ont donné une vision grave et dramatique du monde qui sera au fond de tout son théâtre.

Les migrations de l'enfant, de l'étudiant et du diplomate seront impuissantes à le détacher de son village natal, quitté à l'âge de deux ans, mais demeuré longtemps le lieu choisi des vacances et la retraite favorite du voyageur. Ma vie, déclare Claudel, "se rattache pendant de longues années à ce village de Villeneuve-sur-Fère où je suis né et avec lequel je n'ai rompu mes liens qu'au moment où le mariage et la fondation d'une famille m'ont amené à me transporter sous d'autres cieux." 18

## B. Jeunesse à Paris ou "Les tristes années 80."

Loin de Dieu et dans un milieu familial malheureux Claudel reste tout seul devant le monde qu'il trouve aussi fort triste et soucieux. Un silence étrange commence à l'entourer. Au collège Louis-le-Grand, il s'enfonce à la fois dans le pessimisme et la révolte. Tout lui est intolérable: la mort et la vie, la camaraderie et la solitude, l'autorité et l'esprit critique. Des relations qu'il y noue ne résulte aucune véritable et solide amitié. Sa timidité provinciale et sa sauvagerie naturelle l'éloignent de ses camarades. Le "sourd" et "le muet" du lycée Louis-le-Grand a l'esprit instable et assez peu sociable, incapable en somme de s'adapter à une équipe et de "sentir ce sentiment qu'on appelle camaraderie".<sup>19</sup> Romain Rolland lui trouve "une personnalité violente et une sensibilité passionnée jusqu'à la boursouflure".<sup>20</sup>

En politique alors que règne le nationalisme boulangiste et que Déroulède soulève les foules, Claudel sympathise plutôt avec le mouvement anarchiste de Ravachol où il trouve "un geste presque instinctif contre ce monde congestionné, étouffant".<sup>21</sup> En philosophie, poussé d'abord, par la rhétorique des sciences naturelles alors en vogue, il adopte un système matérialiste et "mécaniste" pour expliquer les phénomènes du monde.

J'acceptais l'hypothèse moniste et mécaniste dans toute sa rigueur, je croyais que tout était soumis aux "lois" et que ce monde était un enchaînement dur d'effets et de causes que la science allait arriver, après demain.

à débrouiller parfaitement. Tout cela me semblait d'ailleurs fort triste et fort ennuyeux.<sup>22</sup>

Enfin la Métaphysique d'Aristote provoque chez Claudel une prise de conscience nouvelle. La métaphysique le débarrasse de l'idéalisme subjectif de Kant, c'est-à-dire de l'idée que notre connaissance du monde se limite à celle des "phénomènes" et que toute connaissance de l'être en soi nous est interdite; elle ne réussit pourtant pas à justifier l'imperfection du monde. Un sentiment aigu d'absurdité et de dégoût appesantit alors son pessimisme et le plonge, comme Tête d'or, dans un état de désarroi sans lumière, mais d'où jaillit violemment un cri de désir, de nostalgie et d'un espoir sans nom.

Me voici,  
Imbécile, ignorant,  
Homme nouveau devant les choses inconnues,  
Et je tourne la face vers l'Annee et l'arche  
pluvieuse, j'ai plein mon coeur d'ennui!  
Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire?  
que faire?<sup>23</sup>

A quoi bon vivre? A quoi bon faire la rencontre de Renan et recevoir un prix de ses propres mains?

Les amers souvenirs d'enfance, puis la douloureuse agonie du docteur Athanase Cerveaux, son grand-père maternel, "de longs mois rongé par un cancer à l'estomac", assombrissent encore en 1881 le climat familial et laissent dans la mémoire du jeune homme une profonde empreinte d'épouvante et d'horreur. En 1883, son double échec au baccalauréat soulève des "scènes affreuses" à la maison. Un sentiment d'abandon complet l'accable.

Je peux dire que j'ai énormément souffert moralement pendant cette période-là, dira-t-il plus tard, et que j'ai été extrêmement malheureux.<sup>24</sup>

Après son baccalauréat de philosophie Claudel commence son droit. A cette époque-là, il n'aime plus Paris. Il vomit tout à la fois, la civilisation avec la Ville, les classiques avec les romantiques, l'évolutionisme et la contingence. Dégoûté de Taine et des philosophes positivistes, profondément impressionné par la Joie de vivre de Zola où "la vie ne consiste qu'à mourir et à se regarder mourir",<sup>25</sup> il vit dans l'immoralité (naturellement il exagère), dans le désespoir et dans la peur de la mort. Son expérience concrète et la connaissance livresque semblent se rejoindre ainsi dans l'évidence de l'absurdité d'une existence vouée sans remède à l'échec, à la souffrance inutile, et à l'anéantissement total. Le dégoût de la vie, la tristesse et le désespoir tourmentent l'adolescent qui "aurait été tenté par l'idée du suicide". "J'ai ébauché le geste final", racontait-il à Guillemin.<sup>26</sup>

Que Claudel exagère ou non son état spirituel, on verra plus tard que les Mémoires Improvisés, les données biographiques et toute sa longue correspondance fourmillent de contradictions plus ou moins apparentes. Henri Guillemin dans son étude sur Paul Claudel "Converti", en traquant injustement avec une verve tracassière tous les transferts et les symboles, les amplifications et les transpositions, a cru découvrir deux Claudel: un Claudel

1

mythique et un Claudel réel, celui-ci caché sous ses drames, ses poèmes et ses confessions. Mais quel homme a un vrai soi-même? Ne portons-nous pas tous des masques? Guillemin, à ce qu'il semble, a oublié que Claudel n'est pas une chose, mais un être extraordinaire et complexe, et de plus un artiste dont la vision prismatique de la réalité nous peint le même événement de mille couleurs différentes.

Claudel, écrit Paul-André Lesort, est un être fait de nécessité et de liberté- sa voix est un cri de désir et de fureur, un cri insatiable, tumultueux, qui jaillit d'horizons invisibles et apparemment contraires.<sup>27</sup>

Malgré les contradictions visibles, dans tout ce qu'il écrit ou dit, dans le conscient et dans l'inconscient, dans l'homme et l'oeuvre, Claudel reste toujours un. Il reste un parce qu'il n'est pas composé de deux Claudel, l'homme tout nu et l'écrivain masqué, mais de nombreux Claude', les ouverts et les cachés, les ignorants et les panachés, les fabulateurs et les silencieux, les avares et les généreux, les conquérants et les conquis, les pafens et les convertis.

L'asphyxie et le dégoût de Claudel, issus également d'une disposition pessimiste et entretenus par le séjour parisien, ne sont nullement un phénomène strictement personnel ou familial; ils sont aussi une manifestation de la dépression intellectuelle et morale et de la pesante tristesse de la littérature à la fin du dix-neuvième siècle, période pleine de malaise et de désespoir qui pousse Anatole France à demander "Pourquoi sommes-nous tristes?" dans un article dans la Vie Littéraire<sup>28</sup> et Paul Bourget à

déplorer l'existence du pessimisme dans l'âme de la jeunesse contemporaine.

Ce n'est plus le vieux mal du siècle romantique, celui de René et de Manfred qu'adoucissait l'enchantement de la nature et de l'amour. Depuis Baudelaire on donne le nouveau nom de spleen à ce pessimisme fait de solitude, obsession du néant, de dégoût de vivre, de dégoût d'autrui, de dégoût de soi, qui marque les plus grandes oeuvres de fin de siècle.<sup>29</sup>

Cela est particulièrement vrai chez Baudelaire, Flaubert, Leconte de Lisle et chez Taine, le "pain quotidien" du lycéen de l'époque où on ne trouve qu'un morne désenchantement et "la même philosophie de l'universel néant".<sup>30</sup>

Un malaise profond et une apathie mélancolique pénètrent donc la littérature, les sciences, les arts.

Que l'on se rappelle ces tristes années quatre-vingts, écrira plus tard Claudel, l'époque du plein épanouissement de la littérature naturaliste. 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 irréligieux. Tous (les soi-disant) grands hommes de ce siècle finissant s'étaient distingués par leur hostilité à l'Église. Renan régnait ...<sup>31</sup>

Tout le monde souffre d'un désenchantement total et douloureux. La désintégration psychologique et sociale de l'individu et de la société aboutit presque à un schisme.

Paludes de Gide, Tête d'Or et la Ville restent le document et "le douloureux témoignage" de ces dernières années du XIXe siècle où tout a perdu son goût et l'individu le moyen d'être heureux.

### C. Influences symbolistes et wagnériennes

Ces années mélancoliques ne furent pas pourtant stériles. Si le transfert à Paris est une catastrophe pour

le jeune Claudel, c'est pourtant là qu'il fait son expérience du théâtre. Encore lycéen, il se rend de temps en temps aux réunions présidées par Stéphane Mallarmé qui laisse filtrer les principes fondamentaux de son idéal dramatique. Là, toujours silencieux dans un coin du salon rue de Rome, Claudel admire Mallarmé et se laisse nourrir par sa vision esthétique. Plus tard en composant ses premiers drames, il sera, malgré ses réserves spirituelles, l'auditeur attentif du théoricien du théâtre symboliste, dont Axel de Villiers de l'Isle-Adam apparaissait comme le chef-d'oeuvre et le modèle. Mallarmé songeait à un théâtre "d'essence supérieure" dont le caractère religieux et prophétique s'opposerait à la médiocre bassesse du vaudeville; un théâtre dont l'essence représente le drame secret de l'homme et du monde, chargé d'explorer et d'analyser son énigme éternelle. A défaut d'un exemple dramatique, Mallarmé montre au jeune Claudel l'idéal d'une dramaturgie poétique et religieuse propre à décrire les plus sublimes visions de la pensée humaine.

A cette époque, Claudel se réfugie dans la musique. C'est à travers le symbolisme que Claudel découvre Wagner et le joint dans son admiration à Beethoven. Chez ces deux musiciens, il goûte "la possession de ce paradis de l'absence"<sup>32</sup> et il trouve en raison des sensations vagues qu'elle produit dans son âme que "la grande joie divine est la seule réalité".<sup>33</sup> Claudel appartient en effet, comme il le dira dans une lettre à Suarès, "à une génération qui a

Wagner dans les moelles."<sup>34</sup>

Malgré l'échec antérieur de Tannhäuser à l'opéra de Paris, les milieux artistiques et poétiques de la capitale sont tous pleins de "wagnéronomie". Au témoignage de Léon Daudet cette vogue de la "wagnéronomie" est la réaction contre le matérialisme devenu "fort encombrant aux environs de 1885". Romain Rolland grandit dans l'atmosphère de Wagner; Villiers de l'Isle-Adam admire la Légende de Bayreuth; d'ailleurs Stéphane Mallarmé, quoiqu'il soit jaloux de Wagner, écrit des articles et fait partie avec Verlaine d'un groupe de poètes de l'époque qui publient "l'Homage" où on célèbre le "Dieu Richard Wagner". Padeloup, Colonne et Lamoureux sont les ministres du nouveau culte; tandis que "la Revue wagnérienne" cherche à faire connaître l'esprit et l'oeuvre d'un "grand musicien, grand penseur et grand poète, créateur d'une nouvelle forme d'art".<sup>35</sup>

En 1889 en écoutant Tannhäuser et Goetterdaemmerung\* Claudel éprouve la plus forte impression musicale de sa vie depuis la Cène de Parsifal. Avec ses quelques amis et ses professeurs, ses contemporains et ses aînés Claudel partageait en effet la même passion violente. Il se dit

---

\*Chez Michel Lioure on trouve "Goetterdaemmerung"  
(p. 104)

Chez Claudel - "Götterdämmerung" (correspondance avec Suarès) (p. 164) (1951)

"wagnérien" et n'a pas peur, comme nous le révèle Romain Rolland, de défendre "et par les pieds et par les poings la Chevauchée de la Walküre et la scène religieuse de Parsifal, contre les huées et les sifflets."<sup>36</sup>

Dans l'exaltation de la musique wagnérienne, Claudel, l'âme remplie d'une multitude de sensations forcées, conçoit spontanément le rêve de Tête d'Or. La passion wagnérienne, malgré l'évolution de la pensée et du goût du dramaturge, ne disparaîtra jamais. Quarante ans plus tard, quoiqu'il ait désavoué plusieurs fois le pessimisme de Wagner, l'imprégnation artistique de la jeunesse sera encore une source d'inspiration pour son imagination dramatique. Claudel, à ce qu'il semble, y a trouvé "une fenêtre ouverte sur l'air pur", une promesse de délivrance, une élévation spirituelle. C'est en tout cas la "paramétaphysique" du Maître qui parcourt l'esprit de cet adolescent, pénétré d'une plénitude vertigineuse et d'un sentiment puissant du devenir. C'est une musique qui le séduit et qui déborde de mysticisme et de spiritualité; une musique qui le comble comme l'Orestie d'Eschyle d'un frisson religieux indicible. Dans l'oeuvre de Wagner Claudel se trouve au milieu du rythme; au sein d'une nouvelle philosophie de l'amour; en plein monde héroïque parmi les demi-dieux, dans l'Eternité, au-delà du Temps et de l'Espace.

Je songeais qu'un jour viendrait où un homme tiendrait le monde dans sa main toute puissante; il s'imposerait aux hommes de toute la terre par la suggestion universelle, rayonnant de son esprit et de sa volonté.<sup>37</sup>

2

On peut dire en somme que toute la musique de Wagner, la puissance des caractères et l'invention dramatique, sa vision philosophique et littéraire sont pénétrées par le désir de l'amour et du bonheur, par l'aspiration au salut à quoi semble faire écho la délivrance "promise aux âmes captives" du Soulier de satin et tout le théâtre de Claudel qui illustre et souligne cette quête passionnée.

Ainsi dans la littérature du XIXe siècle, Claudel trouve dans l'oeuvre de Wagner "le premier éclair d'un rayon rédempteur".<sup>38</sup> Wagner lui offre un autre monde, une réalité non pas matérialiste, mais paramétaphysique où il trouve un refuge et oublie le baignoire matérialiste. Il admire la leçon artistique que lui enseigne le maître de la scène, et trouve en lui l'illustration pathétique du drame intérieur qu'il essaiera d'analyser et d'élucider depuis le Partage de Midi jusqu'au Soulier de satin. Musicien, poète, dramaturge, Wagner lui paraît le seul qui soit capable de résoudre le délicat problème de l'union du drame et de la musique. Plus tard, le conflit et la tension irrésistible de l'esprit et de la chair, dans Tristan, Parsifal et Tannhäuser, nourriront la conception claudélienne de l'amour et de la passion dans les pièces qui vont de la Jeune Fille Violaine au Soulier de satin. En effet Violaine et Prouhèze nous feront penser à Senta dans le Vaisseau fantôme et à Elisabeth dans Tannhäuser; le cantique de Mésa fait écho à la "plainte d'Amfortas" dans Parsifal. La rencontre de Rodrigue et de Prouhèze, est analogue à celle de Tristan et Yseult qui pa-

raissent déjà s'incarner dans Mésa et Ysé. La passion des amants, le thème de l'amour et de la mort dans Partage de Midi et le Soulier de satin font sans doute écho au thème central de Tristan et Yseut et de Tannhäuser, "le vin en bois, âpre et rêche à la langue" qui représente, selon Charles Baudelaire,

la lutte des deux principes qui ont choisi le coeur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu.<sup>39</sup>

Comme les amants de Wagner, ceux de Claudel, au moment suprême de l'extase amoureuse, désirent la mort comme une auguste et sainte nuit de l'amour où ils ne forment qu'un seul coeur. Aussi Partage de Midi s'achèvera-t-il en un "partage de minuit"; Prouhèze sera prête à mourir pour devenir une "étoile sternelle" pour Rodrigue.

Il vit! -s'exclame Prouhèze en parlant de Rodrigue-quelqu'un me dit qu'il vit encore! il est encore temps que je l'empêche de mourir avec mon visage!<sup>40</sup>

A l'école de Wagner Claudel apprend, bien avant sa rencontre avec la Polonaise, que Tristan et Iseut, Senta et Elisabeth sont destinés, comme le seront Mésa et Ysé, Rodrigue et Prouhèze, à d'autres étreintes que celles de la terre.

Dans la dramaturgie wagnérienne Claudel a trouvé la formule pour le Livre de Christophe Colomb et Jeanne d'Arc au bûcher où le poète cherchera à analyser et à accorder le message de la parole et les ressources du chant. Mais c'est Wagner qui lui a donné le goût du drame musical dont il se souviendra dans la version pour scène du Soulier de

satin. Claudel emploie le procédé du leitmotiv musical de Wagner. La partition musicale de Honegger, les thèmes musicaux de l'Ange Gardien, de la Vierge, de Rodrigue ne sont que le souvenir délicat du compositeur allemand. Le drame wagnérien qui représente la plus parfaite définition de l'art symboliste, offre à Claudel un modèle de théâtre mystique, poétique, et philosophique. A vrai dire, Claudel partage avec Wagner la grandeur des symboles, le sens aigu du conflit, l'importance de la réduction de l'action centrale à l'essentiel; ils ont en commun le goût d'une imagerie poétique, l'amour de l'action symbolique chargée de sens mystique, un langage musical et le goût d'un cadre vaste pour le drame. La rencontre de Wagner, bien qu'elle ne le délivre pas du pessimisme, reste néanmoins une profonde révélation pour le jeune Claudel. Wagner est pour lui le précurseur et l'initiateur d'une dramaturgie à la fois humaine, mystique et poétique capable d'exprimer l'élément purement humain dégagé de toute contingence. Au fond du wagnérisme, écrit Michel Lioure dans l'Esthétique dramatique de Paul Claudel, Claudel rencontre le symbolisme.

#### D. Autres influences

La formation dramatique de Claudel s'enrichit aussi d'autres apports: C'est en effet l'époque où il goûte dans le journal "le Tour du monde" les récits des civilisations extrêmes-orientales sur lesquelles la politique et les arts attireraient alors l'attention du public. La politique co-

loniale de l'époque, les débats et les récits de voyages exotiques illustrés par l'Exposition de 1889 n'échappent pas au jeune Claudel. Plus tard consul et ambassadeur en Chine et au Japon, il aura la plus grande admiration pour le style et les techniques de la dramaturgie extrême-orientale à laquelle semble s'accorder avec ses propres conceptions de l'art dramatique. A l'exposition de 1889, il admira le théâtre chinois pour la première fois de sa vie. C'est une troupe d'"acteurs annamites" par qui il fut profondément frappé, qui lui ont révélé l'ambiance du monde oriental. La réaction des spectateurs et des critiques fut défavorable. Ils ne trouvèrent que des "sons fêlés et discordants", des "cris sans nom", "des piailllements" et, selon Edmond de Goncourt, "des miaulements de chats." Claudel, par contre, en admira l'art essentiellement symbolique et gestuel, un art qui, de l'avis de Michel Lioure, fait penser à Homère, à Wagner et à Shakespeare.

Le théâtre de Claudel, symbolique et gestuel aussi, aura comme but l'éternité et les sentiments considérés de leur seul point de vue éternel. C'est ce qu'il fera de Tête d'or au Soulier de satin: un effort conscient vers une dramaturgie des idées dominantes et des questions fondamentales et éternelles qui néglige le personnage pour faire vivre une foule et où tous les personnages, au mépris de toute contingence psychologique ou historique, expriment la dualité essentiellement éternelle de l'esprit humain. Un théâtre du

Rêve, enfin, qui raconte la "Grande-Oeuvre de l'Âme dans la légende de l'Humanité".

A L'ÉPOQUE lointaine où je fis mes débuts dans la carrière littéraire, j'étais plein de projets magnifiques. On peut même dire que le monde n'était pas assez grand pour moi, j'y avais ajouté le ciel et l'outreciel. Il s'agissait d'une "dramaturgie", d'un ensemble des activités et des passions humaines. De quoi m'occuper gentiment jusqu'à la fin de mes jours.<sup>41</sup>

En même temps, Claudel cherche une réponse à ses problèmes littéraires dans la littérature et spécialement dans la poésie des poètes latins Virgile, Horace, Juvénal et surtout grecs-Eschyle\*, dont il traduira plus tard, de 1913 à 1916, l'Agamemnon, les Choéphores et les Euménides moins en poète qu'en dramaturge; il interroge aussi l'oeuvre de Shakespeare, Dostoïevski et Baudelaire et enfin celles de ses contemporains.

A tous les écrivains que Claudel admire "comme ses professeurs de style" il doit, et le goût du détail qui remplace le terme général et vague, et l'accord des idées rapprochées qui sont logiquement unies comme les mots d'une phrase latine. C'est en ce sens-là que Claudel dans une lettre à son ami l'abbé Bremond, lui écrira que la première version de la Ville a été conçue "sous l'influence de Virgile et des poètes latins."<sup>42</sup>

Un critique contemporain, Jacques Petit, a analysé dans la Ville les emprunts assez nombreux de Claudel à

---

\*Voir William Matheson Claudiel and Aeschylus (1963)

Virgile auquel il emprunte des expressions et des images tirées des Bucoliques, des Géorgiques et de l'Enéide: l'évocation du Printemps, le fleuve herbeux, le chien obscène, les hommes tombant "comme des feuilles", sont des réminiscences virgiliennes. Virgile, dès le lycée Louis-le-Grand, désigne le poète par excellence, l'enchanteur, dont la parole et le message ont une douceur indicible et dont il faut chercher le secret. Naturellement toute source ou toute rencontre n'est pas nécessairement une influence. La rencontre de Virgile et l'enchantement de la mystique dantesque restent pour Claudel une rencontre confirmatrice plutôt qu'inspiratrice. Dante et Virgile lui apportent plus de plaisir que d'enseignement philosophique et de "vertu formatrice directe." Virgile l'enthousiasme; Dante le délecte en lui ouvrant une des portes du paradis. Tout en reconnaissant que Rimbaud a été l'influence capitale qu'il a subie, Claudel écrit à Jacques Rivière: "Shakespeare, Eschyle, Dante et Dostofevsky ont été mes maîtres et m'ont montré les secrets de mon art."<sup>43</sup>

Mais c'est la forme et la structure du drame shakespearien que Claudel reconstruit dans ses pièces. Le traitement, par exemple, de l'espace et du temps, les cadres cosmiques des drames, le mépris des trois unités, la présence d'un chœur qui réunit le distant et le passé, voilà en essence le théâtre élisabéthain: Dans le Soulier de satin Claudel réalise son rêve de ce genre de théâtre: "La scène de ce drame est le monde."<sup>44</sup> En transportant soit les personnages,

soit les spectateurs hors des limites de l'espace et du temps, le créateur du Soulier de satin dont la forme, comme il le confiait à Lefèvre, était celle des drames de Calderon et de Shakespeare, pousse jusqu'aux limites le libéralisme dramatique du dramaturge anglais.<sup>45</sup>

Dans la dramaturgie de Shakespeare Claudel analyse les ressources conventionnelles de l'espace scénique, le désir mystérieux de la possession de l'univers, la fragilité humaine, l'illustration dramatique de la destinée de l'homme, le symbolisme philosophique et poétique de toute situation dramatique. Dans la première version de Tête d'Or on retrouve partout l'influence de Shakespeare; le caractéristique répertoire d'images, les procédés de composition, le mouvement et la technique: tout cela est vraiment shakespearien.

La rencontre de Shakespeare a mené Claudel aux tragiques grecs dont la conception dramatique lui semble plus profonde et la forme plus riche et achevée. Quelques pages de Mémoires Improvisés témoignent l'admiration inégale que, pour des raisons différentes, inspirent à notre dramaturge Euripide, Sophocle et Eschyle. Le "grand Euripide" lui fait éprouver un "sentiment très baudelairien"; l'Antigone de Sophocle atteste pour lui l'existence de "la réalité divine". Oreste, les Bacchantes, les belles légendes d'Hélène et de Dyonisos seront à la base de Protée, des Faunes et des Faunesses, de l'Endormie et même de certains traits et détails de Tête d'Or.

Dans cette rencontre avec le théâtre dramatique grec l'Orestie d'Eschyle est la pièce essentielle qui offre tout à Claudel: notamment le Vers dramatique pratiqué par tous les maîtres antiques et par Shakespeare dont "le mètre scénique essentiel est l'iambe."<sup>46</sup> C'est en parlant de cette trilogie incomparable que Claudel s'écrit "Que ne m'a-t-elle pas appris au point de vue des secrets de l'Art dramatique?"<sup>47</sup>

Initié par Paul de Saint-Victor au drame grec et à l'oeuvre d'Eschyle, Claudel se remet à étudier le grec et en traduisant l'Agamemnon il se livre à un travail sérieux qui lui vaut l'appréciation de Mallarmé. Encouragé, il analyse le texte en cherchant la juste expression et la musicalité des mots. D'ailleurs, il trouve en Eschyle un maître de versification, un poète qui garde les secrets de l'Art dramatique, un créateur inimitable d'images et de métaphores qui traduisent le mystère de la vie et la condition humaine\*. C'est surtout le vers que Claudel étudie quand il met en français l'Agamemnon: le vers iambique, "l'iambe" ou la succession d'une brève et d'une longue. Grâce à son étude serrée du texte d'Eschyle, Claudel pourra le pratiquer dans son oeuvre.

---

\*Voir Pierre Aquilon "Claudel traducteur d'Eschyle" dans Paul Claudel I, Minard 1964

Images et idées, rythmes et mouvements, style et thèmes, c'est toute la substance dramatique de l'oeuvre d'Eschyle que Claudel a personnellement médité et parfois transposera dans ses propres drames.<sup>48</sup>

Quant à la traduction des Choeurs Claudel y analyse les techniques plastiques, le charme du récit et la souplesse du rythme. Les Euménides enfin lui font mieux comprendre la teneur philosophique de l'Orestie. L'épanchement lyrique de Tête d'Or tire sa source des mythes eschyléens. Les vers d'une facture délicate, l'ambiance incantatoire, le fond avec ses lamentations et ses actions dramatiques imitent de très près les thèmes et les modèles de la poésie du drame grec. D'ailleurs le rôle des chœurs suggère à Claudel l'idée d'un accord entre le drame et la musique. A ce propos l'Orestie confirme le rôle indispensable de la musique comme élément essentiel du vrai drame. Dans tous les dialogues et paraboles et en particulier dans Christophe Colomb Claudel cherchera le point de fusion entre le langage et la musique, la parole et le chant. Il analysera encore le rôle essentiel du chœur grec et du chœur liturgique, le dithyrambe des Suppliantes d'Eschyle dont nous révélera le mécanisme dans Christophe Colomb et dans la première version de la Ville.  
Au delà de la technique chorale qui consiste

en cette assistance multiple de personnes sans traits par qui l'Acteur principal du Drame est entouré, chargée de fournir une réponse et une résonance à chacun des éclats de sa personnalité et à chacun des mouvements de sa passion.<sup>49</sup>

le théâtre grec offre à Claudel le modèle d'un théâtre purement religieux où il trouve "une pierre d'attente de la

Révélation chrétienne", la dialectique du crime et du châ-  
timent, la sagesse ancienne et biblique, le fatalisme et la  
Providence, le mystère de la faiblesse humaine et du rachat.  
Dans ce sens, l'Agamemnon, les Euménides et le Choéphores en  
présentant sur la scène le tragique de la destinée humaine  
et de la destinée transcendante, offrent à notre dramaturge  
le modèle du drame civique et religieux. La trilogie  
claudélienne, l'Otage, le Pain dur, le Père humilié aura  
pour but d'illustrer ce rêve de restauration d'un nouvel  
ordre politique, moral et religieux.

Claudiel portera aussi, peut-être inconsciemment, la  
marque de la puissance psychologique et littéraire de  
Dostoïevski, "un de ces grands esprits formateurs". L'écri-  
vain russe, dit Claudiel, "a eu beaucoup d'influence sur ma  
vision des caractères. Dostoïevski est l'inventeur du  
caractère polymorphe." 50

Claudiel a ressenti aussi l'influence artistique et  
spirituelle d'écrivains français. Prosateurs et poètes,  
Pascal, Bossuet avec "l'emploi des incidentes", Balzac,  
Baudelaire, Verlaine, et même Hugo, malgré ses sévères  
"réserves", restent pour Claudiel des maîtres du rythme et  
de l'harmonie plutôt que des philosophes et des maîtres à  
penser. De Rimbaud nous parlerons plus en détail dans le  
chapitre suivant car il fait découvrir à Claudiel une pers-  
pective nouvelle.

NOTES

1. Henri Guillemin, Le "Converti" Paul Claudel, pp. 44-45 ("Le Figaro Littéraire", 3 septembre 1949, cité par Guillemin).
2. Correspondance Paul Claudel-André Gide, 3 mars 1908.
3. Propos de Claudel, relatés par Henri Guillemin dans Le "Converti" Paul Claudel, pp. 43-44.
4. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 670.
5. Le point de vue de Dieu, p. 48.
6. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 1008.
7. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 14.
8. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 1008.
9. Paul Claudel, Ibid., p. 1008.
10. Paul Claudel, "Magnificat" (Cinq Grandes Odes).
11. Paul Claudel, Oeuvres en prose, pp. 274-75.
12. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, pp. 21-22.
13. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 1009 (1965).
14. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 73.
15. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 1007.
16. Paul Claudel, "Mon Pays", Oeuvres en prose, p. 1003.
17. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 10.
18. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 1004.

19. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 24 .
20. Romain Rolland, Journal du 3 mars 1889, p. 281 .
21. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 73 .
22. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 1009 .
23. Paul Claudel, "Tête d'Or", Théâtre I , pp. 31-32 .
24. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 21 .
25. Paul Claudel, Oeuvres complètes, XXIV, p. 143 .
26. Henri Guillemin, Le "Converti" Paul Claudel, p. 58 .
27. Paul-André Lesort, Claudel par lui-même, p. 11 .
28. La Vie Littéraire, de 1889 3e série, p. 1 .
29. Paul Bourget, Essais de Psychologie contemporaine,  
p. 322 .
30. Paul Bourget, Ibid., p. 322 .
31. Paul Claudel, "Contacts et Circonstances", Oeuvres  
en prose p. 1009 .
32. Paul Claudel, Oeuvres complètes, p. 865 .
33. Correspondance Paul Claudel-Jacques Rivière, p. 102 .
34. Correspondance Paul Claudel-André Suarès, p. 164 .
35. Edouard Dujardin, "La Revue wagnérienne", dans la  
Revue musicale, octobre 1923 .
36. Romain Rolland, Mémoires, p. 27 .
37. Paul Claudel, Journal, le 10 mars 1889, p. 286 .
38. Paul Claudel, "Richard Wagner", Oeuvres en prose,  
pp., 863-886 .
39. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, p. 1223 .
40. Paul Claudel, Théâtre II, p. 983 .
41. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 1354 .
42. Paul Claudel, "Lettre à l'abbé Bremond", 10 mai 1922,  
publiée dans Toi qui es-tu?, Gallimard 1936, p. 47 .

43. Correspondance Claudel-Rivière, p. 142.
44. Paul Claudel, Théâtre II, p. 665.
45. Frédéric Lefèvre, Une heure avec ... 3e série,  
p. 154.
46. Paul Claudel, Oeuvres complètes, p. 421.
47. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 421.
48. Michel Lioure, L'esthétique dramatique de Paul Claudel,  
p. 96.
49. Paul Claudel, Théâtre I, p. 1320 (Nouvelle Ed. 1968).
50. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 37.

## CHAPITRE II

### LA RENCONTRE DE RIMBAUD ET LES THEMES RIMBALDIENS DANS LE SOULIER DE SATIN

#### A. Souvenirs rimbaldiens

Prisonnier malheureux de la philosophie de l'époque qui provoque, à la fois chez lui une ferme adhésion intellectuelle et une certaine répugnance morale, Claudel sent un besoin profond de liberté, de spiritualité et de discipline. Cette condition asphyxiante dura jusqu'à 1886, époque où Claudel connut une expérience extraordinaire. En mai, il découvrit Rimbaud, "l'auteur de ma conversion"<sup>1</sup>, qui selon le poète apparut heureusement

... à l'un des moments les plus tristes de notre histoire, en pleine déconfiture matérielle et morale, en pleine stupeur matérialiste.<sup>2</sup>

La lecture des Illuminations et d'Une Saison en Enfer reste pour Claudel un événement profond et capital car ces livres de Rimbaud ouvrent une fissure dans le "bagne matérialiste" et lui offrent une nouvelle liberté spirituelle en lui donnant l'impression vivante et presque

physique du surnaturel.

Oui, c'est au mois de mai 86, au Luxembourg. Je venais d'acheter la livraison de "la Vogue" où paraissait la première série des Illuminations. Je ne peux pas l'appeler autrement qu'une véritable illumination. Ma vie a été complètement changée par ses quelques fragments parus dans cette petite revue, "la Vogue", dirigée par Fénson. Ils ont complètement ébranlé le système philosophique, absurde et rigide, sur lequel j'essayais de m'appuyer, auquel j'essayais de me plier à ce moment-là. Les Illuminations m'ont révélé, pour ainsi dire le surnaturel, qui est l'accompagnement continu du naturel... Tout cela a été pour moi un événement considérable.<sup>3</sup>

En lisant, dans un style nouveau et personnel, l'expression poétique des souffrances de cet "enfant terrible" qui était tombé au fond de la misère, qui s'était révolté contre la vie quotidienne sans trouver aucun plaisir à défier le décalogue ou sa mère la "bouche d'ombre", Claudel s'émeut car il découvre une affinité psychologique entre lui et le jeune poète de Charleville - le même amour de la nature et des long voyages, un esprit d'exploration et de révolte, une adolescence malheureuse et solitaire qui ne connut pas l'amour des femmes; la souffrance du "forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne".<sup>4</sup> Une communion délicate, plutôt qu'une compréhension intellectuelle, s'établit entre ces deux âmes choisies, très mystiques et spirituellement pareilles.

Claudel, comme Rimbaud, cherche l'heure du désir et la satisfaction essentiels, l'heure de la liberté et de l'amour. Un monde nouveau s'ouvre. La lumière de Rimbaud

pénétrer son cœur :

Je suis un de ceux qui l'ont cru (Rimbaud) sur parole, un de ceux qui ont eu confiance en lui.<sup>5</sup>

Lentement l'intellectualisme fait place au surnaturel, le matérialisme à la foi, qui est ferment de division et principe d'unité pour l'homme soumis à deux exigences contradictoires dans l'affrontement entre "l'homme nouveau" et "l'ancien". Cette rencontre secoue puissamment Claudel, quoiqu'elle ne réussisse pas à produire tout d'un coup une profonde transformation spirituelle chez lui. On doit attendre encore quelques mois jusqu'à Noël de la même année 1886. Pour Claudel, la rencontre de Rimbaud reste un exemple unique de révolte spirituelle.

D'autres écrivains m'ont instruit, c'est Arthur Rimbaud seul qui m'a construit. Il a été pour moi le révélateur dans un moment de profondes ténèbres, l'illuminateur de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie; de sorte qu'il m'est impossible d'imaginer ce que j'aurais pu être sans la rencontre de cet esprit angélique certainement éclairé de la lumière d'en-haut. Principe, pensée, forme même, je lui dois tout et je me sens avec lui les liens qui peuvent nous rattacher à un ascendant spirituel.<sup>6</sup>

Claudel n'a jamais oublié la lecture des œuvres de Rimbaud.

La première lueur de la vérité me fut donnée par la rencontre des livres d'un grand poète à qui je dois une éternelle reconnaissance, à un homme à qui je dois tout et qui a eu la part prépondérante dans la formation de toutes mes idées.<sup>7</sup>

Sa correspondance avec Gide montre aussi toute son admiration pour cette "espèce de mystique 'matérialiste'"<sup>8</sup>

Je ne puis jamais entendre parler de Rimbaud sans émotion, j'ai tellement vécu avec lui et me sens tellement uni à lui par les fibres les plus secrètes.<sup>9</sup>

En juillet 1911 Claudel écrit une préface aux Oeuvres de Arthur Rimbaud, dont un volume restera sur son bureau à côté de la Bible, d'Eschyle et de Shakespeare. Dans le poète de Charleville Claudel trouve un artiste et "un homme à qui je dois tout".<sup>10</sup>

Si on mettait l'Actrice du Soulier à la place de Claudel, voilà ce qu'il dirait à Rimbaud :

Vous avez éveillé des forces ignorées en moi, quand je vous écoute tout change de place et cherche un ordre différent, il me semble que c'est quelque chose de profond et de nouveau en moi qui ne peut pas faire autrement que de répondre à votre sollicitation.<sup>11</sup>

La poésie de Rimbaud, comme une eau cristalline, fait goûter à Claudel l'appel de l'innocence d'une patrie primitive.

... la moindre phrase de Rimbaud a un tel retentissement sur moi, écrit-il à Gide.<sup>12</sup>

Ce "retentissement" esthétique et spirituel se fera sentir dans la poésie et dans les pièces de Claudel, dans Connaissance de l'Est et surtout dans le Soulier de satin, le drame qui résume "tout (son) art, toute (sa) pensée, toute (sa) vie" et qui complète les thèmes de la Trilogie et la crise de Partage de Midi.

Le Soulier de satin fourmille, consciemment ou inconsciemment de souvenirs rimbaldiens: thèmes, symboles, esthétique, technique du son, du parfum et de la couleur. Et, bien que la foi emporte Claudel encore plus loin, le "retentissement" du "poète maudit" surgit néanmoins dans toute la pièce: l'enfant "aux délicatesses mystérieuses" que nous

décrit la Vierge Folle; son angoisse spirituelle et ses questions métaphysiques; les forces profondes qui l'habitent; sa vision du monde et son énergie sauvage; l'héritage d'un "mauvais sang" et les forces de sa terre et de sa race; son destin qui est d'étreindre la réalité "rugueuse"; son sentiment de souillure et cet élan de liberté vers les pays exotiques.

Les personnages du Soulier, comme Rimbaud, jamais satisfaits de leur existence, se projettent dans un monde plus pur et plus beau. L'Actrice s'exclame: "qu'il ait autre chose que de la terre sur cette planète."<sup>13</sup> et le Père Jésuite:

Remplissez ces amants d'un tel désir qu'il implique à l'exclusion de leur présence dans le hasard journalier

L'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible!<sup>14</sup>

Pour Rimbaud c'est le rêve du monde que lui offrent l'Orient et l'Afrique; pour Don Camille c'est le rêve d'un univers "dégagé" de "la religion, la famille, la patrie"<sup>15</sup>; pour Rodrigue et Almagro il s'agit de posséder la terre et la mer, l'univers; de satisfaire ce "besoin furieux" n'importe comment à travers "le chaud, la faim, la maladie, le supplice des insectes."<sup>16</sup> Etouffé, comme Rimbaud, Rodrigue s'exclame:

Et derrière ces pays d'autres pays et d'autres pays encore et finalement l'inconnu.<sup>17</sup>

et le Capitaine lui fait écho:

Laissez donc là tout ce vieux monde qui ne veut pas de vous, l'Europe, l'Afrique, alors qu'un autre vous appelle.<sup>18</sup>

Rodrigue conquérant, vice-roi, artiste et vieux boiteux nous fait sentir le "retentissement" rimbaldien: la fraîcheur et la spontanéité enfantines de Rimbaud, son "absence essentielle", sa pitié, ses aspirations et son orgueil, son désir puissant de conquête et de liberté. Le Père Jésuite connaît bien ce trait rimbaldien de Rodrigue:

Son affaire à ce qu'il imagine n'étant pas d'attendre, mais de conquérir et de posséder.<sup>19</sup>

Tourné vers la terre, vers la conquête de l'Amérique, Rodrigue se sent tiré vers un au-delà de la vie même, car "on ne peut mourir sans toucher au delà de la vie."<sup>20</sup>

Dans le Soulier de satin nous admirons le Claudel au coeur de qui Rimbaud semble avoir mis, comme le dit le Vice-Roi du Soulier, "une fureur sacrée" pour ne pas le laisser médiocre comme l'aurait été Rubens "au milieu de ses lys et de ses roses"<sup>21</sup>. De cette "fureur" donc surgit la volonté de créer et l'impossibilité de s'enfermer dans une formule, dans un ton, dans un style. Force déchaînée, révolte, conquête, faiblesses et rêves d'artiste: nous trouvons dans le Soulier tout le drame d'"un homme blessé parce qu'une fois dans la vie il a vu la figure d'un ange."<sup>22</sup>

C'est moi - dira Dona Musique nous rappelant Rimbaud - au fond de ton coeur cette note unique, si pure, si touchante.<sup>23</sup>

## B. Les thèmes

### 1. Une autre réalité

Si l'on ne parle pas de Claudel sans mentionner sa

rencontre de Rimbaud c'est que cet événement, que Claudel même appelle "considérable", a eu des effets métaphysiques aussi bien qu'artistiques.

La rencontre de Rimbaud dirige Claudel vers le mysticisme et le mène au-delà du panthéisme naturaliste. Bien des critiques ont parlé du panthéisme de Rimbaud et de son mysticisme de la nature, mais on a trop peu discuté son expérience ontologique qui est, à mon avis, la raison majeure de la rencontre Rimbaud-Claudel.

Chacun connaît la polémique que déclencha Claudel pour avoir trop tiré Rimbaud vers le catholicisme, en s'appuyant sur une conversion "in extremis" dont le mystère aurait dû être mieux respecté. Toute autre est la question de l'expérience spirituelle de Rimbaud. Bien des critiques -- en particulier les surréalistes -- ont nié toute croyance de Rimbaud à un au-delà; ils ne voient dans son mysticisme naturaliste qu'une libération de l'inconscient, qui ferait de lui un homme complet en pleine possession de facultés que la société refoule. Claudel, au contraire, voit dans ce "mystique à l'état sauvage" le prophète d'une spiritualité transcendante. Sans vouloir entrer dans les détails de ces polémiques, signalons qu'un critique moderne, Garelli, négateur de toute transcendance, a eu le mérite de donner à son interprétation de Rimbaud une base philosophique intelligible s'opposant à Claudel et à tous ceux qui voient un au-delà dans la poésie symboliste. Cette base est celle d'une faculté humaine généralement inaperçue, qu'il nomme,

selon Kant, "imagination transcendante"<sup>24</sup> - faculté antérieure à la division de l'esprit humain en sensation et concepts - et qui remettrait à l'homme de se représenter, par l'image, la métaphore et autres procédés symbolistes, des réalités incompréhensibles et inexprimables pour l'intellect. Ainsi la faculté proprement poétique - c'est-à-dire créatrice - se trouve expliquée sans qu'il soit fait appel à un au-delà. C'est dans ce sens que Garelli interprète la pièce de Illuminations intitulée "Génie".

Dans ce poème le dévoilement du mystère jaillit de la progression éblouissante des images qui s'ordonnent d'une façon rigoureuse. Selon Garelli c'est par le poème "Génie" que Rimbaud explore le but de sa vie, son expérience ontologique de pureté fugitive, son expérience du temps comme structure interne de la subjectivité humaine hors du présent.

