

## « Le Soulier de satin » est-il une anti-tragédie ?

Alain Baudot

Volume 5, numéro 2, mai 1969

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036385ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036385ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baudot, A. (1969). « Le Soulier de satin » est-il une anti-tragédie ? *Études françaises*, 5(2), 115–137. <https://doi.org/10.7202/036385ar>

## « LE SOULIER DE SATIN » EST-IL UNE ANTI-TRAGÉDIE ?

Aucune interprétation n'épousera ni n'épuisera jamais tout à fait la richesse multiple du *Soulier de satin*<sup>1</sup>, somme et sommet du génie claudélien<sup>2</sup>. Mais celle qu'avance Jacques Madaule dans son article sur « Le tragique chez Claudel »<sup>3</sup> paraît immédiatement éclairante. Notant que la pièce « dépasse, en réalité, toutes les frontières de genres », sensible surtout à l'optimisme chrétien qui préside à son déroulement, M. Madaule nous propose d'y voir comme le modèle de l'« anti-tragédie »<sup>4</sup>.

La formule séduit, car elle oppose, dans l'esprit du spectateur français, le *Soulier de satin* à la tragédie classique et peut rendre compte par là de la désinvolture formelle de cette « action espagnole en quatre journées » (p. 650). Elle convainc, si on accepte la définition limitée mais féconde que M. Madaule donne du tragique : « est tragique tout ce qui relève du *fatum*, de la nécessité, ce qui met radicalement en échec la liberté humaine »<sup>5</sup>. Le *Soulier de satin* ne proclame-t-il pas en effet la victoire des forces divines et humaines combinées sur l'apparent déterminisme des passions de ce monde ?

1. Claudel, *le Soulier de satin*, version intégrale et version pour la scène, dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 647-1095. Toutes les références que nous avons incorporées à notre texte, entre parenthèses, et où nous avons inclus, le cas échéant, le numéro de la journée (en grandes capitales) et celui de la scène (en petites capitales), renvoient à la pagination de cette édition.

2. « Ce grand livre résume tout mon art, toute ma pensée et toute ma vie », avoue sans fausse pudeur Claudel à Jean Amrouche (*Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 1954, p. 270). Il répètera plus loin : « On trouve en effet dans le *Soulier de satin*, une espèce de somme ... » (*ibid.*, p. 276).

3. J. Madaule, « Le tragique chez Claudel », dans *le Théâtre tragique*, 2<sup>e</sup> éd. ill., Paris, C.N.R.S., 1965, p. 421-438.

4. *Ibid.*, p. 434. Cf. aussi p. 432 et 437.

5. *Ibid.*, p. 421.

Le témoignage de l'auteur est en l'occurrence capital. Or, s'il faut en croire les *Mémoires improvisés*, le *Soulier de satin* représente bien pour Claudel l'aboutissement d'une double évolution, à la fois esthétique et mystique. Au commencement était *l'Échange* (par exemple), — et son ordonnance toute classique: « *L'Échange*, — ce qu'on n'a pas assez remarqué, — observe la règle des trois unités, n'est-ce pas? »<sup>6</sup>; le *Soulier* chante au contraire les joies de l'écriture effrénée: « