EMMANUELLE KAËS

# Les baroques claudéliens, entre histoire et utopie

En 1919 (il commence alors *Le Soulier de satin*), Claudel est l'un des premiers en France à s'intéresser à l'art baroque et à mettre en lumière sa spécificité par rapport à l'art gothique. Historiquement, cette promotion du baroque est indissociable à la fois de la crise de l'art sacré des années vingt (son tout premier texte sur le baroque s'intitule significativement «Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré») et de la réaction contre l'art industriel après la première guerre mondiale: *L'art jésuite ou baroque, — il faut bien se contenter de ces appellations injustement péjoratives — après une longue période de la plus sotte dépréciation est revenu aujourd'hui à la mode. L'œil moderne désespéré par* l'abstraction inhumaine du ciment armé et du métal, *se tourne avec nostalgie vers le paradis de l'ornement et de cette ligne courbe en qui Léonard de Vinci et Michel-Ange voient l'expression même de la vie*[1]. Mais le baroque, nous tenterons de le montrer, est dans l'esthétique claudélienne bien autre chose qu'un Âge d'or de l'art religieux, qu'un passé bienheureux, objet de nostalgie.

L'usage que Claudel fait du mot «baroque» se caractérise à la fois par la parcimonie (aucune inflation du terme), par une certaine imprécision (aucune périodisation ni analyse formelle précise de plans d'église ou de motifs architecturaux), enfin, par l'éparpillement sémantique: occultant les différences stylistiques, il applique le terme à Greco comme au Bernin, à la monumentalité pesante du peintre catalan «néo-baroque» José-Maria Sert comme au rococo pragois. Il ne s'agira pas ici de mettre en regard le baroque selon Claudel avec les catégories des historiens d'art, mais de l'interroger comme *valeur*, esthétique, politique, spirituelle, dans les textes où il le prend pour objet.

## Une esthétique de la différence

C'est d'abord une convergence d'ordre philosophique entre le baroque et l'esthétique claudélienne qui explique l'intérêt de Claudel pour cet art; la

1. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1957, p. 1086. Nous abrégerons désormais en «Pr.». P. Charpentrat note que «la réhabilitation du Bernin alimente la réaction contre le rationalisme de la première après-guerre, contre le Style International issu de Le Corbusier de 1920 et du Bauhaus» (P. Charpentrat, *Le Mirage baroque*, Paris, Minuit, 1967).

philosophie de l'*Art poétique* et la pensée baroque se rencontrent dans le rôle fondamental accordé au *vide*. «Le premier grand nihilisme ontologique de l'Occident depuis les Grecs[2]» trouve un écho dans la philosophie du premier Claudel qui définit le réel comme être-en-défaut; le vide y est actif sous deux formes: Claudel fait d'abord du vide un principe à l'œuvre dans l'univers des choses créées, le manque dynamique est créateur de la *différence* («toute chose est en ce qu'elle diffère», dit-il dans *La Ville*). Mais, le manque-à-être claudélien n'est pas celui de l'être en fuite, de la précarité ontologique baroque, il ne nie en aucune manière la substantialité du réel; par le vide, naissent la combinatoire infinie, l'échange, la différence. Ensuite, l'univers des choses créées est lui-même dans un rapport de différence infinie avec la Cause: comme créature, l'homme n'est qu'une manière de «ne pas être Ce Qui est»; il est uni à l'ensemble du Créé dans la communauté de cette différence essentielle avec le divin. Ces deux modalités de la différence, l'une régissant les relations «horizontales» au sein du Créé, l'autre la relation «verticale» du Créé au Créateur, informent la pensée esthétique[3] de Claudel et particulièrement sa réflexion sur le baroque.

Ainsi, dans la «Lettre à Cingria », c'est le divin défini comme *absence* qui fonde la rhétorique baroque du visible, c'est le vide qui engendre la profusion des formes. La philosophie de l'être-en-défaut exposée dans l'*Art poétique* a comme implication esthétique que l'art, et en particulier l'art baroque, ne travaille qu'avec la défaillance du réel. Ce n'est pas, dans ce premier texte sur le baroque, la description positive d'un objet qui suscite le discours critique, mais le paradoxe d'une absence qui prend la forme d'une dépense: c'est «toute la foison désordonnée de l'ornement», le tourbillon et la pompe qui «indiquent l'ineffable et l'invisible» (Pr., p. 119). L'image baroque prend appui sur la matière — surabondante — pour rebondir et pointer l'invisible: des «statues remuées par un grand souffle qui vient d'ailleurs» (Pr., p. 119). L'art baroque selon Claudel est une *deixis* et non une *mimesis,* il ne représente pas un objet mais intègre notre rapport à lui; il a pour fin non pas «de *représenter* les faits concrets et les vérités historiques de la foi» (Pr., p. 118-119), comme le fait l'art gothique, mais de «*montrer*», et de montrer *le vide.* L'objet de l'indication baroque est «cet espace *vacant* comme un médaillon[4] dont l'accès est interdit à nos sens pompeusement congédiés» (Pr., p. 11). L'art baroque est donc tout à la fois indication d'une réalité spirituelle et mise en scène emphatique de son absence; le signe baroque est ainsi *en défaut* par rapport à ce qu'il signifie, dans un rapport de déficit impossible à combler: «la foison de l'ornement» pointe l'imprédicable, l'irreprésentable.

2. C. Buci-Glucksmann, *La Folie du voir*, Galilée, 1986, p. 171.

3. «Toute image résulte d'une différence avec l'impulsion divine qui rend possible la comparaison. *C'est dans cette différence par rapport à l'être inqualifié que tout être particulier se définit.*» (*Présence et Prophétie,* Œuvres Complètes, p. 387)

4. Peut-être y a-t-il dans cette description le souvenir de la partie supérieure de la chaire de Saint-Pierre réalisée par Le Bernin, qui représente une foison d'anges autour d'un médaillon de verre.