La poésie est notre création - affirme Garelli - et le génie, dont parle Rimbaud, est celui du poète. Cela contredit Claudel qui, après sa rencontre avec Rimbaud, identifiera ce génie au Dieu chrétien, personnel et transcendant.

Pourtant Claudel a bien des excuses pour spiritualiser ainsi Rimbaud. Malgré son échec Rimbaud réussit, à plusieurs reprises, à voler à l'invisible une paix mystérieuse, une lumière ardente, un évangile et il se libère partiellement de ses limites et de l'atmosphère matérialiste de l'époque.

L'expérience de Rimbaud consiste en la découverte d'une réalité différente de celle du bon sens et d'une autre manière de voir et d'expliquer cette réalité.

La lecture de "Génie" aura dû faire sentir à Claudel la possibilité d'un renouvellement créateur, d'une ouverture hors de la temporalité.

... lui qui a purifié les boissons et les aliments, lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations.<sup>25</sup>

Dans "Génie" Claudel pouvait aussi entrevoir le retour à la "mesure" après l'expérience du dérèglement.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité; machine aimée des qualités fatales.<sup>26</sup>

Le jeune Claudel aura dû apprendre aussi que la pensée est en même temps dévoilement de ce Génie (Etre Suprême, ou Dieu, réalité ou faculté méconnue) et revendication de l'individu par cet Etre. Il n'y a rien d'extraordinaire alors que "Génie" ait pu révéler à Claudel, pour la première fois, l'essence de l'expérience rimbaldienne, c'est-à-dire, la triple identité de notre passion pour l'Etre, de la passion de l'Etre pour nous et de la passion de l'Etre pour lui-même. La découverte de l'Etre est révélation. l'Etre féconde chaque action, élargit toute sensation en vision.

L'expérience de Rimbaud n'introduit aucun angélisme. Elle reste valable, même s'il refuse la conception de Dieu comme maître tout puissant. C'est peut-être là que Claudel est allé trop loin dans sa volonté de compléter Rimbaud.

L'Etre de Rimbaud a besoin de l'homme pour se révéler à lui-même. A travers l'activité artistique du voyant, Rimbaud fonde la liberté humaine et l'insère dans la constitution de l'univers.

Son jour! l'abolition de toutes les souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.<sup>27</sup>

Pour Claudel "Génie" spiritualise la leçon de la lettre du Voyant, transforme en mysticisme chrétien le "long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens". Il précise la doctrine du Voyant: "Je est un autre."<sup>28</sup> "Génie" révèle la nature du "Je". La manière dont Rimbaud l'explique

Il est l'affection et le présent....

.....  
Il est l'affection et l'avenir....

.....  
O lui et nous!.....

.....  
Il nous a connus tous et nous a tous aimés.<sup>29</sup>

peut fort bien s'interpréter dans un sens spiritualiste, sinon chrétien. La lecture de ce "Voyant" le laisse étourdi, mystifié, ravi. Pour Claudel, qui par ailleurs n'explique jamais le phénomène de cette dévotion personnelle et religieuse envers Rimbaud - et dont bien de critiques ont mis en doute la conversion finale rapportée par Isabelle -, Rimbaud représente la perfection de l'être en pleine révolte. Plus tard il deviendra le chrétien "à l'état sauvage", la figure mystique du Christ. Il révèle à Claudel l'existence d'un sens supérieur hors de nous-mêmes. Rimbaud est fervent, sincère, religieux, mystique; pareil à un territoire inexploré, plein de beauté et de parfums exotiques; un esprit contemplatif, plutôt qu'un homme d'action; un prophète, tout chargé d'atmosphère surnaturelle.

C'est le Voyant Rimbaud qui le premier a vu "les  
plages du Ciel toutes couvertes de ces blanches nations  
en joie."<sup>30</sup>

Dans l'enfer rimbaldien du doute, dans la lutte entre l'ange et la bête, dans l'excès du désordre et du désespoir, Claudel goûte, pour la première fois, le désir éternel de la beauté, le sens du surnaturel, la nostalgie de l'innocence humaine avant le péché et éprouve toute l'intense ferveur d'un ordre nouveau et transcendant, la conscience de l'unité de l'univers, le fini de la création de Dieu et l'infini de sa présence. Il sent tout d'un coup que le rationalisme et le scientisme ne constituent pas toute la pensée et que la liberté spirituelle est possible.

Par ailleurs, si Rimbaud a découvert une autre réalité, cette révélation est incomplète, selon Claudel, par ignorance ou refus du christianisme. Rimbaud n'est donc qu'un initiateur partiel et dangereux. Malgré son caractère dangereux, le lyrisme païen de "cet illuminé" libère Claudel de l'ennui du "baigne matérialiste", le remplit d'une admiration idolâtre et lui fait sentir en lui-même des vagues puissances d'anarchie et de ténèbres. Il goûte le charme du paradis perdu de l'innocence et la "fatalité de bonheur" auquel "tous les êtres" sont appelés.<sup>31</sup> Claudel, déjà partagé entre Cécile et Simon, flotte pourtant doucement dans l'équilibre nouveau de la paix mystérieuse qui suit cette expérience pleine de visions messianiques, d'hallucinations extatiques, de métaphores, de rêves intenses et rapides, de blasphèmes toujours présents dans son cœur.

Claudiel a l'étrange impression que, malgré ces dangers, l'art rimbaldien lui signale déjà une large route d'exploration et de découverte: la charité, c'est-à-dire, la possibilité pour tous les êtres de communier. Ce que Claudiel apprend aussi du "mauvais garçon" de Charleville c'est la valeur de la révolte contre l'asphyxie du monde bien pensant. Entre les deux s'établit un rapport plein de contradictions, mais quand même un vrai lien. Rimbaud est homosexuel, "voyou", "mauvais garçon", qu'importe: le pécheur est plus proche de Dieu que le tiède. D'ailleurs Claudiel refuse d'accepter certains détails du "poète maudit", et même dans le fanatisme de sa dévotion envers lui les fausse pour mieux les accommoder à sa vision et il essaie avec ferveur de justifier son prophète, "cet innocent monstrueux", "l'ange de Charleville" à qui la Providence a plu "de donner... les facultés d'expression d'un homme de génie", en trouvant des parallèles dans l'Écriture Sainte.

Je voudrais expliquer ce mot de "prophète". Il s'agit de tout autre chose que de sainteté ou de vertu. Ni Balaam, ni son âne, n'avaient de prétention à l'autel et, encore moins Caïphe. L'antiquité judaïque, les premiers siècles du Christianisme, le paganisme lui-même, avec les pythies et les sybilles, ont connu cet "esprit de langue" qui dépassait les limites de la discipline et de l'orthodoxie, et sur lequel l'autorité autorisante n'a jamais cessé de fixer un regard à la fois attentif et anxieux; prenant parfois dans ces éruptions désordonnées ce qui lui convenait, comme elle l'a fait dans les Apocryphes et les Apocalyptiques. Cet esprit de prophétie, l'Inspiration, la 'gratia gratis data', n'a jamais à aucun moment cessé de souffler sur l'Humanité.<sup>32</sup>

Malgré son insuffisance, Rimbaud apparaît ainsi à Claudel comme une âme religieuse, pleine de désespoir et de malheur; une âme en révolte qui attend "Dieu avec gourmandise,"<sup>33</sup> mais qui ne réussit pas à le trouver.

Tourmenté par le matérialisme de l'époque et par la triste condition métaphysique de l'homme, Rimbaud cherche la lumière et la vérité dans la liberté de l'esprit. La pensée de l'infini le hante, le manque d'unité et d'harmonie entre l'âme humaine et l'univers étouffe sa perspicacité intellectuelle. Il ne peut plus résister à la note de profonde tristesse, de silence, de pureté édénique et de douceur infinie qui se fait entendre au-delà d'une vie infernale.

Il a compris que la vraie vie consiste à s'éloigner de "la réalité rugueuse à étreindre"<sup>34</sup> de la création et à inspecter l'invisible. A cette fin il consacre alors toute son âme, toute son intelligence et toute sa ferveur mystique insuffisamment éclairée. Dorénavant, Rimbaud, prêt à sacrifier toute sa vie, descend même "au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau,"<sup>35</sup> "par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens." "Ineffable torture où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit et le suprême Savant."<sup>36</sup> Rimbaud ne réussit à éprouver qu'une stimulation passagère sans rien qui le satisfasse, qui le console de la triste condition humaine ou qui lui explique le

sens de la vie et du monde. En fait, quoiqu'il parvienne à s'évader du "Moi" et à revenir en deçà du temps et de l'espace, Rimbaud n'atteint pas la paix et le bonheur de la possession constante de la révélation. Quoiqu'elle soit incomplète, l'expérience de Rimbaud reste pleine de fureur et de folie, de violence et de révolte; de révélations fugitives de l'Être. Rimbaud ne cherche pas le Dieu de l'Église, personnel et supérieur, ni l'Église qui le représente et qui, selon lui, maintient la foule dans l'ignorance et dans l'esclavage spirituel, mais il veut atteindre l'Être par l'exaltation païenne de l'imagination.

"Dieu, c'est le mal", dit Rimbaud citant Proudhon, "je ne me crois pas embarqué pour une noce avec Jésus Christ pour beau-père"<sup>37</sup> raille-t-il plus tard. Ainsi Rimbaud apparaît-il à Claudel comme un "mystique à l'état sauvage"<sup>38</sup>, un visionnaire athée qui rejette les limites de la condition humaine et l'enseignement de la sagesse chrétienne en ce qui concerne la faiblesse de l'homme et le péché originel.

Au moment où, tout seul, Rimbaud contemple l'univers, il comprend que "la vraie vie est absente"<sup>39</sup>, mais il ne fuit pas. Pour lui ce n'est pas de rejeter le présent qu'il s'agit, mais de trouver "le lieu et la formule"<sup>40</sup>, l'Éden perdu de notre "état primitif de fils du Soleil."<sup>41</sup> Libré et seul comme un bateau "jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau," Rimbaud cherche alors en vain le secret d'une harmonie entre l'univers et l'humanité et aspire aux eaux pures du paradis perdu de notre innocence dans une

enfance idéale. Lentement une espèce d'hypnose ouverte et de réceptivité fort singulière s'établit entre lui et l'Être et tout un espoir nouveau de satisfaire sa passion pour l'Être le rend plus heureux. Dès ce moment, Rimbaud, spirituellement plus libre, tombe dans la démence et se sent capable de remplacer même Dieu: "Je suis le Saint, en prière sur la terrasse... Je suis le savant... Je suis le piston..."<sup>42</sup> Maintenant, lui, nouveau Christ, doué d'une supériorité naturelle et mystique de race et de grâce, se croit capable de résoudre aussi le conflit métaphysique de l'homme en annonçant au monde l'âge de la manifestation de l'Être. Il refuse l'idée chrétienne du péché et proclame que l'harmonie de l'esprit et de la chair est possible et que l'homme est nécessaire à Dieu. Lui-même, Dieu et homme, coupera l'arbre du bien et du mal par un retour à l'époque pré-chrétienne, "à l'Orient et à la sagesse première..."<sup>43</sup>, à l'époque où le bien et le mal n'existaient pas encore.

Malgré son échec, Rimbaud apparaît donc à Claudel comme un homme parfait, non pas dans l'ordre du bien, mais dans celui de l'être. Il est ange. Un ange furieux, à la recherche de la liberté. Un messager terrible au vocabulaire biblique et dogmatique. Claudel va revivre l'expérience de Rimbaud et repenser ses thèmes métaphysiques, tels que l'homme et sa place dans l'univers, et les transformer dans un sens chrétien et catholique. Il lui reste encore à découvrir la vraie morale chrétienne qui n'est pas "la faiblesse de la cervelle"<sup>44</sup>, mais lutte contre la nature et

à éprouver la réalité de la vie divine, ressentie comme la présence tyrannique d'un hôte qui ne veut plus partir. Là s'arrête l'expérience de Rimbaud.

"Mystique à l'état sauvage", il sait que "le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes. Dure nuit! Le sang séché fume sur ma face..."<sup>45</sup> C'est cette angoisse que Claudel éprouvera pendant quatre ans jusqu'au moment où sa résistance cède à la grâce. "J'ai fui en vain, partout j'ai retrouvé la Loi... coeur gémissant il faut subir le maître."<sup>46</sup>

L'exemple de Rimbaud lui suffit. Claudel comprend que "le vice est bête"<sup>47</sup> et que la débauche, l'immoralité, la drogue et toutes les expériences alchimiques et linguistiques avaient mené Rimbaud près de la folie. Claudel comprend le drame intime de ce "poète maudit." Pour se libérer comme lui du matérialisme de son époque, il choisit alors la religion de son enfance. Par elle, sa révolte échappe à la folie et à la rage; par cette religion, il atteint dans sa vie la réconciliation entre son déchaînement spirituel et son besoin d'ordre et de discipline. La révolte de Claudel n'est pas celle de Rimbaud: il ne se croit pas l'essentiel à l'Être pour se révéler à lui-même; il cherche plutôt la révélation d'un ordre divin dans l'univers car la vérité n'est pas une fabrication de l'esprit ou d'une alchimie verbale ou, pire, d'une hallucination pure. Cet ordre divin existe objectivement, harmonieux et beau, à l'image de Dieu qui en est le centre. Ce sont cette beauté et cette harmonie

perdues que cherche Claudel, poète et dramaturge.

La vérité ne réside pas dans l'Inconnu, mais dans le Reconnu, c'est-à-dire dans la compréhension du monde et des êtres qui nous entourent à travers la religion qui seule peut en révéler le mystère.

La lecture des Illuminations et puis d'Une Saison en Enfer fait comprendre à Claudel que le rationalisme n'est pas toute la pensée, mais qu'il reste encore toute une réalité spirituelle à découvrir. C'est par le chemin que Rimbaud avait rejeté que Claudel mènera à bien le désir rimbaldien d'être un homme complet dans l'ordre spirituel.

C'est par la voie du mysticisme catholique de la Contre-Réforme - comme nous le verrons plus loin - que Claudel passera au-delà du mysticisme déséquilibré de Rimbaud. La poésie de Rimbaud reste ainsi une poésie de visions, de questions et d'enquêtes sans réponse. La poésie de Claudel semble trouver une solution aux aspirations rimbaldiennes. Voilà en quelques mots ce qui explique "les liens" qui rattachent ces deux grands poètes dont l'inspiration est plus profonde et va au-delà de la forme même de la religion.

Le jeune Claudel comprend aussi que la vraie innocence n'est pas l'innocence du désir et du retour à l'époque pré-chrétienne, mais l'obéissance et l'humilité du moi intellectuel qui entraîne la régénération de la nature et du moi instinctif.

La seule sagesse en cette matière est de céder à l'attrait divin, aveuglément, tête baissée, comme on répond à l'appel des sens... "48

Rimbaud avait cherché la nouvelle religion en Orient, avant le Christ. Claudel regarde l'Orient. Il suit le même chemin, mais sa recherche s'arrête au "Midi" de l'histoire. Là, à Bethléem, il trouve une crèche, la nuit de Noël et il croit au Christ.

J'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable.<sup>49</sup>

C'est l'ordre de cette foi qui lui donne la clef de la vraie perspective métaphysique de l'homme et qui lui explique "le lieu et la formule" que Rimbaud avait constamment cherchés. En ce sens Claudel transforme le "mystique à l'état sauvage"<sup>50</sup> et le complète dans ses drames, surtout dans le Soulier de satin où convergent toutes les influences et le souvenir conscient et inconscient de cet "événement considérable" qui a été la rencontre de Claudel avec l'oeuvre de Rimbaud.

## 2. L'amour, le bien et le mal, le bonheur

Rimbaud révèle à Claudel l'ambivalence du bien et du mal, de l'amour divin et de l'amour charnel, du silence-recueillement.

C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent! L'enfer ne peut attaquer les païens.<sup>51</sup>

Le drame et le dilemme de Rimbaud chrétien baptisé sont mis au point par le Chinois du Soulier: "...Je ne crains

rien du tout. Tant que je ne suis pas baptisé une balle ne peut pas me faire mal."<sup>52</sup>

Le chrétien vit dans un état dramatique créé par le conflit entre l'esprit et la chair; libre, il est toujours placé devant le choix entre le bien et le mal, entre l'amour charnel et l'amour divin.

Rimbaud a pu transmettre à Claudel ses désillusions sur l'amour... "l'enfer de la caresse"<sup>53</sup>, "l'enfer des femmes là-bas"<sup>54</sup>, "les mille amours qui m'ont crucifié"<sup>55</sup>, "les amours monstres"<sup>56</sup> et "Quel ennui, l'heure du 'cher corps' et 'cher coeur'"<sup>57</sup>. En même temps il lui montre aussi la qualité essentielle de l'amour quand celui-ci s'exprime sous forme de charité humaine ou divine.

Rimbaud n'a pas aimé de femme comme Rodrigue a aimé Prouhèze. Tandis que Rimbaud éprouve la dichotomie entre l'amour profane et l'amour sacré, Claudel connaît l'amour profane et cherche un intermédiaire - la Béatrice - pour trouver une régénération de cet amour interdit dans l'amour divin. Rimbaud éprouve l'impossibilité de l'amour humain et sent, en même temps, la nostalgie d'un amour pur, innocent, divin. Dans "les rages (et) les débauches"<sup>58</sup> d'un amour maudit, il reste "prêt pour la perfection..."<sup>59</sup>, du fond de ses pratiques homosexuelles il entrevoit "la conversion au bien et au bonheur, le salut"<sup>60</sup>, toujours seul et malheureux, il sent la nostalgie d' "un suave concert spirituel, la force et la paix"<sup>61</sup> que l'amour divin seul est capable de lui donner; aux moments lucides, il célèbre la victoire de

l'esprit sur la chair en se riant "des vieilles amours mensongères."<sup>62</sup>

Non! nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où ne serons jamais que des orphelins fiancés.<sup>63</sup>

Et dans "Matinée d'Ivresse" Rimbaud s'exclame:

On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour.<sup>64</sup>

Ni les larmes, ni les tortures, ni "le Paradis de tristesse" n'ouvriront la porte à l'Époux qui "voulait tant s'évader de la réalité", écrit Rimbaud dans "Délires I", mais "Seules, sa bonté et sa charité lui donneraient droit dans le monde réel."<sup>65</sup>

Alors que "la charité nous est inconnue" dans "l'Impossible"<sup>66</sup>, dans "Matinée d'Ivresse" Rimbaud, entre "la fanfare atroce" et "les anges de flamme et de glace", goûte pour un moment la fraîcheur de "l'oeuvre inouïe" de "notre très pur amour."<sup>67</sup>

... J'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être l'appétit. La charité est cette clef.<sup>68</sup>

Dans "Vies II", Rimbaud, satisfait de ses recherches qui l'avaient mené au "plus profond de l'abîme"<sup>69</sup> célèbre le bonheur de sa découverte:

Je suis un inventeur...; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour.<sup>70</sup>

Et dans "Mauvais Sang" le poète s'exclame:

O mon abnégation, o ma charité merveilleuse!  
ici-bas, pourtant!

.....

.....

J'aimerai mes frères.<sup>71</sup>

L'extase de la charité humaine est complète quand Rimbaud découvre qu'il y a une réponse à sa question métaphysique " Vite! est-il d'autres vies."72

Il faut jeter la pourriture à l'écart...  
L'amour divin seul octroie les clefs de la science.  
Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté.  
Adieu chimères, idéals, erreurs! Le chant raisonnable  
des anges s'élève du navire sauveur. C'est l'amour  
divin.73

Claudéel a senti l'ambivalence de l'amour profane et de l'amour sacré qui émane des Illuminations et d'Une Saison en Enfer et y a ajouté une autre dichotomie: celui de l'amour impossible.

Si l'amour de Rimbaud, maudit et impossible, cherche à s'évader, celui de Rodrigue et de Prouhèze exprime les désillusions de Claudéel sur l'amour interdit auquel il faut pour toujours renoncer.

L'amour, tel que le voit Claudéel, place le chrétien entre la chair et l'esprit, entre la passion sensuelle et la loi divine; il est en même temps joie et souffrance, perdition et salut, source de conflit spirituel, péché, ressort dramatique de toute oeuvre d'art.

Le thème de l'amour dans le Soulier de satin est imprégné de philosophie catholique et révèle sans doute certaines préoccupations personnelles de Claudéel: -- "un sérieux tumulte"74 peut-être à cause du drame de sa soeur Camille quand il était encore jeune et plus tard la rencontre de la belle Polonaise sur le bateau "Ernest-Simons", en 1900, en route vers la Chine, les quatre années passées

avec elle, son départ en 1904; puis, au Brésil, le souvenir de "ce visage jadis aimé"<sup>75</sup>, de "cette femme plus amère que la nuit qui fut à elle toute seule une fois notre patrie et notre royaume"<sup>76</sup> et toujours le cri inconscient: " ... (et toi, te retrouverai-je jamais qui t'es perdu un jour dans le silence et dans la nuit?)"<sup>77</sup>

C'est à Rio en effet que Claudel reçut, en 1917, "après 13 ans" la première lettre d'Ysé. "Grandes négociations engagées"<sup>78</sup> note-t-il dans son Journal I. En août 1918 il consigne dans son Journal quelques paragraphes d'une "lettre de R." évoquant, en des mots très proches du Soulier, "je sais que tu penses toujours à moi..."; je suis celle que tu as connue et mon âme est encore plus soeur de la tienne que tu ne crois..."; "le sentiment de solitude... "; "cette nostalgie affreuse de deux âmes séparées qui se cherchent et se désirent et qui brise le corps et donne une sorte de nausée mentale."<sup>79</sup> Sujet à des accès de mélancolie Claudel va remuer "de vieilles lettres et vieilles photographies."<sup>80</sup> Quelques années plus tard, une "retrouvaille" achèvera de rapprocher "les deux partenaires de Partage de Midi"<sup>81</sup>.

La rencontre de "R" inspirera à Claudel le thème du Etiam peccata du Soulier. Ce thème lui permettra de discerner les chemins détournés par lesquels Dieu fait passer un être pour le conduire à lui, de la passion au péché, de la souffrance au sacrifice et au salut. Le soulier que Prouhèze offre à la Vierge, la femme source de conflit, la

rencontre finale de Prouhèze et de Rodrigue, le dialogue sensuel et spirituel des personnages trouvent leur source dans cette expérience personnelle de Claudel et dans la deuxième rencontre, sa dernière "retrouvaille" avec la belle Polonaise qui lui avait laissé le goût amer de l'interdiction et du péché. Cette rencontre restitue au Soulier ses vertus primitives d'exploration et d'explication du sacrifice, du renoncement et de la paix intérieure.

Le Soulier de satin porte la marque de cet apaisement, écrit Claudel. Il n'y a plus la blessure d'une chose inexplicable et sans cause, qui est peut-être la plus douloureuse. Ce qui s'est passé dans Partage de Midi, je suis arrivé à le comprendre, et le Soulier de satin dans sa dimension n'était qu'une explication de ce qui s'était passé dans deux coeurs humains. Je n'insiste pas sur ce côté personnel, mais en même temps, cette retrouvaille, cet apaisement, ont servi d'axe à toute une vie consacrée à une quantité de voyages, de réflexions, de visions de toutes sortes... 82

L'amour humain occupe une place centrale dans le Soulier de satin: doux et passionné, sauveur et destructeur, interdit, impossible. Rodrigue, qui ressemble beaucoup à Rimbaud, est pris par le mystère de l'amour humain et son pouvoir extraordinaire.

Ah! j'ai trouvé une chose si grande! C'est l'amour qui me doit donner les clefs du monde et non pas me les retirer. 83

Dona Prouhèze apparaît, dès le début, sous son double aspect d'"étoile", qui, avec son visage et avec son âme "peut rafraîchir (en Rodrigue) cette soif affreuse" et de péril car le bien que désire l'âme de Rodrigue est mêlé à "la scélératesse complicité de son corps!" 84

Je sais que cette union de mon être avec le sien est impossible dans cette vie...<sup>85</sup>

La femme, source de conflit spirituel pour Rimbaud et pour Claudel, est ainsi "le chagrin des démons; le ver, le feu et le vampire..."<sup>86</sup> et, en même temps, la seule créature qui puisse faire le salut de Rodrigue "dans la mort et dans la nuit hors de tout motif humain!"<sup>87</sup>

De là aussi le mystérieux déchirement que Don Camille sent en lui entre d'une part la vie et l'action et, de l'autre, cette aspiration secrète vers le vide et le néant.

Dona Prouhèze: Et qu'elle est cette chose si précieuse que vous m'offrez?

Don Camille : Une place avec moi où il n'y ait absolument rien. nada! rrac!<sup>88</sup>

La femme, telle que la conçoit Claudel, n'est pas faite pour sa condition actuelle de luxe et d'objet de plaisir pour l'homme, mais pour celle qu'avait le Prince de Rimbaud qui "prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe".<sup>89</sup>

Même dans le conflit d'un amour interdit, Prouhèze se révèle salvatrice quand elle offre aux "flames désirées" de l'amour divin "tout cela que Dieu n'a pas fait."<sup>90</sup> et se fait le guide et la clef du salut spirituel de Rodrigue dans la souffrance intime d'un amour insatisfait auquel ils renoncent pour l'amour de Dieu.

Mon Dieu, je verrai sa joie: je le verrai avec vous et c'est moi qui en serai la cause!

Il a demandé Dieu à une femme et elle était capable de le lui donner, car il n'y a rien au ciel et sur la terre que l'amour ne soit capable de donner!<sup>91</sup>

Claudiel ne sait, pas plus que Rimbaud, accepter la femme. Il en a très peur. Elle lui fait sentir toutefois que l'amour total n'est pas possible dans ce monde, que "la vraie vie", dont parle Rimbaud, "est absente"<sup>92</sup> et qu'elle joue un rôle essentiel dans le salut spirituel de l'homme: "ce pouvoir sur nous de la femme pareil à celui de la grâce."<sup>93</sup> C'est ainsi que l'amour interdit de la Polonaise, l'idée chrétienne de la grâce et du péché mènent Claudiel à voir en Prouhèze une nouvelle Béatrice. L'amour humain doit être dirigé vers Dieu. Cette tâche est possible et la femme est l'instrument nécessaire pour l'accomplir.

C'est chez Dante surtout que Claudiel découvre dans le 31<sup>e</sup> chant du Purgatoire la sublime expression de sa propre mystique de l'amour: "Béatrice pour Dante c'est l'amour."<sup>94</sup> Il n'y a pas de séparation radicale entre ce monde et l'autre, sous un "désordre superficiel et apparent" se dissimule "ce secret de joie, de louange et de béatitude que la tâche du poète est précisément de dégager", plutôt Dieu "nous associe à son pouvoir créateur, de même à son efficacité rédemptrice."<sup>95</sup>

Comme celui de la Divine Comédie, l'univers du Soulier de satin semble "le domaine du hasard ou d'une mécanique incompréhensible au monde des causes et des fins"<sup>96</sup>; comme Dante Rodrigue va sentir un "besoin passionné d'unité, d'absolu, de nécessité dans la participation à une Cause

raisonnable."<sup>97</sup> L'amour de Prouhèze pour Rodrigue, de Musique pour le Vice-Roi nous fera sentir le "vide radical"<sup>98</sup> de toute chose, une soif d'ordre, d'harmonie, de bonheur qu'on ne pourra satisfaire qu'après la mort.

Comme Béatrice, Prouhèze est prédestinée à faire le salut de Rodrigue. Elle possède la beauté physique pour blesser Rodrigue et le mener ainsi à Dieu. Telle que "l'Épouse aux yeux bleus"<sup>99</sup> de Rimbaud, Prouhèze a "des boules de verre", "de grands vilains yeux bleus"<sup>100</sup>; elle est coquette, évanescence, spirituelle. C'est d'une "blessure" que parle Dante quand il fit la rencontre de Béatrice. Dans le Soulier de satin le mot revient plus d'une fois:

Faites de lui (Rodrigue) un homme blessé parce qu'une fois en cette vie il a vu la figure d'un ange!<sup>101</sup>

Ailleurs la lune s'exclame extatique:

Ah! c'est en cette blessure que je te retrouve!<sup>102</sup>

Et dans la IIIe Journée, scène XIII, Rodrigue, devenu Vice-Roi révèle sa propre blessure quand il dit:

Ainsi la vue de cet Ange pour moi qui fut comme le trait de la mort! Ah! cela prend du temps de mourir et la vie la plus longue n'est pas de trop pour apprendre à correspondre à ce patient appel!

Une blessure à mon côté comme la flamme peu à peu qui tire toute l'huile de la lampe!<sup>103</sup>

Prouhèze, nouvelle Béatrice, apparaît, dérange l'amant et se retire; Béatrice par la mort, Prouhèze en quittant Rodrigue à jamais. Le salut doit se faire. A travers le

mystère de la Grâce divine, et la Communion des Saints les amants que "Dieu a conçus autrefois dans un rapport inextinguible"<sup>104</sup> renoncent à l'un l'autre pour l'amour de Dieu. Par cet acte de sacrifice suprême l'amour humain se transmue en l'amour divin.\*

C'est à travers cette transformation que Claudel atteint ainsi le comble du rêve rimbaldien des "Délires":

"Je n'aime pas les femmes; l'amour est à réinventer, on le sait" avait écrit Rimbaud dans "Délires I". Et un peu plus bas: "Je vois des femmes avec les signes du bonheur."<sup>105</sup> Claudel aussi voit ces "signes du bonheur" et en célèbre le mystère dans le Soulier de satin.

Dona Prouhèze et Dona Musique, parmi toutes les femmes de la pièce, symbolisent cette réinvention de l'amour à laquelle l'Époux Infernal de Rimbaud avait toujours aspiré sans jamais en trouver "le lieu et la formule"<sup>106</sup>, mais dont le Vice-Roi, qui renonce à l'amour, exprime l'extase dans "ce lit profond de roseaux et de fougères que (Dona Musique a) préparé."

Le Vice-Roi.-- Je ne veux que dormir près  
de toi en te donnant la main,  
Écoutant la forêt, la mer, l'eau qui fuit.<sup>107</sup>

Ces "mystères" qui font écho au bonheur de "ma charité merveilleuse" de "Mauvais Sang" se révèlent aussi dans les mots de Dona Prouhèze quand Rodrigue sera fixé à elle

---

\* Voir Ernest Beaumont, Le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudel; le thème de Béatrice (Minard 1958)

pour toujours:

C'est alors que je le donnerai à Dieu découvert et déchiré pour qu'il le remplisse dans un coup de tonnerre, c'est alors que j'aurai un époux et que je tiendrai un dieu entre mes bras!<sup>108</sup>

L'extase de la charité divine nous conduit à analyser un autre thème: celui de l'évasion à la recherche du bonheur. Le bonheur est un état de joie naturelle, sans cause, qui paraît à de rares moments. Rimbaud et Claudel sont pris de ce désir intime qui travaille leur cœur:

J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver; ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté.

Le bonheur! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, -- "ad matutinum; au Christus venit; -- dans les plus sombres villes... "<sup>109</sup>

Dans le poème "Bonheur" Rimbaud nous révèle l'essence de cet état d'âme:

O saisons, ô châteaux,  
Quelle âme est sans défaut?  
O saisons, ô châteaux,  
J'ai fait la magique étude  
Du bonheur, que nul n'étude.<sup>110</sup>

Les vers de "Matin" nous font sentir le drame intime de cette "magique étude du bonheur." D'un côté, "la faiblesse actuelle", "ma chute et mon sommeil"; de l'autre, "une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse"<sup>111</sup> qui cherche de se libérer de la nuit et du désert de l'enfer; des limites du temps et de la contingence: "Je m'évade!" (l'Impossible)<sup>112</sup>

Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts,  
saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse  
nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de  
la superstition, adorer--les premiers--Noël sur la  
terre!<sup>113</sup>

L'Ange Gardien du Soulier reprend ce même thème de  
recherche, d'évasion, d'équilibre:

Ce passage qu'il a ouvert, ne sera-t-il pas le  
premier à le franchir?

Au travers de cette suprême barrière d'un pôle  
à l'autre déjà

Par le soleil couchant en son milieu à demi  
dévorse,

A travers le nouveau il est en marche pour  
retrouver l'éternel."<sup>114</sup>

Rimbaud et Claudel sentent donc l'affreuse pesanteur du  
fini et de l'accidentel et le désir persistant de retourner  
"à l'Orient et à la sagesse première et éternelle"<sup>115</sup>, de  
se retrouver dans "l'autre monde, l'habitation bénie par le  
ciel, et les ombrages"<sup>116</sup> comme dit Saint Adlibitum dans le  
Soulier:

Sans doute il fallait que le Jardin primitif soit  
effacé... L'Espace du moins est resté libre et vacant...  
C'est là qu'est la Patrie, ah! de t'avoir quitté quelle  
est notre infortune! c'est de là chaque année que  
revient le soleil et le printemps! C'est là que fleurit  
la rose! c'est là que tend mon coeur avec des délices  
inexprimables, c'est de ce côté qu'il écoute avec  
d'immenses désirs quand chantent le rossignol et le  
coucou!

Ah! c'est là que je voudrais vivre! c'est là que  
va mon coeur!<sup>117</sup>

### 3. Le salut spirituel de l'humanité

Rimbaud n'est pas satisfait de trouver pour lui seul

"la sagesse première et éternelle"<sup>118</sup> (l'Impossible). Le poète doit aussi être le guide de l'humanité dans la marche vers l'avenir. Il doit exprimer les aspirations et les espérances de l'humanité dont il constate - au dire de Claudel - le "tourment" et la "gloire"; il doit analyser le mystère qui enveloppe la destinée de notre race, - l'inconnu que pour Rimbaud est le progrès scientifique et pour le Saint Boniface du Soulier le salut spirituel de "ce peuple bouché et qui fermente."<sup>119</sup>

... l'Océan - dit Prouhèze. Et l'Ange Gardien: "N'est-ce pas lui qui l'attend de l'autre côté de cet horizon mystique si longtemps qui fut celui de la vieille humanité."<sup>120</sup>

C'est Rodrigue qui symbolise surtout cette victoire - l'intelligence de l'homme qui s'étend à l'infini vers l'espace et le continent nouveau et la conquête de l'équilibre de la paix et du bonheur en notant tout au long l'inexprimable" pour l'humanité.

Rodrigue a les traits de Rimbaud et d'Avare. Il est violent, tourmenté, orgueilleux. Il hait toute médiocrité; il se révolte contre la condition humaine et suit sa volonté. Tout en cherchant la satisfaction des sens, il réussit à échapper à la folie d'Avare en trouvant son identité et sa place dans l'univers. La foi le guérit de l'angoisse du désordre, du néant et du désenchantement de l'homme de pensée. Le renoncement complet de Prouhèze lui fait sentir un état de participation cosmique, le rythme immense de la création, le mystère de l'ordre divin et naturel, le

spiritualisme chrétien de "la chimie du salut entre Dieu et l'homme."<sup>121</sup>

Quoi de plus méritoire - dit le roi à Rodrigue - que de faire pénétrer dans les classes déshéritées par des moyens appropriés à leur esprit naïf et rude

quelque rayon d'idéal et le reflet d'une beauté supérieure, le sentiment des Beaux-Arts en un mot?

... l'esprit qui vous a guidé est celui de la vulgarisation, de l'édification et de la philanthropie.<sup>122</sup>

Rodrigue, comme Rimbaud et Claudel, s'obstine au sondage de l'inexploré de cette note unique, si pure, si touchante qui émane du cœur humain, à un effort pour tâter l'impalpable de cet ordre ineffable qui est la vérité; l'inconnu de terres lointaines et d'horizons nouveaux et infinis que lui offre le mystère du silence et du vide; à noter surtout l'équilibre qui se fait et se défait et le travail perpétuel, comme dit Saint Boniface, de la matière éternellement à la recherche de sa forme." (c'est-à-dire le mystère de tout ce qui est en train de se transformer, selon la philosophie tomiste, d'un état imparfait (la matière) à un état parfait (la forme).

Rimbaud n'existe que pour l'humanité; Rodrigue, nouveau Protée, n'existe que pour le roi et son royaume. Rimbaud dévoile les vérités à la foule; Rodrigue révèle la vérité de l'Évangile et la civilisation espagnole à un monde qui ne fait que soupçonner, au-delà des apparences, les grandes lois de l'harmonie cosmique des êtres et de la création.

Tous deux s'obstinent à révéler le message essentiel de leur vocation: le rêve de l'unité primitive que Rimbaud

place dans la "Cimmérie", chez les Anciens, la région couverte de brouillards qui s'étend aux confins de la terre et le bonheur d'un monde "ancien" que le poète, "voleur de feu" comme Protée et le conquérant, comme Colomb, ont découvert dans les régions du mystère du "dérèglement de tous les sens" ou dans le rêve de la conquête de l'Amérique.

Ma santé fut menacée - écrit Rimbaud dans "Délires II."  
La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.<sup>123</sup>

Et l'Ange Gardien:

Mais qu'importe le naufrage, il est arrivé! ce n'est pas un monde nouveau qu'il s'agissait de découvrir, c'est l'ancien qui était perdu qu'il s'agissait de retrouver.<sup>124</sup>

#### 4. Le silence

Un autre thème qui fascine Rimbaud et Claudel est celui du silence. Chez les deux poètes le silence exprime tout: l'inspiration du pouvoir créateur; le néant ou l'échec littéraire; le mystère de la nuit profonde et noire; l'angoisse de l'artiste, isolé de la création ou de la divinité.

Le silence conduit à la perception d'une réalité qui n'est qu'une trace dans la mémoire. Tout semble renaître dans le silence animé du poème "Bruxelles":

--Boulevard sans mouvement ni commerce,  
Muet, tout drame et toute comédie,  
Réunion des scènes infinie,  
Je te connais et t'admire en silence.<sup>125</sup>

Le silence, chez Rimbaud, exprime la solitude du poète et le bonheur de la création littéraire. Le poète est, en même temps, l'esclave de "la Vampire" qui commande dans le poème "Angoisse" de

Rouler aux blessures, par l'air lassant et la mer; aux supplices, par le silence des eaux et de l'air meurtriers; aux tortures qui rient, dans leur silence atrocement houleux.<sup>126</sup>

et le créateur qui connaît tous les secrets alchimiques:

Aux heures d'amertume, je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte?<sup>127</sup>

C'est aussi le silence qui entoure l'échec du poète qui ne sait plus exprimer la beauté de ses découvertes:

C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire.<sup>128</sup>

Dans "Matin" Rimbaud reprend de nouveau le thème du silence, cette fois, total.

Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle? Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels "Pater" "Ave Maria." Je ne sais plus parler!<sup>129</sup>

Le silence devient aussi l'expression du drame spirituel qui travaille les fibres les plus secrètes du

poète de Charleville:\*

Je suis esclave de l'Epoux infernal, . . . .  
 Comment vous le décrire! Je ne sais même plus parler.  
 Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur.

.....  
 .....  
 J'ignore son idéal. Il m'a dit avoir des regrets,  
 des espoirs: cela ne doit pas me regarder. Parle-t-il  
 à Dieu? Peut-être devrais-je m'adresser à Dieu. Je  
 suis au plus profond de l'abîme, et je ne sais plus  
 prier.<sup>130</sup>

Chez Claudel le silence se révèle sous forme de soif  
 affreuse du néant, de désir profond vers "l'être tout nu",  
 vers "la vie pure", dans le "vide absolu de toute chose"  
 dans le recueillement où auront lieu les affaires de l'âme.  
 Recréé dans la collation de Don Balthazar, dans les plats et  
 les fruits qui nous rappellent la nature morte des tableaux  
 flamands, le silence garde toujours son pouvoir mystérieux  
 surtout la nuit ou sur la mer, illuminée par le clair de  
 lune.

Le silence accentue le mystère du salut de l'âme qui  
 dans la nuit marche vers la lumière:

Dona Prouhèze: - Rodrigue, je suis à toi!  
 L'Ange Gardien: - Il entend, il s'arrête, il écoute.  
 Il y a ce silence, il y a ce faible passage dans les  
 palmes, il y a une âme du Purgatoire qui monte au Ciel.<sup>131</sup>

Le silence annonce le repos qui suit tout délire verbal:

Telles sont les choses dans son délire qu'elle  
 dit et elle ne s'aperçoit qu'elles sont déjà passées  
 et qu'elle-même pour toujours en un moment

---

\* Selon M. Ruff, "la Vierge folle est l'âme du premier  
 Rimbaud, "soumise et tournée vers Dieu", et qui est  
 maintenant "entraînée par Rimbaud libéré, devenu pour elle  
 l'Epoux infernal." (Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 962)

Passe en ce lieu où elles sont passées,-  
 Il n'y a plus que la paix  
 L'heure est minuit,-.....132

Souvent le silence exprime la souffrance intime qui  
 tourmente l'existence des personnages du Soulier. Voici  
 comment s'exclame Don Balthazar dans la scène XIII de la  
 Première Journée:

-Ce qui m'a fait mal surtout,  
 ce ne sont pas ces plaintes et ces prières, il  
 n'y avait pas de cris,  
 Mais ces mots qu'on vous dit d'une voix basse  
 et mesurée et qui vous percent le coeur.  
 -Non! quand on vit que tout était inutile, ce  
 fut ce silence ensuite et cette espèce de sourire.133

Synonyme du vide et du néant, le silence, pareil au  
 blanc de la feuille de papier sur laquelle Claudel va créer  
 son oeuvre, nous fait sentir "le sommeil sans bords d'Adam  
 et de Noé", "le néant où à chaque moment je sombre", "ces  
 appels silencieux dans le secret de la chapelle intérieure"  
 qui nous inspirent et nous font découvrir la vérité.

Le Japonais.-- Il est écrit que les grandes vérités  
 ne se communiquent que par le silence.  
 Si vous voulez apprivoiser la nature, il  
 ne faut pas faire de bruit. Comme une  
 terre que l'eau pénètre. Si vous ne  
 voulez pas écouter, vous ne pourrez pas  
 entendre.134

Sous la plume de Claudel le silence est même plus im-  
 portant que la parole. Le Roi en est convaincu:

Et maintenant qu'il est vieux  
 je suppose qu'il a compris que le moment est venu  
 pour lui moins d'agir que d'écouter.135

et Dona Prouhèze dit à Don Camille:

Que d'agréables après-midi nous avons passées  
ainsi ensemble  
Sans aucune parole!<sup>136</sup>

Plus que la parole et le mouvement c'est le silence qui émane de la scène de la cour du Roi d'Espagne qu'on pourrait bien décrire comme "une espèce de tableau vivant pour le plaisir des spectateurs arrêtés par la baguette d'un magicien."<sup>137</sup>

Le Japonais surtout est le seul qui comprenne cet élément essentiel de l'art et que l'art nous offre à contempler.

