

Claudél's Poetic Doctrine : « Non Impedias Musicam. »

Eric Touya de Marenne
Adelphi University

Claudél a souvent fait allusion à Saint Augustin lorsque le théologien comparait « l'Histoire à la modulation d'une grande phrase musicale¹ ». Dans « Paul Claudél interroge l'Apocalypse », le poète s'inspire notamment de cette phrase qu'il voit se prolonger « en s'élargissant jusqu'à ce qu'elle [inclut] la Création tout entière... *Velut magnum carmen ineffabilis modulatoris*². » Dieu est créateur et modérateur du déroulement du temps dont le chant ineffable retrace le développement d'un ordre et d'une composition. Attentif à la voix d'Anima, Claudél voulait poursuivre la grande enquête symbolique des Pères de la foi en déchiffrant le sens caché de « l'immense octave de la Création. » Il contemplait l'univers par le truchement de la musique, découvrant son secret derrière les apparences, et déchiffrant l'harmonie et les mystérieuses correspondances, les splendeurs que Baudelaire entrevoyait « derrière le tombeau »

L'auteur de *L'Art poétique* saisissait par l'intermédiaire du mouvement perpétuel musical, le point de départ, la source et la continuité du mouvement de chaque chose, par lequel s'opérait le passage du rien à l'être, et en quoi tout l'univers communiait : « Avec la musique nous ne sommes plus avec les effets, nous sommes avec la cause... Nous ne sommes plus avec le temps, nous sommes à la source du temps. Nous ne sommes plus au monde, nous ne sommes plus dans le monde ou sous le monde, nous sommes avec Celui qui a surmonté le monde... » Dans ce contexte, il incombait au poète et au musicien de ne pas empêcher la musique, l'univers n'étant pas un spectacle à regarder, mais une œuvre à faire, une création à poursuivre, une âme captive à délivrer, et la musique manifestait au-delà de notre entendement un dépassement possible. En suscitant l'appel du monde invisible, elle présentait une voie nouvelle de salut.

Tout sur la terre relève de la Passion, d'un drame où chacun des personnages se lance à la conquête de sa destinée avec une force et une volonté surhumaine, à la recherche d'un au-delà que l'on ne peut atteindre. Avec la musique, le destin de l'humanité se jouait ainsi sur la scène de l'art. Sous ce rapport, Claudel s'était identifié durant sa jeunesse à toute « une génération qui [avait] Wagner dans les moelles », et qui, dans l'atmosphère étouffante et méphitique du positivisme, éprouvait le désespoir d'un bonheur perdu et irréparable. Dans les années 1885-1895, la grandeur de l'œuvre wagnérienne s'était révélée à ses adulateurs en France comme l'incarnation d'« une fenêtre ouverte sur l'air pur »³.

Au-delà de la sensation musicale et mystique que lui procurait *Tannhäuser*, Claudel allait cependant au fil des années briser l'emprise qu'avait eue sur lui le musicien. La représentation de la *Tétralogie* à laquelle il devait assister à Prague faisait ressortir en février 1911 la déliquescence de ses premières impressions : « Quand j'en sortis, confie-t-il, abruti, exténué, la statue de l'Enchanteur, était par terre en petits morceaux. Mais moi, j'étais guéri »⁴. À l'inverse de *Partage de midi*, « l'amour de Tristan et Isolde appartenait au domaine de la nuit, et les conduisait à l'anéantissement alors que le poète avait placé au contraire ces héros dans le jour, faisant apparaître le sens ascendant de l'amour véritable dans sa finalité lumineuse. »⁵

Cette rupture faisait suite à la faillite de l'entreprise wagnérienne, à son incapacité à se soumettre à l'injonction de l'Ecclésiaste dans *L'Ancien Testament* : « Non impediās musicam » (N'empêchez pas la musique). Par l'entremise de la musique, le poète envisageait ainsi autrement que Wagner le lien entre le visible et l'invisible. Une évidence le conduisait à interroger et élucider son mystère : il croyait que le monde véritable était à découvrir au-delà de la logique où nous l'avions enfermé. La musique divulguait à cet égard un sens inépuisable. Elle offrait une clé, une explication nouvelle à la parabole de l'univers dont le récit était inachevé. Elle énonçait une composition, le monde révélant à travers elle une œuvre en cours d'élaboration dont le poète était appelé à saisir le sens.