Mais cette esthétique du dissemblable ouvre selon Claudel à la perversion rhétoricienne du baroque: le signifié divin se perd dans cette foison du signifiant, et devient inimaginable:

> *Mais devant cet* ailleurs *l'imagination se récuse intimidée, découragée, et consacre toutes ses ressources à la disposition du cadre dont l'objet essentiel est d'honorer son contenu par des procédés quasi officiels et trop vite dégénérés en recettes et en rengaines.* (Pr., p. 119)

## Du baroque esthétique au baroque politique: l'histoire réécrite

La deuxième modalité du vide définie dans l'*Art poétique* est le manque à l'œuvre dans les relations «horizontales»; le vide comme principe d'un espace régi à la fois par la différence et la coopération informe le texte de 1936, «À la louange de l'Autriche». Cet article, intitulé primitivement «Les peuples du Danube au nationalisme étroit doivent préférer l'idée d'harmonie», propose une évocation poétique et teintée de nostalgie de «l'empire baroque» d'Autriche-Hongrie. La spécificité de ce texte est de faire du baroque une notion indissociablement politique et esthétique: cet empire est, selon Claudel, le «chef-d'œuvre de l'art jésuite», un «miracle fédéral et musical». Le ton euphorique, extasié de cet article manifeste la rencontre miraculeuse de la philosophie claudélienne et d'une configuration historique. Le principe philosophique de la différence coopérante régit pour Claudel à la fois le système politique et la culture baroque de l'Empire. Le vide y est opératoire politiquement, au sens où «un système politique basé sur la *différence*, au lieu de l'homogénéité politique», a fait de ce pays «un chef-d'œuvre de l'art baroque». Les propositions de l'*Art poétique*, «chaque chose ne subsiste pas sur elle seule mais dans un rapport infini avec toutes les autres»; «chaque être est à la fois différent et coopérant», trouvent ainsi un équivalent politique dans le système de confédération d'États caractérisé par la diversité nationale et religieuse que fut pendant un siècle (et non pas trois, comme l'affirme le poète) la monarchie des Habsbourg. Il reprendra la même idée dans son texte sur «L'esprit européen»: «il y a des ressemblances qui dégoûtent, *il y a des différences qui sont des harmonies*» (Pr., p. 1310).

Au plan esthétique, la convergence avec l'*Art poétique* est tout aussi frappante: le territoire baroque est défini comme aire *universelle* travaillée par la *différence*; Claudel insiste sur l'extension historique universelle du baroque *qui a couvert pendant trois siècles, de la Renaissance à la Révolution,* le monde entier *de ses monuments, qui a eu un égal succès dans les pays germaniques, chez les Latins et dans les colonies du nouveau monde, dont* le territoire esthétique a été le plus large qui ait jamais existé... (Pr., p. 1086)

Claudel rattache ensuite la baroquisation de la Bohême à la présence d'une «aristocratie *cosmopolite*», constituée de «tous les généraux et chefs de bandes appartenant à *toutes les nations du monde* qui avaient contribué à maintenir l'Empire contre l'anarchie protestante» (Pr., p. 1087). La différence est posée comme féconde, génératrice, «ce qui manque à toute chose

particulière est *infinie*» affirmait l'*Art Poétique*, l'art de l'époque baroque, nourri de «l'immense répertoire des peuples disparates» de l'Empire des Habsbourg, se définit par «*la variété infinie* de sentiments, de mouvements, de contrastes et de situations» (Pr., p. 1088). La convergence avec la philosophie de l'*Art Poétique* est patente, la différence qui travaille le réel en fait un système d'échanges ouvert, autrement dit, le restitue à l'inépuisable, à «l'infini». Cette idée de la naissance du baroque par différence et échange à l'échelle du monde se retrouve dans un autre texte «La poésie française et l'Extrême-Orient», écrit à peine un an après «À la louange de l'Autriche», en 1937:

> *Il est impossible d'oublier que la découverte de l'Extrême-Orient et le développement de l'art baroque ont été synchroniques et que c'est de la première que le second a probablement reçu l'accentuation décisive.* (Pr., p. 1037)

Idée déjà mise en œuvre, d'une certaine manière, dans la quatrième Journée du *Soulier* par la symbolique partition du travail de peintre entre Rodrigue et son serviteur japonais Daibutsu et par les emprunts esthétiques à l'Extrême-Orient de ces images baroques par excellence que sont les Feuilles de Saints.

Cette combinatoire permet le jeu, l'échange, *la musique*. Celle-ci est au cœur de l'imaginaire claudélien du baroque; dans son sens métaphorique, d'abord, elle marque l'esthétisation du politique: l'Autriche est un système «harmonique», un «miracle fédéral et *musical*», puis elle s'associe à la splendeur de l'église baroque, «un endroit splendide, plein d'or, de musique et de bonne odeur» (Pr., p. 1086), où «tout est or, encens, couleur, musique». Elle est aussi métaphore du mouvement et des *rythmes* du baroque défini comme «mélodie»: différence, «volute, palpitation, envolée», en accord avec les rythmes vivants. Enfin, ce réseau métaphorique de la musique aboutit à Mozart: «Cette communion dans la suavité et dans la douceur, n'est-elle pas l'âme de la musique de Mozart, comme elle le fut de l'art baroque?» (Pr., p. 1087)

On ne trouve pas dans ce texte, pas plus que dans les notes du *Journal* pragois du poète, de réflexion sur la spécificité de l'espace baroque, de noms d'artistes, ou d'analyse précise d'œuvres baroques. Claudel note: «Les sculptures en stuc avec des nuées d'enfants [...] Les sculptures partout comme un grand vol d'oiseaux qui se seraient posés de tous côtés» (*Journal*, vol. I, Pléiade, 1968, p. 163). Les stéréotypes mêmes font sens: les motifs répétés dans le *Journal* de l'enfance, des angelots, de la nuée, de la courbe, naturalisent le baroque, le soustraient à l'histoire pour le rattacher à l'organique et au vivant.

Le baroque, selon Claudel, vise l'adresse à l'autre; mains tendues des anges et des Saints, bras ouverts des madones, il fait entrer le spectateur dans l'œuvre et, par le vide, l'intègre à sa scénographie: «À Saint-Nicolas de Prague, l'attention d'une assistance virtuelle était figurée comme au théâtre

par *quelques loges vides*[5]» (Pr., p. 256). Au plan des rapports entre Église et société, Claudel oppose radicalement le baroque pragois et le baroque italien: l'Église y «est superposée à la vie sociale plutôt qu'elle n'y est mêlée organiquement»; «le sanctuaire s'est rétracté et ne rejoint plus le peuple que par une cascade à la fois méprisante et complaisante de degrés» (Pr., p. 123). Dans le texte de 1936, c'est au contraire un art baroque populaire et consubstantiel à la vie sociale dont Claudel fait la louange:

> *Une chaire portée par des anges* va à la rencontre du public *[...] Chaque village, chaque quartier a, à sa disposition, un endroit splendide [...] où l'on est assis triomphalement* tous ensemble, *où le bon Dieu reçoit son troupeau...* (Pr., p. 1086)

Tous ces éléments construisent un baroque imaginaire, *utopique:*

> *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. (Pr., p. 1087)

Claudel gomme ici le caractère souvent pathétique du baroque de Bohême lié à son histoire même. Nulle part il ne mentionne le hussitisme de la nation tchèque et sa méfiance à l'égard du baroque romain catholique, imposé par une aristocratie et un clergé étrangers. On trouve en revanche, mais dans les marges de cette construction utopique, des propos violents ou amers sur le hussitisme, ainsi ce texte (où «l'oppression» catholique est reconnue et célébrée):

> *Prague est une ville intéressante, mais tout ce qu'elle a de bon date du temps de l'oppression des Jésuites et des Autrichiens. Les Hussites ont tout détruit et ravagé: ce sont de grands hommes. Les Jésuites ont couvert le pays d'édifices et d'œuvres admirables: ce sont des scélérats*[6],

ou encore: «La grande aire de Bohême où pendant un siècle le fléau hussite égruge toute la chevalerie d'Allemagne» (*Journal*, I, p. 125). C'est là le trait le plus frappant de ce texte euphorique que ce silence de Claudel sur l'envers sanglant de la baroquisation de Prague, la révolte des Tchèques protestants administrés par des officiers catholiques au nom des Habsbourg amorcée par la fameuse défenestration de Prague en 1619[7]. Plus exactement, Claudel, dans ce texte, établit un *continuum* historique tout à fait fictif entre ce qui

5. Dans le *Journal*, il note: «Idée d'une présence perpétuelle suggérée par une assistance perpétuelle, les loges intérieures et mystérieuses grillagées d'or. L'adoration perpétuelle» (t. I, p. 164) et dans *Le Soulier*: «Qu'il fait bon dans cette église solitaire *vide de toute assistance virtuelle autre que l'invisible* officiellement suggérée par ces loges à droite et à gauche au-dessus de nous.» (*Théâtre*, vol. II, Bibl. de la Pléiade, 1967, p. 787)

6. Lettre à Arthur Fontaine, Noël 1909.

7. La fraction protestante de la diète de Bohême fait jeter d'une fenêtre des officiers royaux catholiques dans les fossés du château de Prague.

fut effectivement une confédération d'États paisible et peu centralisée et la Prague baroque, *continuum* qui court-circuite totalement la guerre de Trente Ans. Cette reconstruction passe par l'esthétisation du politique: art baroque et monarchie habsbourgeoise sont placés sous le signe commun de l'harmonie, de la délicatesse, de la paternité, «la bonhomie paternelle» des Habsbourg se prolonge dans l'image de l'église baroque où «le bon Dieu [...] reçoit son troupeau, l'entoure, si l'on peut dire, de ses deux bras et lui dispense ses instructions paternelles» (Pr., p. 1086). Rien n'est dit ici de l'attaque de la Bohême par l'armée catholique de Ferdinand, de l'interdiction de la religion protestante, de la substitution de l'allemand au tchèque ni de l'art baroque imposé aux vaincus par la capitale de l'Empire, Vienne. Le baroque en Bohême est historiquement la trace de l'humiliation des Tchèques[8], même si les artistes tchèques se sont ensuite appropriés l'art des vainqueurs[9]. Cette utopie esthétique a donc pour contrepartie la méconnaissance de la spécificité du baroque pragois, Claudel *ne veut pas voir* la thématique, omniprésente pourtant, de la douleur et de l'oppression qui révèle le réinvestissement subtil du passé hussite dans le baroque pragois.

Dans cet article, l'absence de date et de périodisation efface la fracture de la Montagne-Blanche et crée un flou propice à l'élaboration utopique. L'idée d'une «entente des âmes formées sur la même foi» ne correspond à aucune réalité historique, ni avant 1620 — l'Empire était alors une véritable mosaïque religieuse[10] — ni après la victoire de la Sainte Ligue catholique à la Montagne-Blanche, période marquée par l'intransigeance religieuse et le centralisme de Ferdinand II. Les rares notations historiques dans ce texte sont comme allégées, délestées de toute violence et intégrées à la Communion des Saints baroque:

> *les généraux et chefs de bandes appartenant à toutes les nations du monde qui avaient contribué à maintenir l'Empire contre l'anarchie protestante furent récompensés par d'amples domaines qui leur furent taillés surtout dans la riche Bohême. [...] Cette caste aristocratique et riche formait un milieu idéal pour le développement des beaux-arts [...] Que l'on prenne les partitions de Haydn, Mozart, Beethoven, de Schubert, on les trouve toutes dédiées à tous les grands noms de l'aristocratie cosmopolite...* (Pr., p. 1087-1088)

8. Ailleurs, Claudel nie simplement l'humiliation des Tchèques, «les malheurs en grande partie imaginaires d'une certaine période du passé de la Bohême.» (Lettre à Z. Braunerova, *Cahiers Paul Claudel*, 9, Gallimard, 1971, p. 190).

9. Ce sont là les deux thèses en présence chez les historiens d'art: «l'idéal de la Réforme à laquelle la nation tchèque avait adhéré, depuis Jan Hus jusqu'à Luther et aux affinités calvinistes de l'Unité des Frères, ne la prédisposait pas à accueillir ce style catholique et italien [...] Une autre interprétation a été suggérée depuis. Le peuple tchèque, après l'humiliation de la guerre de Trente ans, recomposa ses forces dans l'expérience baroque elle-même.» (V-L Tapié, *Baroque et classicisme*, Plon, 1957, p. 274).

10. Catholiques, Église nationale de Bohême, luthériens en Basse-Autriche et dans les pays tchèques, calvinistes en Hongrie et Transylvanie, et minorités orthodoxes en Croatie et Transylvanie.

Le travail d'élaboration utopique apparaît encore plus clairement si l'on met en regard ce texte de 1936 avec les notes préparatoires du *Journal*: Claudel, dans son article, minore, atténue la *rhétorique* baroque; il concède seulement: «l'art baroque donne expression, une expression parfois majestueuse, *parfois un peu trop rhétorique*, à une certaine expansion éloquente et souriante de notre nature» (Pr., p. 1086). L'art baroque est pensé comme un point d'équilibre miraculeux («moment difficile et exquis où l'équilibre est réalisé entre la sincérité et le lyrisme»; «christianisme à la fois triomphant et miséricordieux»); la rhétorique n'est pas totalement évacuée mais contenue, neutralisée par cette synthèse. Or elle est précisément, dans tous les autres textes de Claudel, ce par quoi l'art baroque perd ce caractère utopique. La comparaison de l'«apparat grandiose» de Saint-Nicolas de la Mala Strana avec l'éloquence religieuse («les sermons de Massillon») disparaît au profit des métaphores du chant, de la musique et de l'«éclat de rire». L'immédiateté lyrique supplante la rhétorique. «Il y a des églises qui montrent et d'autres qui regardent» note Claudel dans son *Journal* pragois; Saint-Nicolas, décrite dans le *Journal* comme une «église qui montre», devient dans «À la louange de l'Autriche» une «église qui regarde», placée sous le signe de l'intériorité et de la charité: «tout regarde l'autel, tout est pénétré d'une vie et d'une éloquence *intérieure*» (Pr., p. 1087). Le poète occulte le triomphalisme anti-protestant dont témoigne la statuaire de Saint-Nicolas, nulle allusion par exemple à la statue de saint Alexandre transperçant de sa crosse le corps de l'hérétique terrassé, le peuple tchèque. C'est le dogme de la Communion des Saints[11] qui fonde la réflexion politique et esthétique: solidarité des âmes («entente des âmes formées sur la même foi»), lien de charité dans l'unité («atmosphère de gaieté et de charité qui a enchanté tant de tribus hétérogènes») et reversibilité des mérites.

## Le baroque entre «têtes coupées» et «République enchantée»: *Le Soulier de satin*

Pour définir cette «version à l'Unité» suave et charitable, Claudel reprend dans cet article la thématique utopique du discours de Musique dans la première scène de la IIIe Journée du *Soulier*. Objet de sa réflexion en 1936, le baroque pragois est présent comme *décor* dans le drame. Cette scène complexe qui problématise les rapports de la catholicité et de l'histoire, se déroule «quelque temps après la bataille de la Montagne Blanche», et a pour cadre la plus prestigieuse église baroque de Prague, Saint-Nicolas de la Mala Strana. La dramaturgie que Claudel invente au début de cette troisième Journée, met en scène les valeurs du baroque tridentin: les quatre Saints, qui après leur tirade reprennent chacun leur place

11. «L'Église [...] nous dit que Dieu a ordonné en elle la charité. Cela veut dire qu'Il a créé en elle un tel ordre, *ayant pour principe la différence*, que nous soyons capables de nous faire du bien les uns aux autres. De nous conférer les uns aux autres non pas seulement des biens matériels mais des biens spirituels...» (*Œ. C.*, Bibl. de la Pléiade, XXV, p. 37).

sur leurs piédestals, affirment par ce geste même le principe de *médiation*, d'intercession au cœur des doctrines de la Contre-Réforme. Autre élément de ce corps doctrinal, leurs discours qui exaltent le culte marial: «Honneur à tous ces bons capitaines recrutés de tous les coins de la chrétienté qui ont maintenu à Prague *l'image de la Vierge Immaculée*» (Th.II, p. 784); «l'Europe qui s'effondre [...] s'est divisée autour de cette mince colonne où se dresse *l'image de Marie*» (Th.II, p. 786).

Mais dans le chaos de cette «Europe qui s'effondre», le personnage de Dona Musique pressent pour l'histoire un accord, définit la direction: la résorption musicale et la sortie de l'histoire définie comme «entente des âmes», «musique», «enchantement» («Par-dessus les frontières nous établirons cette république enchantée...»). Or Claudel, en 1936, pour dire le miracle baroque autrichien, mobilise exactement le même imaginaire idyllique: le baroque «a *enchanté* tant de tribus hétérogènes et de passions sauvages», il est l'art qui invite et qui convie: «l'invitation» évoquée dans *Le Soulier* («il n'y a qu'à laisser parler son cœur pour convier tous les êtres à ce cercle bienheureux») définit aussi l'église baroque, «une action de grâces à laquelle nous sommes aussitôt *associés* où l'autel est dominé par *une madone qui nous tend les deux mains*». Divers éléments dans cette scène tendent à soustraire le baroque à l'histoire, le plus évident étant l'anachronisme: l'église de la Mala Strana a été construite au début du XVIIIe siècle, cent ans après la bataille de la Montagne-Blanche que les personnages commentent. Ensuite, les quatre Saints sont construits par Claudel comme des figures *humbles* de la catholicité (tout comme les Images de Saints de Rodrigue), voire en deçà du catholicisme. Le premier, saint Nicolas «précédé par les trois petits enfants», s'adresse aux «pauvres gens», aux «bonnes gens» et aux «petits garçons». Les anges, de la même manière, appartiennent à un imaginaire universel: ceux de l'église Saint Nicolas («les faisceaux mêlés d'anges et de guirlandes de tuyaux d'orgues») et le compagnon de Saint Denys, qui est aussi une figure baroque: «*Entre Saint Denys d'Athènes précédé d'un ange pareil à ceux du Bernin qui porte une grande palme verte sur l'épaule*». Enfin, l'offensive de Claudel sur le code de représentation des saints dans cette scène participe de cette élaboration utopique du baroque: ils appartiennent à un imaginaire de fantaisie ou d'idylle, saint Denys cumule les attributs du patron de Paris et de l'Aréopagite, saint Adlibitum entre «précédé d'une sorte de Nymphe aux cheveux verts entremêlés de roseaux et tenant une rame dorée» (Th.II, p. 790). La scène, significativement, se clôt sur le discours nostalgique de saint Adlibitum à la recherche du Paradis[12], dont le nom même dit l'impossible satisfaction:

12. À cette construction utopique s'associe, dans *Le Soulier* comme dans l'article de 1936, *le Danube*, artère vitale de l'Empire: «Il y avait le Danube qui formait entre ces différents organes une espèce de lien vital et d'artère maîtresse» (Pr., p. 1085). Le fleuve est l'agent matériel du lien entre les peuples, il légitime en le naturalisant le système impérial, «large et souple organisme qui s'était constitué autour du Danube» (Pr., p. 1088). Ce fleuve était déjà présent dans le discours d'Adlibitum, il prend, par consonance, valeur d'indice utopique: «Tous les fleuves vont vers la mer qui est semblable au chaos, mais le Danube coule vers le Paradis.» (*Le Soulier de satin*, Th.II, p. 790).

*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! [...]*
*Ah! c'est là que je voudrais vivre! c'est là que va mon cœur!* (Th.II, p. 790)

Cette tension entre tumultes de l'histoire et paradis baroque est présente dans le discours de tous les personnages, en particulier dans celui de Musique qui oscille de la «République enchantée» à l'évocation du massacre des Tchèques protestants révoltés. De même, les tirades de Saint Denys et de Saint Boniface mettent dans un rapport dialectique le rêve de résorption de Dona Musique et le travail nécessaire du négatif dans l'histoire, «l'approvisionnement de douleurs» et la «négation confirmatrice» qu'est l'hérésie («Car d'aucun Saint il n'est écrit qu'il était nécessaire, *mais de Luther il fallait qu'il fût*» Th. II, p. 785). L'église baroque de Saint-Nicolas, dans cette perspective, est bien plus qu'un décor. Parce qu'elle joint la grâce et la légèreté au colossal, parce qu'elle est le lieu qui dit et où se dit à la fois la violence de l'histoire et le rêve de sa résolution musicale, elle réunit et met en tension les deux visages du baroque: elle accueille le triomphalisme anti-hérétique («Gloire à Dieu! ce que Poitiers fut contre Mahomet, la Montagne-Blanche le fut contre les hérétiques!» Th.II, p. 784) *et* les Saints de fantaisie et d'idylle[13].

Les similitudes frappantes entre cette ouverture de la IIIe Journée et l'article de 1936 s'expliquent aussi par leur commune référence à la première guerre mondiale; dans le drame, la guerre commentée par les cinq personnages a un double référent: la bataille de la Montagne-Blanche, mais aussi la première guerre mondiale, amorcée dans les Balkans, qui vient de s'achever quand Claudel écrit *Le Soulier*. La dramaturgie de cette scène pose une analogie entre esthétique et politique, entre l'espace baroque de Saint-Nicolas et le concert des nations. La différence, essentielle, avec le texte de 1936 est que dans *Le Soulier*, cette harmonie est montrée comme douloureuse, «en travail[14]» (Th.II, p. 785), «travail» dont la polyphonie serait l'expression dramaturgique. Dans «À la louange de l'Autriche», elle est donnée de toute éternité, soustraite à ses déterminations historiques et pensée sur le modèle de la Communion des saints.

Dans l'article, l'institution de la monarchie des Habsbourg en utopie politique est fondamentalement liée à la première guerre mondiale. Une lettre de Claudel à André Suarès écrite de Prague en 1911, est à cet égard éclairante; Claudel y exprime sa préférence pour une «monarchie revêtue

13. On pourrait lire la co-présence dans cette scène, parmi les attributs des Saints, de «l'ange du Bernin», emblème du baroque romain, et de «la nymphe aux cheveux verts», figure d'idylle fantaisiste, comme la représentation concrète de cette double valeur du baroque claudélien.

14. La référence au travail est constante: fermentation, profonde compression, matière à la recherche de sa forme, cuisson, poussée, labeur...

d'un caractère religieux et dont l'autorité est celle moins de la force que de la persuasion[15]», et il ajoute: «pour l'instant, *cette monarchie est un rêve*[16]». À aucun moment, il ne mentionne cet empire multinational et baroque *qu'il a sous les yeux* et qui s'effondrera après le conflit. Ce «rêve» prendra corps et ne deviendra objet de nostalgie que bien plus tard et en deux temps, après la première guerre mondiale: l'Empire austro-hongrois est l'idéal politique que Claudel oppose à l'Europe centrale fragmentée née en 1918, «dure mosaïque de petits États», et à la veille de la seconde guerre mondiale, en 1936: cet empire est aussi le «contrepied exact des doctrines totalitaires et racistes» (Pr., p. 1085) qui amorceront le second conflit mondial.

Une autre scène du *Soulier* fait écho à celle-ci: le plaidoyer en faveur de l'Incarnation rubénienne dans la cinquième scène de la IIe Journée par le Vice-Roi. Scène où le baroque oscille aussi entre histoire et utopie: l'histoire de l'époque baroque est présente avec la construction de Saint-Pierre, «les légats du Nouveau Pontife qui s'apprêtent à partir pour Trente». En même temps, le Vice-Roi, personnage d'idylle comme Musique, définit le baroque rubénien comme utopie (son discours est au futur), utopie de l'art fondé sur l'union organique de la chair et du sacré. Le personnage du Vice-Roi de Naples, à ce moment du drame, n'est pas encore entré dans l'histoire[17], et c'est aussi une sorte de «république enchantée» que son discours lyrique définit, dont la réalisation sur la scène serait «cette bande de petits frères» qui «le regarde avec tendresse» (Th.II, p. 750), forme humble de la Communion des Saints[18].

Si le baroque autrichien cristallise la convergence d'une configuration historique et de la philosophie claudélienne de la différence coopérante, l'éloge de Rubens dans *Le Soulier* a tout d'un plaidoyer *pro domo*. L'art eucharistique du peintre flamand est posé comme paradigme de tout art: «Il faut le poète et le peintre pour offrir [la beauté] à Dieu, pour réunir un mot à l'autre mot et de tout ensemble faire action de grâces et prière soustraite au temps» (Th.II, p. 749). Par le biais de Rubens, le Vice-Roi définit dans le drame la position fondamentale du poète: foi et création sont compatibles, le catholicisme doit se réconcilier avec la splendeur du réel:

15. Ce motif de la «persuasion» sera repris vingt-cinq ans plus tard, il unit politique et esthétique: la domination autrichienne est «acquise par le droit héréditaire plutôt qu'imposée par la force» et fondée sur «la religion commune» (Pr., p. 1085); la beauté baroque «*s'impose moins qu'elle ne s'insinue par une espèce de contagion*» (Pr., p. 1087).

16. *Correspondance Claudel-Suarès*, préface et notes par R. Mallet, Gallimard, 1951, p. 160.

17. Son innocence et sa virginité sont thématisées à la fin du dialogue: «Comment voulez-vous que je prenne femme?»; «Je ne suis pas fait pour détruire» affirme celui qui, dans la troisième Journée, marié à Musique et futur père de Don Juan d'Autriche, plantera des têtes coupées sur le pont Charles.

18. Où il faut peut-être voir une allusion au catholicisme charitable de saint Philippe de Néri, figure centrale de la Contre-Réforme, qui répand une nouvelle forme de piété, plus proche du peuple et mal vue de la Cour Pontificale.

Rubens qui peint une «splendide femelle» est peintre catholique. Tout l'intérêt de cette scène réside en la présence de trois instances: le baroque rubénien, le protestantisme, et, troisième terme, le catholicisme «orthodoxe» du Chapelain. Ce personnage récuse toute compatibilité entre l'art et la foi («Je n'aurais jamais cru que Rubens fût un prédicateur de l'Évangile»), sépare les ordres sensible et divin en «se bouchant les oreilles» quand l'Archéologue s'apprête à évoquer la beauté de la «splendide femelle». La question ironique que lui adresse un des personnages vient conclure la démonstration en renversant le rapport: «Es-tu convaincu *hérétique?*», hérésie catholique qui prolonge pour Claudel le «blasphème» protestant. Par le rôle qu'il accorde à cette figure, Claudel indique que les ennemis du dehors ressemblent étrangement à ceux du dedans: comme la Réforme, l'Ancienne Église catholique (celle d'avant Trente) *sépare*, «le croyant de son corps sécularisé», «le ciel de la terre». Mais représentant de cette Ancienne Église, le personnage du Chapelain l'est aussi, d'une certaine manière, de l'Église post-tridentine, car l'exclusion de la chair au nom du spirituel perdurera après Trente. Le drame tend un miroir à l'Église des années vingt; c'est en effet un catholicisme réconcilié avec le corps et la chair que Claudel défend, au moment même où il compose *Le Soulier*, dans la «Lettre à Cingria» (1919) entre autres: «les *hérésies*» catholiques du quiétisme et du jansénisme (Pr., p. 118) prolongent la dénomination paradoxale du Chapelain; aux «sens détournés du monde surnaturel» dans l'Église contemporaine, Claudel oppose dans *Le Soulier* l'utopie d'une réhabilitation du «corps sécularisé». C'est donc aussi le débat contemporain sur les rapports entre le catholicisme et l'art que Claudel transpose à l'époque du Concile de Trente. L'idée, suggérée dans le drame, d'un art catholique contaminé par le protestantisme se retrouve dans la «Lettre à Cingria», où la dénonciation de la laideur de l'art chrétien contemporain reprend les grands motifs du discours antiprotestant[19]: «dégoût du surnaturel», «exagération des pratiques individuelles», «pharisaïsme» et «avarice». L'art baroque tridentin représente donc, dans *Le Soulier* comme dans la «Lettre», l'utopie d'un art eucharistique, réconcilié avec la beauté *vivante*[20].

Mais c'est simultanément l'autre visage du baroque claudélien qui apparaît dans cette scène, l'idéal d'un catholicisme triomphant et apologétique, réaction agressive au «goût du fade» et au «ton bénin et émollient qui règne aujourd'hui dans presque toute l'expression catholique». Le parallèle est frappant, par exemple, entre l'éloge du catholicisme de Rubens, au pinceau aussi efficace que «la poudre et les canons», «prince des peintres»,

19. L'assimilation est explicite chez R. de Gourmont: «L'Église devint peu à peu ce qu'elle est aujourd'hui, un protestantisme hiérarchisé, aussi froid, aussi haineux de tout art et de toute beauté sensible» (*La Culture des idées*, Mercure de France, 1900, p. 146).

20. C'est le lexique du vivant, de l'organique qui qualifie la beauté dans cette scène: «ces vivants de marbre et de métal», «cette Italie vivante entre ses sœurs de marbre», la «fille du soleil» est «comme une plante avec ses racines.» (Th. II, p. 747 sq).

que le Vice-Roi ne veut pas «laisser tranquille au milieu de ses lys et de ses *roses*» (Th.II, p. 748) et celui de «l'épée et du gourdin» de Louis Veuillot opposés à «la plume de paon, feuille de *rose* et petit vent du Nord» (Pr., p. 485).

À l'espace décentré, délicat et impondérable du baroque autrichien («l'enchantement» politique et les «palpitations et envolées» de l'art), un autre Claudel, globalement plus tardif, oppose un baroque où l'espace est homogène, centré: celui des colonnes torses, de Greco, Tintoret et José-Maria Sert. Plus aucun rôle n'est accordé au vide, à la «différence»; dans les textes sur le peintre catalan néo-baroque J.-M. Sert, que Claudel pose comme héritier des «maîtres du Baroque» (Pr., p. 296), transparaît la jubilation du poète devant l'espace rempli, saturé de ses compositions où «s'empilent» les figures:

> *il a fait venir les animaux, il a empilé des hommes et des trophées, des cargaisons de céramiques, des meules de caisses, des tours d'hommes à travers les cordes [...] Et sur toutes les parois s'échelonnent une série de monuments humains...* (Pr., p. 292)

Ce que Claudel, influencé par l'esthétique japonaise, stigmatise en 1923 dans la peinture européenne («Défaut de toutes les œuvres d'art occidentales, c'est trop rempli, trop bourré, on en veut trop. On a voulu tout dire sans rien passer, tout exprimer» *Journal*, I, p. 601) est précisément ce qu'il célèbre chez Sert en une prose enthousiaste, son «matériel imaginaire *volumineux qu'il avait à caser*» (Pr., p. 293). Ce qui était tare esthétique devient qualité catholique: Sert est l'artiste baroque de la surabondance et du *cuncta simul* et l'encombrement de ses œuvres ne dit rien d'autre que sa «passion de l'Univers».