Le Japonais.-- Oui, c'est une grande leçon de silence que les peintres suspendent autour de nous. Même cette troupe d'enfants qui jouent, cela devient en un instant dès que le papier l'attrape sous le pinceau, Silence et immobilité, un spectacle pour toujours.<sup>138</sup>

Le silence enfin apporte le bonheur de la musique et du chant, de l'harmonie et de l'équilibre, de la paix intérieure. Dans le silence le vide est rempli, la soif est satisfaite, la peur est remplacée par la joie; les personnages passent du fini à l'infini, de l'accidentel à l'essentiel. Voilà comment s'exprime Dona Musique:

Que sera-ce de mon âme dans mon corps, mon âme à ces cordes ineffables unie en un concert que nul autre que lui n'a respiré? Il lui suffit de se taire pour que je chante!<sup>139</sup>

Et dans la Deuxième Journée, Dona Musique révèle au Vice-Roi

toute la beauté romantique du silence :

Dona Musique.-- Quand je vous ordonne  
de faire silence, qu'est-ce qui arrive?  
alors vous entendez?

Je ne parle pas du vent, ni de la mer,  
ni de ce ruisseau qui fuit. Qu'est-ce  
que vous entendez?

Le Vice-Roi.-- Une faible musique. <sup>140</sup>

La fin de cette même scène culmine dans le silence de  
la nuit et dans l'extase d'un autre silence, celui des  
passions.

Le Vice Roi.-- .....  
Cédons à ce conseil de la nuit et de  
toute la terre. Viens avec moi sur ce  
lit profond de roseaux et de fougères que  
tu as préparé.

Dona Musique.-- Si vous essayez de m'embrasser,  
alors vous n'entendrez plus la  
musique!

Le Vice-Roi.-- Je ne veux que dormir près de toi en te  
donnant la main. <sup>141</sup>

### C. Symboles chers à Rimbaud et à Claudel

Rimbaud et Claudel, comme les poètes symbolistes,  
prêtent aux choses un sens mystérieux renvoyant à une autre  
réalité. Leur poésie est pleine d'images pareilles qui  
reviennent souvent et qui forment, pour ainsi dire, le  
cadre de leur création poétique dont le thème est la place  
de l'homme dans l'univers.

Le bateau, la mer et le voyage ont particulièrement  
séduit Rimbaud et Claudel. C'est comme un "bateau ivre" que  
Rimbaud, délaissant les voies fluviales, s'aventure sur la

mer de l'inconnu et éprouve pour la première fois des sensations extraordinaires:

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes,  
Et les ressacs, et les courants; je sais le soir,  
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelque fois ce que l'homme a cru voir: 142

Claudé, aussi, éprouve les sensations de ce "bateau ivre." Dans "La Muse qui est la Grâce", c'est l'ivresse poétique qui l'attire vers une mer profonde et inconnue:

ENCORE! encore la mer qui revient me chercher  
comme une barque,  
La mer qui retourne vers moi à la marée de  
syzygie et qui me lève et remue de mon ber comme une  
galère allégée,  
Comme une barque qui ne tient plus qu'à sa corde, et  
qui danse furieusement, et qui tape, et qui saque, et qui  
fonce, et qui encense, et qui culbute,  
le nez à son piquet,  
.....  
Ah!, je suis ivre! ah!, je suis livré au dieu!..... 143

Dans Partage de Midi, Claudé montre aussi l'ivresse de l'amour sur un bateau qui va vers l'Orient, un bateau qui ressemble à une petite chose au milieu de la fournaise, entre cette mer brouillante comme du verre en fusion et ce ciel embrasé.

Et ce sont les bateaux qui séduisent aussi Grégoire:

Et ces bateaux sur la mer! oui, et ces antennes secrètes  
qui arrivent à chatouiller l'ambiant et l'invisible, ce  
frisson imprimé ou fluide qui pénètre tout, de sorte  
que nous sommes réunis non seulement par des organes,  
mais par l'étendue intérieure d'une vaste sensibilité. 144

Le Soulier de satin fait écho à tant de souvenirs du poète de Charleville.

Pour Rimbaud et pour Claudé le bateau et la mer ont une valeur mystérieuse. Ils représentent la solitude de

l'homme qui voyage sur l'eau de la création à la recherche d'un monde nouveau et invisible; ils symbolisent aussi la petitesse de l'homme entouré par le mystère de l'univers et effort à la recherche de la vérité et du bonheur. Voilà comment Rimbaud exprime cet effort pénible dans le poème "Mémoire":

Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise:  
un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

V

Jouet de cet oeil d'eau morne, je n'y puis prendre,  
Ô canot immobile! oh! bras trop courts! ni l'une  
ni l'autre fleur: ni la jaune qui m'importune,  
là; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.<sup>145</sup>

Et Don Rodrigue pour sa part s'exclame:

Mais bientôt je ne trouvais plus au firmament  
que ce feu de plomb trop connu.  
L'opaque et sûr falot, triste guide du naviga-  
teur sur les eaux inaltérées.<sup>146</sup>

Le "canot" de Rimbaud et "l'épave d'un navire démâté,  
qui flotte au gré des courants" dans le Soulier, résumant tout  
le drame intime de l'homme étouffé et toute la poésie quand  
il réussit à respirer enfin l'air pur de la liberté, hors de  
toute contingence:

Elle est retrouvée.  
Quoi? -L'Eternité.  
C'est la mer allée  
Avec le soleil.<sup>147</sup>

Rimbaud et Claudel célèbrent donc l'extase et le  
mystère de la mer: son silence et sa rumeur, sa joie et son  
deuil, sa puissance et sa vitalité, sa profondeur et ses

limites, son exil et sa liberté.

Le ciel est joli comme un ange.  
L'azur et l'onde communient.  
Je sors.<sup>148</sup>

Écrit Rimbaud dans "Bannières de Mai". Et Prouhèze s'exclame  
comme lui:

..... Ce diamant inaltérable.  
Cette perle unique.  
L'eau retrouvée.  
.....  
Elle est cet horizon commun de notre  
exil.  
.....  
La Mer! La Mer libre!<sup>149</sup>.....

Aux "fêtes de nuit sur la mer pure"<sup>150</sup> du poème  
"Bruxelles" et à "la soie des mers et des fleurs arctiques"<sup>151</sup>  
(Barbare) font écho les mots doux de la Lune et son message  
de bonheur enchanté:

L'heure de la Mer de lait est à nous; si l'on me  
voit si blanche, c'est parce que c'est moi Minuit  
le Lac de Lait, les Eaux.<sup>152</sup>

Au "silence des eaux" (Angoisse) et des "vagues sans  
vaisseau"; à la pureté cristalline de "l'eau claire; comme  
le sel des larmes d'enfance"<sup>153</sup> (Mémoire I) et à la souffrance  
intime de la "haute mer faite d'une éternité de chaudes  
larmes"<sup>154</sup> (Enfance, III) se rejoint le chant de Sept-Épées:

On oublie une huile plus grasse,  
Un vin plus généreux, cette eau, la vraie, qui  
nous régénère,  
Les larmes sur nos mains des captifs que nous  
avons délivrés.....<sup>155</sup>

et celui de Rodrigue à sa fille:

-Mon âme est vide, A  
cause de celle qui n'est pas là, de lourdes larmes,  
mes larmes, pourraient nourrir la mer.<sup>156</sup>

Chez Rimbaud et chez Claudel il y a une poésie de la mer, toute une vision qui nous transporte dans un univers fantastique :

La Mer du poème "Fleurs" :

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.<sup>157</sup>

La Mer telle que la décrit Sept-Épées nous introduit dans le monde du rêve :

Sept-Épées. -- Allons tout doucement à notre aise. C'est délicieux de tremper dans cette espèce de lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus, des corps glorieux.<sup>158</sup>

La Mer qui attire "aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses"<sup>159</sup> et dont

Les chars d'argent et de cuivre  
Les proues d'acier et d'argent  
Battent l'écume,<sup>160</sup>

et la Mer vivante du pêcheur Maltropillo dans le Soulier :

La mer, je dis, comme une espèce de grand orchestre impossible à faire taire par là-dessous qui ne cesse de gronder l'air tout bas et de taper la mesure tout bas et de danser sous soi!<sup>161</sup>

Il y a aussi pour les deux poètes une Mer qui lave, qui purifie, qui soulage. Elle représente l'optimisme et l'espoir de Rimbaud, souillé et détruit par le vice :

.....Sur la mer, que j'aimais comme si elle eut dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice.<sup>162</sup>

Dans cette "eau meuble d'or pâle" Rimbaud cherche la paix, tout "en attendant le bain dans la mer à midi"<sup>163</sup>

Le Père Jésuite, lui aussi, cherche "la mer libre" la voie de "cette mer qui a été mise à ma disposition"<sup>164</sup> ; la liberté que lui offre cette "grosse peinture bleue".

Dans la IVe Journée, scène VI, Rodrigue réaffirme le symbole de la réalité spirituelle que la mer lui fait sentir:

La mer que je sens depuis si longtemps vivre  
 sous mon cœur.....  
 .....  
 .....c'est la mer entière qui est à nous,  
 .....  
 Nous trempons dedans! Nous ne tenons à rien!  
 Nous sommes libres! Nous avons ouverture par  
 tous les bouts! C'est l'eau infinie qui, de toutes  
 parts, vient baiser les marches de notre château.<sup>165</sup>

La mer chez Claudel libère aussi l'individu de la prison qui est le port, "l'œil naïf des falots!"<sup>166</sup> (Bateau Ivre) des frontières limitées de la terre, de la contingence de la vie quotidienne et satisfait tout désir d'évasion et de liberté.

... alors que la Mer même, ce vaste Océan à mes pieds,  
 Loin de lui imposer des limites ne faisait que  
 réserver de nouveaux domaines à mon désir trop  
 tardif!<sup>167</sup>

s'exclame le Roi du Soulier.

La mer exprime en somme tout l'exotisme du voyage, de l'inconnu, du nouveau des continents lointains et étrangers, le drame de l'exil et l'extase du repos:

La mer - dit le Roi plein d'enthousiasme - a perdu ses terreurs pour nous et ne conserve que ses merveilles. <sup>168</sup>

et Sept-Epées à la Bouchère:

Je ne comprends pas pourquoi tu es si pressée d'arriver, il fait si beau dans la mer jolie!<sup>169</sup>

L'extase du repos ne dure pas longtemps car la mer représente surtout l'équilibre qui se fait et se défait constamment. De là, "la mer inconsistante", "la mer figée", "les eaux de l'oubli", "la mer semblable au chaos" cette "Mer séquestrée", ces "Eaux impatientes" et les "Eaux amères de l'exil" si fréquentes dans le Soulier de satin.

Toutefois plus que Rimbaud, c'est Claudel qui est ravi par le symbole de l'eau qui forme le cadre de tout son univers poétique, (qu'on se rappelle aussi Partage de Midi et même Christophe Colomb), et qui pénètre littéralement toute sa production littéraire.

Claudel est séduit non seulement, par la petite pluie qui fait du bien à tout le monde, mais par l'eau des lacs, des fleuves et surtout par "la mer liquide" car elle relie les continents et semble réunir dans sa palpitation gigantesque le rythme du monde habité.

Saint Maurice: La mer éternelle et désirable!  
Et, quel drame que l'arrivée et le  
départ des bateaux! ils s'en viennent  
de l'autre rive.

Grégoire: Toute l'eau pour moi est pleine de sens et de mystère, depuis la mer jusqu'aux grands fleuves qui s'y jettent, le mouvement géographique de tout continent, l'échappement d'une existence nationale jusqu'à la source dans les prés au pied d'un pommier et d'une haie chargée de mûres qui alimente un petit lavoir, là où les fleuves commencent par une ride dans le cresson et par une sangsue dans le sable. Et profondément l'on creuse un puits ce gisement de boue noire. Et je

n'oublie pas les lacs ermites, ces vieillards  
vierges au milieu des montagnes qui prient  
tous nus.<sup>170</sup>

Mais quels sont ce "sens" et ce "mystère" dont parle  
Grégoire?

D'abord le poète trouve dans l'eau, composée de mille  
gouttes, tout le mystère de l'équilibre, de la puissance, de  
la durée et de l'unité de l'univers visible. Il y découvre  
aussi le symbole d'un autre mystère: celui de l'eau sacramen-  
tale du baptême et de la grâce qui sont à la base de l'exis-  
tence, de l'unité et de la beauté de l'univers invisible.  
Subtile, l'eau s'infiltré; forte, elle dissout la compa-  
cité des corps; glacée, elle donne au poète la sensation de  
la fraîcheur de l'innocence; liquide, elle symbolise l'esprit  
de Dieu qui donne la grâce et la vie à l'univers et qui dés-  
saltère la soif intellectuelle de l'humanité dans le double  
mouvement de la création qui s'éloigne et qui s'approche de  
Dieu. L'eau représente enfin le mystère de l'infini qui  
invite au départ, loin du sol ferme, vers les richesses  
inconnues du large:

Possédons la mer éternelle et salée, la grande rose grise!  
Je lève un bras vers le paradis! Je m'avance vers la mer  
aux entrailles de raisin!  
Je me suis embarqué pour toujours!

.....  
.....  
.....  
Et puis de nouveau l'amarre larguée, un coup de  
timbre aux machines, le break-water que l'on double, et  
sous mes pieds  
De nouveau la dilatation de la houle.<sup>171</sup>

Il y a un autre symbole qui séduit d'une façon différente les deux poètes: le symbole de l'arbre et de la croix.

Rimbaud est profondément inquieté par "cet horrible arbrisseau!..."<sup>172</sup> qui, selon lui représente la dualité métaphysique de la réalité, fondée sur les principes du bien et du mal et qui est la source de la contradiction de l'esprit et du corps. Cet "horrible arbrisseau" symbolise toute une tradition occidentale qu'il faut, selon Rimbaud, absolument détruire pour atteindre enfin l'équilibre de l'ère pré-chrétienne "de la patrie primitive", de "l'Orient" et de "la sagesse première et éternelle."<sup>173</sup>

On lit dans "Matinée d'Ivresse" la joie inconsciente de ce rêve inachevé:

On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour.<sup>174</sup>

Claudé aussi reprend le thème de l'arbre, symbole qu'il trouve très intéressant, car il présente d'abord une certaine matière accessible facilement au regard et au toucher. L'arbre participe de la terre par ses racines et du ciel par la direction de son mouvement vertical. "L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme."<sup>175</sup> En quelque façon, l'arbre est ainsi pareil à l'homme et dépasse ainsi l'entendement humain parce qu'il dépasse l'homme en hauteur. D'ailleurs, l'arbre affecte tous nos sens: le goût, l'odorat, la vue, le toucher, l'ouïe. Il symbolise la plénitude de "l'arbre humain bâti d'os et de fruits" dont nous parle Tête d'Or.

Claudiel n'a pas oublié d'ailleurs que c'est du haut d'un arbre "qu'enfant balancé parmi les pommes"<sup>176</sup> il a appris pour la première fois à découvrir le monde, les hommes et le rythme de toute la création. Et ce n'est pas par accident que plus tard, il appellera le recueil de ses premiers cinq drames l'Arbre.

L'"arbre" représente lui-même qui cherche une explication et une direction, un but et une place dans l'univers. Comme dans Rimbaud, l'arbre est là, debout devant ses yeux, mais Claudiel ne cherche pas sa destruction. Cet arbre de la réalité au "caractère aérien, suspendu, fragmentaire"<sup>177</sup> trouve, à travers la religion, une explication, un but à atteindre. Au service de la vérité, il devient dans l'esprit du poète une source magnifique d'inspiration et de création.

Par la foi, Claudiel sauve l'arbre de la réalité, le cultive, le règle et lui donne une existence et un symbolisme nouveaux dans la participation de l'ordre chrétien de l'univers restauré en Jésus Christ.

Au moment où dans le Soulier de satin on passe des "arbres maudits" de Ruis Peraldo "au tronçon du grand mât" du bateau au milieu de l'Océan Atlantique, il y a une transformation de l'arbre en une croix qui devient le thème fondamental de toute la pièce.

Le poète catholique voit une similarité entre l'arbre et la croix. La croix, en fait, comme l'arbre s'étend entre

la terre et le ciel; comme l'arbre, elle est plantée sur la terre; comme lui, elle porte des fruits: ceux de la rédemption humaine.

La croix du Soulier inclut tous les sentiments et les aspirations humains: amour et joie, douleur et insatisfaction, paix et liberté, foi et sacrifice; trait d'union entre le présent et le passé, entre l'infini et la contingence de la matière qui cherche toujours sa forme. C'est la croix qui fournit une réponse nue, mais mystérieuse au proverbe portugais: "Deus escreve direito por linhas tortas", qui annonce déjà le thème de la pièce.

La croix du Soulier est un paradoxe de souffrance et de liberté: "Au tronçon d'un grand mât est attaché un Père Jésuite" qui sent une angoisse mystérieuse et une joie profonde d'être si "serré" à Dieu, si près de Lui:

Et c'est vrai que je suis attaché à la croix, mais la croix où je suis n'est plus attachée à rien. Elle flotte sur la mer.<sup>178</sup>

Elle est aussi le symbole de l'amour de Rodrigue et de Prouhèze qui n'aura pas lieu et qui ne sera jamais complet.

La Lune.-- Soeur, pourquoi pleures-tu? n'est-ce point ta nuit nuptiale aujourd'hui? regarde le ciel et la terre illuminés: et où donc pensais-tu la passer avec Rodrigue autre part que sur la croix?

.....  
Oui, je sais qu'il ne m'épousera que sur la croix et nos âmes l'une à l'autre dans la mort et dans la nuit hors de tout motif humain!<sup>179</sup>

Ce même thème revient à la troisième journée, scène X:

Dona Prouhèze.-- Ce qui a été cloué sur la croix n'était pas un déguisement.

Cette union qu'il a contractée avec la femme était vraie, ce n'est qu'il est allé rechercher jusque dans le sein de la femme.

.....  
Dona Prouhèze.-- La passion est unie à la croix?

Don Camille.-- Quelle croix?

Dona Prouhèze.-- Rodrigue est pour toujours cette croix à laquelle je suis attachée.<sup>180</sup>

Le symbole de la Croix a encore un autre sens. La croix est la voix qui nous appelle hors de nous-mêmes et de notre territoire vers des terres inexplorées et inconnues. C'est la croix pacifique et triomphale qui fait et qui défait l'histoire, qui guide et qui console l'individu, qui apaise et qui unit les continents et les eaux de "ce monde ancien" et de "l'autre nouveau" au milieu de "la mer libre à ce point où la limite du ciel connu s'efface."<sup>181</sup> (Soulier, Ière Journée, scène Ière)

Voici le rêve de Don Gusman:

-- Je veux rendre à l'humanité ce peuple deux fois mort, je veux élever la Croix sur leur tombe, je veux chasser le Diable de son repaire empesté, qu'il n'y ait pas un endroit au monde où il soit sûr!

Colomb a découvert les vivants, et moi je veux posséder tous ces peuples que la mort a soustraits au Roi d'Espagne.

Je veux apaiser avec la Vraie Croix les anciens maîtres. Qui était notre conquête, je veux que cet ancien monde devienne notre héritage.<sup>182</sup>

Dans le poème "Délires II", où Rimbaud semble dire adieu "à tous les souvenirs immondes",<sup>183</sup> l'apparition finale de la croix contient toute la douceur d'un arc-en-ciel après la tempête:

Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice.<sup>184</sup>

Ce symbole fugitif de la croix que Rimbaud voit apparaître sur la mer mystérieuse de l'inconscient, Claudel le place au centre de la Création et de la réalité visible; au fond du coeur humain. Partout on trouve la croix, surtout sur la mer, où, dans la vision claudélienne, le mât du bateau de Christophe Colomb se transforme en croix et en moyen de rédemption pour l'équipage et pour le nouveau continent.

La croix est vraiment la clef du bonheur et de l'univers; elle représente le signe sous lequel on doit restaurer la création car la croix symbolise le mystère de la rédemption divine, par l'amour et l'humilité.

#### D. Influences Esthétiques

Claudel écrit ainsi dans Accompagnements:

... dans les quelques pages de la Saison en enfer-- intitulées "Alchimie du Verbe", Rimbaud a essayé de nous faire comprendre "la méthode" de cet art nouveau qu'il inaugure et qu'il est vraiment "alchimie", une espèce de transmutation, une décantation spirituelle des éléments de ce monde."<sup>185</sup>

Claudel connaît bien le poème "Voyelles" où Rimbaud

annonce le rêve de sa nouvelle vision alchimique.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,  
Je dirai quelque jour vos connaissances latentes<sup>186</sup>

A représente le commencement, l'ouverture, l'origine. A est la première lettre de l'alphabet, la première des voyelles. A, comme l'alpha grecque, contient le mystère de la genèse: le noir et le vide de l'inexistence. A noir, comme le noir dont nous parle la Bible avant la création.

Le noir est la couleur que Claudel semble mentionner le plus souvent dans le Soulier de satin. Pareil aux "golfs d'ombre" de Rimbaud, le noir représente pour Claudel l'inconnu, le mystère de Dieu et de l'univers, l'ignorance de l'esprit humain, la peur de qui n'a plus d'espoir, la peur de la mort et de "la grande nuit métaphysique, qui est non pas le néant mais le silence de la lumière (Dante), ..."<sup>187</sup>

Les mystiques - Sainte Thérèse, Saint Jean de la Croix parlent d'un moment où lumière et nuit deviennent interchangeable. Swedenborg et Baudelaire disent: "Vaste comme la nuit et comme la clarté." Dans "La Catastrophe d'Igitur" on lit:

Un de ces thèmes.... Je l'appellerai la sympathie avec la Nuit, la complaisance au malheur, l'amère communion entre les ténèbres et cette infortune d'être un homme.\*<sup>188</sup>

---

\* Pour une étude détaillée de l'influence de Rimbaud sur Claudel voir John McCombie: The Prince and the Genie.

81

Le Soulier de satin reprend le thème de la nuit et de ses aspects symboliques: -- noir, silence, lutte intérieure, souple refuge à la peur, à la douleur et à la vengeance, beauté lunaire, extase.

Sain Jacques monte sa "garde circulaire" "dans la Bible de la Nuit"<sup>189</sup>; "la Terre" fait le pont "entre les deux Maisons de la Nuit,"<sup>190</sup> "tous ces peuples cherchent arrangement entre eux dans la nuit"<sup>191</sup>; l'"Empire tout en or" attend Almagro "dans la nuit antarctique"<sup>192</sup>;

une humanité qui n'a plus de rivages que le purgatoire, Dans le froid, dans la nuit ....", ressent "la mélodie de ce monde qui jamais ne revient en arrière."<sup>193</sup>

La scène 8 de la IIe Journée se passe "la nuit", "en plein mer."<sup>194</sup> "C'est moi le petit poisson de la nuit" dit la Nègresse.<sup>195</sup> Ailleurs Dona Prouhèze parle des "conseils de l'hiver et de la neige et de la nuit"<sup>196</sup> tandis que le Vice-Roi peint l'image d'un "oiseau... le coeur battant dans la nuit."<sup>197</sup>

"Il n'y a plus que la paix, l'heure est minuit"<sup>198</sup>, -- s'exclame joyeuse la Lune. Dans la IVe Journée Rodrigue nous révèle le symbole métaphysique de la nuit: la souffrance, la liberté et l'extase d'une âme libre enfin de toute interdiction.

Don Rodrigue.-- Ce que vient le premier, c'est ma nuit au fond de moi comme un torrent de douleurs et de joie à la rencontre de cette nuit sublime:<sup>199</sup>

Libéré enfin il s'exclame:

-- Je n'ai jamais vu quelque chose de si magnifique. On dirait que le ciel m'apparaît pour la première fois. Oui,

c'est une belle nuit pour moi que celle-ci  
où je célèbre enfin mes fiançailles avec  
la liberté.<sup>200</sup>

"E blanc" - écrit Rimbaud. Claudel est attiré par cette couleur qui apparaît partout dans le décor et dans les images du Soulier. Le blanc n'est pas seulement le symbole de la stérilité, dont parle Mallarmé dans "Brise Marine", mais la simplicité et la pureté de l'âme, la rêverie et l'appel secret qui précède toute création littéraire; c'est le néant que les mots, les vers et les phrases vont changer en oeuvre d'art; c'est le silence qui devient une voix irrésistible; et "le vide papier que la blancheur défend" de Mallarmé se transforme en mouvement de la pensée qui se traduit en parole et en mots noirs sur la page toute blanche, pareille à un champs magnétique.

O mon âme - écrit Claudel dans "les Muses" - le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier.<sup>201</sup>

Et Rodrigue, épris de la même idée, dit au Japonais:

Je n'aurais pas pu offrir mon esprit à la nature  
comme une feuille de papier parfaitement blanc,  
une chose à jeun,

Sur laquelle les ombres peu à peu se présentent,  
se dessinent et se teignent de divers couleurs.<sup>202</sup>

et, à sa fille Sept-Epées, il s'exclame:

C'est intéressant d'écrire royalement son nom  
au travers de cette page toute blanche.<sup>203</sup>

"I rouge", lit-on dans "Voyelles". Le rouge apparaît très souvent chez Rimbaud et chez Claudel. Le rouge surtout, comme les autres couleurs, représente un état

d'être, une manière de voir la création et ses êtres: le rouge de l'amour ou de la honte, le rouge de la passion et de la violence, la couleur du feu et du sang, du soleil couchant figé dans sa lumière. Dans le Soulier de satin le rouge apparaît surtout comme le besoin ardent de guérir la blessure que Rimbaud avait ouverte dans le cœur de Claudel en lui manifestant la dichotomie de la réalité de l'esprit et de la réalité physique et l'absence essentielle du "fini et de l'accidentel".

"U vert". Vert comme les arbres des forêts vierges. Vert, symbole de souplesse, de vie, de fraîcheur. Vert, comme les champs de Charleville et de Villeneuve-sur-Fer, comme la nature au printemps. C'est la mer et la nature, que Claudel avait admirées, encore petit enfant, que Rimbaud lui a appris à aimer dans toute sa poésie et dans les vers de "Sensation".

Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien  
Par la Nature, -- heureux comme avec une femme.<sup>204</sup>

et dans "Bannières de mai" où Rimbaud se donne complètement à la nature:

A toi, Nature, je me rends;  
Et ma faim et toute ma soif.  
Et, s'il te plaît, nourris, abreuve.<sup>205</sup>

"O bleu". Comme signe de l'infini la voyelle O est bleue; bleue comme le ciel et comme la mer. Pour Claudel, le bleu, placé entre le jour et la nuit, symbolise l'esprit de Dieu, l'infini, l'équilibre que le poète reconnaît par sa qualité bleue, comme l'image bleuâtre du Globe terrestre qui

apparaît dans le Soulier. Il va regarder Dieu, l'éternel, le bleu sombre" lit-on dans Conversations dans le Loir-et-Cher.<sup>206</sup> Et tandis que pour Claudel "le bleu est l'obscurité devenue visible"<sup>207</sup>, pour Rimbaud Dieu reste insaisissable, inconnu, énigmatique. Dieu est "l'azur, qui est du noir"<sup>208</sup> "Alchimie du verbe". Comme symbole, O signifie la fin du cycle, de la création, de la vie; en même temps, cette voyelle signifie le bleu qui change en violet, couleur royale; le signe de l'éternité, l'oméga qui conclut l'alphabet grec et dont l'Eglise se sert pendant la Semaine Sainte pour décrire Dieu, Alpha et Oméga de toute existence, principe et fin de tout être.

Les voyelles de Rimbaud, comme on voit dans le poème, ne se limitent pas à leur couleur plastique, mais elles créent aussi des sons et des lumières fantasmagoriques, des scènes et des visions qui s'élargissent, (telle que la vision du "Bateau Ivre" qui se transforme en péninsule et puis en constellation), des sentiments qui nous transportent au-delà de toute expérience journalière. On comprend pourtant l'importance du rôle esthétique que les voyelles jouent dans l'équilibre de la parole et de la pensée créatrice.

Le Soulier de satin suit, jusqu'à un certain point, la technique et la forme du style rimbaldien. La pièce reprend le thème de la couleur des voyelles et souligne leur valeur symbolique. Sur ce point Rimbaud et Claudel

sont pris par le même sentiment poétique qui se manifeste dans leur amour de la nature et de la vérité, dans l'appel secret de l'au-delà qu'ils sentent dans leur cœur vers la mer libre et vaste. De là "la tenace exploitation de la matière" et "les rêves de la 'république enchantée'"<sup>209</sup> de Dona Musique qui font écho aux "républiques sans histoires"<sup>210</sup> de l'"Alchimie du Verbe"; le tourment de l'absence essentielle" qui nous rappelle le thème de l'insatisfaction à la fin d'"Ouvriers" ou "l'heure du désir et de la satisfaction essentiels" de "Conte"<sup>211</sup>; Prouhèze "fille du soleil" fait écho au "fils du Soleil" qu'on trouve dans "Vagabonds"; "l'Épouvantable Plateau que jour et nuit ravage le Vent planétaire"<sup>212</sup> évoque "la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons"<sup>213</sup>; "le Jardin primitif... l'Espace libre et vacant..., et la Patrie"<sup>214</sup>, dont parle Saint Adlibitum, retentissent de "la patrie primitive" et de "la sagesse première et éternelle"<sup>215</sup> que Rimbaud célèbre dans le poème "l'Impossible".

Claudèl, voulant embrasser dans la même scène et parfois dans la même phrase tous les tons et tous les détails possibles des forces ignorées en nous, se sert de la couleur pour nous faire sentir le drame de l'homme déchiré entre la terre et le ciel, et les nuances de la passion joyeuse de l'unité chrétienne et humaine qui anime l'action du Soulier de satin. La couleur, qui pénètre dans toute la pièce, cache alors une signification symbolique qui manifeste l'essentiel

de l'action et des personnages dans un univers voulu, créé et hiérarchisé selon une loi de raison et d'amour et où les caractères et la nature répondent aux questions métaphysiques que Rimbaud s'était déjà posées.

La couleur, tantôt forte, tantôt subtile, accompagnée de sons et de parfums, enrichit le lyrisme de la transcendance de Dieu, célèbre le mystère du salut et chante l'harmonie et la bonté de la nature que Claudel, "enfant balancé parmi les pommes" avait apprise à observer et à aimer.

Parmi les couleurs le rouge, le noir et le blanc sont les plus fortes dans la poésie de Rimbaud. On y trouve aussi le vert, le bleu, l'argent lacté, le brun, l'émeraude, le roux, le rose, le bronze, le violet, le blond, le gris et le jaune. Celui-ci exprime pour Rimbaud et pour Claudel la lucidité de l'esprit, la lumière éclatante de la vérité. Sous forme de l'or le jaune symbolise pour Rimbaud un but qu'il ne pourra jamais atteindre et dont le drame se révèle dans le vers de "Délires II": "Pleurant, je voyais de l'or - et je ne pus boire."<sup>216</sup> Est-ce pour cela que l'or et le jaune n'apparaissent pas dans le poème "Voyelles"?

Dans le Soulier de satin il y a un arc-en-ciel de couleurs. Ce sont les mêmes couleurs de la cathédrale idéale, dont parle Claudel dans Positions et Propositions: rouge, bleu, vert, violet, blanc, noir et or. Simples ou mélangées, les couleurs expriment en même temps le son, le parfum et le mouvement. Quant au parfum, Claudel s'éloigne

de Rimbaud car le toucher et l'odorat, presque absents dans la poésie du poète de Charleville, occupent une place dominante dans l'esthétique du Soulier.

Claudé doit son emploi de la couleur à Rimbaud et à la nature comme il dit dans Conversations dans le Loir-et-Cher: "J'ai choisi ma teinte sur le comptoir de la nature."<sup>217</sup>

Dès la première Journée, scène II du Soulier, Claudé déploie les couleurs les plus frappantes: "un jardin rempli d'orangers", "une petite fontaine de faïence bleue sous les arbres"<sup>218</sup>, "les feuilles de vigne", un chemin entouré de genêts et, pas trop loin, la mer bleue sur laquelle des voiles vont ramener Don Pélage en Afrique.

Voilà déjà une symphonie de couleurs qui se dispersent ici et là dans la pièce et que la plume de Claudé réunit pour recréer des tableaux, écho des visions rimbaldiennes, où le génie poétique se manifeste dans toute sa grandeur. Plusieurs scènes du Soulier sont vraiment un orchestre littéraire. On y trouve tout: magie des sons et des couleurs, rythme, fantaisie, art. Voici les indications que Don Rodrigue donne à l'Actrice en train de peindre:

Don Rodrigue.-- Et moi, je vois le rouge, un rouge passé presque jaune, et en dessous un évangéliste en plein vent, Saint Luc, en train de travailler à ses écritures. C'est une petite rue d'Avignon, le long du Palais des Papes, et en dessus, en plein azur, bien haut, il y a un arc-boutant tout blanc (faites-le rose qu'il ait l'air plus blanc d'un élan, d'une allégresse inouïs!

Entre Saint Luc et l'arc en question il y a un pigeon qui monte en l'air pour s'y poser.<sup>219</sup>

Ce passage du Soulier nous rappelle Rimbaud: la fantasmagorie de "Métropolitain", la magie de "Dévotion" et la fantaisie de "Fleurs" où on a l'impression de rêver:

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses.<sup>220</sup>

Le Soulier nous offre un arc-en-ciel de couleurs:

... le blanc et le rouge:

.... ces dents comme des amandes fraîches qui mordaient la lèvre écarlate...<sup>221</sup>

.... un monde de feu et de neige.<sup>222</sup>

.... cette mouche à feu (et la) fleur de jasmin.<sup>223</sup>

Ces couleurs apparaissent dans "Après le Déluge": "Le sang et le lait coulèrent".<sup>224</sup>

... le rouge et le vert:

Le vert "des plantes aux feuilles épaisses" et la "robe rouge"<sup>225</sup> de Dona Prouhèze qui nous fait penser aux mots d'"Ouvriers": "on distingue une veste rouge."<sup>226</sup>

... le rouge et le bleu:

"Apparaît en mer... une barque à voile rouge"<sup>227</sup>

ou "L'astre qui à travers la page céleste fait une grande rature de feu!"<sup>228</sup>

... le bleu et le blanc:

presque toujours associés à la mer et au sable ou à la mer et aux bateaux:

"cette grosse peinture bleue où la rame des galions en blanc écrit incessamment le nom du roi d'Espagne"<sup>229</sup>

... le bleu et l'or:

Ce sont les couleurs de l'éternité de Rimbaud.

Prouhèze exprime ainsi cette infinité:

"J'aime ce ciel bleu, j'aime le bon soleil."<sup>230</sup>

et le roi s'exclame:

"Ainsi cette mer où le soleil se couche, la miroi-  
tante étendue....."<sup>231</sup>

... le bleu et le vert:

"un vert et un bleu très foncés envahissent l'image"<sup>232</sup>  
écrit Rimbaud dans "Nocturne Vulgaire". Dans le Soulier  
"La Vierge (est) habillée de vêtements bleu-foncé."<sup>233</sup> et  
les deux couleurs se fondent en "un océan de feuillages."<sup>234</sup>

... l'or:

c'est la couleur qui signifie la perfection. L'année  
1870 est l'époque de la "rue vers l'or". Rimbaud cherche  
"Quelque liqueur d'or" dans le poème "Larme". Claudel est  
fasciné par la même couleur. Il mentionne dans la pièce  
"les sacs d'or", "le soleil couchant", la valeur de l'or, la  
soif des Conquistadores du XV<sup>e</sup>me siècle. "J'aurai de l'or"-  
proclame Rimbaud dans "Mauvais Sang". Et tous les deux  
poètes sentent la poésie de l'or. "L'aube d'or" de  
"Promontoire" annonce déjà le soir qui va arriver dans la II<sup>e</sup>  
Journée, sc. V: "C'est le coucher du soleil, tout l'air est  
rempli d'une lumière dorée."<sup>235</sup> Le coucher contient tout le  
drame de la contingence et la nostalgie de l'absence, de la  
douleur, du sacrifice. "Je vois longtemps la mélancolique  
lessive d'or du couchant."<sup>236</sup> - écrit Rimbaud dans "Enfance".

Cet or se transforme enfin en rouge. "Le sang du soleil immolé"<sup>237</sup> de Saint Jacques, "les rouges du couchant"<sup>238</sup> de Rimbaud dans les vers de "Phrases".

Chez les deux poètes on trouve aussi l'éclat du soleil de midi et du jaune très pur.

C'est moi le paisible tumulte du grand port dans la lumière de midi<sup>239</sup>, s'exclame Dona Musique.

Et dans "Délires II" on lit des vers que Claudel aura dû connaître:

O Reine des Bergers,  
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,  
Que leurs forces soient en paix  
En attendant le bain dans la mer à midi.<sup>240</sup>

Quant au jaune, cette couleur apparaît toujours éclatante:

... les monticules se couvrent de genêts<sup>241</sup>  
... la lumière dans la piscine était jaune comme les  
dernières feuilles de vignes<sup>242</sup>

et dans le Soulier on passe du "petit canari jaune" à "une toge jaune comme les moines bouddhistes", aux "taillis de cannes jaunes" et enfin à "un 'patio' tout rempli de citrons si jaunes que ça fait mal aux yeux."<sup>243</sup> Le décor du Soulier de satin est vraiment une symphonie de couleurs: la forêt et le clair de lune, les pins et la ligne de la mer, l'eau boueuse qui s'anime d'un million d'écailles d'or, les mines dans la profondeur et la toison de brebis, les soies, les palmes et les corps nus, l'étoile qui surgit de la mer et des ténèbres, la couleur des pierres précieuses surtout de l'émeraude, si chère à Rimbaud.

Les sensations audio-visuelles, tactiles et olfactives complètent la couleur du Soulier en créant un spectacle de son et lumière comme celui des "abeilles (qui) bourdonnent tout près du trou de la ruche. Il y a encore des roses."<sup>244</sup>  
ou celui du Roi, pareil à un rêve rimbaldien:

Le Roi.-- Quand les volcans de mon Amérique se sont éteints, quand ses flancs palpitants seront épuisés, quand elle se sera reposée de l'immense effort qui vient de la faire sortir du néant toute brûlante et bouillonnante,

Alors je lui donnerai pour la régir un homme raisonnable et juste!<sup>245</sup>

Le Soulier nous offre un autre spectacle également rimbaldien: celui de la couleur mêlée au mouvement.

La mer - dit le Roi - a perdu ses terreurs pour nous et ne conserve que ses merveilles;

Oui, ses flots mouvants suffisent mal à déranger la large route d'or qui relie l'une et l'autre Castille....<sup>246</sup>

On lit, de même, dans la scène V de la IV<sup>e</sup> Journée:

Hinnulus.-- C'est Protée qui donne à manger à ses Phoques au son de quatre trombones!

Maltropillo: Une galopade comme de chevaux qui détalent dans les pierres roulantes.

Hinnulus.-- Ce sont les Centaures qui dégringolent parmi les lauriers-roses sur les pentes rocailleuses du Cithéron! Bravo!<sup>247</sup>

C'est le même Maltropillo qui admire la poésie du son, de la lumière et du mouvement et qui en sent l'extase:

Maltropillo.-- C'est la nuit surtout que c'est épatant avec toutes les lumières,

Les fusées, les feux des cuisines flambantes et pétillantes,

Et les appels de bord à bord, les danses et concerts, les coups de canon, les chœurs de femmes

et d'hommes en une voix seule, c'est pas tous  
 les jours qu'on voit ça,  
 Ou un beau grand convoi funèbre sur la mer  
 comme celui de Monsieur l'Amiral, l'autre jour,  
 Tout le grand Ramadan espagnol sur la mer,  
 La mer, je dis, comme une espèce de grand  
 orchestre impossible à faire taire par là-dessous  
 qui ne cesse de gronder l'air tout bas et de taper  
 la mesure tout bas et de danser sous soi!<sup>248</sup>

Le Soulier, plus souvent que la poésie de Rimbaud, nous  
 présente aussi le spectacle du son et du parfum. Pendant  
 que la couleur frappe nos yeux, l'odeur intensifie et  
 rafraîchit la sensation:

... cette maison déserte et sombre ici, si  
 pauvre, si fière,  
 Avec ce tuant soleil au dehors et cette odeur  
 délicieuse qui la remplit!<sup>249</sup>

Voilà comment Claudel exprime l'esthétique du son et  
 du parfum dans le dialogue entre l'Ange Gardien et Dona  
 Prouhèze, IIIe Journée, sc. 8:

L'Ange Gardien.-- Ensemble et séparés.  
 Loin de toi avec toi.

Mais pour te faire pénétrer cette union du  
 temps avec ce qui n'est pas le temps, de la dis-  
 tance avec ce qui n'est pas l'espace, d'un mouve-  
 ment avec un autre mouvement, il me faudrait  
 cette musique que tes oreilles encore ne sont pas  
 capables de supporter.

Où dis-tu qu'est le parfum? où diras-tu qu'est  
 le son? Entre le parfum et le son quelle est la  
 frontière commune? Ils existent en même temps.<sup>250</sup>

Outre ces sensations colorées, Rimbaud-écrit Guillemin -  
 a révélé à Claudel la modulation, c'est-à-dire le passage d'un  
 ton dans un autre où l'inflexion de la voix, fondée sur le  
 choix des consonnes, joue un rôle précis dans le rythme  
 poétique.

C'est Rimbaud qui, après avoir inventé la couleur des voyelles a essayé de régler "la forme et le mouvement de chaque consonne"<sup>251</sup> pour augmenter l'intensité des sentiments et des sensations audio-visuelles de la poésie.

Les consonnes surtout attirent l'attention de Claudel qui parle de leur valeur symbolique dans une lettre à Samson dans Paul Claudel, poète musicien et dans Accompagnements:

Vous savez tous par coeur le fameux sonnet par lequel un poète de votre terroir ardennais, Arthur Rimbaud, a donné une couleur aux voyelles:  
A noir, E blanc, I rouge, etc.  
L'interprétation visuelle que cet amateur a donnée aux voyelles, pourquoi ne l'étendrait-on pas aux consonnes? Evidemment on ne peut pas donner la couleur à une consonne. Mais n'est-il pas évident que chacune d'elles, que chaque lettre en général a un dynamisme différent, qu'elle ne travaille pas de la même manière, qu'on peut la comparer à un engin qui sous une forme unique sert à toute espèce d'usages différents? Le T qui suggère à la fois l'idée d'une croix, d'un levier, d'une balance, d'un carrefour, ou l'O qui nous fait penser à la fois à une roue, à l'horizon, à l'ouverture d'un vase ou d'une bouche, à une poulie, à un volant d'automobile, etc.<sup>252</sup>

Il y a aussi un beau passage dans "Seigneur, Apprenez-nous à prier" où Claudel écrit:

Il y a un mot français dont le dispositif graphique traduit en quelques traits toute l'idée du tableau; c'est le mot: SOI. S, c'est l'escalier que je viens de décrire,<sup>253</sup> I, c'est un flambeau allumé. Et O, c'est un miroir.