Telle que Claudel la concevait, la musique trouvait dans ce cadre sa raison d'être, sa vocation et son sens, dans le précepte que le poète tirait de la Bible et qu'il aimait à rappeler tout au long de son œuvre. Cet « admirable verset de l'Ecclésiastique » contenait ainsi « à lui seul tout un traité de morale et d'ascétique »⁶ à partir duquel Claudel allait définir sa « doctrine poétique »⁷. Par le biais de la musique, il se faisait ainsi témoin de notre existence, de l'abîme à la plénitude.

Un être sonore est en nous introduit qui s'offre à notre possession par l'intermédiaire d'une espèce de critique à la fois intellectuelle et vitale. Il rend présent tout à coup ce qui nous manquait. Un accord satisfaisant et profond existe tout à coup entre des séries flottantes et disjointes d'idées, d'expériences et de désirs. La créature, dans un état d'anéantissement virtuel, écoute quelqu'un qui lui a dit enfin : Ergo Sum. Il y a désormais quelque chose à espérer. Une substance est offerte à notre désir essentiel. Cette touche sonore est l'avant-goût et le gage d'un commerce prolongé et détaillé qui, désormais, apparaît réalisable à la condition que notre vacarme intérieur *n'empêche pas la musique*. (Eccl, XXXII, 5)⁸. »

Ce témoignage nous conduit au cœur du symbolisme claudélien. Il nous guide par gradation vers une naissance, une manifestation soudaine dans notre for intérieur. L'expérience secrète claudélienne ne menait plus au vide mallarméen mais à la constatation que nous trouvons à l'extrême pointe de toute méditation une insuffisance. Et ce qui nous manque, c'est l'Être, le passage du néant à la présence que Mallarmé n'envisageait plus. Il n'était plus question avec Claudel de « terrasser Dieu », ce « méchant plumage », selon Mallarmé, mais de le découvrir par l'intercession de la Musique et de la Poésie, le centre de toute chose, la cause première à laquelle il nous fallait remonter. Cette vision par laquelle il envisageait le musicien était en cela fort éloigné de celle du maître. Là où Mallarmé était à la recherche des essences, d'un ordre statique et virtuel dans l'univers, le monde dévoilait, selon Claudel, un sens et une parabole par la médiation du mouvement dynamique de la matière à l'esprit. De ce point de vue, l'injonction dont s'inspirait le poète trouvait son fondement dans la recherche d'un accord et d'une parfaite harmonie.

N'empêchez pas la musique, nous dit un verset de l'Écriture qui renferme en lui toute la morale. Et cette recommandation a deux sens. Tout d'abord ne faites rien qui oblitère en vous le sentiment délicat de cette ligne mélodique personnelle, qui vous permet, analogue à l'instinct d'orientation des animaux, de vous retrouver dans la diversité des propositions extérieures... Il s'agit de ne pas pécher contre cette justesse qui se confond avec

la justice. Ce Juste (*Justum*, le *Juste* au sens abstrait qui dispense au-dessus de nous la main du Kapellmeister), il s'agit de lui fournir, et pourquoi pas de lui *inventer*? l'accord approprié⁹.

« Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » allait ainsi présenter une argumentation au croisement des domaines de la poésie et de la Bible, de tout ce qui est, qui est *symbole*, et tout ce qui arrive, qui est *parabole*. Chaque chose étant selon lui complémentaire de la totalité, l'argumentation claudélienne devait se poursuivre, d'un protagoniste à l'autre, à l'image d'une ligne mélodique qui, à chaque instant, dévoile sa signification, l'appareil auditif nous mettant en rapport avec l'énigme des choses non apparentes qui éveillent notre intelligence et notre entendement : « Le parfum, tout à l'heure, celui de la rose ou celui de l'encens, n'était qu'une présence, le son capable de se développer en une gamme est maintenant en nous l'administration de cette présence. Il y a variation, il y a continuité, il y a ensuite et par conséquent, il y a *sens*. »¹⁰

Par l'intercession de la musique, le monde nous parle et dévoile la syntaxe de l'univers. Et si le poète fait silence en soi-même, s'il est à l'écoute, c'est pour être attentif à cette voix divine qui lui demande de ne pas empêcher la musique car l'être humain porte en lui l'origine et les fins du monde, et cette composition dont il s'agit de saisir la signification. L'appareil auditif fait de nous les participants à l'œuvre divine dont nous sommes les instruments et les témoins et le poète concourt ainsi à la recreation qui dévoile à chaque instant un drame, tout dans la nature étant appelé à être l'image de ce qui est.

Autrement que Baudelaire et Mallarmé, Claudel envisageait ainsi dans la musique le mouvement secret d'un déploiement qui se rapportait à un centre qu'il nommait Dieu, somme de la Création et Unité originelle d'où procédait le principe fondamental de l'ensemble des rapports existant dans tout. À travers Wagner, l'auteur de *L'Art poétique* n'interrogeait donc plus le système de la musique mais son élaboration par le biais d'un drame qui se déroulait devant nous, et ces dissemblances montraient combien il allait donner une dimension inédite à la pensée de ses prédécesseurs en portant son attention sur une facette inexplorée du musicien.

Si l'influence du maître de la rue de Rome était certaine (il avait été « le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle... mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire?* »¹¹), cette interrogation devait trouver dans la

méditation claudélienne une tout autre résonance. De manière significative, le dialogue claudélien sur Wagner allait répondre indirectement à la faillite de l'œuvre du maître de la rue de Rome, dans un réquisitoire adressé à tout le dix-neuvième siècle. En effet, la découverte d'« Igitur » en 1926 rappelait à Claudel le tragique de l'expérience mallarméenne¹². Composé la même année, l'essai sur Wagner se situait également dans le prolongement des textes que le poète avait rédigés durant la même période et qui portaient sur la vocation de l'écrivain et de l'artiste : « La Catastrophe d'Igitur », nous l'avons vu, mais aussi « Le poète et le vase d'encens » et « Le Poète et le Shamisen ». Mais c'est surtout dans « Au milieu des vitraux de l'Apocalypse » que Claudel allait de nouveau méditer, par l'entremise de l'Histoire, la destinée de l'humanité.

Dans ce contexte, le dialogue sur Wagner devait se pencher sur la destinée de l'Allemagne dans le cadre de la crise qu'avait traversé le dix-neuvième siècle : la mort de Dieu, la substitution de la science aux anciennes croyances, la vague nihiliste et pessimiste schopenhauerienne, et avec elle, l'épanouissement du désespoir. Wagner incarnait et synthétisait ainsi le drame de tout un siècle soumis aux dérégulations de la tragédie, au désenchantement et au trépas de l'humanité livrée à elle-même. De la hantise du passé ressortait une obscure et ténébreuse tonalité wagnérienne : « le sombre écho de cette musique qui jadis m'empoisonnait le cœur. » Évocation du passé, le cor concrétisait l'idée selon laquelle nous ne pouvons obtenir la rédemption par l'œuvre d'art. Il rappelait l'impossibilité « d'atteindre le paradis perdu... » En affirmant le primat musical dans le contexte païen de la légende et du mythe, Wagner témoignait du sort tragique de l'humanité.

« Chez les meilleurs et les plus grands », on retrouvait au dix-neuvième siècle ce même thème du trésor perdu, la fascination du passé et la vision haineuse du présent. À rebours de l'aphorisme musical claudélien, le son ne suffisait pas au musicien qui voulait se faire admettre « au palais des songes. » Il répondait ainsi à cette voix à l'accent irréparable et inaccessible qui l'appelait, à « cette source inépuisable de délices et de désespoirs », au drame poignant qui se jouait en son for intérieur, à la réalisation que l'on ne pouvait vivre ailleurs. Cette rédemption, Wagner ne pouvait l'obtenir que dans le rêve en imposant, par les pouvoirs magiques de son art, une féerie qui, pour l'oreille attentive, était un prodige impénétrable. De la somnolence à l'atonie, cette musique faisait obstacle à l'élan d'Anima pour provoquer chez l'auditeur un état de léthargie et de torpeur.

À gauche. —...Il faut que nos puissances d'attention et d'imagination soient [nourries et paralysées], requises et absorbées par la musique et non plus l'oreille seulement, et composées dans le sommeil de l'extase, il faut que toutes les issues soient bouchées et que nous mijotions dans la marmite à prestiges¹³.

Au-delà encore, le sort de Wagner étant lié à celui d'une nation, la *Tétralogie*, en allant à l'encontre des préceptes de l'Écclésiaste constituait tout entière une prophétie pour l'Allemagne, et nous devons être sensibles au fait que Claudel compose son étude en 1926, avant les événements que l'on connaît.

À droite. — Au fond Erda, c'est le personnage essentiel. C'est la douloureuse mère Allemagne des profondeurs de la racine autochtone qui essaye d'avertir ses fils en noirs balbutiements. N'est-ce pas étonnant? Cette époque de grandeur et de succès pour l'Allemagne, n'aurait-il pas semblé qu'elle appelait un Hymne triomphal? Et au contraire la *Tétralogie* n'est que la prédiction d'un effondrement, d'une catastrophe générale. On ne cesse pas d'entendre rouler le tonnerre au fond d'un ciel bleuâtre et sulfureux. (*Ibid.* p. 875-876)

Claudel le savait au fond de lui-même, il ne pouvait y avoir de continuité entre la *Tétralogie* et les divines affirmations du Magnificat. L'Histoire est un prolongement musical, une modulation ineffable qui constitue une des clés de « l'immense octave de la Création », la mission du poète étant d'interroger à travers elle le monde et de lui arracher un sens, ce que chaque chose veut dire et son dessein étant de rendre intelligible les mystères cachés de la création. Au-delà du « hargneux fait divers », pour reprendre l'expression de Mallarmé, on ne pourrait de ce point de vue comprendre l'interprétation claudélienne de Wagner sans tenir compte de la métaphore du verset de l'Écriture (« Non Impedias Musicam »). Le commandement biblique faisait appel à la responsabilité du musicien, mais aussi à l'attention du poète et à toutes ses facultés sensorielles. Il s'agissait de demeurer « à l'écoute » du chant de la Terre, de comprendre le sens de notre présence au monde, de découvrir une seconde logique musicale, parallèle, à celle de « l'art poétique de l'univers », et d'envisager le poème de la Nature, ce grand texte qui nous

parle. À cet égard, deux mélodies, deux musiques se révélèrent à nous à chaque instant de la création (l'une qui « parle » et l'autre qui « écoute »).

À l'« écoute » de la fresque représentant les péripéties et le destin du musicien et de l'Allemagne, Claudel saisissait la résonance de l'œuvre sous l'angle de l'Histoire. Et à l'encontre du vacarme wagnérien, il se faisait « semeur de silence », comprenant que le son devait s'éteindre afin que le sens demeure. Par cette musique du silence à laquelle il était attentif, il pouvait atteindre une signification totale du monde. La Poésie était dans cette perspective, « le moment où commence la véritable écoute ». Dans cette optique, Claudel ne cessait d'écouter » car dans son acception abstraite et idéale, la musique énonçait l'échange entre le visuel et le sonore, le visible et l'invisible, et, par contraste avec l'auteur de la *Tétralogie*, il reconnaissait combien « il n'y a d'ordre qu'au ciel, il n'y a de musique sinon là que celle de ce monde empêche d'entendre. »

Notes

- 1 Claudel, Paul : « Paul Claudel interroge l'Apocalypse. » *Œuvres complètes XXV*. Édition établie par Pierre Claudel et Jacques Petit (Paris : Éditions Gallimard, 1965), p. 162.
- 2 *Ibid.* p. 420.
- 3 Coeuroy, André. *Wagner et l'esprit romantique* (Paris : Éditions Gallimard, 1965), p. 320.
- 4 Paul Claudel : « Le Poison wagnérien », *Œuvres en prose*. Préface de Gaëtan Picon. Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine (Paris : Éditions Gallimard, 1965), p. 370.
- 5 Guichard, Léon. *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme* (Paris : Presses Universitaires de France, 1963), p. 163, 167.
- 6 Paul Claudel : « Non impedias musicam », *Œuvres complètes XIX*, p. 171.
- 7 « Ma doctrine poétique se résumerait dans le mot de la Sagesse antique : "N'empêchez pas la musique" ». « La Poésie est un art », *Œuvres en prose*, p. 55.
- 8 « Présence et prophétie », *Œuvres complètes XX*, p. 262-263.
- 9 « J'aime la Bible », *Œuvres complètes XXI*, p. 418.
- 10 « Présence et Prophétie », *Œuvres complètes XX*, p. 262-263.

- 11 « Mallarmé », p. 511. « Mallarmé qui était le passé fut aussi l'avenir par ce grand principe qu'il nous enseigne : devant toute chose se demander : qu'est-ce que cela veut dire? Se placer dans une attitude critique. » « Notes sur Mallarmé, » p. 514.
- 12 Claudel proclamait face au drame d'« Igitur » : « Rien ne nous empêche plus de continuer, avec des moyens multipliés à l'infini, une main sur le Livre des Livres et l'autre sur l'Univers, la grande enquête symbolique qui fut pendant douze siècles l'occupation des Pères de la foi et de l'Art. » « La catastrophe d'Igitur », *Œuvres en prose*, p. 513.
- 13 Paul Claudel : « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Œuvres en prose*. Préface de Gaëtan Picon. Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine (Paris : Éditions Gallimard, 1965), p. 866-867.
- 14 Claudel, Paul. *Le Soulier de satin, Théâtre II*, p. 788.