Autre conception de l'espace baroque donc, autre rapport à l'histoire aussi, elle fait dans ces textes un retour éclatant: à la féérie miséricordieuse et hors l'histoire de 1936, s'oppose le baroque *dans* l'histoire, art apologétique qui *sert* la lutte contre l'hérésie protestante:

> *Le message de Greco dans l'art espagnol est celui du baroque, qui est un des aspects de la Contre-Réforme. L'essor gothique de la foi qui allait directement au ciel par la verticale a rencontré opposition et la ligne qui le traduisait a subi, comme un ressort, une compression qui, à son tour, produit une énergie réactive.* (Pr., p. 221)

La différence est claire avec le baroque de Bohême, lui aussi opposé par Claudel au gothique, où «tout est *épanouissement* et non plus fusée verticale comme dans l'art gothique». L'un est baroque de la réaction, l'autre, baroque de l'assentiment et du vivant. C'est une autre sémiologie qui se définit ici: «l'art jésuite» pragois, comme le baroque rubénien, engage le corps, exprime les rythmes du vivant: «expansion», «palpitation», «épanouissement», «soulèvements les plus profonds et les plus généreux de

notre nature[21]». À cette organicité baroque, s'oppose le sens immobile et abstrait de *l'allégorie* du deuxième baroque: les tableaux sont des emblèmes qui allégorisent l'histoire; l'effort et l'essor entravé des corps baroques symbolisent chez Greco «l'énergie réactive» de la Contre-Réforme. L'art baroque est non seulement l'émanation mais aussi la représentation de la mission historique de l'Église: «les grandes attitudes héroïques et symboliques» de Tintoret ou Michel-Ange figent en emblèmes la Catholicité menacée puis victorieuse.

Les œuvres de Greco ou Sert font sens par la *ligne* («la ligne [...] a subi comme un ressort, une compression qui a son tour produit une énergie réactive...») Elle est facteur de lisibilité, c'est elle qui porte le «message» baroque, tandis que la couleur excède cette lisibilité et résiste à l'unité catholique: la couleur du peintre tolédan est «vomissement et vociférération» (*Journal*, II, p. 277). L'unique définition claudélienne du baroque pictural s'ancre donc dans une véritable répulsion. Pas d'art (baroque) où ne s'engage le corps, affirmaient «À la louange de l'Autriche» et *Le Soulier de satin*; avec Greco, les corps peints sont martyrisés, déformés, le corps du spectateur est torturé. Seuls l'iconographie (ce qui dans le tableau appartient au langage) et les éléments de *composition* — l'ascension des figures qui unissent les plans terrestre et céleste — fondent la qualification de «baroque». Reste, pour ce qui est spécifiquement de Greco, le paradoxe d'une peinture «de larves et de cadavres», abhorrée, posée comme affirmation offensive de la foi catholique.

C'est parce que les œuvres néo-baroques de J.-M. Sert ont les mêmes qualités «réactionnelles» que l'art de la Contre-Réforme que le poète les annexe au territoire baroque. Réponse offensive à la fadeur et à l'amollissement de l'art religieux contemporain, son œuvre rend compte des tumultes de l'histoire et s'y engage: Sert et Claudel ont pris position en faveur des franquistes et le peintre catalan a demandé en 1937 au poète un poème en hommage aux «églises martyres», détruites par les républicains. Dans «Aux martyrs d'Espagne», poème du pire Claudel, c'est la sainte Espagne, «carré et concentration de la foi», «coup d'épaules contre l'hérétique pas à pas repoussé et refoulé» (*Œuvres poétiques*, Pléiade, 1957, p. 568) qui est menacée par les républicains. Ce rappel insistant de la Contre-Réforme en 1937 est tout à fait significatif, Lénine et Marx répètent Calvin: «C'est la même chose, c'est pareil, c'est ce que l'on a fait à nos anciens» (*ibid.*). Ce qui fonde le «baroque» de la cathédrale de Sert, c'est autant, sinon davantage que des affinités stylistiques avec «les Maîtres du Baroque», la lutte contre l'hérésie séparatrice.

La dimension rhétorique du baroque, comme sa dimension historique, contenue, neutralisée dans le texte sur l'Autriche, revient ici en force. La

21. «Est-ce au corps humain seulement que vous refuserez son langage» s'exclame le Vice-Roi dans *Le Soulier*, le baroque est pour Claudel ce langage par excellence du «corps humain».