Toutefois l'emploi des voyelles n'est pas négligé. Il y a dans la poésie de Claudel une alternance de voyelles fermées et ouvertes, semi-fermées et semi-ouvertes qui se terminent par l'explosion de la cadence finale. Voilà deux passages:

Claudel.-- Ce n'est pas l'odeur des algues et de la fumée de tourbe et des feuilles de chêne dans la pluie qui lui fera oublier jamais ce parfum

brûlant de roses et de jasmin qui l'a conduit  
jusqu'à moi!<sup>254</sup>

Rimbaud.-- Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de  
cendres vole dans l'air; une odeur de bois suant  
dans l'âtre, - les fleurs rouies, - le saccage des  
promenades, - la bruine des canaux par les  
champs, - pourquoi pas déjà les joujoux et l'en-  
cens?<sup>255</sup>

Le son fermé de la voyelle "i"; "qui", "pluie",  
"conduit", "rouies", "bruine", "matinée" se mélange au son  
élongé de la voyelle "e"; "odeur", "feuilles", "fleurs",  
"odeurs"; à la voyelle demi-fermée "e" des mots "matinée",  
"fumée" et à la voyelle "o" qui semble ralentir la rapidité  
de la vision. La diphtongue "ou"; "tourbe", "oublier",  
"journée", "couverte", "goût", "rouies", "joujoux" crée une  
atmosphère de pesanteur, d'asphyxie et de fortes sensations  
qui s'exprime par la voyelle nasale finale des mots "suant",  
"dans", "champs", "encens", "parfum", "brûlant", "jasmin".

L'asphyxie des premières lignes et la lenteur que la  
fumée et le ciel ouvert impose à la scène font place au  
parfum "brûlant" des jasmins et des roses et à la fraîcheur  
de "la bruine des canaux par les champs". La voyelle ou-  
verte "a" des mots "algues", "fera", "matinée", "saccage",  
"canaux", "pas" annoncent déjà l'évasion et le rêve de  
triomphe ou de possession, exprimés par la cadence finale de  
une et trois syllabes.

\*\*\*\*

De la modulation à l'orchestration il n'y a pas loin.  
Là encore Rimbaud a influencé Claudel. "C'est moi qui ai  
tout à créer, les paroles et la musique,"<sup>256</sup> s'exclame

l'Actrice du Soulier. La musique - sons et rythmes - occupe une place de première importance dans la vision poétique de Rimbaud.

Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel et la visite des souvenirs et la séance des rythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit.<sup>257</sup>

La poésie de Rimbaud se fonde surtout sur des principes musicaux. Voilà ce que dit "la Lettre du Voyant":

Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. (Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871)<sup>258</sup>

Ainsi ne pourra-t-on oublier le "doux frou-frou des étoiles" ("Bohème"), "la sonnerie des bestiaux à l'écho des valse" ("Fairy"), le choc des glaçons aux astres" ("Barbare") et "les poissons chantants" du "Bateau Ivre".

"O douceurs, ô monde, ô musique!" s'exclame Rimbaud extatique dans les vers de "Barbare". "A vendre les applications de calcul et les sauts d'harmonie inouïs" annonce-t-il dans "Solde."

La poésie de Claudel ressent l'influence de l'esthétique rimbaldienne: "le ramage des grandes villes dorées" ("L'Esprit et l'Eau"); le "Clair branle des vastes cieux" ("Vers d'exil, IX"); "les sonnantes eaux de ce fleuve armé" (La Cantate à trois voix).

Dans le Soulier de satin Don Rodrigue définit ainsi la direction de l'esthétique claudélienne:

Nous ne tenons plus à rien que par la Loi et par le Nombre qui nous rejoignent au reste de l'Univers. Que d'étoiles! Que Dieu est riche! Et nous ajoutons notre sou d'or à l'impénétrable richesse de Dieu!<sup>259</sup>

La poésie du Soulier se fonde sur les chants, les sons de la nature et des instruments musicaux. Quelquefois associés même à la couleur et au goûter tels que "les instruments à vent (flûtes diverses) extrêmement verts et acides"<sup>260</sup> (Soulier IV Journée, sc. XI), ils définissent la vie et le mouvement de l'action dramatique. Voilà quelques images musicales :

L'île est une espèce de harpe immense disposée pour en tirer des voix et de la musique.<sup>261</sup>

... cette espèce de colombier tout entouré d'une palpitation d'ailes.<sup>262</sup>

... les coups de canon dans le lointain, les chants de Dona Isabel et de la Nègresse, les instruments musicaux qui se taisent un par un, l'harmonie de la nature que ni "les yeux, ni les mains, mais le centre seul et ce sens en nous de l'ouïe qui s'ouvre..."<sup>263</sup>

Dona Musique.-- Si vous essayez de m'embrasser, alors vous n'entendrez plus la musique!

Le Vice-Roi.-- Je ne veux que dormir près de toi en te donnant la main, Ecoulant la forêt, la mer, l'eau qui fuit, et l'autre qui revient toujours...<sup>264</sup>

La poésie du Soulier découvre le pouvoir extatique de "la musique savante" que Rimbaud cherchait dans le poème "Conte" et qui manquait toujours à son "désir".

Voilà comment s'exprime Dona Musique :

Mon Dieu, vous m'avez donné ce pouvoir que tous ceux qui me regardent aient envie de chanter; c'est comme si je leur communiquais la mesure tout bas.  
Je leur donne rendez-vous sur un lac d'or!<sup>265</sup>

Et à la fin de la pièce, Sept-Épées reprend le même thème quand elle dit:

L'eau porte tout. C'est délicieux, l'oreille au ras de l'eau de percevoir toutes ces musiques confuses (Pensées), les danseurs autour de la guitare,

La vie, les chants, les paroles d'amour, l'innombrable craquement de toutes ces paroles imperceptibles!<sup>266</sup>

En écrivant ces beaux mots Claudel aura dû se souvenir du poème "Ouvriers"

On distingue... des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts, seigneuriaux, des restants d'hymnes publics?<sup>267</sup>

Les deux poètes ont une prédilection pour les instruments musicaux: le violon, la trompette, le tambour, la flûte. Dans le Soulier on trouve en plus la guitare, le trombone, la harpe, le flageolet, le luth, une grosse caisse, des gongs en métal, l'archet, le fifre, l'ocarina, le saxophone et des instruments à corde.

La présence de Don Rodrigue réveille la confiance et la joie dans le coeur de l'Actrice

comme un coup de trompette qui vous nettoie, comme une fanfare guerrière qui ranime l'esprit abattu et le remplit de courage et de feu!<sup>268</sup>

La trompette sonne toujours triomphalement. C'est "un coup bref de trompette" qui annonce la Première Journée du Soulier et "encore un petit coup de trompette" avant que le rideau ne se lève.

Et puis vient le tambour. Le tambour surtout est

l'instrument qui attire le plus Rimbaud et Claudel. Le tambour, comme "la grosse caisse qui fait patiemment POUM POUM POUM"<sup>269</sup> crée une atmosphère de tension et quelquefois d'une existence pastorale; il marque le pas du rythme.

"Cris, tambour, danse, danse, danse, danse!"<sup>270</sup> écrit Rimbaud dans "Mauvais Sang". Et encore: "Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence une nouvelle harmonie."<sup>271</sup> ("A Une Raison")

Le Chinois du Soulier reprend le même thème:

J'entends un son grave comme celui d'un tambour de bronze et cela est associé à une idée de désert et de grand soleil et d'une ville sans aucun nom derrière des murailles crénelées.<sup>272</sup>

Et Dona Prouhèze sent aussi la poésie nocturne du tambour quand elle dit:

A la torche de la lune répond le reflet des feux souterrains et le tambour sous un toit de paille s'unit à la flûte perçante.<sup>273</sup>

Tandis que la flûte et le tambour accompagnent des scènes lyriques dans "Scènes" de Rimbaud, dans le Soulier la flûte est "neuve" et toujours "perçante" ou "aiguë".

La musique n'est pas toujours produite par des instruments, mais par le rythme de sons divers qui accompagnent le chant. Le Soulier nous offre plusieurs exemples:

Dona Isabel, dans la IIIe Journée, sc. 9, frappe sur le bois de la guitare avec le poing ou accompagne chaque syllabe d'une note sur la guitare, chantant:

Sur la plaine de l'Océan  
Vers les Quatre-vingts I-les  
Je m'avance en ramant  
Ta ra ra ta ta ta! Ta ra ta ra ta ta ta!<sup>274</sup>

Voilà comment elle s'exprime:

Dona Isabel. (à moitié chantant.) -- Les syllabes en sont comptées si juste, les rimes si exactement pesées, mesurées et ajustées, qu'un seul grain de tabac ferait chavirer la fragile merveille.<sup>275</sup>

L'Ange Gardien sent lui aussi la poésie du son:

S'il (Rodrigue) entend un violon quelque part ou simplement deux ou trois fois de suite ces coups qu'on tape sur un morceau de bois, Peu à peu il se tait....<sup>276</sup>

Et le Vice-Roi lui faisant écho s'exclame:

-- J'aime la manière dont chante notre Isabel, ce ne sont pas des notes sur des lignes, ainsi chante cet oiseau qu'on appelle "rialejo":

Et j'aime aussi ce petit tapage dans le mur qui continue une fois qu'elle a fini.

Ainsi quand on lance une pierre dans un fourré on entend les autres pierres qui se mettent en branle et toute sortes de choses ailées qui s'envolent.<sup>277</sup>

La langue du Soulier est une langue libérée, déchaînée de la tradition romantique, parnassienne et symboliste. Il y a ça et là une multiplication de mots rares, d'images et de couleurs créés hors de l'ordinaire, de sons que nous comprenons avec beaucoup d'incertitude, mais qui en même temps, le passé et l'avenir également détruits, nous font goûter toutes les sensations dont notre imagination est capable.

Voici comment s'exprime Claudel dans la scène VIII de

la troisième Journée:

Quelles sont ces Iles là-bas pareilles à des nuages immobiles et que leur forme, leurs clefs, leurs entailles, leurs gorges, rendent pareilles à des instruments de musique pour un mystérieux concert à la fois assemblés et disjoints?

J'entends la Mer sans fin qui brise sur ces rivages éternels!

Près d'un poteau planté dans la grève je vois un escalier de pierre qui monte.

Les nuages lents à s'écarter, le rideau des pluies,

Permettent à peine de distinguer de temps en temps des montagnes atramenteuses, une cascade aux arbres mélancoliques, le repli de noires forêts sur lesquelles tout à coup s'arrête un rayon accusateur!

A la torche de la lune répond le reflet des feux souterrains et le tambour sous un toit de paille s'unit à la flûte perçante.

Que signifient aussi par moment ces nuages de fleurs où tout disparaît? L'or inouï de cette consommation annuelle avant que la neige descende?

Par-dessus les montagnes et les forêts il y a un grand Ange blanc qui regarde la mer.<sup>278</sup>

Ce passage est en effet remarquable. Rimbaud est au-delà et en deçà. Nous sommes au milieu des souvenirs d'une poésie antique. La lente métamorphose de la terre, la fantasmagorie des nuages, les Iles pareilles à des instruments de musique assemblés pour un concert, nous transportent dans un monde de rêve où apparaît la Mer, symbole de l'Eternité.

L'écume que produit le verbe "brise" fixe pour un moment l'impalpable des "rivages éternels". On n'est plus

limité par le temps et l'espace. On va plutôt en arrière, au souvenir biblique. Sur la grève de l'éternité, à la frontière de l'inconnu apparaissent un poteau et "un escalier qui monte". On est transporté de la vie quotidienne aux portes de l'éternité comme Jacob. L'Eternité -- personne ne connaît pas ses secrets. On cherche alors de pénétrer "le rideau des pluies", mais le mystère de l'Eternité ne se révèle que par des mots que nous comprenons avec incertitude: "montagnes atramenteuses", "arbres mélancoliques", "un rayon accusateur", que "les nuages lents à s'écarter permettent à peine de distinguer de temps en temps." A vrai dire il n'y a pas de concert; on ne monte l'escalier que pour en sentir l'amertume de le descendre. Le seul rapport entre l'homme primitif "sous un toit de paille" et l'Eternité est celui de la lune qui "répond le le reflet des feux souterrains". Mais même ce rapport est aussi discordant que "la flûte perçante" et dramatique autant que le poum poum du tambour. Dans la vision, les Iles sont pareilles aux nuages, les nuages aux rideaux et aux fleurs "où tout disparaît". Du subconscient font surface la souplesse des fleurs, le désir de perfection, de "l'or inouï" dont parle toujours Rimbaud et cette "consommation annuelle" du mystère de la vie qui se fait et se défait avant la mort ("avant que la neige descende"), le cycle que les Anciens célébraient et que "l'Ange blanc" (symbole de la simplicité et la pureté de l'âme) accepte en regardant

l'éternité ("la mer").

\*\*\*\*

La poésie du Soulier se rapproche vraiment de l'esthétique rimbaldienne: couleur des voyelles, coloration et rythmes des mots, modulation du vers, sensation brute que les mots sont appelés à faire naître dans le lecteur au-delà de l'intelligence analytique et que le poète a d'abord captée.

Le Soulier de satin offre ainsi une poésie qui nous ramène au niveau de la sensation et qui résume en ses personnages l'humanité toute entière et tous ses rêves. Une poésie qui, comme celle de Rimbaud, naît de la propre expérience de Claudel qui n'a plus à imiter les formes traditionnelles des tropes et de la prosodie et qui, en créant des formes nouvelles, livre à l'humanité des images multicolores, évanescents, vagues, extraordinaires qui nous rappellent quelquefois "l'informe" rimbaldien. Cela explique certaines formes audacieuses du verset claudélien semé d'obscurités impénétrables car il ne s'agit pas de poésie destinée à être analysée, mais à être sentie à travers le mot créé, inventé, rare de la métaphore. Images explosives alors, associations libres, vers fluide; une prose neuve, des rythmes étincelants de couleurs crues et frappantes pour traduire de nouveaux états d'âme, incandescents, fugitifs, impalpables

dans la création d'un monde intérieur et quelquefois d'un univers de silence et de rêve: "En tout cas, rien des apparences actuelles."<sup>279</sup> ("Veillées") Aspiration donc à la liberté pure, au néant dans le conflit du fini et de l'accidentel qui peut être résolu au-delà de cette réalité.

"Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend?"<sup>280</sup> avait dit Rimbaud dans "Vies I". Et Rodrigue: "J'ai soif de ces mots destructeurs! Encore! Je suis avide de ce néant qu'elle veut établir en moi!"<sup>281</sup>

La liberté spirituelle et artistique que le dernier Claudel trouvera dans le Baroque de la Contre-Réforme, Rimbaud la lui fait goûter, pour la première fois, dans les visions de sa poésie et de son esthétique. Les Illuminations et Une Saison en Enfer inspirent Claudel et le purifient; elles représentent pour lui la liberté de l'esprit créateur et de la rédemption artistique.

En ce sens la poésie de Rimbaud se rapproche du Traité de la Co-naissance de Paul Claudel. Il n'y a rien d'extraordinaire de ce point de vue à voir le mysticisme rimbaldien surtout comme un art de vie, un mysticisme artistique qui est liberté totale de l'imagination sensorielle et verbale.

NOTES

1. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 23 .
2. Paul Claudel, "Préface" Oeuvres de Arthur Rimbaud .
3. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, pp. 27-28 .
4. Arthur Rimbaud, "Mauvais Sang", Oeuvres Complètes,  
p. 96 .
5. Paul Claudel, "Préface" aux Oeuvres de Arthur  
Rimbaud .
6. Paul Claudel, Lettre à Paternne Berrichon, le  
13 juin, 1911 .
7. Correspondance Paul Claudel-A. Suarès, Lettres,  
15 juin et 2 août 1912 .
8. Paul Claudel, "Préface" aux Oeuvres de Arthur  
Rimbaud .
9. Paul Claudel, Correspondance avec Gide, 12 décembre  
1911 .
10. Paul Claudel, Ibid., 15 juin 1912 .
11. Paul Claudel, Théâtre II, p. 905 .
12. Paul Claudel, Correspondance avec Gide, 10 juin  
1912 .
13. Paul Claudel, Théâtre II, p. 907 .
14. Paul Claudel, Ibid., p. 669 .
15. Paul Claudel, Ibid., pp. 673-74 .
16. Paul Claudel, Ibid., p. 800 .

17. Paul Claudel, Ibid., p. 919 .
18. Paul Claudel, Ibid., p. 756 .
19. Paul Claudel, Ibid., p. 668 .
20. Paul Claudel, Ibid., p. 781 .
21. Paul Claudel, Ibid., p. 748 .
22. Paul Claudel, Ibid., p. 669 .
23. Paul Claudel, Ibid., p. 765 .
24. Garelli se réfère au livre de Heidegger sur Kant en particulier à un passage de la première édition de la Critique de la Raison Pure, ultérieurement éliminé, où le philosophe, en discutant l'Esthétique et la logique, parle de l'Imagination transcendantale, origine commune des sensations et des concepts. Pour Kant l'homme aurait donc la faculté de créer à partir de rien, hors de toute expérience sensible. Heidegger, à partir de ce passage, affirme l'aptitude humaine à donner au monde une forme et un sens, par un "dévoilement" dont on ne saurait affirmer qu'il ait une garantie métaphysique objective. (Voir gravitation poétique. Essai d'Esthétique littéraire.)
25. Arthur Rimbaud, "Génie", Oeuvres Complètes, p. 154 .
26. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 154 .
27. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 155 .
28. Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, Oeuvres Complètes, p. 250 .
29. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, pp. 154-155 .
30. Arthur Rimbaud, "Présence et Prophétie", Oeuvres Complètes, Vol., 20, p. 411 .
31. Arthur Rimbaud, "Délires II", Oeuvres Complètes, p. 110 .
32. Paul Claudel, "Accompagnements", Oeuvres en prose, 1965, pp. 522-523.
33. Arthur Rimbaud, "Mauvais Sang", Oeuvres Complètes p. 95 .

34. Arthur Rimbaud, "Adieu", Oeuvres Complètes,  
p. 116 .
35. Arthur Rimbaud, "Adieu", Oeuvres Complètes,  
p. 116 .
36. Arthur Rimbaud, Lettre à Demeny, 15 mai 1871 .
37. Arthur Rimbaud, "Mauvais Sang", Oeuvres Complètes,  
p. 99 .
38. Paul Claudel, "Préface" aux Oeuvres de Arthur  
Rimbaud, p. 7 .
39. Arthur Rimbaud, "Délires I", Oeuvres Complètes,  
p. 103 .
40. Arthur Rimbaud, "Vagabonds", Oeuvres Complètes,  
p. 137 .
41. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 137 .
42. Arthur Rimbaud, "Enfance", Oeuvres Complètes,  
p. 124 .
43. Arthur Rimbaud, "L'Impossible", Oeuvres Complètes,  
p. 113 .
44. Arthur Rimbaud, "Délires II", Oeuvres Complètes,  
p. 110 .
45. Arthur Rimbaud, "Adieu", Oeuvres Complètes,  
p. 117 .
46. Paul Claudel, "Poèmes de guerre", Oeuvres Complètes II  
1947, p. 241 .
47. Arthur Rimbaud, "Mauvais Sang", Oeuvres Complètes,  
p. 98 .
48. Paul Claudel, Correspondance Claudel-Gide, p. 208 .
49. Paul Claudel, "Contacts et Circonstances", Oeuvres  
en Prose, p. 1010 .
50. Paul Claudel, "Préface" aux Oeuvres de Arthur  
Rimbaud, p. 7 .
51. Arthur Rimbaud, "Nuit de l'enfer", Oeuvres  
Complètes, p. 100 .

52. Paul Claudel, Théâtre II, p. 722 .
53. Arthur Rimbaud, "Nuit de l'enfer", Oeuvres Complètes, p. 101 .
54. Arthur Rimbaud, "Adieu", Oeuvres Complètes, p. 117 .
55. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 116 .
56. Arthur Rimbaud, "L'éclair", Oeuvres Complètes, p. 114 .
57. Arthur Rimbaud, "Enfance", Oeuvres Complètes, p. 122 .
58. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 98 .
59. Arthur Rimbaud, "Nuit de l'enfer", Oeuvres Complètes, p. 100 .
60. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 100 .
61. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 100 .
62. Arthur Rimbaud, "Adieu", Oeuvres Complètes, p. 117 .
63. Arthur Rimbaud, "Ouvriers", Oeuvres Complètes, p. 133 .
64. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 131 .
65. Arthur Rimbaud, Ibid., pp. 104-105 .
66. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 112 .
67. Arthur Rimbaud, Ibid., pp. 130-131 .
68. Arthur Rimbaud, "Une Saison en Enfer", Oeuvres Complètes, p. 93 .
69. Arthur Rimbaud, "Délires I", Oeuvres Complètes, p. 105 .
- 70.\* Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 128 .
- \*Plus tard, au Harar, Rimbaud sera connu pour sa générosité et sa charité.
71. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, pp. 96 et 98 .

- p. 98 .
72. Arthur Rimbaud, "Mauvais Sang", Oeuvres Complètes.
73. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 98 .
74. Dans Le "Converti" Paul Claudel Guillemin conclut ainsi sa critique de Mémoires improvisés, p. 55: "Non. La femme 'renoncée', en 1889, ce n'est pas Ysè mais Camille." p. 57.
75. Paul Claudel, Oeuvres en Prose, p. 493, (Ed., 1967).
76. Paul Claudel, Ibid., p. 654 .
77. Paul Claudel, Ibid., p. 643 .
78. Paul Claudel, Journal I, p. 423 .
79. Paul Claudel, Ibid., p. 416 .
80. Paul Claudel, Ibid., p. 423 .
81. Paul Claudel, Mémoires Improvisés, p. 269 .
82. Paul Claudel, Ibid., pp. 269-270 .
83. Paul Claudel, Théâtre II, p. 772 .
84. Paul Claudel, Ibid., p. 756 .
85. Paul Claudel, Ibid., p. 699 .
86. Paul Claudel, Ibid., p. 693 .
87. Paul Claudel, Ibid., p. 779 .
88. Paul Claudel, Ibid., p. 675 .
- p. 125 .
89. Arthur Rimbaud, "Conte", Oeuvres Complètes.
90. Paul Claudel, Théâtre II, p. 822 .
91. Paul Claudel, Ibid., p. 780 .
92. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 103 .
93. Paul Claudel, Théâtre II, p. 855 .
94. Paul Claudel, Oeuvres en Prose, p. 432 .

95. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 433 (Ed., 1965).
96. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 431 .
97. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 432 .
98. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 434 .
99. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 85 .
100. Paul Claudel, Théâtre II, pp. 693 et 695 .
101. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 669 .
102. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 781 .
103. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 854 .
104. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 669 .
105. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 103 .
106. Arthur Rimbaud, *Ibid.*, p. 137 .
107. Paul Claudel, Théâtre II, p. 766 .
108. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 780 .
109. Arthur Rimbaud, "Délires II", Oeuvres Complètes,  
p. 111 .
110. Oeuvres de Arthur Rimbaud, p. 114, *Mercure de France*, 1946 .
111. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 115 .
112. Arthur Rimbaud, *Ibid.*, p. 112 .
113. Arthur Rimbaud, *Ibid.*, p. 115 .
114. Paul Claudel, Théâtre II, p. 823 .
115. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 113 .
116. Arthur Rimbaud, *Ibid.*, p. 113 .
117. Paul Claudel, Théâtre II, p. 790 .
118. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 113 .

119. Paul Claudel, Théâtre II, p. 785 .
120. Paul Claudel, Ibid., pp. 822-823 .
121. Paul Claudel, Ibid., p. 748 .
122. Paul Claudel, Ibid., pp. 926-927 .
123. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 111 .
124. Paul Claudel, Théâtre II, p. 824 .
125. Arthur Rimbaud, "Vers nouveaux et chansons" (Illuminations), Oeuvres Complètes, pp. 82-83 .
126. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 143 .
127. Arthur Rimbaud, "Enfance V" (Illuminations), Oeuvres Complètes, p. 125 .
128. Arthur Rimbaud, "Mauvais Sang", Oeuvres Complètes, p. 95 .
129. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 115 .
130. Arthur Rimbaud, "Délires I", Oeuvres Complètes, pp. 102-103 et 105 .
131. Paul Claudel, Théâtre II, p. 816 .
132. Paul Claudel, Ibid., p. 780 .
133. Paul Claudel, Ibid., p. 718 .
134. Paul Claudel, Ibid., p. 870 .
135. Paul Claudel, Ibid., p. 893 .
136. Paul Claudel, Ibid., p. 833 .
137. Paul Claudel, Ibid., p. 836 .
138. Paul Claudel, Ibid., p. 871 .
139. Paul Claudel, Ibid., p. 709 .
140. Paul Claudel, Ibid., p. 763 .
141. Paul Claudel, Ibid., p. 766 .
142. Arthur Rimbaud, "Le Bateau Ivre", Oeuvres Complètes, p. 67 .

143. Paul Claudel, "Cinq Grandes Odes", Oeuvre poétique, pp. 263-64 (Ed., 1957).

144. Paul Claudel, "Conversations dans le Loir-et-Cher" Oeuvres en Prose, p. 797 (1965).

145. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 88 .

146. Paul Claudel, Théâtre II, p. 696 .

147. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 79 .

148. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 77 .

149. Paul Claudel, Théâtre II, p. 812 .

150. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 83 .

151. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 144 .

152. Paul Claudel, Théâtre II, p. 778 .

153. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 86 .

154. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 123 .

155. Paul Claudel, Théâtre II, p. 916 .

156. Paul Claudel, Théâtre II, p. 914 .

157. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 141 .

158. Paul Claudel, Théâtre II, p. 938 .

159. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 141 .

160. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 142 .

161. Paul Claudel, Théâtre II, p. 864 .

162. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 111 .

163. Arthur Rimbaud, "Délires II", Oeuvres Complètes,  
p. 107 .

164. Paul Claudel, Théâtre II, p. 667 .

165. Paul Claudel, Ibid., pp. 906-907 .

166. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 66 .

167. Paul Claudel, Théâtre II, p. 686 .
168. Paul Claudel, Ibid., p. 688 .
169. Paul Claudel, Ibid., p. 689 .
170. Paul Claudel, "Conversations dans le Loir-et-Cher", Oeuvres en prose, pp. 805-806 .
171. Paul Claudel, "L'Esprit et l'Eau", Oeuvre poétique, p. 236 .
172. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 117.
173. Arthur Rimbaud, "L'Impossible", Oeuvres Complètes, p. 113.
174. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 131.
175. Paul Claudel, "Le Pin", Oeuvre poétique, p. 79 .
176. Paul Claudel, "Rêves", Oeuvre poétique, p. 67.
177. Paul Claudel, Oeuvre poétique, p. 80 .
178. Paul Claudel, Théâtre II, p. 667 .
179. Paul Claudel, Ibid., pp. 778-779 .
180. Paul Claudel, Ibid., pp. 841-842 .
181. Paul Claudel, Ibid., p. 667 .
182. Paul Claudel, Ibid., pp. 775-776 .
183. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 116.
184. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 111,
185. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 517.
186. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 53.
187. Paul Claudel, "La Catastrophe d'Igitur", Oeuvres en prose, p. 508 .
188. Paul Claudel, Oeuvres en prose, p. 508 .
189. Paul Claudel, Théâtre II, p. 751 .

190. Paul Claudel, Ibid., p. 701 .
191. Paul Claudel, Ibid., p. 786 .
192. Paul Claudel, Ibid., p. 803 .
193. Paul Claudel, Ibid., p. 788 .
194. Paul Claudel, Ibid., p. 754 .
195. Paul Claudel, Ibid., p. 710 .
196. Paul Claudel, Ibid., p. 784 .
197. Paul Claudel, Ibid., p. 765 .
198. Paul Claudel, Ibid., p. 780 .
199. Paul Claudel, Ibid., p. 944 .
200. Paul Claudel, Ibid., p. 943 .
201. Paul Claudel, "Cinq Grandes Odes", Oeuvre poétique .
202. Paul Claudel, Théâtre II, p. 869 .
203. Paul Claudel, Ibid., p. 913 .
204. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 6 .
205. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 77 .
206. Paul Claudel, "Conversations dans le Loir-et-Cher", Oeuvres en prose, p. 59, vol. 16 .
207. Paul Claudel, Ibid., p. 58, vol. 16 .
208. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 110 .
209. Paul Claudel, Théâtre II, p. 787 .
210. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 106 .
211. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 125 .
212. Paul Claudel, Théâtre II, p. 804 .
213. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 111 .
214. Paul Claudel, Théâtre II, p. 790 .

215. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 113 .
216. Arthur Rimbaud, Ibid., p. 107 .
217. Paul Claudel, Oeuvres Complètes, Vol. 16, p. 159 .
218. Paul Claudel, Théâtre II, p. 669 .
219. Paul Claudel, Ibid., p. 901 .
220. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 141 .
221. Paul Claudel, Théâtre II, p. 671 .
222. Paul Claudel, Ibid., p. 687 .
223. Paul Claudel, Ibid., p. 704 .
224. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 121 .
225. Paul Claudel, Théâtre II, p. 672 .
- 1946) 226. Oeuvres de Arthur Rimbaud (Mercure de France  
p. 173 .
227. Paul Claudel, Théâtre II, p. 723 .
228. Paul Claudel, Ibid., p. 697 .
229. Paul Claudel, Ibid., p. 672 .
230. Paul Claudel, Ibid., p. 675 .
231. Paul Claudel, Ibid., p. 687 .
232. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 141 .
233. Paul Claudel, Théâtre II, p. 867 .
234. Paul Claudel, Ibid., p. 690 .
235. Paul Claudel, Ibid., pp. 745-746 .
236. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 124 .
237. Paul Claudel, Théâtre II, p. 751 .
- 1946) 238. Oeuvres de Arthur Rimbaud (Mercure de France  
p. 144 .
239. Paul Claudel, Théâtre II, p. 709 .
240. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 107 .

241. Arthur Rimbaud, *Ibid.*, p. 124 .
242. Oeuvres de Arthur Rimbaud, p. 190 .
243. Paul Claudel, Théâtre II, p. 902 .
244. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 734 .
245. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 689 .
246. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 688 .
247. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 898 .
248. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 864 .
249. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 684-685 .
250. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 815 .
251. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 106 .
252. Arthur Rimbaud, "Accompagnements", Oeuvres Complètes, vol., 18, p. 290 .
253. Paul Claudel, Oeuvres Complètes, vol. 23 (1964)  
p. 23 .
254. Paul Claudel, Théâtre II, p. 889 .
255. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 132 .
256. Paul Claudel, Théâtre II, p. 900 .
257. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 147 .
258. Arthur Rimbaud, *Ibid.*, p. 252 .
259. Paul Claudel, Théâtre II, p. 920 .
260. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 939 .
261. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 906 .
262. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 907 .
263. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 709 .
264. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 766 .

265. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 786 .
266. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 938 .
267. Oeuvres de Arthur Rimbaud, p. 173 .
268. Paul Claudel, Théâtre II, p. 904 .
269. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 664 .
270. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 97 .
271. Arthur Rimbaud, "A Une Raison", Oeuvres Complètes, p. 130 .
272. Paul Claudel, Théâtre II, p. 701 .
273. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 814 .
274. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 827 .
275. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 827 .
276. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 814 .
277. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 829-830 .
278. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 813-814 .
279. Oeuvres de Arthur Rimbaud, p. 149 .
280. Arthur Rimbaud, Oeuvres Complètes, p. 128 .
281. Paul Claudel, Théâtre II, p. 700 .

## CHAPITRE III

### L'Influence baroque dans "le Soulier de satin"

#### A. Qu'est-ce le Baroque?

Qu'entend-on par influence baroque? Qu'est-ce que le Baroque? Des spécialistes tels que Burckhardt, Wölfflin, Focillon, d'Ors, J. Rousset et bien d'autres ont fait l'historique du "Baroque".

Le Baroque est tout d'abord un style. Le terme a été appliqué à l'architecture d'abord, puis à la peinture et à certaines formes de pensée. Dès la fin du XVIIe siècle, le dictionnaire de Furetière explique le mot "Baroque" comme un terme désignant une perle irrégulière. Le dictionnaire de l'Académie y ajoute aussi la signification d'étrange, de bizarre. Au XIXe siècle cette définition aura un sens péjoratif. Comme le terme "gothique" au XVIIe, le mot "baroque" décrira un art qui échappe aux règles des modèles classiques.

En art le baroque peut être défini comme l'architecture et la peinture d'une époque qui évoque une certaine explosion de vitalité, un déchaînement, une dilatation de l'esprit, une libération des sens et de l'imagination. Par contre, la

définition littéraire du baroque n'est pas très claire ou plutôt c'est un concept récent; un concept qu'on essaie de définir par certains thèmes qui reviennent constamment dans la littérature de l'époque. La littérature baroque se caractériserait ainsi par vitalité, mouvement, explosion.

"Est baroque: le goût de la liberté en littérature, le dédain des règles, de la mesure, des bienséances, de la séparation des genres ..... Est baroque" le goût des charmes de la nature, celui du mystère et du surnaturel et enfin l'élan émotif et passionnel."<sup>1</sup>

Dans son étude sur le "Baroque", Wölfflin définit le terme ainsi: "Le Baroque recherche le mouvement, le changement; au lieu de ce qui est limité et saisissable, il recherche l'illimité et le colossal."<sup>2</sup> Cette définition peut certainement s'appliquer à Claudel dramaturge, mais il reste à nous demander d'abord dans quelle mesure ce phénomène historique qui tient soit à l'art, soit à la philosophie se fait ressentir dans son oeuvre et comment Claudel réconcilie son "baroquisme" avec son amour pour l'ordre classique, pour l'équilibre et l'économie du "ne quid nimis."<sup>\*</sup>

---

\*Dans une lettre du 19 février 1976 le Professeur Henri Peyre nous écrit:

I think it was in 1930, at Yale, that I had a talk with him (Claudel) on le Soulier de satin which I warmly admired (no one else then did). Claudel was touched, but got angry when he was called "baroque". He hated the word almost as much as he hated being called "poète cosmique". A year or two after, when I published in the N.R.F. an article on his "classicism" Claudel was amused and gratified. The two XVIIth century writers whom he fought and disliked were Corneille et Pascal --- both, nowadays, often termed "baroque"

Lorsque les Turcs prennent Constantinople en 1453, et que la guerre de Cent Ans est alors finie en France, il semble que les frontières d'un monde ancien s'effondrent et qu'apparaît tout un courant d'aspirations nouvelles opposées à l'ascétisme et à la mystique austère du Moyen-Age. Bien que le XVe siècle semble à bien des égards une époque de transition (car les façons de penser, les goûts et les tendances du Moyen-Age n'ont pas disparu en un jour) ses découvertes annoncent déjà le XVIe siècle, le siècle de la Renaissance, une ère nouvelle d'activité intense et de vie débordante dans tous les domaines de la pensée et de l'action.

On découvre des terres inconnues. Les voyages de Colomb, de Vasco de Gama, de Diaz, de Magellan offrent à l'imagination des horizons nouveaux. Les Portugais franchissent l'océan jusqu'au Cap de Bonne Espérance; Colomb découvre l'Amérique. Nouveaux voyages, nouvelles terres, nouvelles découvertes. On scrute le ciel jusqu'alors fermé; Copernic en révèle les secrets. Les découvertes scientifiques ou techniques entraînent peu à peu une révolution dans les idées. Au monde dominé par la foi et par une religion devenue figée, succède un monde infini et varié qui offre à l'individu tout un champ de découvertes et de recherches. L'imprimerie, "soeur des Muses et dixième d'elles" (Du Bellay) offre une plus large diffusion des oeuvres littéraires; l'anatomie et la chirurgie sortent de leur enfance avec Ambroise-Paré; le système plané-

taire ouvre un ère nouvelle de la pensée. Aux esprits éclairés qui veulent rompre avec les traditions, l'Italie offre un modèle aussi proche que séduisant. L'individu a enfin l'occasion de trouver les réponses aux questions qui le tourmentent.

Voilà les sources de cette ivresse, de cette vitalité devant la vie; cette importance donnée à la raison humaine, à la science; cette fièvre de recherche et un certain scepticisme caractéristiques de l'humanisme de la Renaissance, qui s'éloignera de l'autorité de l'Eglise.

L'homme de la Renaissance s'efforce de rétablir autour de lui une atmosphère humaniste et classique. La beauté et la nature deviennent son dieu; le retour aux textes originaux satisfait son appétit du savoir; son génie créateur enfin se plaît des oeuvres artistiques du paganisme gréco-romain, oeuvres pleines de calme et de majesté. L'homme de la Renaissance admire l'idéal de la sagesse antique, la douceur de vivre, la sensualité, l'amour de la vie, la proportion et la régularité, l'art serein du monde classique.

Lorsque Luther entreprend une violente campagne contre l'autorité du Pape et pour la constitution d'une Eglise "réformée" selon l'idéal strict de l'Eglise primitive, l'esprit de révolte détruira la sérénité de la Renaissance. Le conflit religieux dégénère en guerre civile. On emploie la force contre la religion réformée. La question religieuse, comme l'indique Montaigne, n'est qu'un prétexte au déchaînement

des passions humaines et des convoitises individuelles.

La condamnation de Luther en 1520 par l'Eglise aboutit à un schisme au lieu d'une réforme. L'Europe entière ressent cette rupture; les humanistes surtout doivent choisir entre l'orthodoxie et la foi nouvelle. L'unité du christianisme est définitivement rompue. Toutefois la position de l'Eglise ne tarda à se rétablir. Le Concile oecuménique de Trente, qui siégea de 1545 à 1563, opéra la grande réforme catholique et restaura la discipline dans l'Eglise. En affirmant sa position à l'égard de l'hérésie luthérienne, l'Eglise opposa un nouvel esprit au scepticisme de la Renaissance et à la révolte de la Réforme; c'est l'esprit de la Contre-Réforme, destiné à avoir une influence profonde sur les Arts.

Claudé a senti lui aussi l'influence de l'esprit de la Contre-Réforme. A travers la rencontre explosive de Rimbaud qu'il a su discipliner, Claudé, sous l'influence du Baroque, se dirige vers le centre de sa vision artistique. Le Soulier de satin célèbre le drame de l'artiste parvenu à l'état adulte et l'abondance que Claudé a découverte après l'expérience de la sauvagerie et de l'enthousiasme de la jeunesse rimbaldienne.

\*\*\*\*

Quel est l'essence de ce nouvel esprit? C'est l'esprit de l'Eglise qui fait face au péril de la Réforme, et qui réaffirme les doctrines en s'efforçant aussi de reprendre les

rênes d'un monde rationaliste et sensualiste qu'elle ne contrôlait plus.

Après la Réforme, la chrétienté toute entière, soit catholique, soit protestante éprouve le besoin de retrouver Dieu et de lui redonner la place que la Renaissance lui avait enlevée. C'est donc un renouveau spirituel ou l'émotion, la sensibilité et la passion remplaceront l'indifférence de l'humanisme envers les questions métaphysiques. La vie apparaît maintenant comme une marche ascendante; l'être n'est plus stable et arrivé; l'homme est en perpétuel devenir et n'est jamais sûr de rien; partout on sent un déchaînement de l'esprit, des sens et de l'imagination. Ces caractéristiques d'instabilité, d'inquiétude, de passion et de mouvement apparaîtront bientôt dans l'art d'abord et puis dans la littérature et dans la pensée de l'époque, approximativement de 1580 à 1670, qu'on a récemment appelée "Baroque" et qui

se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres: le changement, l'inconstance, le trompe-l'oeil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité; on les voit s'incarner en deux symboles exemplaires qui semblent commander l'imagination de ce temps: Circé et le Paon, c'est-à-dire la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor.

Chez les Protestants cette pensée s'exprimera seulement en littérature, chez les Catholiques l'architecture, la sculpture et la peinture en sont également marquées. Alors que d'Aubigné, protestant, donnera les Tragiques la seule possibilité d'art sacré qu'il conçoive, l'Eglise, en affirmant la permanence du culte de la Vierge et des saints, verra, après

le Concile de Trente, la plus magnifique floraison d'églises en particulier dans l'architecture romaine du Bernin, de Borromini et de Pierre de Cortone. Par conséquent le Baroque en Art sera surtout d'essence catholique et se révélera dans le domaine religieux avant de se manifester dans le domaine laïque dans l'architecture des palais. Il faut dire toutefois que le baroque n'est pas exclusivement l'art de la Contre-Réforme car les meilleurs poètes baroques en France étaient protestants (D'Aubigné, Du Bartas).

Quels sont les aspects essentiels de baroque? Profondément religieux, le mouvement tend à élever l'âme jusqu'à Dieu à travers la splendeur de l'église où se réunissent les fidèles. L'église baroque est avant tout la maison de Dieu, Seigneur digne de tout ce qui est le plus magnifique et le plus somptueux. Par son architecture elle se propose une mission bien définie -transmettre au fidèle un sentiment de religion, d'élévation, de spiritualité, d'équilibre, de départ. On peut comprendre alors comment pour l'artiste baroque, conscient de sa mission, rien ne sera assez beau. Il accumulera dans son oeuvre toute la beauté que la terre peut mettre à sa disposition. Non seulement abondance, mais aussi surcharge, allure théâtrale telles sont les caractéristiques de l'art baroque qui cherche à traduire des sentiments quelquefois extrêmes. La ligne droite, finie, sera remplacée par l'infini de la ligne courbe; la colonne torse, que déroule sans fin, remplacera la colonne droite; le plan carré fera place à l'ovale ou au cercle qui suggèrent un mouvement perpétuel.

La décoration suivra les principes de ce nouvel art. Dans l'église surtout, le Baroque se servira de la perspective et du trompe-l'oeil de ses piliers qui semblent se suivre à l'infini. La coupole, décorée d'anges et pleine de saints en extase, les yeux vers le paradis, remplace la pesanteur du plafond plat, froid et rigide. "Le Baroque, dit V. Cerny, c'est l'antigravitas."<sup>4</sup> Le mouvement reste ainsi une des caractéristiques essentielles du baroque.

L'essence du baroque, écrit Marie-Louise Tricaud, c'est la vie, le mouvement, la marche ascendante et l'on comprend de même coup que le baroque est aussi un besoin d'expansion, d'illimité, qu'il est destiné à ne jamais satisfaire, à briser les entraves, à ne s'arrêter jamais et par conséquent à suivre le cercle qu'il a pris pour symbole, à se renouveler et à s'exaspérer toujours.<sup>5</sup>

Le baroque se caractérise aussi par la sensibilité, l'émotion et la passion. L'artiste baroque met tout son génie au service de Dieu, son unique maître. Il traduit dans son oeuvre le mystère de la rédemption et de la foi. Le drame éternel de la mort du Christ, le visage extasié des saints, la vierge et les anges, tout traduit l'intensité d'une foi profonde et enthousiaste. Par les scènes de kermesse si sensuelles et en même temps si chrétiennes le baroque célèbre aussi la beauté de la nature créée par Dieu, non la nature classique froide et ordonnée, mais la nature du dieu Pan, pleine de vie débordante et de passion. La nature chez les classiques choisit, élimine et sépare les éléments; par contre la nature chez les baroques ne choisit pas. Elle accepte indistinctement tout: le fort et le faible, le bon

et le mauvais. Dans ce dernier sens l'art baroque suit fidèlement la nature et, comme écrit E. d'Ors dans Du Baroque, "c'est la nature même vivante, abondante, passionnée."<sup>6</sup> Naturellement cette imitation fidèle de la nature produira non seulement des chefs-d'oeuvres, mais aussi des créations médiocres et de mauvais goût au fur et à mesure que l'artiste baroque s'éloigne de l'esprit de la Contre-Réforme.

Né à Rome, religieux et catholique, le baroque atteint son sommet: la place Navone, les églises du Gesù, de Saint Charles ainsi que les nombreuses fontaines sont les témoins artistiques de cette époque. De Rome, le baroque passe en Autriche et en Espagne. Essentiellement aristocratique le baroque fera fortune dans les pays monarchiques où enfin il passe de l'église au château, du culte au plaisir du prince. Lié à la monarchie, le baroque artistique qui trouvait son inspiration dans la mystique chrétienne, verra son déclin à l'arrivée du XVIIIe siècle, le siècle des lumières et du rationalisme.

\*\*\*

Cet élan exaltant de la vie se manifestera surtout dans le théâtre, Shakespeare en Angleterre, Corneille et Rotrou en France, Lope de Vega et Calderon en Espagne. Le baroque avec son goût de l'ostentation et de la provocation trouvera sa nourriture dans cet univers riche d'illusions et de trompe-l'œil. Il s'épanouit enfin dans la musique et en absorbant

l'oeuvre théâtrale nous donne l'Opéra, art baroque par excellence.

Le baroque s'est aussi manifesté dans le domaine de la poésie. Fantaisie, souplesse, joie de vivre, exaltation religieuse, réalisme, besoin de mouvement animent les Tragiques d'Aubigné, les Méditations de Sponde, les Pensées de Pascal et même les vers de Malherbe dans "Les larmes de Saint Pierre."

On est toutefois tenté de dire que le christianisme, tel qu'il se manifestera à l'âge baroque, n'exalte avec faste la beauté terrestre que pour en montrer la précarité; qu'il ne fait appel au trompe-l'oeil que pour démontrer que la gloire du monde n'est-elle même que tromperie: "sic transit gloria mundi!" L'illusion théâtrale, à son tour, n'aurait pas d'autre fin que la dénonciation de tout ce qui est illusoire. Ce besoin même d'exalter, de travestir avant de montrer et de prouver, c'est quelque chose que l'artiste baroque ressent au plus profond de lui-même.

Chez l'artiste baroque il y a toujours une alternance de réalisme et de mysticisme, de glorification de la vie païenne ou sensuelle et en même temps de l'ascétisme le plus austère. C'est l'époque de Sainte Thérèse d'Avila et de Rubens, de Saint Jean de la Croix et du Greco; époque de vitalité, de passion, de mouvement déchaîné, de foisonnement de vices et de vertus, d'illusion, d'inquiétude et de vie abondante.

Le Baroque profondément spirituel renvoie l'artiste baroque à l'Écriture Sainte et aux Pères de l'Église car il

s'agit de définir la relation de l'homme avec Dieu dans l'orientation chrétienne de cette vie riche de vitalité débordante.

\*\*\*

Le baroque littéraire est plus difficile à définir. Issu comme le baroque architectural d'un état d'esprit de l'époque, le baroque littéraire aura les mêmes caractéristiques que le baroque artistique.

Ce qui le caractérise c'est d'abord la vitalité, le mouvement, l'explosion; un besoin profond d'expansion et d'émancipation qui le pousse à briser les résistances; une passion débordante qui ne peut pas être contenue et qui déborde librement en dehors de toutes règles. Nulle époque n'est plus propre à l'épanouissement d'une telle expression artistique que cette fin du XVIIe siècle encore brûlante de fratricides, de passions violentes, de conflits religieux qui dégénèrent enfin en guerre civile.

La Réforme et les guerres de religion ont profondément marqué la littérature française. Longtemps retenu par les événements politiques et religieux qui menacent l'indépendance et l'unité de la France, l'auteur baroque peut enfin librement exprimer le fourmillement de deux mondes, le riche foisonnement de la littérature pleine d'élan et de variété et sa propre exaltation de la vie.

Contrairement à l'écrivain classique, il (l'écrivain baroque) ne choisira pas. Comme dans la nature, tout aura

droit au domaine de l'art. La nature n'est pas ordonnée, tout y est mêlé, et c'est elle dorénavant qu'il faut prendre pour modèle.<sup>7</sup>

Quant à la façon d'exprimer cette relation dont l'équilibre se défait continuellement, l'artiste baroque va choisir une langue riche et variée. Il parlera en images et se servira de métaphores et d'antithèses pour exprimer sa pensée sous forme colorée.

Si nous examinons le dernier Claudel nous découvrirons que ses thèmes trouvent leur source dans l'esprit baroque du XVIIe siècle. Certes il ne s'agit pas d'influences positives; on devrait parler plutôt d'une rencontre entre le style et la pensée définitifs de Claudel et l'esprit de la Contre-Réforme, l'une l'autre représentant un retour aux disciplines catholiques après l'explosion d'une renaissance.

Certaines de ses pièces, malgré quelques aspects baroques, resteront essentiellement classiques comme l'Echange, le Pain dur et Partage de Midi. Le Soulier de satin, le chef-d'oeuvre de Claudel, est surtout baroque.

Il me semble, au contraire, -écrit André Alter- que l'originalité, la modernité du génie claudélien s'affirme dans cette tentative de recréer une continuité sans briser la tension tragique, de faire de cette tension tragique le lieu même où la "grande fête de la création" éclate dans toute sa splendeur. On reconnaîtra sans peine, encore, dans cette tentative de redonner, à travers le sentiment de la continuité, le désir de l'unité perdue, l'une des dominantes de l'art "baroque".<sup>8</sup>

Cet art semble avoir pris pour objet, non plus comme l'Art Gothique, de représenter les faits concrets et les vérités historiques de la Foi aux yeux de la foule à la manière d'une grande Bible déployée, mais de montrer avec bruit, avec faste, avec éloquence et souvent avec le pathétique plus émouvant, cet espace vacant comme un médaillon et dont l'accès est interdit à nos sens pompeuse-

ment congédiés.<sup>9</sup>

Essentiellement baroque, le dernier Claudel l'est pour des raisons différentes que nous examinerons en bas. Le premier Claudel est baroque par son esprit profondément religieux, très proche de celui de la Contre-Réforme. A l'esprit rationaliste de sa jeunesse se substitue, dès sa conversion, un esprit chrétien, catholique, prosélyte. A cette époque-là l'Eglise et le Pape Léon XIII s'inquiètent des aspects matérialistes et positivistes en vogue. Le pape recommande l'étude de Saint Thomas et réaffirme aussi la position prise par l'Eglise dans l'Encyclique Aeterni Patris de 1879. Le catholicisme français second Empire est tragiquement peu inspirant et donne peu à l'imagination et au coeur. Lui aussi est en pleine crise révolutionnaire et moderniste. Claudel répond à l'appel du pape. Tel le chrétien après le concile de Trente, il luttera, affirmera la doctrine de l'Eglise aux prises avec une nouvelle réalité politique et sociale et nous fera part de ses joies, de ses craintes et de sa foi retrouvée.

La Vierge Marie, les Saints, les anges et même le culte des morts, qui d'ailleurs nous expliquera certains aspects macabres de son théâtre, constitueront le domaine de la foi de Claudel. Tête d'or, Partage de Midi, le Soulier de satin expriment sa lutte intérieure dans la recherche d'une identité spirituelle et apporteront au "nouveau théâtre" un art dont la source dramatique est la chair même et l'âme du chrétien.

Deuxièmement ce qui nous frappe dans son théâtre c'est l'abondance. Comme dans les églises baroques on trouve, chez Claudel, une richesse et une variété qui nous font penser au théâtre de Shakespeare vers lequel le dramaturge se sentait tellement attiré. L'abondance s'explique par sa vie de diplomate et sa vaste culture tirée de son contact avec les civilisations les plus variées. Comme Protée il assimile chaque mouvement artistique qu'il rencontre et l'incorpore dans son théâtre: le Nô japonais, le théâtre chinois, le baroque des églises et des palais en Bavière, le poulx de l'Amérique du Nord, les visions des plaines brésiliennes et le mystère de son propre pays natal. Comme l'abondance baroque, l'abondance éclectique de Claudel accepte presque tout. Elle est mélange, diversité; c'est l'abondance qu'on admire dans la nature. Alors que l'artiste classique fait un choix précis et bien réglé, Claudel, comme l'artiste baroque, nous offre un théâtre qui échappe à toute étiquette, un mélange des genres qui analyse non pas l'individu, mais le type, le mystère de l'homme qui cherche son salut dans tous les lieux, dans tous les temps. Le Soulier de satin, qui représente l'apogée du style définitif du dernier Claudel, est profondément shakespearien et baroque. La scène est l'univers.

Troisièmement Claudel est baroque par le mouvement et par l'explosion de vitalité qui animent toute son oeuvre. Chez Claudel tout est mouvement. A sa violence physique, à ses élans rapides correspondent un extraordinaire sens du

mouvement. Dans le style d'abord où sa phrase poétique ne garde rien de la sévérité des canons latins, mais qui ressemble à une armée débandée qui impressionne le pédant grammarien à coups de prénoms sans antécédents, de verbes sans compliments, d'inversions, d'anacoluthes et de ponctuation supprimée. Claudel enregistre sa vision toute vibrante par les ressources les plus violentes empruntées à la syntaxe. Néologismes, archaïsmes, latinismes, contraction de la phrase, explosion des consonnes, toutes les règles du vocabulaire, de la prosodie et de la syntaxe sont bousculés et les innovations donnent à la phrase des couleurs fortes et soutenues dans l'ensemble. Cependant cette variété et cette abondance ne laissent pas d'imposer à la phrase une cadence très nette et éloquente à travers laquelle l'idée même d'une façon impatiente marche vers son propre but. Au lieu d'un geste lent et lourd, l'idée semble transparaître dans le mouvement simple et rhétorique de la phrase où l'abondance des "et" remplace les "qui" et les "que" et où les balancements symétriques sont comme la fixation des ailes d'un oiseau au moment de voler. Le mouvement, le vol, non pas l'immobile, le figé, le sommeil et la monotonie de l'alexandrin classique dont le rythme est lourd et lent. Voilà pourquoi chez Claudel le rythme de sa phrase poétique s'élève et s'abaisse, en accord avec la liberté du souffle de la poitrine, tantôt plongé et suspendu, tantôt précipité.

Chez Claudel nous trouverons aussi ce mouvement dans les symboles surtout dans celui de l'eau et dans celui de la

mer qui affirme l'empire du mouvement incessant sur l'étendue et, par son flux et reflux, sur le temps. Ce mouvement incessant on le trouve aussi dans l'emploi fréquent des doubles et des métaphores qui illustrent un peu partout la notion du temps qui est la conscience d'une succession de déplacements, c'est-à-dire l'évidence du mouvement. Nous suivrons le baroque de Claudel dans la mise en scène de ses pièces pour lesquelles il choisissait les acteurs et ses metteurs en scène, donnait des conseils et dont il suivait souvent les répétitions. Il faut lire le tome X des Cahiers Paul Claudel pour découvrir avec quel intérêt Claudel se passionnait pour les efforts et les expériences de son metteur-en scène favori, Jean-Louis Barrault.

En parlant de Claudel baroque on peut dire avec Marie-Louise Tricaud que dans "ses indications scéniques, il s'est attaché essentiellement à ce qui frappe les sens, les yeux et les oreilles surtout. Il a voulu reprendre la tradition de "la Commedia dell'arte", celle de Shakespeare, celle où le mime, le mouvement jouent autant de place que la parole, celle des décors simultanés, celle de la musique. Et par là Claudel est intensément baroque."<sup>10</sup>

Claudel attache aussi tant d'importance à la musique que le Soulier de satin aurait été un opéra, si cela avait été possible. Son choix d'ailleurs qu'il voulait confier les décors de la pièce à J.M. Sert, peintre espagnol baroque, plein de feu et d'enthousiasme, prouve encore dans quelle direction allaient ses intentions.

Il me semble que j'exprimerai assez exactement ma pensée en disant qu'à mes yeux le Soulier de satin correspond au moment infiniment dangereux où l'oeuvre claudélienne toute entière passe sur le plan de l'opéra. .... nous sommes en présence d'un opéra dans le goût espagnol qui se distingue par une surcharge ultra-baroque.<sup>11</sup>

Le dernier Claudel est la somme du chrétien et du dramaturge. Il faut donc attacher une importance capitale à la vision de sa foi et de son art. Le baroque est surtout un style; le style définitif de Claudel est l'essence même du baroque.

#### B. Effets sur la mise en scène du "Soulier de satin"

Claudel est l'artisan de sa mise en scène. Mouvement et musique, couleur et décor nous dévoilent les idées propres à lui en ce qui concerne l'art du théâtre.

En lisant sa correspondance avec J.--L. Barrault, J. Copeau et J.M. Sert ou les détails qu'il place au début et au cours de chaque pièce, nous nous rendons compte que l'essentiel de l'art théâtral pour lui est le jeu de l'acteur, la danse qui est la plus haute expression du mouvement, la musique qui accompagne la danse et enfin la lumière. Tous ces éléments nous placent en pleine esthétique baroque.

L'art de Claudel, comme l'art baroque, est un art de simultanéité profondément sensuel- un art des sens qui atteint au même instant dans le présent nos nerfs et nos instincts et qui montre toute sa vigueur quand le geste se fait signe que la musique s'unit au mouvement et que les décors se fondent dans la lumière.

La mise en scène du Soulier de satin nous donne l'ex-

pression la plus complète du "théâtre total" du XXe siècle. Claudel et surtout Barrault portent sur scène le vrai "théâtre" qui, pris au sens propre de "spectacle", avait disparu depuis le XVIIe siècle sauf pour "la Commedia dell'arte" qui en avait prolongé la tradition pendant le XVIIIe et le XIXe siècles.

Au XXe siècle on assiste à une véritable transformation du théâtre: --théâtre réaliste d'Antoine; mises en scène de Craig Gordon et de Stanislavsky; Jacques Copeau et le Théâtre du Vieux Colombier et puis Lugné-Poe, Georges Pitoëff, Louis Jouvet et Gaston Baty qui donnent leur talent à la cause du théâtre.

Ces pièces de Claudel, nées d'une crise spirituelle, paraissent d'abord injouables pour des raisons personnelles comme pour des raisons techniques. Ces pièces n'étaient que le cri d'une âme blessée et désespérée, l'expression philosophique d'un conflit intérieur, un flot poétique désordonné, un chant de révolte. Elles ne pouvaient tout simplement s'imposer à un public qui ne les auraient pas comprises. Il faudra attendre jusqu'au moment où des metteurs en scène comme Barrault comprennent Claudel et la beauté conceptuelle et poétique de ses pièces pour qu'elles soient enfin jouées.

Le Soulier de satin, qui donne une importance capitale au geste et au mime, à la musique et à la danse, au décor et à la lumière, nous montre ce à quoi Claudel tendait - se servir de tous ces éléments pour recréer une atmosphère

baroque dont le thème dramatique est une alternance de réalisme et de mysticisme, de glorification de la chair et même de l'ascétisme le plus austère.

La mise en scène du Soulier de satin, comme nous allons voir, se rattache essentiellement à cet idéal de l'esthétique baroque.

## 1. Disposition scénique

### a. Les décors

Fantastique ou réaliste le décor est "fonction de l'acte imminent auquel il ouvre ses possibilités".<sup>12</sup> Claudel toutefois manifeste fréquemment son indifférence ou son agacement à l'égard des déploiements abusifs de mise en scène.

L'expérience m'a prouvé que tous les artifices du décor, des lumières et de la mise en scène sont absolument inutiles pour une pièce, bien au contraire, (ils) ne font que distraire l'attention et embarrasser le mouvement.<sup>13</sup>

Dans le décor du Soulier de satin Claudel s'efforce surtout d'atteindre la fusion totale du musicien, du poète et du chorégraphe dans l'harmonie du son, du rythme et des couleurs. Le Soulier de satin - écrit Barrault - lui permit de réaliser son "rêve de Théâtre total".<sup>14</sup>

Inspiré par la révolution théâtrale due aux réalisations de Stanislavsky, de J. Copeau et de Batz, Claudel fabrique son cadre sur mesure et déteste les cadres faits en série.

La scène ne doit pas avoir une dimension, un cubage

uniforme, qu'il s'agisse d'une scène d'intimité ou d'un vaste déploiement scénique. Chaque scène a un volume autour d'elle qui lui convient. Il faut pouvoir restreindre les dimensions de la scène à volonté. Cela éviterait aussi ces marches des acteurs pour les remplir, si fausses et si fatigantes.<sup>15</sup>

Pour lui le décor, loin d'être un lieu conventionnel, est le centre. La mer ou la campagne, une île ou un continent, une grange ou un château ne sont pas de simples indications choisies au hasard, mais les symboles des caractères mêmes ou le leitmotiv de la pièce toute entière.

L'arbre de Tête d'or le Crucifix de l'Otage, la balançoire de l'Echange, la vieille grange de l'Annonce faite à Marie et la voile dans le Livre de Christophe Colomb sont les symboles du drame intérieur des personnages ou de certaines réalités permanentes et significatives.

Les photographies de Nara (au Japon) et de Geyn, près de Villeneuve, ont probablement inspiré à Claudel certains décors du Soulier de satin.

Si Claudel s'attache toutefois au détail concret c'est donc pour le charger d'un pouvoir symbolique. Le décor exerce alors au-delà des fonctions purement ornementales, un pouvoir dramatique. Dès lors accessoires et décors ne sont plus seulement des motifs décoratifs, mais des "acteurs permanents", participant activement au drame.

Dans la scène du château-arrière, par exemple, le rôle crucifiant de la femme est matérialisé par une croix que Claudel fait installer sur le pont du navire. A ce symbole de douleur font écho les mots dramatiques de Rodrigue :

Cette croix, mon amour, cette croix nue, cette croix déserte, c'est la couche, toi et moi, qui nous était réservée. C'est le lit nuptial, toi et moi, qui nous était réservé.<sup>16</sup>

Passionné par le problème scénique, Claudel revoit toutes ses pièces en fonction de la mise en scène.

"Pour les décors -écrit-il à Barrault- je crois qu'il faudrait abandonner le côté pictural pour donner toute l'importance au côté dramatique. Les accessoires, par exemple une porte, une table, un escalier, une cheminée, une lampe sont des personnages permanents, et en même temps des instruments de l'action".<sup>17</sup>

Le décor, subordonné à l'action, semble en somme provoquer et susciter les personnages. D'ici et de là, d'en haut et d'en bas, les divers éléments s'en réunissent pour aspirer les acteurs, l'action et le drame.

Ainsi Claudel au lendemain de la création du Soulier de satin remerciait-il Lucien Coutaud d'avoir conçu les décors "comme un élément encore plus dramatique que pictural" et d'avoir perçu leur "rôle dynamique, aspirateur, convocateur".<sup>18</sup>

Dans le Soulier de satin, la symbolique du décor est essentiellement baroque; baroque par sa richesse, sa variété, son désordre voulu, son air provisoire, sa place faite aux machines et son changement à vue où même les acteurs donnent un coup de main. "Il faut que tout ait l'air provisoire".

Le Soulier de satin fait aussi nombre d'allusions à cette époque artistique et littéraire de notre histoire. La

pièce nous offre une "action espagnole en quatre journées" dont l'époque est "plus spécialement l'Espagne à la fin du XVIIe, à moins que ce ne soit le commencement du XVIIIe siècle". Il y a dans la pièce aussi des indications bien précises semées un peu partout: "quelques notes d'atmosphère espagnole"; "un paysage d'Espagne, montagneux"; "Le rideau du théâtre (rutilant de draperies rouge et or peintes en "trompe-l'oeil"; "le Rideau du Théâtre se lève, découvrant le cadre fixe et le Rideau décoratif du SOULIER DE SATIN, tonalité or et vert s'accordant au costume de l'Annoncier, style baroque"; "une salle dans le Palais de l'Escorial"; enfin "la Cour du Roi d'Espagne sur son Palais flottant ..." qui nous rappelle les colonnes torsées de l'architecture baroque et qui

dans leur double mouvement d'ascension et d'abaissement réunissent tous les plans, toutes les directions et toutes les dimensions.<sup>19</sup>

En 1943 les maquettes magnifiques de Lucien Coutaud et la mise en scène de Barrault montrent que tous deux ont bien compris le côté baroque -or et noir du Soulier et qu'ils ont su donner au décor, grandeur, joie et débordement de vie en s'accordant ainsi au rêve et à l'idéal de Claudel.

#### b. Les costumes

"Le rôle esthétique du vêtement -lit-on dans le Nô- est de remplacer les lignes par des surfaces et d'amplifier les proportions par des volumes."<sup>20</sup>

Claudel choisit avec soin les costumes du Soulier de

satin. D'une comparse à l'autre il y en a une variété extraordinaire -du père jésuite au japonais, du roi au serviteur, de Prouhèze à Jobarbara, du professeur au matelot. Toute la pièce fourmille d'indications vestimentaires. Tantôt il existe un contraste voulu entre les costumes et le décor; tantôt, par "un phénomène très sympathique de mimétisme", il existe une harmonie de couleur, telle que l'accord du costume de l'Annoncier, style baroque, à la tonalité or et vert du rideau décoratif de la pièce.

Claudiel fait attention à la vérité historique ou psychologique des personnages, mais il n'est pas toujours dogmatique. Dans son choix des costumes il hésite entre un réalisme historique et une stylisation symbolique ou fantastique. S'il estime, par exemple, suffisant d'indiquer la forêt par "une série de bandes d'étoffes" dans une scène, en revanche il veut "une vraie porte qui s'ouvre" dans une autre. Dans une page du Journal, datée de 1911, Claudiel écrit:

#### Idées sur la mise en scène:

1. Eviter les portants, les frises, etc., tout ce qui donne à la scène cet aspect pas solide, de carton, de loques flottantes. Je réclame le droit à la troisième dimension. Par exemple il faut représenter un arbre par un corps vraiment cylindrique et non par une représentation soi-disant en trompe-l'oeil.<sup>21</sup>

Toutefois l'Annoncier du Soulier porte un costume de l'époque avec "une veste moderne d'un bleu vif"; Prouhèze, différente des femmes des tableaux espagnols, porte quelque part des vêtements d'hommes; l'Ange Gardien, visible par son costume de l'époque, n'a rien d'angélique, mais il est con-

forme au Saint Michel-Arcange des peintres baroques, Saint Adlibitum nous apparaît enfin précédé d'une sorte de Nymphe aux cheveux verts entremêlés de roseaux et "Saint Denys d'Athènes précédé d'un Ange pareil à ceux du Bernin."<sup>22</sup>

Cette ambivalence entre réalisme historique et stylisation symbolique apparaît dans la correspondance de Claudel avec Barrault. En 1943, à la recherche d'un réalisme historique, il affirmait d'avoir trouvé dans le Larousse du XXe siècle une série de "costumes assez idoines" pour le Soulier de satin. Une coiffe Marie Stuart pour Dona Honoria; l'atmosphère du "Règne d'Henri III"; "le petit mantelet ... drôle" du Sergent napolitain; et pour "les femmes (Dona 7 Epées?)" il trouve assez bibi un petit toquet avec plume sur le côté.

Ces notations réalistes, quelquefois très détaillées, nous les trouvons aussi quand Claudel décrit à Barrault le costume de la négresse Jobarbara.

Pour la Négresse j'aimerais voir le croquis de son nouveau costume: celui des négresses actuelles de Bahaiia. Jupe de soie à grosses fleurs, force jupons empesés, camisole blanche, Madras, bracelets, colliers, pendants d'oreille en corail. Le tout dans la scène de danse suspendu à un rayon de lune et qu'elle endosse d'un seul coup - comme dans les cartonnages pour enfants.<sup>23</sup>

Comme les décors, la plupart des costumes que Claudel conçoit ont toutefois une valeur symbolique ou fantastique. Ils représentent souvent le personnage hors de son époque et de son pays et en révèlent le caractère. Pour les costumes de pure fantaisie on pourrait même dire que la signification symbolique du personnage crée les comparses et

fixe le choix des costumes. Voici ce que Claudel écrit à Barrault dans une lettre, datée 21 novembre 1943:

Costume de l'Ange. Ce qui me semblerait le mieux, l'armure s'avérant, hélas! impossible, serait une tunique noire à longs plis droits. Le noir (manches longues) 1. amincit 2. contraste énergiquement avec le blanc de Prouhèze 3. signifie l'invisible, la nuit, la pénitence, le deuil, etc. Pour indiquer le caractère surnaturel un cercle d'or autour de la tête. (J'avais pensé à une flamme rouge verticale au-dessus de la tête.)<sup>24</sup>

Les costumes que Claudel choisit nous révèlent aussi l'aspect baroque dans le grotesque ou dans le comique des indications vestimentaires. Don Fernand et Don Léopold Auguste: "Tous les deux en vêtements noirs, petits mantelets, petites fraises, et grands chapeaux pointus." <sup>25</sup>

Le Sergent napolitain, son chapeau accroché à un long bâton, attire nos regards et nous fait rire "en imitant avec le bras droit le bâton de Polichinelle"; le Roi d'Espagne, solennel et pompeux, ressemble "au roi de pique"; le Chambellan de la cour, grotesque et comique "a une belle fraise, une belle petite barbe blonde, de belles culottes noires bien rembourrées, et toutes ses membres et articulations sont des guingois à des angles différents, comme les parties d'un mètre de charpentier."<sup>26</sup> Voilà enfin les costumes de l'Annoncier! Celui-ci change de vêtement selon son rôle bonasse presque toujours bouffon. L'Annoncier nous rappelle le clown du théâtre romain, de "la Commedia dell'arte" et du théâtre baroque. Il apparaît d'abord comme:

un solide gaillard barbu et qui a emprunté aux plus attendus Velasquez ce feutre à plumes, cette grande canne à rubans et ce large ceinturon.<sup>27</sup>

Après suit une scène très comique - il fouaille de sa canne le souffleur et il tapote le rideau. A la fin de la 1ère Journée il revient de nouveau sur scène, "Il est à moitié habillé en costume d'époque, mais a revêtu une veste moderne d'un bleu vif".<sup>28</sup> Selon lui l'action ne se déroule pas à une bonne cadence; il est donc en proie à une grande exaltation; l'impatience le fait sortir de "ses gonds". On le rencontre enfin dans l'Epilogue. Cette fois "en bras de chemise", tout fier de porter une paire de bretelles ... de l'époque."<sup>29</sup>

Personnage bouffon, outré, mais jamais dépourvu de bon sens, l'Annoncier et ses costumes expriment surtout l'admiration que Claudel avait pour la farce:

Vous savez le goût que j'ai toujours eu pour la farce, que je considère comme la forme exaspérée du lyrisme et l'expression héroïque de la joie de vivre..<sup>30</sup>

Les costumes tantôt réalistes, tantôt symboliques; tantôt fantastiques, tantôt historiques des personnages du Soulier de satin restent conformes à l'esthétique baroque qui se plaît, surtout pour les costumes de pure fantaisie, à rechercher l'outrance, l'extraordinaire et le bizarre.

### c. La couleur et la lumière

Claudé, metteur en scène, apparaît aussi comme un peintre qui attache beaucoup d'importance à la couleur du décor et des costumes et à l'opposition des ombres et de la lumière, si chère aux Baroques.

Le Soulier de satin contient une symphonie de couleurs;

du vert au rouge; du jaune au bleu; du noir à l'or; dès teintes fortes aux teintes diaphanes. Les couleurs expliquent la scène; donnent vie aux caractères; unifient presque toutes les perceptions sensuelles et attirent notre attention vers le détail. Entre les mains de Claudel les couleurs prennent une valeur analytique, psychologique et apologique. Le Soulier peut être ainsi considéré comme le musée de Claudel peintre-philosophique, peintre-psychologue, peintre-chrétien.

Peintre réaliste et quelquefois même surréaliste, Claudel reste toutefois l'admirateur dévoué de Rubens, Greco et Hals qui sont essentiellement des artistes baroques. Là où le mot ne suffit pas, Claudel a recours à la couleur qui accentue le thème essentiel de la scène même.

La couleur est souvent là pour nous faire "tressaillir" comme tressaillit Claudel en admirant dans un tableau au Rijksmuseum "ce petit point vermillon et, à côté, cet atome de bleu" ou pour nous faire assister aux jeux d'artifice du violet qui en se fondant avec l'orange dégage le rouge tout pur. La couleur se manifeste dans l'arc-en-ciel des comptoirs du drapier de Cadix recouverts "d'étoffes rouges de toutes nuances"; dans "l'harmonie jaune cru pour le ciel, blanche et noire pour le porche et les murs"; dans les citrons "si jaunes que cela fait mal aux yeux"; dans l'importance donnée par l'artiste baroque au vide, aux pleins, aux ombres, au silence pour exprimer chez l'homme ce dualisme de mysticisme et de volupté charnelle.

Claudiel a essayé de faire revivre les peintres baroques dans le Soulier de satin et de reproduire dans son théâtre quelques tableaux qu'il avait admirés dans ses voyages à l'étranger. Partout dans la pièce on a l'impression d'être au Rijksmuseum: -le roi d'Espagne, les yeux fixés sur une tête de mort, la couvre avec un coin de tapis de velours; Rodrigue, blessé, au milieu d'armes et de cadavres; les "bras nus levés" typiques des personnages du Greco; les visages des seigneurs disposés sur une même ligne et qui nous rappellent l'enterrement du comte d'Orgaz; la cour du roi d'Espagne où, pour un moment, tous les chevaliers sont "immobiles" et on sent quelque chose dans le goût de la "Ronde de nuit".

Malgré les couleurs vives et l'excès de certaines scènes richement décorées à la manière baroque, il y a dans le Soulier de satin toute une atmosphère de silence - des scènes qui, comme écrit Claudiel sur Van de Velde, "l'on écoute plus que l'on regarde."<sup>31</sup>

Le Japonais du Soulier semble avoir compris cette qualité essentielle de l'art.

Le Japonais.- Oui, c'est une grande leçon de silence que les peintres suspendent autour de nous. Même cette troupe d'enfants qui jouent, cela devient en un instant dès que le papier l'attrape sur le pinceau, Silence et immobilité, un spectacle pour toujours.<sup>32</sup>

La méditation sur une tête de mort; la scène de la Campagne romaine au coucher du soleil; la nuit et "le bateau de

Don Rodrigue, immobile en plein mer"; Dona Musique et Dona Prouhèze qui "restent immobiles, retirées chacune en elle-même." La scène XIV de la Première Journée contient un tableau de silence et d'immobilité; la collation de Don Balthazar. Les plateaux sont couverts de tous les "beaux fruits de la terre et des flots", "ces coquillages bleus", "cette langouste écarlate", "ces figues trop sucrées", "ces pêches comme des globes de nectar...", "ce vin à l'arome délicieux, dans une étincelante carafe".<sup>33</sup> La collation de Don Balthazar est vraiment une nature morte.

Il y a d'autres scènes toutefois où le silence est interrompu par le drame qui, tel que "Le Coup de canon" de Van de Velde, défait le calme et l'équilibre qui viennent de se créer pour un instant. Claudel est le Rembrandt de la lumière. Symbolique ou réaliste, chaude ou jaune cru, la lumière souligne l'élément essentiel de l'action dramatique ou met au point un détail quand "le Noir envahit la scène". La "fée lumineuse" de "Ronde de nuit" est semée à travers la pièce dans les détails sur lesquels est concentrée la lumière. La lueur d'une lanterne; le visage d'un courtisan en satin blanc; les chevaux dont l'un est blanc et éclaire tout le reste; les armes visibles au coup d'un "pinceau phosphorique"; la lampe qui éclaire faiblement le bras allongé et la main ouverte de Dona Prouhèze; enfin la Religieuse qui examine une brassée de vieux vêtements à la lueur d'une lanterne.

La lumière, en se fondant au personnage, devient, entre les mains de Claudel, le symbole de la vérité et de la vie. L'éclairage fort et brusque exprime toute la rage de la vie et de l'amour, de la passion et du conflit, la vibration et le mouvement. Dona Prouhèze et Dona Musique se rencontrent dans une journée chaude et ensoleillée; l'éclairage doux qui disparaît progressivement crée toute une atmosphère de départ ou de calme-sépulcrale est la lumière où l'on distingue l'Ange Gardien et les Epines; étrange, celle de "ce million de gouttes de lait"; lunaire, celle qui accompagne la danse de la Nègresse; extatique, celle "quand elle pompe la nuit"; vibrante, celle des scènes qui nous rappellent les tableaux de Rubens qui, selon le Vice-Roi, "a glorifié la Chair et le Sang" et du Titien, décrit dans l'Oeil écoute comme l'artiste qui "fait entendre à la chair l'appel de la béatitude".

La lumière du Soulier de satin est génératrice de mouvement car les couleurs ne sont pas une juxtaposition inerte. Loin d'être stables, elles sont plutôt en état de provocation et de combustion. Une couleur naît d'une autre- le rouge du bleu; le bleu envahit le jaune; le tout sous une lumière qui éclaire le décor et très souvent le remplace.

## 2. Le mouvement

### a. Le geste

Le geste, comme tous les mouvements du corps, a une importance prépondérante car il exprime les sentiments intimes

de l'acteur et donne vie au personnage.

Aucun n'a la moindre idée des ressources immenses et multiples d'expression que le corps humain tout entier depuis la tête et le visage jusqu'aux doigts des pieds recèle pour le drame ...<sup>34</sup>

ClaudéL avait toujours été très attentif aux techniques du geste. Dès 1893, au théâtre chinois de New York, il ne se lassait pas d'admirer- écrivait-il à Maurice Pottecher le 25 août- "la grâce des acteurs et leur exacte mimique et la souplesse avec laquelle ils suivent avec le corps même le mouvement de l'action".

ClaudéL, pour qui le vrai acteur doit se servir de la langue, des yeux et de toutes les ressources que fournit le corps humain, donnait des indications bien précises sur l'art du geste à tous ses metteurs en scène car cet art, lui aussi, est un art poétique.

Dans une lettre à J.L. Barrault il écrivait: "Je voudrais causer avec vous de cet art ignoré qui est celui du geste, l'attitude!"<sup>35</sup> Et Barrault, à son tour, écrit:

... nous nous rencontrâmes sur la vertu du geste, sur les ressources du corps, sur la plastique du verbe, sur l'importance des consonnes, sur la méfiance des voyelles qu'on étire toujours trop, sur la prosodie du langage parlé, sur les longues et les brèves, sur l'iambe et l'anapeste, sur l'art de la respiration.<sup>36</sup>

Dans l'action dramatique le geste traduit l'âme et tous ses sentiments et, comme dans le mime et dans le ballet, il

a "valeur de signe"\* et, par conséquent, il doit être aussi dense et choisi que le mot et correspondre à une "attitude" précise, au rythme de la respiration et du vers, à la solennité des moments dramatiques ou burlesques.

Un article sur le geste paru dans le Bulletin de l'Oeuvre exprime l'importance que Claudel donne au geste: "A chaque mouvement du drame correspond une attitude, et les gestes ne doivent être que la composition et la décomposition de cette attitude".<sup>37</sup> Aussi le dramaturge louait-il les vertus d'une méthode inculquant l'attention, la mesure et la possession de soi-même et exigeait-il de ses interprètes une science accomplie du geste. L'acteur, tel que le conçoit Claudel, ne doit pas se contenter de mouvements et de gestes plus ou moins appropriés car, dans une mise en scène accomplie, chacun de ses mouvements est un acte qui a un sens.

En 1912 dans une note adressée par Claudel à l'Oeuvre avant la répétition de l'Annonce le maître dit:

De même, dans le jeu et dans les gestes, il faut éviter tout ce qui est brusque, violent, artificiel, saccadé et ne jamais perdre un certain sentiment du groupe et de l'attitude. J'ai particulièrement en horreur ce que j'appelle la marche scénique: deux grands pas et un petit

---

\*En parlant du "Shitè" Claudel écrit: "Sa marche et ses mouvements sont fonctions de ce regard qui l'a attiré et qui le maintient captif de ce sol imaginaire ..... Lui se promène au travers, affirme, atteste, développe, agit, et par ses changements d'attitude et de direction il indique toutes les vicissitudes du drame somnambulique. Par un étonnant paradoxe, ce n'est plus le sentiment qui est à l'intérieur de l'acteur, c'est l'acteur qui se met à l'intérieur du sentiment. Il est vraiment l'acteur de sa propre pensée et le témoin de sa propre expression." ("NÔ: O. en prose, pp. 1169-71)

pas, suivis d'un arrêt. Pas de grimace ni de convulsions. Dans les moments pathétiques, la lenteur tragique d'un mouvement qui se déploie vers son terme est préférable à toutes les explosions. Mais là aussi, il faut soigneusement se garder de la manière et de l'affectation et consulter sa nature." Le principe du grand art est d'éviter sévèrement ce qui est inutile.<sup>38</sup>

Tout le corps, mais surtout les yeux et les mains contribuent au geste et soulignent non seulement les sentiments, mais l'intention des personnages et la différence essentielle de caractère et de situation. Mouvement instinctif et geste rigide caractérisent la force sauvage de Laine dans l'Echange, tandis que le geste lent et mesuré traduit la légèreté féminine de Marthe ou la douceur de Violaine ou le drame intime de l'amour impossible de Prouhèze et de Rodrigue.

Dans le Soulier de Satin le bras et la main auront une importance capitale. Le geste de la main surtout symbolise tous les reflets de l'âme-- espoir et désespoir de l'Ombre Double qui se déchire enfin sous les yeux des spectateurs, équilibre et mouvement de l'action, joie et douleur:

J'interprétais cette main, dit Prouhèze, qui se posait une seconde sur la mienne.<sup>39</sup>

Voilà comment Claudel exprime sa préoccupation de l'Ombre Double:

Je verrais des corps aussi sommaires que possible et au contraire des bras et des mains très précis et dessinés.

Un bras et une main, celui de l'homme, qui monte lentement pendant toute la durée de la scène et une autre main, celle de la femme, qui descend sur elle, la couvre, s'y enlace étroitement, puis la main de l'homme se défait lentement, descend en suivant le contour de la femme et

le bras de cette dernière s'allonge en se balançant faiblement comme une palme dans la lumière tandis que la tête s'appesantit lourdement comme un fruit de l'autre côté ...<sup>40</sup>

Le geste que Claudel vient de décrire donne à la scène XIII de la Deuxième Journée toute sa puissance dramatique: l'Ombre double qui se déchire, la douleur des amants séparés indiquée par le bras et la main qui s'enlacent et se défont lentement, le crucifiement de Rodrigue s'achève par une espèce de crise de tension et de désespoir dans les mains et puis dans les bras qui retombent.

Symbolique est aussi le geste des mains à la fin de la scène IX de la Deuxième Journée.

Le rideau découvre alors un écran sur lequel vont se profiler les silhouettes d'un homme et d'une femme dont les mains s'étreindront et puis se sépareront irrémédiablement.<sup>41</sup>

Le geste de la main et de l'anneau passé au doigt deviennent pour Dona Prouhèze et le Vice-Roi symboles de souffrance et de séparation.

Dona Prouhèze.- Tu le veux? eh bien, dis un seul mot et je reste!

Le Vice-Roi.- Tu restes avec moi?

Dona Prouhèze.- Un seul mot, un seul geste!  
(Elle soulève sa main gauche avec sa main droite).

Le Vice-Roi.- Je le vois, oui, je le vois reluire à ta main, ce détestable anneau!

Dona Prouhèze.- Prends-le! retire-le moi!

Le Vice-Roi.- L'anneau de ton mariage avec Ochiali!  
L'anneau de ton mariage avec Pélage!

Dona Prouhèze.- L'anneau de mon mariage avec Dieu!

Le Vice-Roi, les yeux fermés, lentement.- L'anneau de ton mariage avec Dieu!

Dona Prouhèze, renouvelant le geste.- Prends-le! retire-le moi!

Le Vice-Roi, lui saisit la main, puis la retire.- Je ne puis!<sup>42</sup>

Au geste silencieux et au ralenti de Prouhèze et de Dona Isabel, de Rodrigue et de Don Pélage correspond une toile de fond comique et burlesque de personnages secondaires qui nous font éclater de rire:- Don Léopold Auguste et Don Fernand, les érudits pédants; Hinnulus et Bidence; les matelots et les servants; les courtisans qui pour rester en place sur un sol mouvant font des surprenants zigzags. Et parmi eux, l'Annoncier qui trace des moulinets cocasses avec sa canne ou qui, en dirigeant les machinistes, les bouscule et les apostrophe à la manière d'un clown de cirque ou d'un toréador.

On n'en finirait pas d'énumérer dans toutes les scènes l'importance que Claudel donne au geste surtout des mains, des bras et des yeux qui très souvent soutient la parole et qui la remplace quelquefois dans des scènes presque toutes mimées.

Ce que j'aime dans le "chef-d'oeuvre" -écrit Claudel- ce sont les scènes jouées sans paroles en pantomime remplaçant tout ce baragouin périmé.<sup>43</sup>

Influencé par le "Nô" japonais pendant son séjour en Extrême-Orient et par les marionnettes, le dernier Claudel cherchera aussi à restituer dans son théâtre l'atmosphère de

\*On lit dans le Nô: "Il y a deux personnages seulement dans le Nô, le "Waki" et le "Shité", chacun d'eux accompagné ou non par un ou plusieurs "Tzuré", suivants, serviteurs, auxiliaires, conseil .....

Le "Waki" est celui-là qui regarde et qui attend, celui qui vient attendre. Il n'a jamais de masque, c'est un homme.

.....le "Shité" est toujours l'Ambassadeur de l'Inconnu et à ce titre il porte un masque. C'est quelque chose de secret et de voilé qui vient demander au "Waki" sa révélation. (O. en prose, p. 1169) (1965)

la "Commedia dell'arte". En 1948 Claudel écrivait à J. L. Barrault une lettre où il regrettait de n'avoir pu faire du vaudeville.

Savez-vous l'idée qui m'obsède en ce moment et dont je ne puis me débarrasser? C'est un projet de vaudeville: L'Affaire du Cochon tricolore! Il y a dix ans que j'y pense et que j'essaie de le refouler. Mais il me faudrait un collaborateur. Quel dommage que G. Peydeau soit mort.<sup>44</sup>

Le Soulier de satin nous rappelle sans doute la forme et le procédé de ce vaudeville: -l'Annoncier "avec l'air d'un magnétiseur qui amène son numéro", le bidet magique, tous les seigneurs de la cour pareils à des mannequins, les mimiques, l'improvisation, les clowneries et le désordre voulu sont très proches de l'esthétique baroque et témoignent de l'importance du geste et du mime dans la vision définitive de Claudel dramaturge.