rançon inévitable de son efficacité pour la foi est sa dérive rhétoricienne, qui se confond avec sa classicisation, point névralgique de tous les textes de Claudel sur l'art baroque: «cette poétique, j'allais dire cette rhétorique de l'art classique et baroque...» (Pr., p. 176). Le baroque italien est par excellence pour Claudel cet art rhétorique, cette «parade» qui déploie des figures, des clausules, et met en scène des «attitudes éloquentes». Il suscite chez lui une réaction fondamentalement ambivalente: la jubilation du catholique romain le dispute aux réserves souvent teintées d'ironie devant la «jactance» baroque. Rhétorique du visible, prédication sensible, l'espace de l'église baroque, tel qu'il est décrit dans la «Note sur l'art chrétien», s'articule comme une parole, comme le suggère la comparaison avec «les fanfares rhétoriques», «les bataillons d'arguments», «les sermons» de Massillon et Bossuet. Il s'agit d'«aller pompeusement à la conquête des âmes par le chemin de la prosopopée», «il faut séduire notre sensibilité. Il faut plaire. Il faut engager le cœur sur le chemin de la vérité et de l'action à la fois...» (Pr., p. 124). C'est un véritable programme rhétorique qui est ici défini, fondé sur une topique, des lieux, d'ordre rationnel et émotif, vérités admises qui emportent l'adhésion générale: «une réalité qui soit à la fois abstraite et séduisante, *l'homme* des philosophes et des prédicateurs» (Pr., p. 125). Ce virage à la fois inévitable et dommageable est décrit dans tous les textes de Claudel; la composition de la «Lettre à Cingria» est à cet égard tout à fait significative: la déclaration d'admiration qui fait du baroque le modèle de l'art catholique se clôt sur la description de sa perversion rhétorique, «procédés quasi officiels et trop vite dégénérés en recettes et en rengaines» (Pr., p. 119). La page consacrée à «l'éloquence baroque et classique» dans la «Note sur l'art chrétien» mêle admiration pour l'ordonnance théâtrale de l'église baroque et distance à l'égard de la pompe:

> *L'éloquence baroque et classique ne gonfle pas moins de draperies, n'ordonne pas moins de portiques et de colonnades, ne va pas moins pompeusement à la conquête des âmes par le chemin de la prosopopée, que la trompette apostolique aux lèvres d'un Bossuet ou d'un Massillon [...]. L'Église n'est plus l'*Opus Dei, *l'acte vers Dieu d'un culte collectif, mais un opéra imprégné d'encens, toujours grondant du tonnerre d'un orgue jamais plus qu'à demi assoupi [...] un manège où la dévotion gymnastiquement s'exerce quelque temps aux appels claironnants d'un infatigable moniteur.* (Pr., p. 123)

Le plus grave dévoiement du baroque selon Claudel, qui confine au paradoxe quand on le confronte aux textes où il est érigé en modèle, est qu'il a donné naissance au «climat moderne de la piété auquel l'Église a dû s'accommoder *pour répondre à l'affreuse dépression protestante*» (*ibid.*). Les impératifs de séduction et d'édification, la promotion du sensible de la Contre-Réforme ne subsistent donc plus au XXe siècle que sous les espèces dénaturées du «triste fruit d'une rhétorique périmée» (Pr., p. 116).

Ainsi, un premier Claudel définit le baroque comme rapport organique du visible et de l'invisible, du vivant et du spirituel (manifestation de «la

*Grâce* dans son double sens divin et humain»), l'architecture pragoise est assomption de la vie et du mouvement: ses couleurs («accord délicieux des gris et d'*un rose presque humain*»), ses formes («volute, palpitation, envolée») en font l'art de l'intériorité et de l'Incarnation, placé sous le signe de la féminité (les madones, la Grâce, Musique...). Plus tard, le poète définit un baroque qui emprunte à la rhétorique sa morphologie, où peindre et sculpter c'est *dire*, qui privilégie l'univocité et l'immobilité du symbole («les attitudes solidifiées[22]»).

Le baroque est donc tantôt art dans l'histoire, tantôt utopie esthétique et politique, objet d'une élaboration imaginaire. Il a à la fois une valeur paradigmatique (l'eucharistie baroque comme modèle de tout art) et une valeur utopique, «miracle», «moment exquis», objet perdu («l'œil moderne désespéré» se tourne vers lui «avec nostalgie») ou prophétisé. Le *paradis* est une de ses métaphores les plus constantes: «cellule de paradis» de Saint-Nicolas (*Journal*, I, p. 164), «paradis de l'ornement et de la ligne courbe», «paradis baroque de la dévotion» (Pr., p. 1379), métaphore édénique qui, par delà le refus daté de l'art industriel, de l'angle droit et du «ciment armé», inscrit cette valeur utopique. Les discours esthétiques du *Soulier* réunissent ces valeurs du baroque, l'éloge de Rubens par le Vice-Roi, le discours de Rodrigue dans la quatrième Journée qui donne acte à ce que fut la Contre-Réforme (promotion des images, rôle de l'imagination et du sentiment) et, qui, parce qu'il pousse à l'extrême cette promotion du sensible par l'outrance des couleurs, l'obscénité des formes, définit aussi l'utopie de la représentation religieuse[23], utopie que mesure dans ces deux scènes la réaction scandalisée des partisans de la modération distinguée. Dans *Le Soulier*, Claudel soustrait le baroque à l'histoire, par l'anachronisme, l'orientation prospective de l'éloge de Rubens, le dérèglement de la représentation iconographique des Saints baroques, rattachés à un imaginaire universel ou à une poétique naïve et idyllique. Il construit ainsi le baroque comme Communion des saints esthétique, compatible avec le burlesque.

Seule la pensée claudélienne de l'histoire permet de résorber cette opposition: ces deux baroques sont dans un rapport de continuité; ils correspondent chacun à un moment de la «version à l'Unité» qu'est pour Claudel l'histoire[24]. Le premier s'achève et s'accomplit dans le second:

22. Ce baroque se place sous le signe de la virilité, «exhibitions athlétiques» et «flots épais de musculatures amalgamées».

23. Dans la quatrième Journée, l'utopie se dit par la provocation, le rire, la subversion des codes de la représentation religieuse, Rodrigue «en remet» sur le sensible: saint Bernard peinturluré par Rodrigue est «découvert de la manière la plus indécente» (Th.II, p. 876), comme «la splendide femelle» de Rubens était, aux yeux du Chapelain, d'une sensualité scandaleuse.

24. La Communion des saints implique «l'approvisionnement de douleurs», le travail nécessaire des hérésies séparatrices.

le baroque rhétoricien et apologétique se déploie dans l'histoire, dans la discorde, mais sa cause finale est l'accord que représente le baroque pragois, celui de la concorde musicale et du vivant (ou plus encore le Paradis de saint Adlibitum). La pensée de Claudel soustrait ainsi le baroque non seulement à l'histoire mais aussi au champ esthétique pour en faire la figure de la catholicité, de la résorption de l'histoire en Communion des saints.

*Emmanuelle Kaës*
Université de Saint-Étienne