#### b. Le mime

La connaissance du théâtre chinois, la forte impression du "Nô" japonais, et l'influence du drame grec expliquent la grande importance que Claudel attache à l'art du geste qui est la source du mime. Le mime suffit à lui-même à nous donner de magnifiques scènes de pantomime. Conforme à l'esprit de la tragicomédie baroque, le mime dans le Soulier de Satin se mêle à l'action dramatique pour fournir une diversion et relâcher l'atmosphère. Les mouvements de la foule, la pantomime des types individualisés et caricaturés, et l'acrobatie verbale des professeurs et des artistes restent, chez Claudel, conformes à la tradition théâtrale grecque et romaine et à la tradition satirique de l'âge baroque.

Dans le Soulier de satin c'est par la mimique que le professeur Hinnulus fait comprendre à Bidence qu'il est en train de dire la même chose; la Deuxième Equipe répète avec des gestes tout ce que la première vient de dire; l'Annoncier et "sa bicyclette imaginaire" ou le portrait de Dona Honoria qu'il essaie d'esquisser au moment où elle arrive; le Sergent napolitain qui imite Polichinelle nous font penser aux personnages de "la Commedia dell'arte". Dans l'auberge d'X....., au bord de la mer "toute la scène est jouée dans un très grand mouvement, presque dansée par le Sergent napolitain. Il mime tout ce qu'il dit avec énormément de cocasserie."<sup>45</sup> Dans la scène X il y a toute une pantomime de l'Ombre Double sur l'écran; la lutte de Dona Prouhèze avec l'Ange Gardien est aussi toute mimée.

Plastiquement, elle luttera trois fois contre les buissons épineux, tel le combat contre l'Ange, de Delacroix. C'est en passant devant l'Ange qu'elle tombe, harassée de fatigue.<sup>46</sup>

Cette étude du mime n'est pas complète sans le personnage de l'Annoncier qui ressemble au buffon de Calderon, "à moitié habillé en costume d'époque, mais a revêtu une veste moderne d'un bleu vif". Il donne des ordres et bouscule les acteurs en proie à une grande exaltation

L'impatience, jointe à l'envie de se produire, le fait donc sortir de ses gonds. A cause de lui, donc, pas d'entracte. L'action reprend sa course sans interruption.

.....  
L'Annoncier, tel un lion, arpente la scène de bout en bout. Il fulmine.

Tandis qu'il surveille "de près" le travail du personnel, il s'adresse nettement au public;

.....  
 -Attention, ça va marcher! Je m'envole sur mon bidet magique!

Il fait le geste de pédaler à toute vitesse sur une bicyclette invisible qu'un machiniste a fait mine de lui lancer.<sup>47</sup>

Dans l'Epilogue de la version pour la scène, l'Annoncier entame un véritable numéro de music-hall, de pantomime et de prestidigitation.

La lumière revient, découvrant l'Annoncier qui, l'air mystérieux, tient à bout de bras et visiblement une étrange pierre. Il est en "bras de chemise" tout fier de porter une paire de bretelles ... de l'époque.<sup>48</sup>

Tout un acte pantomimé prépare les deux scènes de l'Epilogue- le "Soit" de l'Annoncier qui, surpris de ce qu'il vient de dire, n'y comprend plus rien; l'apparition de Don Rodrigue, vieilli et avec une jambe de bois; les personnages qui miment le mouvement de la mer; l'Annoncier qui revenant brusquement sur le public change de ton ou fait semblant d'emporter la soupe ou de l'escamoter.

\*\*\*\*

Les masques et le théâtre de marionnettes, quoiqu'ils soient différents, sont très proches du mime dont nous venons de parler. Très populaires en Asie et surtout au Japon, à Osaka, ils exercent sur le poète une fascination qui se reflètera dans toute son oeuvre comme moyen fidèle des belles pensées de l'artiste.

Les marionnettes sont une forme théâtrale très ancienne, antérieure même aux Atellanes de l'ancien théâtre romain, et

plus récemment à "la Commedia dell'arte" du théâtre italien.

L'emploi du masque qui n'existait plus dans le théâtre contemporain ne cesse pas de préoccuper Claudel qui cherche dans ses pièces à lui restituer son véritable rôle d'accessoire essentiel à la caractérisation du personnage. Le masque, cher au théâtre romain, au Nô japonais et à "la Commedia dell'arte" correspond pour notre dramaturge à sa conception du mouvement, du geste et du mime. Le masque est l'expression des sentiments humains les plus intimes; c'est le visage surpris ou déçu, heureux ou malheureux que le rôle exige: le théâtre de marionnettes qui apparaît en songe au prisonnier de l'Ours et la Lune; les serviteurs masqués de noir dans la Sagesse ou la Parabole du Festin; l'empereur masqué en or dans le Repos du septième jour; la figure gigantesque de Saint Jacques qui occupe toute la scène IV de la Deuxième Journée du Soulier.

Au centre, un très grand personnage masqué (3m.50 environ) se tient debout au milieu des flots.<sup>49</sup>

### c. La musique et la danse

Pour Claudel la danse fait partie intégralement de l'action dramatique à laquelle elle donne sa couleur, son rythme et sa totalité. Lors de la visite de Nijinsky à Washington, l'admiration de Claudel pour un tel artiste lui fait écrire:

J'étais de ceux qui n'ont jamais appréciés d'autre danse que celle d'Orient, où les pieds quittent la terre. Nijinsky apportait autre chose. Les pieds enfin ont quitté la terre! Il apportait le bond, c'est-à-dire la victoire de la respiration sur le poids ...

Cet élan de notre désir vers la vie est assez fort pour le détacher du sol, ce n'est plus qu'un tremplin qu'il foule triomphalement sous ses pieds! C'est la possession du corps par l'esprit.<sup>50</sup>

Cette technique théâtrale il l'avait longtemps admirée dans le NO où toutes les parties du corps ont un rôle bien précis comme moyen d'expression et de communication. Avec son mouvement et son élan la danse convient encore davantage du théâtre baroque où elle occupe une place bien importante.

Il y a une danse selon l'heure et le pays,  
Celle de la rivière, .....

.....  
Et celle de Midi. Et il y a une danse pour les rouliers  
Devant les vastes forêts, .....<sup>51</sup>

Le vrai théâtre ne peut pas exister sans elle. Champêtre et féerique, variée et multiple, la danse accompagne et révèle la réalité intime des personnages. A travers la danse surtout Claudel semble avoir trouvé la formule du théâtre total.

Tout ce que vous me dites des rapports de la danse et du théâtre, écrit Claudel à Copeau, c'est la base de toute ma recherche. L'acteur n'est pas autre chose qu'un danseur. Un drame qui ne comporte pas une certaine danse, meurt sur la scène. Ce que nous appelons prétentieusement mise en scène, est l'invention pour les drames qui ne l'ont pas en eux d'une certaine danse factice.<sup>52</sup>

La danse permet à Claudel de passer du sérieux à la fantaisie la plus délicate, du corps à l'âme, du gros rire au solennel. En ce sens les personnages de Claudel nous font penser aux tableaux de Watteau qui, à l'avis de Tricaud, est le peintre des personnages de la "Commedia dell'arte", délicatement baroque dans ce XVIIIe siècle français qui a subi l'influence d'un certain maniérisme.

En outre la danse complète le drame par son symbole.

Elle correspond vraiment au personnage dont les gestes et les bonds représentent la spiritualisation de la matière en repeignant notre destin sur la toile de l'éternité.

Terpsichore, trouveuse de la danse!  
 Où serait le chœur sans la danse?  
 Quelle autre captiverait les huit soeurs farouches  
 ensemble pour vendanger, l'hymne jaillissante inven-  
 tant la figure inextricable??

Rythmique et majestueuse, presque sacrée, celle de la princesse dans la deuxième partie de Tête d'or; sauvage et frénétique celle de Thalie dans la première version de la Ville; si proche de la nature primitive celle de Louis Laine dans l'Echange; pastorale et rapide celle de Protée qui danse avec Hélène et qui l'entraîne enfin vers les coulisses "en un tourbillon irrésistible."

Le Soulier de satin se complète et s'explique par la danse. Quoi de plus poétique et correspondant à un certain sentiment primitif que celle de la négresse qui danse nue sous la lune; symbolique celle du corps de ballet costumé en vague et représentant la Mer, le flux et le reflux de l'océan lointain; burlesque celle de "Don Léopold Auguste, grammarien, debout sur son bateau-jupon et poussé, tiré et "valsé par des poissons"; vivace la scène jouée dans un grand mouvement, "presque dansé" par la négresse Jobarbara et le Sergent Napolitain à l'auberge X. (Première Journée, Acte VIII, version pour la scène)

### 3. Les thèmes baroques

Est baroque: le goût de la liberté en littérature, le dédain des règles, de la mesure, des bienséances, de la séparation des genres ...

Est baroque le goût des charmes de la nature, celui du mystère et du surnaturel et enfin l'élan émotif et passionnel.

(R. Lebègue, "Le théâtre baroque en France" (article paru dans Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1942, p. 162)

#### a. L'esprit religieux

L'esprit qui anime le Soulier de satin est, comme celui qui a présidé à la naissance du baroque, avant tout religieux.

Cet esprit pénètre dans toute la pièce et explique l'itinéraire spirituel de Claudel. Itinéraire qui, en réagissant contre la certitude de la Renaissance, s'achemine vers la foi de la Contre-Réforme où l'homme reprend conscience de sa petitesse et de son néant. Depuis sa conversion Claudel célèbre la découverte de la foi et du surnaturel dans un monde rationaliste. Son oeuvre dramatique qui aboutit au Soulier de satin s'élabore donc autour du conflit essentiel que le christianisme anime en lui et qui est le grand ressort dramatique.

La foi fait vivre Claudel dans un milieu essentiellement dramatique qui, comme dans le drame grec, est la confrontation de l'homme avec Dieu. Dans cet univers, l'art de trouver le mot et la formule aident le dramaturge à se connaître dans la mesure où il interroge les autres et la nature autour de lui.

Pour Claudel il ne s'agit plus de l'esprit fermé du classicisme qui l'obligerait à se connaître, mais de l'esprit ouvert du baroque qui le force à regarder hors de lui. Il se connaît au fur et à mesure qu'il connaît par son état de disponibilité parfaite à l'esprit de Dieu et à l'inspiration de la nature.

Le Soulier de satin est ainsi une interrogation et en même temps une réponse: l'interrogation solennelle que nous avons entendue au baptême et la réponse par Dieu qui donne un sens à notre vie, faite apparemment par une série incohérente de gestes vagues et inachevés.

Et l'une de ces paroles était: "pourquoi?"  
 Pourquoi? Quel est le secret sur soi-même qui se lie et se replie au noeud de ces hiéroglyphes, pareils à des bulles montant d'un seul coup de la pensée?

Il y a quelque chose qui dit: Pourquoi? avec le vent, avec la mer, avec le matin et le soir et tout le détail de la terre habitée.

Pourquoi le vent sans fin qui me tourmente?  
 dit le pin. A quoi est-ce qu'il est si nécessaire de se cramponner? Qu'est-ce qui meurt ainsi dans l'extase? dit le chrysanthème.

--Qu'y a-t-il de si noir pour que j'existe, un cyprès? -- Qu'est-ce qu'on appelle l'azur pour que je sois si bleu? --Qu'existe-t-il de si doux pour que je sois si rose? --Quelle est cette invisible atteinte qui oblige mes pétales un par un à se décolorer? --Que l'eau est une chose forte pour qu'elle m'ait valu ce coup de queue et cette jaquette d'écailles! --De quelle ruine, dit le rocher, suis-je le décombres? A quelle inscription absente mon flanc est-il préparé? -- Tout monte, tout émerge avec un sourire secret de la grande lagune que recouvre une fumée d'or.<sup>54</sup>

Le Soulier de satin répond aux questions religieuses et métaphysiques posées par les autres pièces et par Besme dans la Ville (2e version, Théâtre I pp. 427-428). Dès le début, Tête d'Or, la Ville, Partage de Midi soulignent une des idées essentielles du système claudélien: que la nature et l'homme créés par Dieu, sont là pour se compléter et le glorifier. "La croisade n'a pas cessé pour moi, -s'exclame Don Pélage- Dieu n'a pas fait l'homme pour vivre seul."<sup>55</sup> Plus tard dans la pièce, le Roi reprend le même thème quand il dit au Chancelier:

Ce n'est pas moi, ce sont les choses qui l'ont abandonné, il n'était plus d'accord avec elles; ..."<sup>56</sup>

Le Soulier de satin célèbre, à son tour, cette découverte qui, selon E. d'Ors, est un aspect profondément baroque.

La sensibilité de la Contre-Réforme -écrit-il- porte en soi une sorte de croyance dans la naturalité du surnaturel dans l'identification entre la nature et l'esprit.<sup>57</sup>

Cette identification n'est pas pour Claudel un vague panthéisme fermé et isolé; c'est une relation précise qui existe entre le Créateur et la créature où Dieu et la nature ne perdent pas leur identité. Cette relation nous fait entendre un appel à l'unité fondamentale de la matière originelle et à l'union de tous les humains; un appel qui nous force à l'investigation et à la domination de l'Univers. Le Dieu de Claudel est le Dieu biblique, personnel et supérieur, le Christ, messie et rédempteur, la Vierge, les anges, les saints.

Le Soulier de satin fait place aussi à un autre thème essentiellement baroque --celui du surnaturel et du merveilleux. Le baroque de Claudel n'est pas le baroque païen, mais le baroque du théâtre espagnol du Siècle d'Or; celui de Lope de Vega et de Calderon. Un baroque qui célèbre l'intervention du surnaturel dans la vie quotidienne et qui se manifeste sur terre par des apparitions et des extases. L'art sacré de cette époque met en relief l'existence d'un monde surnaturel et invisible. Les nefs rondes ou ovales des églises de la Contre-Réforme, leurs voûtes en trompe-l'oeil, leurs colonnes spirales, les saints et les anges toujours légers et en mouvement rendent sensible l'existence de cette réalité.

Le Soulier de satin célèbre la passion et la mission de l'âge baroque espagnol, --la conquête de terres inconnues, la conversion au Christ et la victoire de la foi sur l'Islam. Le Christ et l'Évangile sont au centre de ce désir profond de conquérir et de posséder l'Amérique et le monde entier.

Et l'Église ne se défend pas seulement par ses docteurs, par ses saints, par ses martyrs, par le glorieux Ignace, par l'épée de ses enfants fidèles.

Elle en appelle à l'univers! Attaquée par les brigands dans un coin, l'Église catholique se défend avec l'univers!

Ce monde est devenu trop court pour elle. Elle en a fait sortir un autre du sein des Eaux.<sup>56</sup>

Le salut se fait universellement par la rédemption du Christ. Sur le plan individuel, on fait son salut dans la connaissance de l'individu à l'inspiration de la grâce divine. Selon la tradition chrétienne l'individu n'est jamais seul.

Le chinois, par exemple, est l'homme que "la Providence a placé près de (Rodrigue) pour lui donner l'occasion de faire son salut."<sup>59</sup>

Un ange gardien l'accompagne, l'inspire, le protège. L'Histoire de Tobie et de Sara, le Repos du septième jour, le Livre de Christophe Colomb montrent l'apparition et l'intervention des anges dans la vie humaine. A cet être surnaturel Claudel accorde une place de choix surtout dans la scène XII de la Ière Journée. L'Ange Gardien suit Prouhèze et l'accompagne dans le ravin, plein de ronces et de lianes. La souffrance de Prouhèze, qui ne lui échappe pas, n'est pas "étrangère à cet amour et à cette justice"<sup>60</sup> dont il est le ministre. Consolateur et intermédiaire entre l'homme et Dieu, l'Ange Gardien n'abandonne pas Prouhèze, et, lorsqu'elle veut aimer hors du sacrement, il lui indique un chemin de sacrifice, loin du péché.

L'Ange Gardien.-

Qui prétend que les Anges ne peuvent pas pleurer?

Est-ce que je ne suis pas une créature comme elle?  
Est-ce que les créatures de Dieu ne sont rattachées par aucun lien?

Ce qu'ils appellent la souffrance, est-ce que cela se passe dans un monde à part et de tout le reste exclu? Est-ce qu'elle échappe à notre vision? Est-ce qu'elle est une chose agréable à contenir pour cet être qui embrasse son objet?

Est-ce qu'elle est étrangère à cet amour et à cette justice dont nous sommes les ministres? A quoi servirait-il d'être un Ange Gardien si nous ne la comprenions pas?

Qui pleinement voit le bien, celui-là seul pleinement comprend ce que c'est le mal. Eux ne savent ce qu'ils font.<sup>61</sup>

Par l'intermédiaire de l'Ange Gardien Claudel reprend le thème du mal physique et moral causé par le péché originel. Le mal est possible et nécessaire. Le mal, inhérent à la nature humaine, est toujours présent dans le monde. Toutefois même le péché, le péché aussi sert, car Dieu qui permet le mal peut en faire sortir du bien. Etiam peccata! avait dit Saint Augustin. Et Don Pélagie se pose la même question: "Est-ce cet amour criminel qui fera son salut?"<sup>62</sup>

Dans le Soulier de satin le monde merveilleux du surnaturel inclut aussi la Vierge et les Saints. Encore une fois la Vierge et les Saints sont profondément baroques. Ces saints, exaltés par la Contre-Réforme s'incarnent et assument des rôles en nous révélant un aspect de ce que l'Eglise Catholique appelle la Communion des Saints, celle-ci offrant au croyant, placé entre la terre et le ciel, confort, joie, espérance dans le départ (thème éminemment baroque) vers un monde nouveau, libre, ouvert.

Parmi les nombreux saints Claudel fait place à Saint Jacques, Saint Nicolas, Saint Boniface, Saint Denys d'Athènes, Saint Adlibitum (celui-ci un saint de pure fantaisie, mais en tout cas baroque par sa philosophie de la vanité et du néant). Ces saints apparaissent sur scène et laissent tout autour d'eux une atmosphère de mystère, de poésie, de merveilleux. Saint Jacques, qui parfois était le nom donné à la

constellation d'Orion, apparaît, dans la scène VI de la II<sup>e</sup> Journée, comme un être merveilleux "dans la Bible de la nuit entre la Vierge et le Dragon."<sup>63</sup> P<sup>er</sup>érique, doux, mis<sup>er</sup>icordieux, il est le "t<sup>é</sup>l<sup>é</sup>star" des âmes:

Moi, phare entre les deux mondes, ceux que  
l'abîme sépare n'ont qu'à me regarder pour se  
trouver ensemble.

.....  
Je vois les sillons que font deux âmes qui se  
fuient à la fois et se poursuivent:

.....  
Un homme, une femme, tous deux me regardent  
et pleurent.<sup>64</sup>

Elément spirituel, n'<sup>é</sup>chappant pas un moment "à l'extase circulaire" qui l'entoure, Saint Jacques inspire et guide les deux hémisphères. "Comme un point de repère", "le Grand Apôtre du Firmament" invite le croyant, voyageur isolé par les murs de la douleur et de la tentation, à se fier à lui, à lever les yeux vers le ciel, vers ce sémaphore des étoiles.

Dans la III<sup>e</sup> Journée, toute la première scène est consacrée à Saint Nicolas. Ce saint est vivant, incarné devant nos yeux, vrai. Précédé par les trois enfants qu'il avait sauvés du saloir, il apparaît dans l'église de Saint-Nicolas de la Mala Strana, à Prague, quelque temps après la bataille de la Montagne-Blanche qui eut lieu en 1620 et qui assura la victoire des forces catholiques sur les protestants. Cette église baroque a dû profondément influencer Claudel pendant

son séjour à Prague, (1909-1911)\*. Outre à la 'Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré'<sup>65</sup> où Claudel rend hommage à "l'art postérieur au concile de Trente" qui montre "avec bruit, avec faste, avec éloquence, et souvent avec le pathétique le plus émouvant, cet espace vacant comme un médaillon et dont l'accès est interdit à nos sens pompeusement congédiés"; il existe un autre texte qu'il faut citer à propos de l'Église de Saint-Nicolas à Prague.

#### A LA LOUANGE DE L'AUTRICHE

C'est peut-être à Prague, plus encore qu'à Vienne, en Bavière ou en Italie que l'art baroque a trouvé son expression la plus réussie et ce moment difficile et exquis, où l'équilibre est réalisé entre la sincérité et le lyrisme. Je songe à ces belles Églises, le Tyn, Lorette, Saint-Nicolas, où tout regarde l'autel, où tout est pénétré d'une vie et d'une éloquence intérieure, où l'édifice entier est une action de grâces à laquelle nous sommes aussitôt associés, où tout est paix, joie, recueillement, composition et non seulement sourire, mais éclat de rire, où l'autel est dominé par une madone qui nous tend les deux mains. Ce n'est plus la conception tragique du christianisme, c'est son aspect glorieux, à la fois triomphant et miséricordieux, c'est son accord avec les besoins et les soulèvements les plus profonds et les plus généreux de notre nature qui trouve expression dans ces temples accueillants et splendides. C'est vraiment ce Porche de l'Espérance dont parlait Péguy. L'art baroque est l'expression de la dévotion comme l'art gothique l'est de la foi.<sup>66</sup>

---

\*C'est aussi pendant son séjour à Hambourg (1913-14) et à Rome (1915-16) que Claudel a vraiment apprécié "l'art jésuite ou baroque" dont les textes paraîtront plus tard.

La date de la bataille de la Montagne-Blanche est symbolique; leitmotiv de triomphe cosmique, elle prélude aux victoires successives du catholicisme sur l'hérésie et sur l'Islam. Le Soulier de satin nous rendra témoins de ces triomphes en passant de l'Espagne en Bohême, de Bohême en Afrique, d'Afrique en Asie et toujours vers l'Amérique. Toute cette première scène de Saint Nicolas se joue dans un décor baroque:

Le soleil d'un soir d'hiver entre par la verrière au-dessus de la porte qu'encadrent les faisceaux mêlés d'anges et de guirlandes de tuyaux d'orgues, pareils aux fuseaux prismatiques de la Grotte de Fingal.<sup>67</sup>

Encore une fois c'est une scène curieuse; on est devant un automate grandiose dans une église très ornée où il y a vraiment des piédestaux, des statues immenses et "des saints qui par le visage et leur attitude nous indiquent l'ineffable et l'invisible." ("Positions et Propositions", Oeuvres en prose, p. 119)

Histoire, foi, fantaisie se mêlent. Les Anges déroulent une nappe de neige pour le passage de "l'Evêque violet"; il fait froid dehors; on ne bouge plus. C'est à Saint Nicolas que Dona Musique révèle le secret de sa maternité pendant que la création invite les hommes à la paix.

Que la colère et le peur, la douleur, et la vengeance,

Cèdent aux mains enveloppantes de la neige et de la nuit.<sup>68</sup>

Saint Boniface, bien que fœrique lui aussi, est plus conforme à la réalité. Son monologue récrée des événements historiques: Poitiers, Prague, Luther, "cette contradiction

au milieu de l'Europe, la victoire de la Montagne-Blanche, la nécessité de la Contre-Réforme.

Gloire à Dieu! -s'exclame-t-il- ce que Poitiers fut contre Mahomet, la Montagne-Blanche le fut contre les hérétiques:

.....  
Ah! ce n'est pas peu de chose d'être apôtre des Saxons et l'évêque de ce troupeau intérieur et enfermé, de ce peuple bouché et qui fermente!<sup>69</sup>

L'arrivée de Saint Denys (Théâtre II, 787-788) crée une atmosphère apocalyptique et pourtant essentiellement baroque: "l'obscur fumée", "le buisson ardent", "le tonnerre", "l'Agneau sur son livre scellé", la force de la prière "au milieu de ce monde à moitié chemin de la dissolution", "la lampe, un point de feu sur une goutte d'huile." Saint Denys apparaît aussi dans un décor baroque, suggéré par les loges à droite et à gauche. Il est baroque par sa vision philosophique et religieuse. Il nous présente l'homme, toujours changeant, que nulle force mécanique n'est capable d'emprisonner et qui "sait bien qu'il n'a pas été fait pour être heureux." D'ailleurs "il n'y a rien sur la terre qui soit fait pour le bonheur de l'homme" ... Dans la lutte éternelle de la matière et de la forme "rien de ce qui est présent ne lui suffit."

Ainsi à quoi est consacrée la plus grande partie de l'humanité, sinon à constater autour d'elle son tourment et sa gloire.<sup>70</sup>

De cette philosophie, Saint Denys tire toute une mystique essentiellement baroque --il faut se libérer, quitter tout, "s'arracher à la terre" pour trouver la direction et "pour

échapper à cette masse de boue".

C'est la proue qu'il fallait, c'est à la pointe qu'il fallait me placer là où il n'y avait plus devant moi que les étoiles, c'est le monde entier qu'il fallait mettre derrière mon dos.<sup>71</sup>

Cette mystique, enfin, souligne l'importance d'un élément distinctif du baroque, c'est-à-dire du besoin d'une dévotion métaphysique et méditative sur l'évanescence de toute beauté terrestre.

Saint Adlibitum arrive le dernier. Lui aussi reprend le thème de la paix et du repos de l'Europe qui dort et qui se réveille en ressentant "de toutes parts l'intérêt insaisissable de la mer"; et puis, encore une fois, c'est le drame de l'exil dans ce monde qui n'est pas réel, mais illusoire.

C'est là qu'est la Patrie, ah! de t'avoir quittée quelle est notre infortune! c'est de là chaque année que revient le soleil et le printemps!

C'est là que fleurit la rose! c'est là que tend mon coeur avec des délices inexprimables, c'est de ce côté qu'il écoute avec d'immenses désirs quand chantent le rossignol et le coucou!

Ah! c'est là que je voudrais vivre! c'est là que va mon coeur!<sup>72</sup>

Parmi les saints, la Vierge Marie joue le rôle le plus important dans la relation de l'âme avec Dieu. Elle domine l'atmosphère de l'Annonce faite à Marie et occupe la première place dans le Soulier de satin.

La Vierge de Claudel est celle de la Contre-Réforme; la Vierge qui inspira les peintres et les sculpteurs de l'époque qui l'avaient vue maltraitée par l'hérésie protes-

tante; elle est pareille à la Vierge des auto-sacramentels\* du théâtre espagnol du siècle d'Or; une Vierge baroque, vue par Prouhèze comme "Vierge mère, grande Maman effrayante" qui protège la maison de Don Pélage et sous la protection de laquelle se place Prouhèze.

Dans le Théâtre, tome II, pp. 959-960 on lit:

La Vierge est disposée en haut du porche par un homme (machiniste, serviteur ou même Don Pélage) qui, les bras nus levés, rappelle par sa position les personnages du Greco .....

Harmonie jaune cru, pour le ciel, blanche et noire pour le porche et les murs, richement décorés à la manière baroque .....

La Vierge est en bois doré. Imposante.

C'est en parlant à cette Vierge que Prouhèze, "tenant (son) coeur dans une main et (son) soulier dans l'autre", semble se livrer, à la mode des croyants espagnols, à une spéculation audacieuse et même malicieuse.

Je vous préviens que tout à l'heure je ne vous verrai plus et que je vais tout mettre en oeuvre contre vous!<sup>73</sup>

Cette volonté simultanée de se précipiter dans le mal et de lui échapper donne au drame un goût baroque et une atmosphère dramatique.

---

\*Le mot indique une "comedia" que selon Lope de Vega doit être un spectacle public dont le but est de célébrer le mystère de l'Eucharistie, de lutter contre l'hérésie et d'encourager la foi des fidèles.

L'esprit religieux du Soulier de satin est un esprit évangélicisateur, plein de craintes et d'inquiétudes. Cet esprit souligne surtout l'inquiétude de la mort, le mystère de la vie et la vanité des richesses et des honneurs.

Le Chinois fait écho à cet esprit d'inquiétude quand il dit à Don Rodrigue:

Qu'est-ce que cette femme que vous aimez? Au dehors cette bouche peinte comme un pinceau, ces yeux plus beaux que s'ils étaient des boules de verre, ces membres exactement cousus et ajustés?

Mais au dedans c'est le chagrin des démons; le ver, le feu, le vampire attaché à votre substance!<sup>74</sup>

Le Soulier de satin, quoiqu'il ne se complaise pas dans l'obsession de la mort et du macabre, typique de certaines oeuvres de l'art baroque; quoiqu'il ne frappe pas l'imagination par une multitude de squelettes ou de têtes de morts, réaffirme les vérités essentielles des fins dernières. La mort est certaine; nul n'y échappe car tout est passager. De là la nécessité d'attirer l'attention sur l'importance capitale de cette rencontre où Dieu juge les mérites d'une vie chrétienne. Mais le temps est court et les personnages du Soulier expriment cette vérité par leur ferveur d'évangéliser l'univers et de faire leur propre salut. L'âge baroque est un âge de mysticisme et de sensualité. Le coeur de Rodrigue, dans la IVe Journée, sent la joie et la douleur de l'âme baroque:

Il (Mon coeur), dit-il, est chargé de péchés et de la gloire de Dieu.<sup>75</sup>

Ailleurs, dans la pièce, lorsque le roi d'Espagne est dans son palais flottant, il nous apparaît comme les saints de l'époque:

Il a les yeux attentivement fixés sur une tête de mort, faite d'un seul morceau de cristal de roche, qui est posée sur un coussin de velours noir au milieu de la table, éclairée par le rayon du soleil couchant.<sup>76</sup>

Le Soulier de satin est donc rempli d'une certaine mystique de la mort --de révérence pour ceux qui ne sont plus. Don Rodrigue "ôte son chapeau" quand le capitaine lui montre une épave du bateau "Santiago" sur lequel son frère s'était embarqué. Sept-Epées parle des morts comme d'un trait d'union:

L'âme des morts comme une respiration pénètre notre coeur et notre cervelle.

J'entends ma mère la nuit qui me parle,  
si doucement, si tendrement! Si substantiellement.  
Il n'y a pas besoin de paroles entre nous pour nous  
comprendre.<sup>77</sup>

La mère de Sept-Epées a besoin de Rodrigue. Elle est morte, mais elle n'avait pas fini ce qu'elle devait faire en Afrique.

Qui sait si elle ne dit pas Rodrigue! Qui sait si elle n'est pas en un lieu que nous ignorons attachée de liens que vous êtes capable de défaire?<sup>78</sup>

Pareille à la mer que tout réunit et sépare, il y a dans la mort, qui nous

réunit bienheureusement à tout, une goutte d'eau associée à la mer! La communion des Saints!<sup>79</sup>

b. L'esprit philosophique

Le Soulier de satin prouve que, pour Claudel, la fusion totale de la pensée, de la sensibilité et de l'imagination ne pouvait être accomplie que dans une œuvre théâtrale. Sans le moindre souci de la chronologie, ni la plus petite crainte de l'anachronisme le Soulier donne la sensation de répondre aux exigences de l'absolu théâtral, à la vision métaphysique de la vie et au débat qui streint chacun de nous au plus profond entre le désir du bonheur et son impossibilité, à ce droit que nous avons à l'amour et dont nous ne cessons pas de ressentir l'absence et la nostalgie. Aussi le Soulier nous donne-t-il plusieurs explications dans la tentative de réconciliation de la terre et du ciel, s'imposant à nous comme un effort pour faire des contradictions présentes dans la condition humaine la source d'une joie hors du monde, mais en même temps inhérente à cette recherche d'un sens.

L'idée générale de ma vie et de ma vocation est un grand désir et un grand mouvement vers la joie divine, et la tentative d'y rattacher le monde entier, celui des sentiments, celui des idées, celui des peuples, celui des paysages, de rappeler l'univers entier à son rôle ancien de paradis. Pour louer Dieu, il ne fallait pas moins que l'homme entier, avec tout l'ensemble de son esprit et de ses sentiments, et que le monde entier au travers duquel j'ai tracé une route.<sup>80</sup>

Et comme il serait vain de demander à la vie la cohérence d'un système, de la même façon les actions de la pièce n'ont pas précisément entre elles d'enchaînement logique ou mécanique. La pièce, comme la vie, est un tissu composé

de fils de toutes couleurs qui se tressent, et qui paraissent et disparaissent à leur gré.

Le Soulier de satin reprend les thèmes de la philosophie baroque --acceptation de la condition humaine avec ses contradictions, ses imperfections et ses mystères. La pièce convoque tout l'univers pour que le drame de la vie apparaisse dans toute son importance capitale. "La scène de ce drame est le monde",<sup>81</sup> lit-on au début de la Première Journée. Comme l'artiste baroque, Claudel ne cherche pas à réconcilier la réalité d'un monde phénoménal et l'existence d'une réalité ineffable, mais à les réduire à l'Un total qui est la réalité absolue au-delà des ombres et des apparences trompeuses de la vie présente: Unicité de l'amour, recherche de la joie cosmique, communion totale de l'homme avec Dieu.

La vie, pour le philosophe baroque, est un conflit qui ne reçoit de solution que hors de ce monde. L'individu est isolé dans un monde d'ombres, de déceptions et d'apparences dans lequel il doit faire son salut. De là sort le conflit entre "engaño" et "desengaño", illusion et réalité, obsession de la réalité ultime, amour et nostalgie du fini pour l'infini.

Ne dit-on pas que la jeunesse est le temps des illusions,

Alors que la vieillesse peu à peu  
entre dans la réalité des choses telles qu'elles  
sont?<sup>82</sup> (Ière Journée, sc. 6)

L'art entretient cette nostalgie et ce désir de l'unicité de l'amour que tout homme sent en lui et qui est le

ressort du drame même.

Cela nous mène au drame de l'amour impossible de Prouhèze et de Rodrigue. Rodrigue sent au plus secret de lui-même que l'union de son être avec celui de Prouhèze est impossible en cette vie. Il y a en eux, comme dans les personnages du théâtre baroque, une contradiction profonde entre l'aspiration que les passions exigent de l'amant et l'impossibilité logique de satisfaire cette aspiration. L'union des coeurs est logiquement impossible car on ne peut pas franchir "cet abîme qui va jusqu'aux fondements de la nature."<sup>83</sup> (Ière Journée, sc. 7)

Rodrigue et Prouhèze sentent la contradiction du mysticisme baroque --ce mélange de l'expérience érotique et religieuse qui émane de l'extase de Sainte Thérèse du Bernin ou de Pierre-Paul Rubens qui "n'a d'yeux que pour ses grosses blondes nacrées", "qui a glorifié la Chair et le Sang" et "qui change l'eau insipide et fuyante en un vin éternel et généreux."<sup>84</sup> (IIe Journée, 5) En ce sens Rodrigue et Prouhèze sont profondément baroques. Le bien que désire leur âme est mêlé à leur corps interdit. Amour sexuel et dévotion religieuse deviennent ainsi le noeud d'un conflit profond qui se résout enfin dans l'absolu spirituel et dans l'absence de toute sexualité.

Je sais -dit Rodrigue- que cette union de mon être avec le sien est impossible en cette vie et je n'en veux aucune autre.

Seule l'étoile qu'elle est  
peut rafraîchir en moi cette soif affreuse.<sup>85</sup>  
(Première Journée, sc. 7)

Et le Vice-Roi s'exclame à son tour :

Je ne veux que dormir près  
de toi en te donnant la main,

Écoutant la forêt, la mer, l'eau qui fuit, et  
l'autre qui revient toujours,

Cette joie sacrée, cette tristesse immense, mé-  
langée à ce bonheur ineffable.

Plus tard quand Dieu nous aura unis, d'autres  
mystères nous sont réservés.<sup>86</sup>

La croix, dont Rodrigue et Prouhèze parlent, signifie qu'il n'y a de salut qu'au-delà de la mort dans la liberté absolue où l'âme, dépouillée de tout, se consume en Dieu. Aussi la perte de l'identité personnelle est-elle la condition fondamentale pour recréer la propre identité à un niveau plus élevé. Nous sommes devant une philosophie où il faut se détruire pour se retrouver et pour renaître.

Claudiel exprime cet amour impossible par la symbolique du face à face et de l'écran, du contact et du retrait où les personnages sont mis en présence pour un moment, mais pour se quitter à jamais.

A la fin de la III<sup>e</sup> Journée, scène XIII, où Rodrigue et Prouhèze se rencontrent finalement, se place un geste très symbolique dont le sens n'est pas donné explicitement. Don Rodrigue "baisse la tête" et pleure. Dona Prouhèze "s'est voilée de la tête aux pieds"<sup>87</sup> puis des esclaves l'emportent dans une barque funèbre, vers la mort prochaine. En ce moment décisif, que l'un et l'autre ont cherché depuis longtemps, au lieu de s'embrasser et de se contempler, les

amants cessent de se regarder: l'un baisse les yeux, l'autre se voile: un écran s'interpose. Ce rideau intercepteur apparaît dans la pièce sous des formes différentes. Le monde entier y compris le ciel, les anges, les astres, la mer, les continents, la foule semblent ici destinés à s'interposer entre les deux héros, à faire écran, à créer un paradoxe de base: la présence dans l'absence, la présence dans l'illusion. Bien que séparés, les amants sont constamment liés par un système de relation indirecte qui maintient le contact, tout en sauvegardant l'absence, l'unité dans la dispersion. La muraille d'une fenêtre, "une espèce de char-mille formée de plantes aux feuilles épaisses", la forteresse de Mogador, Saint Jacques, les personnages intermédiaires, la Lune, l'Ange Gardien, l'Ombre Double séparent et, à la fois, unissent les deux amants. "La mer, surtout, est le parfait écran claudélien"<sup>88</sup> écrit Rousset. La mer assure la fusion des amants; c'est l'être en contact avec la Cause et le symbole de la communion des Saints.

Le Soulier de satin, comme la nature, exprime le mouvement --l'ascension spirituelle de l'âme vers la réalité absolue. Cette ascension a lieu dans le Temps. Le Temps, créateur et destructeur, qui fait et qui défait, est au fond de la métaphysique baroque. Qu'on se souvienne de la scène 5 dans la IIe Journée:

La Campagne romaine. Sur la Voie Appienne.

Un groupe de gentilshommes parmi lesquels le Vice-Roi de Naples. Ils sont assis sur les

débris dispersés d'un temple dont seules restent debout quelques colonnes. On distingue parmi l'herbe haute des bas-reliefs et des inscriptions.<sup>89</sup>

Le Soulier de satin est ainsi une représentation illustrée, plutôt qu'architecturale, comme on en faisait pendant la Renaissance, de cette métaphysique où le monde apparaît comme transitoire, toujours changeant et où l'homme même est pareil à une musique évanescence, à une vague qui disparaît sur la plage, à un rêve ou à une fantaisie que le temps crée et détruit, pareil au soleil

Qui au sommet de sa course entre les deux Océans se tient immobile un moment en une solennelle hésitation!<sup>90</sup>

Le monde est un théâtre où tout est vanité et illusion. Tout change et tout est passager --le temps, les passions, la pensée, la vie. La vie est surtout un flux. Dans la pièce ce qui met au point le flux de la vie c'est l'eau qui, comme l'architecture baroque, nous donne l'impression du mouvement perpétuel. L'eau des fontaines, des sources jaillissantes, des jardins, l'eau des Océans et de la mer symbolisent l'élément fugitif de la vie qui s'écoule.

A l'individu indépendant de la Renaissance fait place l'individu de l'époque baroque, soucieux et faible, qui n'est plus capable de triompher du flux du monde et de la vie.

Je sens dedans mon âme une guerre civile;  
D'un parti ma raison, mes sens de l'autre parti.  
(Sponde)

On est conscient de la mort, de la dualité de l'esprit et de la chair; on voit le temps d'une manière nouvelle.

Tandis que les personnages de Raphaël existent hors du temps dans la sphère de l'éternité, les portraits de Rembrandt ont un présent et un passé, l'existence d'un moment dans le temps.

Le Soulier de satin palpite du sentiment de la vanité des choses. Voilà comment s'exprime le Chinois en parlant à Rodrigue:

Que seront dans cent ans ces cent livres de chair femelle auxquelles votre âme s'est amalgamée comme avec un crochet?

Un peu d'ordure et de poussière, des os!<sup>91</sup>

Devant le Temps qui ravage tout, la créature trouve refuge dans un jardin, symbole d'un Eden imaginaire où elle trouve le silence et la paix. Les personnages du Soulier apparaissent souvent dans un jardin, dans une auberge au milieu des arbres ou entre les rochers et les genêts. Don Pélagie et Don Balthazar dialoguent dans "un jardin rempli d'orangers. Une petite fontaine de faïence bleue sous les arbres."<sup>92</sup> Don Camille et Dona Prouhèze se rencontrent dans "une autre partie du même jardin, Midi. La longue muraille d'un côté à l'autre de la scène d'une espèce de charmille formée de plantes aux feuilles épaisses."<sup>93</sup> Don Rodrigue et le serviteur Chinois, "allongés sur un talus" inspectant l'horizon dans "le désert de Castille. Un site parmi les arbustes",<sup>94</sup> Dona Musique exprime son rêve de joie à Dona Prouhèze dans "le jardin de l'auberge de X ..."<sup>95</sup> qu'on se souvienne aussi de l'auberge de la Ière Journée, scènes 11, 12, 13, 14.

La scène X de la II<sup>e</sup> Journée exprime les éléments essentiels de la métaphysique baroque: la mélancolie d'un amour transitoire et impossible, la vie qui s'écoule, l'illusion de la durabilité du bonheur. Le Vice-Roi de Naples et Dona Musique nous font sentir pour un moment "cette note unique, si pure, si touchante", "l'ordre ineffable qui est la vérité". La scène a lieu dans

Une forêt vierge en Sicile. Une grotte haute et profonde par-devant laquelle tombe une épaisse brassée de lianes vertes à fleurs roses. Un ruisseau s'en échappe à travers les pierres. Bruit innombrable d'eaux courantes. Un éclatant clair de lune. A travers les feuilles étincelantes, on devine au loin la mer.<sup>96</sup>

c. L'esprit littéraire

La métaphysique baroque de la réalité et des apparences, du flux de la vie et de la brièveté du monde se manifeste par le mouvement. En art, c'est le mouvement des façades ondulées et des colonnes spirales, des voûtes en trompe-l'oeil et des anges aux ailes déployées; c'est "l'antigravitas" des fresques et des peintures, des jardins pleins de fontaines ou de forêts imaginaires où l'eau s'écoule cristalline. En littérature, le mouvement s'exprime par l'emploi des métamorphoses, des doubles, des rêves et autres formes illusives et surtout de l'eau qui symbolise, le mieux, la futilité des choses et le besoin intense que l'homme éprouve de changer et de se transformer.

Le Soulier de satin reprend tous ces thèmes qui apparaissent fréquemment dans la littérature baroque espagnole et

italienne. Fidèle à la pensée de la Contre-Réforme, Claudel accorde une importance extraordinaire à l'esprit religieux et philosophique de cette époque qui souligne l'instabilité humaine, la fuite, le changement et qui correspond, en même temps, aux courants de sa pensée.

### 1. La métamorphose

Chez Claudel l'emploi de la métamorphose illustre le désir de l'homme et de la nature qui cherchent à se libérer de leurs limites et de leur contingence, à la recherche de leur véritable identité. Le théâtre devient ainsi un miroir où on contemple la métamorphose des choses et leur profonde réalité. Dans le Soulier nous assistons à maintes métamorphoses.

La grande Ile du Japon peu à peu s'anime et prend la forme d'un de ces Gardiens en armure sombre que l'on voit à Nara.<sup>97</sup>

Dans la IV<sup>e</sup> Journée, sc. 5, on est devant la métamorphose d'une bouteille, en poisson; c'est une scène de pure fantaisie où le désordre est vraiment "le délice de l'imagination"; apparaissent Apollonius de Tyane, l'âne de Silène, Protée, les Centaures.

Typique de cette métamorphose est le rôle illusoire que l'Actrice va jouer dans la scène 6 de la IV<sup>e</sup> Journée. L'Actrice, un miroir devant elle, se prépare à jouer "le plus beau rôle que j'ai jamais eu de ma vie! Un rôle en or." Un rôle pour lequel il n'y a pas de brochure, mais où elle a tout à créer, les paroles et la musique. Bientôt elle devient

légère, illusoire, magique. Nous assistons à la métamorphose simultanée de l'Actrice et de l'Angleterre:

L'Ile est une espèce de harpe immense disposée pour en tirer des voix et de la musique.

Deux fois par jour elle revient nous remplir et allaiter par toute sorte de conduites et d'ouvertures jusqu'au centre du pays.

Quel bonheur de l'avoir tout autour de soi et d'être séparée de tout dans ce grand jardin plein d'animaux paissants, cette prairie au cœur de quoi l'arc-en-ciel a toujours un pied!<sup>98</sup>

Puis vient la libération totale dans la mer, dans la liberté absolue:

Nous trempons dedans! Nous ne tenons à rien! Nous sommes libres! Nous avons ouverture par tous les bouts! C'est l'eau infinie qui, de toutes parts, vient baiser les marches de notre château!<sup>99</sup>

Dans la version pour la scène du Soulier, la première scène de l'épilogue nous étonne encore par des changements rapides- la métamorphose de la pierre.

Et cette pierre est le rocher où se brise sa barque au moment où, capitaine de sa propre destinée, il aborde au Japon. Et maintenant ce bout de planète, voyez, je le fais passer de ma main droite à ma main gauche, et quelle merveille! Tout à coup ce n'est plus une pierre, si vous voulez bien, c'est un morceau de cristal de roche! Un morceau de cristal de roche pas ordinaire! Une tête de mort en cristal de roche tel qu'on en trouve encore de temps en temps dans les sépultures aztèques. (Le Soulier de satin, version pour la scène)<sup>100</sup>

## 2. Les doubles

Le sujet des doubles se rapproche de celui des métamorphoses. Les doubles créent le théâtre, entretiennent l'illusion, la fantaisie et le rêve. Claudel y attache une importance prépondérante. Dans le Soulier, la scène la mieux

connue est celle de l'Ombre Double. L'ombre de Prouhèze et celle de Rodrigue s'unissent symboliquement dans la scène XIII de la IIe Journée. La fantaisie réussit à recréer, même pour un instant, l'union qu'en réalité ne pourra jamais avoir lieu. Rodrigue et Prouhèze, qui vivent dans la pensée de l'autre, se réunissent ainsi pour former un seul corps et un seul sens.

Mais moi, de qui dira-t-on que je suis l'ombre?  
non pas de cet homme ou de cette femme séparés,  
Mais de tous les deux à la fois qui l'un dans  
l'autre en moi se sont submergés  
En cet être nouveau fait de noirceur informe.<sup>101</sup>

L'ombre crée l'aspect fugitif de la vie, l'appel secret au bonheur qui se fait et se défait si rapidement. La scène de la Lune, où l'Ombre Double disparaît, annonce déjà "l'heure de la Mer de lait" et, en même temps, la triste réalité d'un amour impossible.

Soeur, pourquoi pleures-tu? n'est-ce point ta nuit  
nuptiale aujourd'hui? regarde le ciel et la terre  
illuminés! et où donc pensais-tu la passer  
avec Rodrigue autre part que sur la croix?<sup>102</sup>

La scène II de la IIe Journée nous offre, encore une fois l'apparition d'une autre ombre double. Dans la forteresse de Mogador

Don Rodrigue se tient debout immobile au milieu de la pièce, regardant le carré d'étoffe noire. L'ombre de Don Camille derrière lui vient se dessiner sur le mur à côté de la sienne.<sup>103</sup>

Ici, de nouveau, l'ombre devient l'expression de leur pensée, tantôt affichée sur ce triste mur, tantôt "plus solitaire encore". Leurs ombres se mêlent enfin dans "le silence

et le vide". Dans la métamorphose, les deux ombres atteignent une certaine unité de sentiments et de vision que la réalité ne pourra jamais leur offrir.

Don Camille, mêlant son ombre à celle de Don Rodrigue. --Permettez-moi de m'y associer. Voyez, nous ne formons plus à nous deux qu'un seul personnage avec plusieurs têtes et trois bras. Où que vous alliez désormais, vous ne pourrez plus empêcher que mon souvenir ne soit allié à votre réflexion.<sup>104</sup>

Il y a encore une autre scène qu'il faut citer à propos des doubles -- celle de l'Actrice en train de se faire parer pour la scène.

(Là-dessus, le rideau se lève, entraînant dans les airs le miroir, la table de toilette et tout le fournement.)

La Camériste. --O mon Dieu, qu'est-ce qui arrive?

L'Actrice. --Nous sommes de l'autre côté du rideau! Sans y faire attention nous avons passé de l'autre côté du rideau et l'action a marché, sans nous! O mon Dieu, quelqu'un a pris mon rôle! Je me sens toute nue! Dépêchons-nous de nous remettre là-dedans et nous finirons bien par sortir par un bout ou par l'autre!

(Elles sortent. Le rideau en se levant a découvert L'ACTRICE, une autre tenant le même rôle, .....)<sup>105</sup>

Ailleurs, dans la pièce on assiste à d'autres métamorphoses: l'Actrice est la reine Marie (IV, 4),<sup>106</sup> dans la scène 6 de la même Journée "on voit l'eau boueuse s'animer d'un million de petites écailles d'or, c'est l'Égide de Britannia."<sup>107</sup> et dans la scène 5, l'ombre que la grosse bouteille "faisait sur le sable blanc au fond de l'eau avec le soleil rouge au-dessus qui était en train de se coucher."<sup>108</sup>

### 3. Les rêves

Comme la métamorphose et le double, le rêve est un thème essentiellement baroque. A travers le rêve, l'artiste baroque s'évade dans un monde de fantaisie, de surnaturel, dans un domaine, situé entre la terre et le ciel. On ne sait plus où est la vie et la fiction, la réalité et l'apparence. "Avec le drame, écrit Claudel, nous pénétrons dans la région la plus obscure du cerveau humain: celle du rêve."<sup>109</sup>

Par le rêve, Claudel crée des sensations féeriques qui évoquent l'instabilité humaine et où notre esprit est envahi par des fantômes comme dans la littérature baroque. Claudel sent en lui l'inquiétude de la vie et la nostalgie du jardin primitif et, comme à l'artiste baroque, le rêve lui permet de changer, de fuir, de se laisser prendre au mirage de l'illusion. "Qu'est-ce que la Vie? -avait écrit Calderon- une ombre, une illusion ..., oui, toute la vie est un songe, et les songes mêmes que sont-ils? du songe."<sup>110</sup>

Le Soulier de satin célèbre la puissance de l'imagination par laquelle l'homme laisse le domaine du fini et du contingent pour se retrouver dans le domaine de la féerie, de l'infini, de l'éternel, de l'illusion qui est le ressort du drame.

Les scènes 7 et 8 de la troisième Journée nous transportent au milieu du rêve, dans le mystère du sommeil. Là, à Mogador, dans une tente sur le sable, au bord de l'Océan, Prouhèze dort. Don Camille en profite pour lui remettre le grain de cristal de son chapelet dans la main. Le silence

du sommeil crée pour lui une atmosphère sublime et mystérieuse.

Comme c'est étrange! Nous sommes seuls sous cette tente et cependant il me semble qu'elle est remplie d'une assistance innombrable ..... <sup>111</sup>

Puis vient la scène du rêve de Dona Prouhèze -une des plus belles scènes qui célèbre la puissance baroque de l'illusion dans l'illusion, du rêve dans le rêve, du mirage créé par le songe. On est tout de suite transporté dans le domaine de l'impalpable, de la richesse de l'imagination, de la beauté où le vocabulaire même a toute la souplesse du songe. "La terre qui dit Ave Maria", "l'eau retrouvée"<sup>112</sup> pareille à un "diamant inaltérable" et à une "perle unique"; le souvenir de Rodrigue et d'un amour qui n'échoue pas dans le rêve; et puis la mer "horizon commun de notre exil" et, en même temps, "La Mer! La Mer libre!"<sup>113</sup> Dans le songe l'amour est possible; l'amour est doux et heureux. On s'appelle; on est spiritualisé; on échappe à la contradiction de la matière:

Laisse-moi n'avoir plus de corps afin que  
je n'aie plus pour ton désir de paroi! laisse-moi  
n'avoir plus de visage pour que je pénètre jusqu'à  
ton coeur.<sup>114</sup>

Le songe réussit à produire ce que la réalité n'est pas capable: l'harmonie avec l'amant, l'harmonie avec la nature.

Quelles sont ces îles là-bas pareilles à des nuages immobiles? dont la forme les rend pareilles à des instruments de musique.<sup>115</sup>

La Mer est là; les pluies, "ces nuages de fleurs", "l'or inouï", la neige, et dans la grève "un escalier de pierre qui monte."

Au milieu de toutes ces fées apparaît l'Ange Gardien qui aide, protège et écoute Prouhèze. Leur dialogue, au niveau du songe, nous fait sentir la nostalgie du bonheur, la souffrance du choix, la question de la liberté et de la présence du mal, la religion et l'érotisme, la force du rêve, "le désir au travers de l'illusion"<sup>116</sup>

Dona Prouhèze. --Il est donc vrai que je vais mourir?

L'Ange Gardien. --Et qui sait si tu n'es pas morte déjà? D'où te viendraient autrement cette indifférence au lieu, cette impuissance au poids?

Si près de la frontière, qui sait de quel côté il est en mon pouvoir de te faire à mon gré par jeu passer et repasser?

Dona Prouhèze. --Où suis-je et où es-tu?

L'Ange Gardien. --Ensemble et séparés. Loin de toi avec toi.

.....  
.....

Dona Prouhèze. --Ainsi il était bon qu'il m'aime?

L'Ange Gardien. --Il était bon que tu lui apprennes le désir.

Dona Prouhèze. --Le désir d'une illusion? d'une ombre qui pour toujours lui échappe?

L'Ange Gardien. --Le désir est de ce qui est, l'illusion est de ce qui n'est pas. Le désir au travers de l'illusion.

Est de ce qui est au travers de ce qui n'est pas.<sup>117</sup>

#### 4. L'eau

Parmi les éléments baroques qui soulignent l'abondance, la vie, l'illusion et le mouvement, Claudel choisit l'eau; l'eau des fontaines et des grottes, l'eau des fleuves et des

lacs, l'eau de la mer et des océans. L'eau de la mer, sa poésie, son mystère, son calme et ses tempêtes, sa vie, son symbolisme et son mouvement forment le cadre du Soulier de satin. La mer joue le rôle le plus significatif de la pièce. Elle est toujours là, à toutes les heures du jour; toujours présente, toujours mêlée aux affaires de la vie humaine. Sous l'aspect de l'Océan Pacifique et Atlantique ou de "ce petit bassin où l'Europe se lave les pieds", (II, sc. 1) la mer nous offre tout le symbolisme baroque. Sa présence souligne la mobilité et le flux de la vie humaine et l'importance que la nature joue dans le plan de paix et de bonheur cosmique.

Dès la première scène, première Journée, l'Océan Atlantique symbolise une réalité philosophique essentiellement baroque. Le flux de la vie est représenté par le symbolisme de l'Épave d'un navire démanté qui flotte au gré des courants, au milieu de l'Océan, à un point "à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent". Cette même Épave symbolise aussi la liberté de l'infini que le Père Jésuite trouve dans la croix.

Et c'est vrai que je suis attaché à la croix, mais  
la croix où je suis n'est plus attachée à rien. Elle  
flotte sur la mer.

La mer libre à ce point où la limite du ciel connu  
s'efface

Et qui est à égale distance de ce monde ancien  
que j'ai quitté

Et de l'autre nouveau. 118

Ces vers semblent exprimer l'essence du mysticisme baroque dans la foi du Père Jésuite--expiration, consommation, vendange qui ne se peut pas faire sans désordre, et "auprès un peu de mouvement ... la grande paix éternelle" où l'être du Père Jésuite, l'abîme de l'Océan Atlantique et toute la création, amalgamés à la volonté divine, font du passé et de l'avenir "une seule étoffe indéchirable" "puisque'il est contre la réalité se desjoindre à ces grandes forces continues qui de toutes parts nous adoptent et nous engagent."<sup>119</sup>

La mer suscite en nous le désir de l'évasion, au-delà de tous les murs et des parois qui nous séparent; elle nous fait sentir le besoin du nouveau et de l'éternel, de l'union cosmique. Le cœur du roi connaît bien le désir intime de

cet ordre ineffable qui est la vérité;  
 ... la Mer même, ce vaste Océan à mes pieds,  
 Loin de lui imposer des limites ne faisait que  
 réserver de nouveaux domaines à mon désir trop  
 tardif!<sup>120</sup>

Ailleurs, la mer perd ses terreurs pour nous offrir ses merveilles. Au-delà de cette vie de mélange, de trouble, d'incertitude, de neutre et de périssable, Rodrigue cherche, comme l'artiste baroque, la joie de "l'être tout nu", la vie pure, la fusion de l'être avec la Cause.

Au bord de la mer, le Sergent napolitain exprime, encore une fois, la beauté de cette union intime. Ce sont "cette étoile" qu'il va cueillir dans la montagne et cette "fleur de jasmin" dont il parle à la Nègresse dans la scène

8 de la Ière Journée.

La scène de Saint Jacques se joue "sur cette rose Atlantique" qui réunit les continents et les âmes, l'Afrique et l'Amérique, Prouhèze et Rodrigue.

Au sein de la Grande Eau ...  
Un homme et une femme, tous deux se regardent et pleurent.  
Je ne vous ferai point défaut ...<sup>121</sup>

Les scènes les plus importantes du Soulier ont lieu où à la mer où au bord de la mer. La IVe Journée est vraiment une fête nautique. Elle se passe entièrement sur la mer et en vue des Iles Baléares. La mer de cette Journée c'est l'éternité; c'est la source de l'être; l'Infini devant le fini. Elle vit sous le cœur de Rodrigue, "compagne de lit", "couche impériale".<sup>122</sup>

Quel bonheur de l'avoir tout autour de soi et d'être séparé de tout dans ce jardin plein d'animaux paissants ...<sup>123</sup>

s'exclame l'Actrice.

La mer toute entière, c'est la fusion de la créature et de la nature à laquelle aspire l'artiste baroque --c'est la liberté totale hors du fini, du mirage et de l'illusion:

Nous trempons dedans! Nous ne tenons à rien! Nous sommes libres!<sup>124</sup>

La mobilité de la mer, le palais flottant du Roi d'Espagne où tous s'inclinent respectueusement avec les variantes que le mouvement de la mer introduit, soulignent la fragilité de la réalité, l'équilibre qui se fait et qui se défait à tout moment, le changement de l'esprit du Roi "qui tient sa

Cour sur le mer inconsistante"<sup>125</sup>, sur "la mer mouvante."<sup>126</sup>

\* \* \*

#### 4. Influences baroques

Le Soulier de satin exprime un grand désir et un grand mouvement vers la joie divine auxquels participe le monde entier: le monde des idées, des sentiments, des peuples, des paysages, des terres connues et inconnues, des mers et des continents.

Dans l'effort pour réaliser un art total, comme avait essayé de le faire Wagner, Claudel s'éloigne de la mesure du code classique qui sélectionne et qui organise tout conformément à des règles précises, et il accepte, à la manière de l'artiste baroque, la nature et l'homme tout entiers.

La nature ne sélectionne pas. Objet d'admiration, elle est plutôt notre meilleur guide car tout y est bon et utile. De là dérivent la richesse et la splendeur des images l'abondance et l'ampleur de la poésie baroque qui frappe l'imagination du lecteur.

"Le baroque - écrit E. d'Ors - a un sens cosmique bien nettement révélé par le fait de son éternelle prédilection pour le paysage. Pour le paysage et le folklore."<sup>127</sup>

Le Soulier de satin a vraiment un sens cosmique par la variété des paysages, des peuples et des continents. Cette pièce ne se borne pas à une seule classe sociale, à

une certaine époque ou à une esthétique littéraire précise, mais s'étend à l'univers tout entier, que la foi, le travail de diplomate et l'intérêt artistique avaient mené Claudel à connaître. Elle embrasse le vieux et le nouveau continent; l'Afrique, les océans, la mer; la culture orientale et la civilisation romaine, l'art baroque et les traditions de la Bohême, de la Flandre et "plus spécialement de l'Espagne à la fin du XVIe à moins que ce ne soit le commencement du XVIIe siècle, période de triomphe du christianisme sur l'Islam et sur l'hérésie. (Début de la 1ère Journée)

Au théâtre - dit l'Irrépressible - nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés. Rien de plus facile que de faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions.<sup>128</sup>

Le Soulier de satin ne se borne pas non plus à un seul genre littéraire. Il faut, comme la nature, exprimer l'homme tout entier; sa dualité entre l'esprit et le corps, la simultanéité et la variété de ses sentiments, la profondeur de sa joie et de sa douleur, l'amour intensément personnel et passionné de deux êtres destinés à être éternellement séparés. La pièce admet ainsi le mélange des genres pour que l'action ressemble de près à la vie et à la nature. Cela veut dire variété, abondance, comédie et tragédie, anachronismes et fantaisie que le dramaturge

exprime en langage sublime ou populaire par son retour inconscient à la poésie de son "terroir".

Comme l'artiste baroque, Claudel a donc le goût de la liberté en littérature; il s'éloigne clairement de l'ordre et de la plasticité classiques et se dirige vers Eschyle, Shakespeare et les prosateurs français du XVII<sup>e</sup> siècle (Rabelais, Bossuet, Saint-Simon, Chateaubriand, Oeuvres Complètes, tome XVIII, p. 264), tout en montrant un profond dédain des bienséances et des règles.

Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme! Avec des réussites, si possible, de temps en temps, car même dans le désordre il faut éviter la monotonie.

L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination.<sup>129</sup>

Cette imagination, à la fois, familière et sublime crée une poésie tantôt terrienne, tantôt surnaturelle; elle souligne les mouvements dramatiques ou comiques et, quelquefois, éclate dans le merveilleux et dans l'exagération, dans le féroce et dans l'abondance de l'intempérance baroque. On doit attendre tout des "greniers de son imagination" dit l'Irrépressible en parlant de l'auteur.<sup>130</sup>

Le Soulier de satin est vraiment baroque car, comme la vie, il recrée la vie par la rencontre voulue ou fortuite de tous les personnages, et de leurs liaisons à toutes heures, sous tous les cieux et sous toutes les circonstances.

Pour nous cette pièce est le prototype même de la pièce baroque. Baroque elle est par sa construction, et sa conception même. Elle est à l'opposé de toute règle classique. La scène est l'univers, les actions multiples. Autour de l'axe Rodrigue-Prouhèze gravitent d'innombrables personnages, ayant tous une vie séparée, et parfois aucun rapport, ou un rapport très lointain, avec l'action principale. Le temps est aussi élastique que l'espace. L'époque est essentiellement baroque.<sup>131</sup>

Comme dans la vie, le tragique se mêle au comique. Dans la pièce on pleure et on rit à la fois. Le comique du Soulier de satin découle de la même source que le baroque artistique et littéraire, c'est-à-dire de la bonté qu'on sent pour l'homme, créature de Dieu, et de la bouffonnerie grotesque toujours présente dans sa nature faible et limitée. Le rire du Soulier éclate autour de Prouhèze et de Rodrigue, les deux amants tragiques. C'est le comique de conditions et de caractères très divers, chaque personnage ayant ses traits et son individualité propres. C'est le comique des situations et de mots où le rire cotoie les larmes.

Dans son étude du baroque, M. Lebègue souligne le caractère exagérément comique de beaucoup d'oeuvres baroques. Pour satisfaire le spectateur, l'artiste baroque dépasse les limites de la bienséance et met sur scène une série de caricatures, et de bouffons grotesques.

Claudé, qui insiste beaucoup sur le caractère comique du Soulier, crée l'Annoncier, le Chinois, la Nègresse, le

Sergent napolitain et bien d'autres encore. Tous ces personnages comiques sortent du caractère moqueur de Claudel et de son imagination que l'origine paysanne, Shakespeare<sup>132</sup>, ses observations de diplomate et ses propres idées esthétiques avaient longtemps cultivée.

Le côté comique, le côté exubérant, le côté joie profonde, ne paraît essentiel à l'esprit lyrique et je dirai même à l'esprit de la création.<sup>133</sup>

Le Soulier est ainsi un mélange de poésie et de fantaisie, de rêves et de surnaturel, de bouffonneries et d'illusions. Aux scènes sérieuses succèdent les scènes cocasses; à l'héroïsme le rire; au mysticisme la farce; à la poésie la plus sublime la caricature du caractère qui "est un des signes les plus probants de la présence d'une civilisation baroque."<sup>134</sup>

De Rabelais - écrit Jacques Petit - il contient la bouffonnerie démesurée, ce rire qui, très vite dépasse le comique. C'est de lui, par la fantaisie, l'exubérance, l'invention verbale, qu'il est le plus proche.<sup>135</sup>

Dans le Première Journée, la scène cocasse du serviteur chinois a lieu après la scène dramatique où Prouhèze veut échapper à son mari, Don Pélagé, pour rejoindre son amant Rodrigue. La peur d'Isidore d'être baptisé subrepticement, l'allusion à l'eau que Rodrigue veut verser sur la tête de son serviteur, l'existence "du pavillon Isidore" dans une vie antérieure, le comique de l'exclamation "Tse gue! Tse gue! Tse gue!" mettent en contraste la poésie dramatique

d'un amour impossible dans le temps et l'espace par une alternance de réalisme et de mysticisme, d'insatisfaction et de sentiments extrêmes.

Don Rodrigue. -Isidore, ah! si tu savais comme je l'aime et comme je la désire!

Le Chinois. -Maintenant je vous comprends et vous ne parlez plus chinois.<sup>136</sup>

Ailleurs, la scène de la Nègresse Jobarbara et du Sergent napolitain soulage le lecteur et le prépare à la scène délicate de la rencontre de Dona Prouhèze et de Dona Musique.

Comique par les mots et la situation, aérienne et féerique, la scène s'ouvre par les cris aigus de la nègresse qui se jette sur le Sergent:

Traître, oh! il faut que je tue! fi! fi! dis-moi qu'as-tu fêfi de mon joli zizouilli que tu m'as pris?

Suivent la pantomime et les réponses cocasses du Sergent napolitain, "le Sergent doré" à qui la Nègresse promet enfin "la corde ..., ô grand vilain méchant."<sup>137</sup>

Puis vient la scène XI où la Nègresse rencontre le Chinois: -le chant comique: "Hi pour toi, papa, maman codile! -hi pour toi papa cheval potame! et les cris: "Hi! hi! hi! hi! ici! ici! ici! ici!" de la Nègresse avant de se pâmer dans les bras du Chinois, font écho aux simples réponses de Hé!, Hi!, Ho!, du dialogue impertinent d'Isidore.<sup>138</sup>

On rit partout dans la pièce. Par le rire Claudel fait ressortir le destin tragique de Rodrigue et de Prouhèze

tout en interrompant la tension créée par le drame.

La dernière scène de la Première Journée, celle de Don Balthazar, est en même temps tragique et comique; l'ironie de Don Camille, dans la forteresse de Mogador, souligne la souffrance de Rodrigue; ailleurs, les réponses saugrenues du secrétaire à Dona Isabel nous soulagent et nous font rire:

-Hi! ma parole, -s'exclame le secrétaire- vous allez me faire faire des fautes! J'allais écrire: Vous ne m'aimez pas, sur l'enveloppe. Monsieur le Corregidor Ruiz Zeballos, à Vousnemémépaz.<sup>139</sup>

La Quatrième Journée nous offre une véritable farce de caractères. On a déjà ri de la Cour d'Espagne, et aux attitudes fermées et conventionnelles; maintenant le dramaturge ridiculise les intellectuels et les marins qui arrivent sur scène au moment où Rodrigue et Prouhèze se rencontrent pour se quitter à jamais.

Mangiacavallo, "très poilu et noir"<sup>140</sup> a l'air particulièrement stupide; Bogotillos passe son temps à lui fourrer la tête dans l'eau; Alcochete et Maltropillo complètent le groupe par leur esprit poétique, fantastique et extravagant.

Quand les professeurs arrivent sur scène, Claudel les manie comme des marionnettes; il fustige leurs idées bornées, leurs traditions conventionnelles au nom desquelles ils infligent leur ignorance sur les autres; il parodie aussi leur autorité en matière de langue et de grammaire. Don Léopold Auguste, Don Fernand, Bidence et Hinnulus, Don Mendez Leal et le Japonais représentent ce que Claudel détestait: -le conformisme en art et l'académisme des universités, le

positivisme et le rationalisme qui l'avaient étouffé dans sa jeunesse.

"La grammaire -écrit Claudel dans l'Harmonie imitative a été fabriquée par des gens de cabinet qui avaient perdu le sens de la langue parlée et qui avaient en vue l'expression logique de la pensée et non pas son expression vivante délectable."<sup>141</sup>

Voilà comment s'exprime Rodrigue dans la IVe Journée:

--Mon pauvre Daibutsu, je vois que tu n'es pas au courant de la science moderne.

Qui nous dit que tout vient de rien et que c'est le trou peu à peu qui a fabriqué le canon.

C'est ainsi que l'Amibe primitif en dilatant sa propre bulle par la vertu de la déesse appelée Evolution, a fini par devenir un éléphant, auquel est promis à son tour, n'en doutons pas, un avenir non moins flatteur.<sup>142</sup>

A cette leçon matérialiste succède un ridicule subtil:

Le néant a produit le vide, le vide a produit le creux, le creux a produit le souffle, le souffle a produit le soufflet et le soufflet a produit le soufflé,

Comme en témoigne Monsieur l'Ambassadeur que voici tout tendu et gonflé et réalisé de partout comme un petit cochon de baudruche.<sup>143</sup>

On rit encore dans la scène 5 de la même Journée. Le professeur Bidence explique au marin Alcochete, obséquieux, la nature du Georgeophage, ce poisson imaginaire qu'il appelle ainsi de son "nom George Bidence." La caricature du caractère remplit toute la scène. Bidence, l'académicien prétentieux, nous amuse par ses termes fantastiques et par son ton solennel et oraculaire:

Au commencement, aux époques du lias et du crétacé, voyageaient dans les mers fumantes des balaines en tôle vernie.

.....  
 La bouche? comment est la bouche? Il n'a pas de bouche. Il est complètement bouché.<sup>144</sup>

La richesse et l'abondance du Soulier de satin ne se limitent pas au mélange du comique et du tragique. Elle s'étendent aussi à divers aspects de la pièce inspirée du baroque: exagération et fantaisie, désordre de l'imagination et extravagances. Cela frappe d'abord dans le décor. On est devant à des mises en scène impossibles, telles que le ravin "profond qui entoure l'auberge, plein de ronces et de lianes et d'arbustes entremêlés"; la scène de Sept-Epées qui se jette à l'eau avec la Bouchère; la présence de l'Océan Atlantique ou de la Cour flottante du roi d'Espagne. Le désordre de l'imagination baroque est surtout évident dans les détails de la scène X, Deuxième Journée. On lit au début:

Comme ces indications sont impossibles à réaliser, elles seront avantageusement remplacées par Dona Musique qui en donnera connaissance au public.<sup>145</sup>

La scène 7 de la IVe Journée contient de pareilles indications:

Un vieux bateau délabré et rapiécé qui fait voile péniblement vers le port. (Si c'est trop compliqué à représenter une simple bouteille dans la main de Diego Rodriguez contenant un bateau à voiles fera l'affaire.)<sup>146</sup>

représenter une simple bouteille dans la main de Diego Rodriguez contenant un bateau à voiles fera l'affaire.)<sup>146</sup>  
 l'imagination. Outre à l'existence du "Georgephage" (IV, 5), "un énorme pied (de Saint Matthieu) chaussé d'une sandale de plomb écrasant Calvin qui vomit le diable!"<sup>147</sup>, "un seigneur ... avec le 'kammori' démesuré sur la tête",<sup>148</sup> Alcochete qui

donne "à boire à toute l'Espagne" avec un pot à vin repêché<sup>149</sup>, l'existence de la "Femme-Froide, un grand cadavre de femme", les lourdes larmes de Redrigue, qui "pourraient nourrir la mer"<sup>150</sup>; ailleurs, on trouve la baleine de Don Léopold Auguste, dont la tête "est comme une montagne creuse"; dans la Deuxième Journée, scène 6, nous sommes devant la figure gigantesque de Saint Jacques qui, dans l'imagination de Maltropillo, est aussi grande que "toute la distance qu'il y a entre le ciel et la terre."<sup>151</sup> Si le Saint Jacques de Bogotillos a "un grand nez comme un couteau de fer", celui de Maltropillo

sort de la mer, il a encore un pied dedans jusqu'à la cheville et il est si grand qu'il est forcé de se courber sous le plafond des nuages.

Et il a un immense bras qui lui pend de l'épaule droite avec une main au bout qui se balance comme un grappin.<sup>152</sup>

Le style baroque du Soulier apparaît aussi dans les répétitions fréquentes et dans l'interrogation que Claudel emploie constamment pour créer des rythmes nouveaux et des résonances musicales.

Comme Furius, dans les Conversations dans le Loir-et-Cher, Claudel se réserve le droit de se contredire et de se répéter. La répétition et l'interrogation proviennent du besoin que le dramaturge sent d'accentuer certaines idées, de persuader, de produire des leitmotiv, des échos, des effets comiques, des résonances, des prières. En ce sens, ce procédé nous fait penser à la Bible, à Bossuet, à la vie des Saints.

La répétition exprime quelquefois un désir insatisfait et profond de l'esprit:

Dona Prouhèze, faisant quelques pas en chancelant.  
 --Rodrigue je suis à toi!  
 Tu vois que j'ai rompu ce lien si dur!  
 Rodrigue, je suis à toi! Rodrigue, je vais à toi!<sup>153</sup>

Lorsque à la 4e Journée, dernière scène, Rodrigue apprend la mort de Prouhèze, la répétition produit un écho dramatique.

Don Rodrigue. -Elle est morte, morte, morte!  
 Elle est morte, mon Père, et je ne la verrai plus!  
 Elle est morte et jamais elle ne sera à moi!  
 Elle est morte et c'est moi qui l'ai tuée!<sup>154</sup>

Ailleurs, le poète emploie ce procédé pour créer des effets comiques. Voilà un exemple typique:

Don Fernand. -Que diriez-vous si notre Vice-Roi se donnait à lui-même congé?

Don Léopold Auguste. -Lui-même à lui-même?

Don Fernand. -Lui-même de lui-même à lui-même.<sup>155</sup>

Il y a d'autres scènes dans le Soulier où la répétition produit un effet vraiment poétique. A Camille qui l'invite à vivre sous d'autres cieux, Prouhèze répond:

Mais moi, j'aime la vie, Seigneur Camille!  
 j'aime le monde, j'aime l'Espagne! J'aime ce ciel bleu, j'aime le bon soleil! J'aime ce sort que le bon Dieu m'a fait.<sup>156</sup>

La répétition règne dans la scène 5 de la IVe Journée: La Deuxième Equipe fait écho à la Première Equipe, Hinnulus à Bidence.

Première Equipe Bidence. -Voilà notre bousse. C'est ici, je la reconnais à ce petit drapeau rouge que nous avons planté dessus.

Deuxième Equipe Hinnulus. -Voilà notre bousse. C'est ici. Je la reconnais à ce petit drapeau

rouge que nous avons planté dessus.

Bidence. -Oh! je suis terriblement excité!

Hinnulus. -Oh! je suis terriblement excité!

.....

Bidence. -Tirez!

Hinnulus. -Tirez!

Première Equipe. -Tirons!

Deuxième Equipe. -Tirons!<sup>157</sup>

C'est par la répétition que le Sergent Napolitain se moque de la Nègresse; que Don Pélage exprime son amour pour l'Afrique ou l'impossibilité du mariage de Prouhèze avec Rodrigue; c'est enfin la répétition du mot "peur" qui domine le subconscient de Sept-Epées.

Le Soulier de satin fourmille de répétitions et de doubles, d'échos et de résonances, d'interrogations et de réponses, d'énumérations qui rapprochent Claudel d'Eschyle, de Shakespeare et de la Bible. Citons quelques scènes: Lorsque Prouhèze parle à l'intermédiaire de la Lune, c'est à elle-même qu'elle pose des questions pour en tirer une réponse significative ou utile, une proposition nette et précise.

Pourquoi lui refuserais-je ce que son coeur désire? Pourquoi manquerait-il quelque chose à cette mort du moins que je puis lui donner, puisqu'il n'attend point de moi la joie? Est-ce qu'il m'a épargné? pourquoi épargnerais-je ce qu'il y a en lui de plus profond? pourquoi lui refuserais-je ce coup que je vois dans ses yeux qu'il attend et que je lis déjà au fond de ses yeux sans espoir?<sup>158</sup>

Il y a, ailleurs, d'autres scènes où l'énumération saute

aux yeux. Il nous suffit de mentionner l'accumulation des mots "ce carreau de feu", "ce cancer rongeur", "ce trépied", "cet antre", "ce fourneau" de la scène 3, Ière Journée<sup>159</sup>

Citons la scène de Don Léopold qui fustige Christophe Colomb:

C'est un Génois, un métèque, un aventurier, un foin, un romantique, un illuminé plein de prophètes, un menteur, un intrigant, un spéculateur, un ignorant qui ne savait pas regarder une carte, bâtard d'un Turc et d'une Juive!<sup>160</sup>

Claude<sup>1</sup> emploie le même procédé dans la IIIe Journée, scène 3.

Almagro énumère ses exploits et ses explorations:

Quand j'ai débarqué le premier sur ces rivages .....  
 Quand je creusais les canaux .....  
 Quand je tapais ... sur les pilotis .....  
 Quand je construisais ... des ponts .....  
 Quand je remontais ... les fleuves .....  
 Quand je traversais les forêts .....  
 Quand je faisais des traités .....<sup>161</sup>

L'énumération de la scène XIV dans la IIe Journée souligne

l'extase de l'amour dans l'éternité:

Il n'y a pas une région de son âme et pas une fibre de son corps dont je ne sente qu'elle est faite pour être fixée à moi .....

Quand je le tiendrai ainsi .....  
 Quand il n'y aura plus aucun moyen de s'échapper ....  
 Quand il sera fixé à moi pour toujours .....  
 Quand il n'y aura plus moyen de s'arracher .....  
 Quand je lui aurai prouvé son néant .....  
 Quand il n'y aura plus dans son néant de secret que le mien ne soit capable de vérifier.<sup>162</sup>

L'accumulation crée une énumération. C'est un hymne où le poète, comme l'artiste baroque, emploie toutes les ressources que le vocabulaire lui offre pour créer un état d'âme, pour exalter le lecteur, pour arriver à un accord final.

Dans la répétition et dans l'énumération nous trouvons aussi l'antithèse. Cette figure de style est un procédé baroque qui sert à souligner l'illusion et la fragilité de la vie, l'instabilité et la contradiction. L'antithèse de Claudel exprime toujours une impossibilité métaphysique, une lutte intérieure entre le corps et l'âme, le drame de la destinée sur laquelle on n'a pas de prise, la nuit nuptiale dont parle la Lune<sup>163</sup> et l'insatisfaction humaine. L'antithèse crée le drame de la dichotomie. "On ne peut mourir sans toucher au delà de la vie .....

C'est toi qui m'ouvres le paradis et c'est toi qui m'empêches d'y rester. Comment serais-je avec tout quand tu me refuses d'être autre part qu'avec toi?<sup>164</sup>

Au début de la pièce le Père Jésuite s'exclame:

Et c'est vrai que je suis attaché à la croix, mais la croix où je suis n'est plus attachée à rien.<sup>165</sup>

Un peu plus loin, la prière pour Rodrigue trouve sa force dramatique dans l'antithèse:

Mais, Seigneur, s'il n'est pas si facile de Vous échapper, et s'il ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'il y aille par ce qu'il a d'obscur; et par ce qu'il a de direct, qu'il y aille par ce qu'il a d'indirect; et par ce qu'il a de simple, qu'il y aille par ce qu'il a en lui de nombreux, et de laborieux et d'entremêlé,  
Et s'il désire le mal, que ce soit un tel mal qu'il ne soit compatible qu'avec le bien,  
Et s'il désire le désordre, un tel désordre qu'il implique l'ébranlement et la fissure de ces murailles autour de lui qui lui barraient le salut,  
Je dis à lui et à cette multitude avec lui qu'il implique obscurément.<sup>166</sup>

Cette prière du Père Jésuite semble faire écho à la

prière de Prouhèze, qui nous fait sentir la fragilité humaine et la contradiction de la volonté:

Je me remets à vous! Vierge mère, je vous donne mon soulier! Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied!

Je vous prévins que tout à l'heure je ne vous verrai plus et que je vais tout mettre en oeuvre contre vous!

Mais quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux! La barrière que vous avez mise,

Quand je voudrai la franchir, que ce soit avec une aile rognée!<sup>167</sup>

Ailleurs, dans la pièce, c'est par l'emploi des contrastes que Rodrigue révèle au Chinois son désir profond et son amour impossible;<sup>168</sup> que le Vice-Roi exprime son désir de rendre immortel tout ce qu'il touche (II, 5); que Saint Jacques explique comment les murs de la séparation n'empêchent pas que deux âmes existent en même temps.

Si je ne puis être son paradis, -s'exclame Prouhèze par l'intermédiaire de la Lune-du moins je puis être sa croix! Pour que son âme avec son corps y soit écartelée je vauz bien ces deux morceaux de bois qui se traversent!

Puisque je ne puis lui donner le ciel, du moins je puis l'arracher à la terre. Moi seule puis lui fournir une insuffisance à la mesure de son désir!

.....

On ne peut mourir sans toucher au delà de la vie!<sup>169</sup>

La richesse et l'abondance de la langue baroque se manifestent aussi par "les dons d'images et de nombre" (Oeuvres Complètes de Paul Claudel, tome XVIII, p. 20) que Claudel trouve dans la "sainte réalité" pour exprimer l'univers des choses invisibles. Voilà comment s'exprime le

poète dans Positions et Propositions:

Partout où il y a rapport, ce rapport secret étranger à la logique et prodigieusement fécond entre les choses, les personnes et les idées, qu'on appelle l'analogie et dont la rhétorique a fait la métaphore, il y a la poésie. La texture même du langage, et par conséquent de la pensée, est faite de métaphores.<sup>170</sup>

Par la métaphore, Claudel exprime tous ses sentiments en trouvant des analogies dans l'univers qui nous entoure. "L'objet de la poésie -écrit-il- .... c'est cette sainte réalité, donnée une fois pour toutes, au centre de laquelle nous sommes placés."<sup>171</sup>

Le rêve de Claudel est la joie cosmique de l'homme en communion avec la nature. Pour exprimer cette joie, le poète "va chercher aux quatre coins de l'univers des images et des figures pour en composer un prodigieux concert."<sup>172</sup>

Pour Claudel il n'y a pas de poésie sans images: -images terriennes, réalistes, paysannes, familières, musicales, inépuisables. Les fleurs, les animaux, les champs, les étoiles, l'eau et la mer, le soleil et la lune recréent tous les effets de la lumière, (procédé si cher aux Baroques), donnent vie à des états d'âme multiples et louent Dieu qui fait "la matière inépuisable des récits et des chants du plus grand poète, comme du plus petit oiseau."<sup>173</sup>

Le Soulier de satin évoque les thèmes majeurs de "toute cette oeuvre invisible que Dieu a faite toute à la fois."<sup>174</sup> Ce sont des thèmes de lumière, de correspondances

et de rêves, de fantasmagories et de désirs profonds, de joie et de souffrance, d'harmonie et d'un amour interdit et impossible.

Citons en passant quelques métaphores très riches et très belles.

Toutes les grandes constellations de l'un et de l'autre hémisphères, la Grande Ourse, la Petite Ourse, Cassiopée, Orion, la Croix du Sud, sont suspendues en bon ordre comme d'énormes girandoles et comme de gigantesques panoplies autour du ciel.<sup>175</sup>

L'amour de Rodrigue pour Prouhèze s'exprime d'une manière très métaphorique dans la scène 7 de la Ière Journée :

Don Rodrigue. -Ce ne sont point ses yeux, c'est elle-même tout entière qui est une étoile pour moi!

Jadis sur la mer des Caraïbes, quand à la première heure du matin je sortais de ma caisse étouffante pour prendre la veille,

Et qu'une seconde on me montrait cet astre réginal, cette splendide étoile toute seule au bandau du ciel transparent,

Ah! c'était le même saisissement au cœur une seconde, la même joie immense et folle!<sup>176</sup>

Ailleurs, l'Amérique est recréée par la métaphore :

L'Amérique, comme une immense corne d'abondance, je dis ce calice de silence, ce fragment d'étoile, cet énorme quartier du paradis, le flanc penché au travers d'un océan de délices!<sup>177</sup>

C'est par des correspondances que le rêve de Dona Musique s'explique et se manifeste étincelant et délectable :

Je veux être rare et commune pour lui comme l'eau, comme le soleil, l'eau pour la bouche altérée qui n'est jamais la même quand on y fait attention. Je veux le remplir tout à coup et le quitter instantanément, et je veux qu'il n'ait alors aucun moyen de me retrouver, et pas les yeux ni les mains, mais le centre seul et ce sens en nous de

l'oufe qui s'ouvre,

Rare et commune pour lui comme la rose qu'on respire tous les jours tant que dure l'été et une fois seulement!<sup>178</sup>

Don Rodrigue exprime ailleurs l'union de son âme à celle de Prouhèze en ces termes:

Don Rodrigue. -.....

Et moi, je sais qu'elle est là au son que fait mon âme en lui parlant,

Comme un aveugle en chantant sait qu'il est devant un mur ou des buissons ou le vide.<sup>179</sup>

On pourrait citer des métaphores à l'infini dans tout le Soulier de satin. Pour le moment il nous suffit de dire que la métaphore joue un rôle prépondérant dans la poésie de la pièce.

On ne peut pas parler des effets du baroque sur le style sans mentionner l'importance que Claudel donne au mot, à la phrase et au verset qui lui servent à célébrer son goût de la liberté en littérature.

"Je ne suis prisonnier d'aucune charte esthétique" écrit Claudel dans une lettre au "Figaro", le 14 juillet, 1914.

Mots nobles ou populaires, vulgaires ou sacrés, terriens ou marins, définissent le mouvement, la vibration et l'allure de la phrase; ils sont pour Claudel des sons, des couleurs et des symboles, "une espèce d'engin spirituel",<sup>180</sup> qui doivent servir à l'oreille, aux yeux, à l'esprit du poète et du lecteur pour lui indiquer l'importance du vide et du silence qui émanent dans cet arrêt du

blanc qui limitent les mots et que fait ressortir le plein. Ainsi, son vers se fera-t-il louange, peinture, musique.

Voilà comment s'exprime Claudel dans Oeuvres Complètes, (tome 18, p. 315):

Le mot écrit lui-même, j'y trouve autre chose qu'une espèce d'algèbre conventionnelle. Entre le signe graphique et la chose signifiée, il y a un rapport. On m'accuse tant qu'on voudra de fantaisie, mais j'affirme que le mot écrit a une âme, un certain dynamisme inclus, que le mot écrit a une âme, un certain dynamisme inclus, qui se traduit sous notre plume en une figure, en un certain tracé expressif. Tout aussi bien que le chinois, l'écriture occidentale a par elle-même un sens. Et sens d'autant mieux que, tandis que le caractère chinois est immobile, notre mot marche.

Ce "mot" qui "marche" est l'engin de la phrase expressive de Claudel. La phrase du Soulier de satin est à la fois épique, tragique, comique, religieuse, chargée de tous les sentiments humains; un chant, un hymne du poète qui célèbre la beauté de l'univers, les secrets de l'univers invisible, le drame de l'homme dans l'univers.

La phrase de Claudel utilise toutes les ressources mises à sa disposition; les adjectifs, les verbes, les prédicats lui donnent splendeur, puissance, musicalité; "l'emploi des incidentes", cher à Bossuet, "ce sont des grandes ailes déployées, de sorte que, quand la phrase arrive à son terme, elle ne fait que se poser avec une légèreté extraordinaire sur le sol."<sup>181</sup>

La prière du Père Jésuite et de Prouhèze, les phrases mélodieuses de Donna Musique et de Sept-Épées semblent faire écho à Bossuet. Dans ce sens, le Soulier de satin est riche de phrases extraordinaires où les mots, les figures de style,

la répétition et l'énumération créent la splendeur et la surcharge qui est la caractéristique aussi de la phrase baroque.

Le monologue du Père Jésuite au début de la pièce nous fait sentir l'ampleur de la phrase claudélienne qui reste toujours ouverte à toutes les possibilités de la pensée. Les mots, les verbes, les incidentes, basés essentiellement sur la respiration, balancent une série de gonflements et de détente; créent des spectacles de son et lumière et expriment une musique mystérieuse qui vient des profondeurs de l'être humain.

Notons la série de compléments et d'incidentes que le début du Soulier nous offre dans la prière du Père Jésuite. On a l'impression que "les lettres n'existent que pour le mot, les mots pour la phrase, et la phrase pour l'homme."

(Lettre de Paul Claudel au R.P. Paroissin, 4 avril 1953)

Je prends, je me sers de toute cette oeuvre invisible que Dieu a faite toute à la fois et à laquelle je suis étroitement amalgamé à l'intérieur de Sa sainte volonté, ayant renoncé la mienne,

De ce passé dont avec l'avenir est faite une seule étoffe indéchirable,

De cette mer qui a été mise à ma disposition,

Du souffle que je ressens tour à tour avec sa cessation sur ma face, de ces deux mondes amis, et là-haut dans le ciel de ces grandes constellations incontestables,

Pour bénir cette terre que mon coeur devinait  
Là-bas dans la nuit, tant désirée!<sup>182</sup>

Le lyrisme et la vague musicale de cette prière nous mènent à dire quelques mots sur le verset claudélien qui

sert à exprimer le mieux la distillation de l'expérience spirituelle du poète.

Le langage paysan ne suffit pas à Claudel pour rendre la pulsation de l'univers; le classicisme et les Parnassiens étouffent son inspiration par leur construction artificielle et plastique. Il rejette aussi la mécanique de l'alexandrin et toute forme de rime qui "aappauvrit énormément les recherches du langage."<sup>183</sup> Il remplace tout alors par une "topographie" nouvelle qui tient compte du "blanc et de l'intermittent". Pour sa poésie il lui faut le vers iambique, "universellement employé dans le théâtre ancien 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 pas de compter le temps dans notre poitrine."<sup>184</sup>

Le poète du Soulier se sert aussi de nombreux mètres (cadence des hymnes liturgiques, vers libre des vies des saints, enjambement à la manière de Shakespeare ). De ces mètres, Claudel emploie surtout celui qui est fondé sur le rythme respiratoire du langage parlé pour éviter la monotonie et le sommeil du mètre régulier et pour créer un vers libre, "le vers des Psaumes, des Prophètes, celui de Pindare et des chœurs grecs."<sup>185</sup>

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, le cœur qui dit indéfiniment:

Un. Un. Un. Un. Un. Un.

Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien).

L'iambe fondamental, un "temps" faible et un "temps"

fort. Et d'autre part la matière sonore nous est fournie par l'air vital qu'absorbent nos poumons et que restitue notre appareil à parler qui le façonne en une émission de mots intelligibles.<sup>186</sup>

Coeuvre dans la Ville se vante, comme Rimbaud, d'avoir trouvé le secret poétique dans le vers qui n'a "ni rime, ni mètre":

O mon fils! lorsque j'étais un poète entre les hommes  
 J'inventai ce vers qui n'avait ni rime, ni mètre,  
 Et je le définissais dans le secret de mon cœur  
 Cette fonction double et réciproque  
 Par laquelle l'homme absorbe la vie et la restitue  
 dans l'acte suprême de l'expiration,  
 Une parole intelligible.<sup>187</sup>

Ce genre de vers Claudel le trouve dans la prose de Bossuet et de Pascal (J. Arrouche, Mémoires Improvisés de Paul Claudel, p. 43). Dans le Soulier de satin on sent la présence de ces prosateurs français. Le discours de Bossuet "Sur l'assomption de la Sainte Vierge" nous offre le leitmotiv des incidentes, des répétitions, des prières, des antithèses toujours présentes dans la poésie de la pièce.

Qu'elle bénisse la piété exemplaire de la reine  
 .....qu'elle fasse multiplier leur  
 royale postérité! .....Qu'elle  
 mette bientôt le comble à la joie de toute la  
 France .....  
 et qu'elle ne prolonge sa vie que pour augmenter  
 ses mérites. Qu'elle soit toujours aimée, tou-  
 jours respectée, .....  
 ..... Qu'elle vive sur la terre, .....  
 qu'elle dédaigne ce qui passe, et qu'elle s'at-  
 tache immuablement à ce qui demeure.....  
 .....; qu'elle méprise autant sa  
 grandeur royale que nous sommes obligés de la  
 révérencer; et qu'elle fasse sa principale occupa-  
 tion du soin de mériter devant Dieu une couron-  
 ne immortelle.<sup>188</sup>

Le vers libre du Soulier de satin ne suit pas un sentier frayé. Le poète, sans plan, est toujours prêt à recevoir l'inspiration qui donne une certaine unité à sa poésie. La vocation de Claudel est celle des Muses:

"O mon âme, il ne faut concevoir aucun plan! o mon âme sauvage, il faut nous tenir libres et prêts." 189

## NOTES

1. R. Lebègue, "Le théâtre baroque en France" (article paru dans Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance), 1942, p. 162.
2. Wölfflin, Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art, pp. 11-12.
3. Jean Rousset, La littérature de l'âge baroque en France - Circé et le Paon. (Librairie José Corti, 1954).
4. V. Cerny, dans Critique, no. 109, juin 1956, p. 531.
5. Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel, pp. 15-16.
6. E. d'Ors, Du Baroque, p. 132.
7. Marie-Louise Tricaud, Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel, p. 17.
8. Paul Claudel (Théâtre de tous les temps, 8), pp. 114-15.
9. Paul Claudel, "Lettre à Alexandre Cingria" (Positions et Propositions) Oeuvres en prose.
10. Marie-Louise Tricaud, Le baroque dans le théâtre de Claudel, p. 20.
11. Gabriel Marcel, Regards sur le théâtre de Claudel, pp. 137-38.
12. Paul Claudel, Mes Idées sur le théâtre, p. 191.

13. Archives de la Société Paul Claudel, 13, rue du Pont-Louis-Philippe, Paris IVe .
14. Réflexions sur le théâtre, p. 160.
15. Paul Claudel, Journal I, p. 186.
16. Paul Claudel, "Le Soulier de satin," Théâtre II, p. 780.
17. Cahiers Paul Claudel, X, Lettre 82 .
18. Archives de la Société Paul Claudel, 2 décembre 1943 .
19. Paul Claudel, Oeuvres complètes, tome 13, p. 296.
20. Paul Claudel, Oeuvres complètes, p. 1173.
21. Paul Claudel, Journal, tome I, p. 186.
22. Paul Claudel, Théâtre II, p. 787.
23. Correspondance Paul Claudel - Jean-Louis Barrault, Lettre 49.
24. Paul Claudel, Lettre à Barrault, 31 novembre 1943 .
25. Paul Claudel, Théâtre II, p. 791.
26. Paul Claudel, Ibid., p. 885 (Pléiade, 1965).
27. Paul Claudel, Ibid., p. 954 .
28. Paul Claudel, Ibid., p. 1008 .
29. Paul Claudel, Ibid., p. 1100 .
30. Correspondance Paul Claudel - Jean-Louis Barrault, lettre 147 .
31. L'Oeil Scoute, p. 13 .
32. Paul Claudel, "Le Soulier de satin," Théâtre II, p. 871 .
33. Paul Claudel, Ibid., p. 722 .
34. Cahiers Paul Claudel, I, p. 78 .

35. Cahiers Paul Claudel, X, pp. 80-81.
36. Jean-Louis Barrault, Nouvelles Réflexions sur le théâtre, p. 204.
37. Paul Claudel, "Mes Idées sur la Manière de Jouer mes Drames", Octobre-Novembre, 1912.
38. André Alter, Paul Claudel, p. 123.
39. Paul Claudel, Le Soulier de satin, (version pour la scène), Tome II, p. 975.
40. Cahiers Paul Claudel, X, Lettre 48.
41. Paul Claudel, Le Soulier de satin (Pour la scène), p. 1051.
42. Paul Claudel, Ibid., p. 1099.
43. Cahiers Paul Claudel, X, Lettre 136.
44. Ibid., Lettre 49.
45. Paul Claudel, Le Soulier de satin (Pour la scène), p. 986.
46. Paul Claudel, Ibid., p. 997.
47. Paul Claudel, Ibid., pp. 1009-1010.
48. Paul Claudel, Ibid., p. 1100.
49. Paul Claudel, Ibid., p. 1025.
50. Oeuvres complètes, Tome 15, p. 127.
51. "La Ville", Théâtre, Tome I, p. 329.
1926. 52. Lettre de Paul Claudel à J. Copeau, 26 septembre 1926.
53. "Cinq Grandes Odes", Oeuvre poétique, p. 221.
54. Paul Claudel, Théâtre II, pp. 870-871.

55. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 741.
56. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 892.
57. E. d'Ors, Du Baroque, p. 129.
58. Paul Claudel, Théâtre II, p. 749.
59. Paul Claudel, *lère journée*, Théâtre II, p. 719.
60. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 714.
61. Paul Claudel, "Le Soulier de satir", Théâtre II,  
p. 714.
62. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 735.
63. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 751.
64. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 751 .
65. Paul Claudel, Oeuvres en prose, pp. 118-19.
66. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 1087-88.
- (En ce qui concerne l'art baroque, voir aussi  
"Le Retable portugais", Oeuvres en Prose,  
pp. 254-257).
67. Paul Claudel, Théâtre II, p. 782.
68. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 784.
69. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 784-785.
70. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 788 .
71. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 789.
72. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 790 .
73. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 685 .
74. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 693 .
75. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 944 .

76. Paul Claudel, Ibid., p. 884.
77. Paul Claudel, Ibid., p. 915.
78. Paul Claudel, Ibid., pp. 914-915.
79. Paul Claudel, Ibid., p. 938.
80. Préface du livre de J. Madaule: Le Génie de Paul Claudel, p. 10.
81. Paul Claudel, Théâtre II, p. 665.
82. Paul Claudel, Ibid., p. 686.
83. Paul Claudel, Ibid., p. 700.
84. Paul Claudel, Ibid., pp. 748-749.
85. Paul Claudel, Ibid., p. 699.
86. Paul Claudel, Ibid., p. 766.
87. Paul Claudel, Ibid., p. 859.
88. Jean Rousset, Forme et Signification, p. 186.
89. Paul Claudel, Théâtre II, p. 745.
90. Paul Claudel, Ibid., p. 698.
91. Paul Claudel, Ibid., p. 693.
92. Paul Claudel, Ibid., p. 669.
93. Paul Claudel, Ibid., p. 672.
94. Paul Claudel, Ibid., p. 691.
95. Paul Claudel, Ibid., p. 706.
96. Paul Claudel, Ibid., p. 760.
97. Paul Claudel, Ibid., p. 814.
98. Paul Claudel, Ibid., p. 906.
99. Paul Claudel, Ibid., p. 907.

100. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 1100-1101.
101. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 776.
102. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 778.
103. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 767.
104. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 767.
105. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 901.
106. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 889.
107. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 907.
108. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 896.
109. Paul Claudel, Oeuvres complètes, tome 18,  
p.17.
110. Don Pedro Calderon, La Vie est un Songe, p. 74.
111. Paul Claudel, Théâtre II, p. 811.
112. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 811.
113. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 812.
114. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 813.
115. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 813.
116. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 819.
117. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 814-815 et 819.
118. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 667.
119. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 668.
120. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 686.
121. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 751.
122. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 906.
123. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 906-907.
124. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 907.

125. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 877.
126. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 885.
127. E. D'Ors, Du Baroque, p. 131.
128. Paul Claudel, Théâtre II, p. 732.
129. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 663.
130. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 730.
131. Marie-Louise Tricaud, Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel, p. 53.
132. J. Amrouche, Mémoires improvisés de Paul Claudel, pp. 35-36.
133. J. Amrouche, *Ibid.*, p. 270.
134. E. d'Ors, Du Baroque, pp. 153-154.
135. Cahiers Paul Claudel, II, p. 184.
136. Paul Claudel, Théâtre II, p. 698.
137. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 702 et 705.
138. Paul Claudel, *Ibid.*, pp. 711 et 712.
139. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 828.
140. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 861.
141. Paul Claudel, Oeuvres Complètes, tome XVIII, p. 294.
142. Paul Claudel, Théâtre II, p. 873.
143. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 874.
144. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 897.
145. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 760.
146. Paul Claudel, *Ibid.*, p. 908.

147. Paul Claudel, Ibid., p. 902.
148. Paul Claudel, Ibid., p. 967.
149. Paul Claudel, Ibid., p. 866.
150. Paul Claudel, Ibid., p. 914 .
151. Paul Claudel, Ibid., p. 866.
152. Paul Claudel, Ibid., p. 866 .
153. Paul Claudel, Ibid., p. 716 .
154. Paul Claudel, Ibid., p. 945 .
155. Paul Claudel, Ibid., p. 798 .
156. Paul Claudel, Ibid., p. 675 .
157. Paul Claudel, Ibid., pp. 894 et 896 .
158. Paul Claudel, Ibid., p. 779 .
159. Paul Claudel, Ibid., pp. 677-678 .
160. Paul Claudel, Ibid., p. 793 .
161. Paul Claudel, Ibid., p. 800 .
162. Paul Claudel, Ibid., pp. 779 et 780 .
163. Paul Claudel, Ibid., p. 779 .
164. Paul Claudel, Ibid., p. 781 .
165. Paul Claudel, Ibid., p. 667 .
166. Paul Claudel, Ibid., p. 668 .
167. Paul Claudel, Ibid., pp. 685-686 .
168. Paul Claudel, Ibid., pp. 685-686 .
169. Paul Claudel, Ibid., pp. 779 et 781 .
170. Paul Claudel, Oeuvres Complètes, tome XVIII,  
p. 19 .

171. Paul Claudel, Oeuvres complètes, tome XV,  
p. 94.
172. Paul Claudel, Oeuvres complètes, tome XVIII,  
p. 20.
173. Paul Claudel, Oeuvres complètes, tome XV,  
p. 94.
174. Paul Claudel, Ibid., p. 19.
175. Paul Claudel, Théâtre II, p. 666.
176. Paul Claudel, Ibid., pp. 695-696.
177. Paul Claudel, Ibid., p. 687 .
178. Paul Claudel, Ibid., p. 709 .
179. Paul Claudel, Ibid., p. 771 .
180. Paul Claudel, Oeuvres complètes, tome XVIII,  
p. p. 294 .
181. J. Amrouche, Mémoires improvisés de Paul Claudel,  
p. 41.
182. Paul Claudel, Théâtre II, p. 667 .
183. J. Amrouche, Mémoires improvisés, p. 47 .
184. Paul Claudel, Oeuvres en prose, "Positions et  
et Propositions", pp. 6-7 .
185. Paul Claudel, Ibid., p. 5 .
186. Paul Claudel, Ibid., p. 5 .
187. Paul Claudel, Théâtre I, "La Ville", p. 488 .
188. Jacques Bénigne Bossuet, Oeuvres Oratoires de  
Bossuet, Volume. IV, p. 510 .
189. Paul Claudel, "Les Cinq Grandes Odes" Oeuvre  
Poétique .

## CONCLUSION

Le Soulier de satin représente la somme de l'expérience artistique et humaine de Claudel. "Ce grand livre -déclara le dramaturge à Jean Amrouche- résume tout mon art, toute ma pensée et toute ma vie." (MI, p. 270)

Abordant tous les genres Claudel s'abandonne à son imagination, et expérimente toutes les virtualités de la scène et de la vie. Il entreprend de découvrir tous les registres et les répertoires d'un nouveau monde théâtral. Le Soulier est "mon testament sentimental et dramatique" écrit Claudel dans une lettre à Eve Francis, le 17 août 1927. Dans cette oeuvre l'homme et le dramaturge célèbrant, en même temps, leurs "fiançailles avec la liberté." (ThII,943) liberté qui est la délivrance artistique et spirituelle que le premier Claudel avait goûtée en lisant Rimbaud et le dernier Claudel avait complétée par le Baroque.

En ce sens le Soulier de satin représente la réalisation du rêve inachevé de Rimbaud, --son art dérégulé complété et mené au bien par les disciplines catholiques de la Contre-Réforme. Le Soulier constitue ainsi une oeuvre très différente de tout ce que Claudel avait fait jusqu'à 1919. C'est

la pièce plus expressive et la plus totale de toutes les influences et rencontres du génie claudélien. Oeuvre essentiellement synthétique, symbole de défi à l'académisme, le Soulier préfigure et annonce les drames antérieurs de Claudel. Ces drames aboutissent à un seul drame intérieur -celui du chrétien appelé à affirmer toutes les dimensions de son être à travers l'art et la religion dans un renoncement accepté en vue d'un bonheur transcendant.

Pendant vingt ans nous assistons à un flottement littéraire chez Claudel. Il s'exerce dans les genres les plus divers. L'Ours et la Lune et Protée sont "Deux farces lyriques". L'Homme et son désir est plutôt un "scénario de ballet". La Femme et son ombre est exécutée comme un "scénario pour un mimodrame"; Christophe Colomb change -il est tantôt un drame, tantôt un opéra; la Parole du Festin et Jean d'Arc au bûcher représentent "un oratorio dramatique."

Les premiers grands drames de Claudel, qui avait paru se faire l'héritier de Rimbaud, ont pour thème, dans un climat pessimiste, la tragique aventure des âmes livrées à l'orgueil. Tête d'Or, la Ville, l'Echange, Partage de midi expriment la fatalité qui guette l'individu sous l'influence des passions. Dans ces drames nous nous trouvons au milieu de la conception classique de la tragédie qui, faisant de l'homme la mesure de toute chose, doit aboutir à des conflits psychologiques. D'ailleurs la vision théologique et théocentrique fait retrouver à Claudel la grande tradition eschyléenne qui met en scène moins de caractères individuels en proie à

des crises morales que des âmes qui jouent avec des puissances mystérieuses, grâce ou fatalité, une partie d'enjeu éternel. Ainsi l'Annonce et l'Otage perdent en intensité lyrique, peut-être, mais gagnent en signification religieuse et plus chrétienne, au fur et à mesure, qu'ils s'éloignent de l'esthétique classique et s'approchent de l'Évangile - vertu et renoncement, obéissance et sacrifice.

Pendant ces vingt années de théâtre Claudel montre aussi un faible pour le côté personnel qu'il garde dans sa vie et dans son oeuvre. Admirateur, dès sa jeunesse, de Wagner, et malgré son criticisme inégal des représentations de ses oeuvres, Claudel ne réussit pas à étouffer son enthousiasme romantique car il a un tempérament et une sensibilité romantiques -- insatisfaction du présent, amour des voyages exotiques, prédominance de la passion toujours aux prises avec la sagesse et la raison, angoisse et rêverie.

Comme Lautréamont, Claudel a fait sentir la fascination de la mer; comme Rimbaud il a fait place à l'invisible et à son tempérament violent et plein d'énergie; comme Hugo il a senti l'harmonie de l'univers qui se fait et se défait; comme Tête d'or il a senti le drame de la possession de la terre. Tourmenté par le sentiment que rien en lui n'était jamais achevé, il refait plusieurs fois ses drames. Si de temps en temps il médite de l'amour romantique, c'est parce qu'il en mesure toute la puissance et qu'il est le héros et la victime. Derrière son dogmatisme il y a des cris rimbaldiens

de liberté, rebelle à tout frein, de véhémence dans l'inspiration et d'ivresse créatrice. Partage de midi est une expérience romantique des limites de la passion et d'une nouvelle liberté -celle de l'amour. Tête d'or et la Ville montrent à Claudel la nécessité de la tentation de la femme pour faire sortir ce qu'il y a de meilleur dans l'homme. Ces pièces soulignent la force exclusive que l'amour peut acquérir en nous et la difficulté de pouvoir les satisfaire dans cette vie. Mésa exige tout d'Ysé; Rodrigue de Prouhèze; toujours à la recherche de la satisfaction qu'ils ne trouvent pas, sauf dans le renoncement complet.

Avant le Soulier il y a, dans l'oeuvre de Claudel, tout un courant romantique qui préfère l'imagination et la sensibilité à la raison classique, l'exaltation du moi inquiet et orgueilleux à l'obéissance à un ordre supérieur. Claudel toutefois n'est pas satisfait de ses rêves romantiques car le romantisme n'est pas l'expression totale de lui-même et de toute sa pensée. Tous ces éclats romantiques, issus de la personnalité de Claudel et de ses rencontres qui s'étendent de Wagner à sa soeur Camille, femme artiste et passionnée, convergent enfin dans le Soulier de satin qui analyse le conflit de la femme et de la chair, l'exotisme des voyages, la rêverie et la réalité. Là, il ne s'agit pas d'effusions individuelles seulement, mais de crises et de conflit auxquels la foi se trouve mêlée.

Le Soulier de satin est un drame théâtral et historique à la manière de "la Trilogie"; un drame mystique, psychologique

et confidentiel; un drame comique "une énorme mascarade qui achèvera de (le) perdre dans l'esprit des classiques" (Le Monde, 27 juillet 1968) où s'épanouit la technique du burlesque, latente dans les oeuvres antérieures; un drame enfin lyrique où se répand tout le lyrisme que Claudel avait tenu en bride dans l'Otage, Tête d'or et le Pain dur.

A travers diverses rencontres explosives, qu'il a su discipliner par ses tendances à l'ordre et à l'harmonie, Claudel se dirige, sous l'influence de Rimbaud et du Baroque, vers le centre de sa vision artistique.

Le Soulier de satin est le drame de l'individu parvenu à l'état adulte. Il représente la sauvagerie et l'enthousiasme de la jeunesse rimbaldienne, l'enfer du païen et du révolté qui se convertit et la richesse et l'abondance de la maturité que le dramaturge a découverte dans le Baroque.

Cette pièce symbolise l'humanité en marche vers la libération spirituelle, à la recherche de l'équilibre de la chair et de l'esprit où la femme et son amour interdit, centre du conflit tragique de l'artiste, apparaissent comme l'antithèse de la joie cosmique et du salut.

L'esthétique de Claudel consiste à trouver le lien réciproque entre la libération de la forme et la libération de l'esprit; l'exigence du spirituel concret est illustrée dans son art; il y a dans le Soulier de satin une nostalgie d'incarnation du surnaturel par la forme certes, mais capable de porter bien au-delà vers une vision spirituelle et cosmique.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Antoine. "Baroque et Préciosité", dans Revue des Sciences humaines, Nos. 55-56 (1949): 208-224
- Alter, André. Paul Claudel (Théâtre de tous les temps 8) Paris: Seghers, 1968
- Antoine, Gerald. "L'Art du comique chez Claudel", dans Cahiers Canadiens II, pp. 104-154
- Aquilon, Pierre. "Claudel traducteur d'Eschyle", dans Paul Claudel, I. Revue des Lettres modernes, no 101-103, Minard, (1964): pp. 7-43
- Autrand, Michel. "Les Enigmes de la Quatrième Journée du Soulier de satin", dans la Revue d'Histoire du Théâtre, (juillet-septembre 1968): pp. 309-324
- Barrault, Jean-Louis. "Un Claudel vivant", dans Cahiers Renaud-Barrault no. 25, Julliard (décembre 1958): pp. 3-37
- \_\_\_\_\_. Nouvelles réflexions sur le théâtre Paris: Flammarion, 1959
- \_\_\_\_\_. Souvenirs pour demain Editions du Seuil, 1972
- Baudelaire, Charles. "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", dans "l'Art romantique", Oeuvres complètes. Paris: La Pléiade, 1961. pp. 1208-1244
- Beaumont, Ernest. Le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudel: le thème de Béatrice, Lettres modernes, Minard, 1958
- Bémol, Maurice. Essai sur l'orientation des littératures de langue française au XXe siècle. A Nizet, 1960
- Berton, Jean-Claude. Shakespeare et Claudel; l'espace et le temps au théâtre, Genève, La Palatine, 1958

- Birn, Randi. "The Comedy of Disrespect in Claudel's Soulier de satin". French Review (43): 175
- Blanc, André. Claudiel, le Point de vue de Dieu. Paris, Centurion, 1965
- Bloch, Jean Richard. Le Destin du théâtre. Gallimard, 1930
- Bossuet, Jacques Bénigne. Oeuvres oratoires de Bossuet. Desclée de Brouwer et Cie, 1922
- Bourget, Paul. Nouveaux essais de psychologie contemporaine. Lemerre, 1894
- Brunel, Pierre. Claudiel et Shakespeare. Paris, Colin, 1971
- \_\_\_\_\_. "La Géographie de l'enfance", dans Géographie poétique de Claudiel, Cahier Canadien, Claudiel IV, 1966 pp. 15-29
- \_\_\_\_\_. "Le Soulier de satin" devant la critique: dilemme et controverses, Lettres modernes, "Situation" no. 6 Minard, 1964
- Burgard, Pierre. Le Comédien et son double. Stock, 1970
- Burghardt, Lorraine S. "Paul Claudel's Le Soulier de satin as a Baroque Drama". Modern Drama, 14:63-71
- Cahiers Renaud-Barrault, n. 12. 1955
- Cahier canadien Claudiel 6. "Claudiel et l'Amérique II". "Lettres de Paul Claudiel à Agnès Meyer" (1928-29) "Note-Book d'Agnès Meyer (1929)"  
Edition établie, avec introduction et notes, par Eugène Roberto  
Editions de l'Université d'Ottawa, Canada 1969
- Cahiers Paul Claudiel 10. "Correspondance Paul Claudiel - Jean-Louis Barrault"  
Gallimard 1974
- Cahiers Renaud-Barrault Nos. 18-19. "Poésie du geste" dans "Anthologie poétique du comédien".  
Décembre 1956

Cahiers Paul Claudel 9. "Prague"  
Paris, Gallimard, 1971

Cahiers Paul Claudel 2. "Le rire de Paul Claudel"  
Gallimard, 1960

Cahiers Paul Claudel 8. Chapitre III.

C. La thématique chinoise de Claudel  
D. Le Soulier symbolique  
Paris, Gallimard, 1968

Calderon, Don Pedro. Le Vie est un Songe.  
ed., du Club des Librairies de France

Gattai, Georges. "Burlesque et Baroque chez Paul Claudel"  
dans Critique, mars 1961

\_\_\_\_\_. "Claudel et l'Age baroque", dans La Table ronde,  
no. 194, mars 1964: pp. 158-173

Cerny, C. "Le Baroque et la Littérature française", dans  
Critique, juin-juillet, 1956

Cerny, Vaclav. "Le 'Baroquisme' du Soulier de satin"  
Revue de Littérature Comparée 44  
(1970): 472-98

Chaigne, Louis. "Claudel et sa terre" dans La Table ronde,  
avril 1955, pp. 17-20

\_\_\_\_\_. Vie de Paul Claudel et Genèse de son oeuvre.  
Tours, Paris, Mame, 1961

Chambers, Ross. "La quatrième journée du Soulier de satin"  
Cahiers de la Compagnie Madeleine  
Renaud-Jean-Louis Barault, 1972, pp. 11-37

Claudé, Paul. "Arthur Rimbaud", dans Oeuvres en prose,  
La Pléiade, 1965

\_\_\_\_\_. "Conversations dans le Loir-et-Cher", dans  
Oeuvres en prose, La Pléiade, 1965

\_\_\_\_\_. Correspondance avec André Suarès, préface et  
notes de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951

\_\_\_\_\_. Correspondance avec Darius Michaud  
(1912-1953), dans Cahiers Paul Claudel, tome III,  
Paris, Gallimard, 1961

- Claudel, Paul. Correspondance avec Jacques Rivière (1907-1914), Paris: Librairie Plon, 1926
- \_\_\_\_\_. Journal I. Editions Gallimard, 1968
- \_\_\_\_\_. Journal II. Editions Gallimard, 1969
- \_\_\_\_\_. "Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré" dans Oeuvres en prose, La Pléiade, 1965
- \_\_\_\_\_. "Lettre à Lucien Coutaud" du 2 décembre 1943 Archives de la Société Paul Claudel, 13, rue du Pont-Louis-Philippe, Paris IVe
- \_\_\_\_\_. Lettres à Jean-Louis Barrault (1943-1954), publiées dans Paul Claudel Oeuvres complètes, Gallimard, tome VIII, pp. 393-396, tome XII pp. 549-552 et dans Théâtre, "La Pléiade", t. I pp. 1303-1306 et t. II pp. 1469-1470
- \_\_\_\_\_. Lettres à Marie Kalf (1909-1912), dans La Table ronde, no. 88 1955, pp. 68-73
- \_\_\_\_\_. Mémoires improvisés. Gallimard, 1954
- \_\_\_\_\_. Mes Idées sur le théâtre. Paris, Gallimard, 1966
- \_\_\_\_\_. "Mon pays", dans Oeuvres en prose, 1965
- \_\_\_\_\_. Oeuvres complètes. Paris, Gallimard, en cours de parution depuis 1950
- \_\_\_\_\_. Oeuvre poétique. Gallimard, 1957
- \_\_\_\_\_. Oeuvres en prose. Editions Gallimard, 1965
- \_\_\_\_\_. L'Oiseau noir dans le soleil levant. Paris, Gallimard, 1929
- \_\_\_\_\_. "Le Retable Portugais", dans Oeuvres en prose Editions Gallimard, 1965
- \_\_\_\_\_. Théâtre de Paul Claudel II. Editions Gallimard, 1965
- \_\_\_\_\_. Toi qui es-tu? Paris, Gallimard, 1936

- Clerc, Jean-Marie. "A propos du Soulier de satin: Dialogue et lyrisme du théâtre de Claudel". L'Information Littéraire 24: 12-17
- Craig, Gordon. De l'art du théâtre. Paris, ed. O. Lieutre, 1942
- Daudet, Léon. Devant la douleur: souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905, 2e. série, Paris. Nouvelle Librairie Nationale, 1915
- \_\_\_\_\_. Fantômes et Vivants: souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905, 1ère série, Paris. Nouvelle Librairie Nationale, 1917
- Delcourt, Marie. "Claudel et Euripide", dans Revue d'Histoire littéraire de la France, oct.-déc. 1961
- Parabet, René. Le Jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel. Lettres modernes, Minard, 1960
- Pocillon, Henri. La vie des formes. Alcan, 3e. ed., 1947
- Francis, Eve. Temps héroïques. théâtre, cinéma. (Préface de P. Claudel) Paris, Denoël, 1949
- Freilich, Joan S. Paul Claudel's "Le Soulier de satin": A stylistic, structuralist and psychoanalytic interpretation. University of Toronto Press, 1973
- \_\_\_\_\_. "Le Soulier de satin: Four Levels Through Imagery". Claudiel Studies I, 1: 44-45
- Fromentin, Eugène. Les Maîtres d'autrefois. Garnier, 1939
- Garelli, Jacques. La Gravitation poétique. Essai d'Esthétique littéraire. Paris: Mercure de France, 1966
- Gauthiez, Pierre. "L'Exposition universelle de 1889: la danse, le théâtre", dans L'Art, 1881, tome II

- Goncourt, Edmond de. Journal,  
texte annoté par Robert Ricatte, Fasquelle-Flammarion,  
1956, tome 3
- Guichard, Léon. La Musique et les Lettres en France au temps  
du wagnérisme. Paris. P.U.F., 1963
- Guillemin, Henri. "Claudel avant sa 'conversion'", dans  
La Revue de Paris, mai 1955
- \_\_\_\_\_. "Claudel et Rimbaud" dans  
Le Monde, 14-20, juillet 1955
- \_\_\_\_\_. Claudiel et son art d'écrire.  
Paris, Gallimard, 1955
- \_\_\_\_\_. "Claudel jusqu'à sa 'conversion'", dans  
La Revue de Paris, avril-mai 1955: pp. 20-30
- \_\_\_\_\_. "La 'Conversion' de Paul Claudel" dans  
Les Etudes classiques, Namur, XXV,I, janvier 1957
- \_\_\_\_\_. Le "Converti" Paul Claudel.  
Paris, Gallimard, 1968
- Hackett, Cecil Arthur. Le lyrisme de Rimbaud.  
Paris: Librairie Basetet et Bastard, 1938
- Hautecoeur, L. L'art baroque.  
Paris, Club français de l'art, 1956
- Henriot, Jacques. "Le thème de la quête dans Le Soulier  
de satin". La Revue des Lettres Modernes 310-314 (1972).  
pp. 89-116
- Huyghe, René. "Classicisme et Baroque dans la peinture  
française au XVIIe siècle", dans XVIIe siècle, no. 20,  
1953, pp. 274-292
- Knowles, Dorothy. La Réaction idéaliste au théâtre depuis  
1890, thèse, Genève, Droz, 1934
- Landau, Edwin Marie. "L'énigmatique Soulier de satin".  
Claudiel Newsletter, no. 7: pp. 30-32
- Lawler, James R. The language of French symbolism.  
Princeton, N. J., Princeton University Press, 1969
- \_\_\_\_\_. "Claudel and Symbolism" dans Review of National  
Literatures, 1974

- Lebègue, René. "Du Baroque au classicisme", dans Revue Dix-septième siècle, no. 20, 1953
- \_\_\_\_\_. "Le théâtre baroque en France"  
(article paru dans Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1942, t. II) pp. 161-184
- Lefebvre, André. "Le Pays de Paul Claudel", dans Bulletin de la Société Paul Claudel, no. 32, pp. 33-38
- Lefèvre, Frédéric. Une Heure avec.....,  
Gallimard, Paris, 3e série, 1925, 5e série, 1929
- Lesort, Paul-André. Paul Claudel par lui-même.  
(Ecrivains de toujours). Editions du Seuil, 1963
- Lioure, Michel. L'Esthétique Dramatique de Paul Claudel.  
Librairie Armand Colin, Paris: 1971
- Lugné-Poe, Aurélien. Dernière pirouette.  
Paris, Ed. du Sagittaire, 1946
- MacCombie, John. The Prince & the Genie  
(A study of Rimbaud's Influence on Claudel)  
The University of Massachusetts Press, 1972
- Madaule, Jacques. Le Drame de Paul Claudel.  
Paris, Desclée de Brouwer, nouvelle édition, 1964
- \_\_\_\_\_. Le Génie de P. Claudel.  
Paris, Desclée de Brouwer, 1933
- Maillet, G., "Paul Claudel champenois", dans Le Correspondant, 1928
- Marcel, Gabriel. Regards sur le théâtre de Claudel.  
Paris, Beauchesne, 1964
- Matheson, William H. Claudiel and Aeschylus.  
The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1965
- Meyer, Agnes Elizabeth. Out of these roots: the autobiography of an American woman.  
Boston, Little, Brown (1963)
- Michaud, Guy. Message poétique du symbolisme.  
Chapitre I "Les décadents ou le mal de fin du siècle",  
et chapitre II "Une crise d'âme ou la génération de 1885".  
Nizet, 1947

Milhaud, Darius. Notes sans musique.  
Paris, Julliard, 1949

Miomandre, Francis de. "L'Autre théâtre", dans la  
Revue de Paris, 15 février 1913, pp. 835-865

Mondor, Henri. Claudé plus intime.  
Paris, Gallimard, 1960

Oeuvres de Arthur Rimbaud. (Préface de Paul Claudel)  
Paris, Mercure de France, 1960

Ors, Eugénie d'. Du Baroque.  
Gallimard, 1935

Petit, Jacques. "Claudel et Virgile", dans "Paul Claudel I.  
Quelques influences formatrices",  
Revue des Lettres modernes, nos. 101-103,  
Minard, 1964(3), pp. 133-136

\_\_\_\_\_. "Essai d'analyse et de situation du burlesque  
claudélien". dans Cahiers de Paul Claudel II.  
Paris, Gallimard, 1960, pp. 155-184

\_\_\_\_\_. "Les Images dans 'Le Soulier de satin'", dans  
Paul Claudel, no. 11. Paris, Lettres Modernes  
Minard, 1974

\_\_\_\_\_. "Les jeux du double dans Le Soulier de satin"  
dans La Revue des Lettres Modernes 310-314 (1972):  
117-38

\_\_\_\_\_. "Pour une explication du Soulier de satin".  
Archives des Lettres modernes, no. 58, 1965 (59 p.)

\_\_\_\_\_. "Le Soulier de satin et la critique", dans le  
Bulletin de la Société Paul Claudel, no. 15, janvier 1964

Peyre, Henri. "Le Classicisme de Paul Claudel", dans la  
Nouvelle Revue Française, 1er septembre 1932,  
pp. 432-441

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce que le romantisme?  
Collection Sup (Presses Universitaires de France, 1971)

\_\_\_\_\_. "Claudel and the French Literary Tradition", dans  
Review of National Literatures, 1974

- Raymond, Marcel. "Propositions sur le Baroque et la Littérature française", dans Revue des Sciences humaines no. 55-56, 1949, pp. 133-144
- Renan, Ernest. Discours et Conférences. Paris, Calmann-Lévy, 1887
- Rimbaud, Arthur. Oeuvres complètes. La Pléiade, 1972
- Rolland, Romain. Mémoires. Albin Michel, 1956
- \_\_\_\_\_. Le Voyage intérieur. A. Michel, 1942
- Rousset, Jean. Forme et Signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Librairie Corti, Paris, 1964
- \_\_\_\_\_. La Littérature de l'âge baroque en France. Circé Le Paon, J. Corti, 1954
- \_\_\_\_\_. "Peut-on définir le Baroque?" dans Actes des Journées internationales d'études du Baroque de Montauban, série A, no. 2, 1965, pp. 19-23. (Publication de la Faculté des Lettres de Toulouse)
- \_\_\_\_\_. "La structure du drame claudélien: l'écran et le face à face" dans Forme et Signification, pp. 171-189. Paris, Corti, 1964
- Saint Victor, Paul de. Les Deux masques. Paris, Calmann-Lévy, 1884, tome I
- Samson, Joseph. Paul Claudel poète-musicien. Ed., du Milieu du Monde Genève, 1947
- Schuré, Edouard. Théâtre de l'âme. Paris, Perrin, 1900
- Segrestaa, Jean-Noël. "Regards sur la composition du Soulier de satin", dans Paul Claudel, V, "Schémas dramatiques", Revue des Lettres modernes, nos. 180-182, Minard, 1968 (3), pp. 59-81
- Sponde, Jean de. Méditations. Jose Corti, 1954

Tapié, Victor-Louis. Baroque et classicisme.  
Plon, 1957

\_\_\_\_\_. "Le Baroque, expression d'une société",  
dans XVIIe siècle, no. 20, 1953, pp. 293-305

Tison-Braun, Micheline. Le Crise de l'humanisme.  
Tome I, Paris, Nizet, 1958

Trépanier, Estelle. "L'Hispanisme dans le théâtre de P. Claudel" article paru dans la Revue de Littérature comparée, juillet-septembre 1962, tome XXXVI, pp. 386-403

Tricaud, Marie-Louise. Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel. Genève, Librairie Droz, 1967

Vachon, André. Le Temps et l'Espace dans l'oeuvre de Paul Claudel. Paris, Seuil, Collection "Pierres vives", 1965

Valéry, Paul. "Au concert Lamoureux en 1893" dans "Pièces sur l'art", Oeuvres, La Pléiade, 1960, Tome II, pp. 1272-1276

Vanderploeg, Barbara A. "The Function and Evolution of the Comic in Claudel's Theatre".  
Dissertation Abstracts International 33 (1972)

Véto, Odile. "Claudel et Dante" dans Revue des Lettres modernes nos. 101-103. Minard, 1964 (3) 1 pp. 67-98

Vogué de, Eugène-Melchior. "A travers l'Exposition", VI, dans la Revue des Deux-Mondes, 15 septembre 1889, tome XCV, pp. 449-465

Warddropper, Bruce W. Introducción al teatro Religioso del Siglo de Oro.  
Salamanca-Madrid, Barcelona, 1967

Warnke, Frank. Versions of baroque.  
Yale Press, 1972

Watanabe, Moriaki. "Claudel et le Nô", dans Etudes de Langue et Littérature françaises, no. 6, 1965. Lib.-Ed. Hakusuisha, Kanda, Tokyo. pp. 61-77

- Watson, Harold. "Fire and Water, Love and Death in Le Soulier de satin".  
French Review 45: 971-79
- Weber, Jean-Paul. La Genèse de l'oeuvre poétique.  
Paris, Gallimard, 1960. Chap. VI, "Paul Claudel",  
pp. 338-387
- Wölfflin, Heinrich. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, traduction de Claire et Marcel Raymond,  
Paris, Gallimard, "Idées-Arts", 1966
- Wyzewa, Theodor de. "Le Pessimisme de Richard Wagner",  
dans La Revue wagnérienne du 8 juillet 1885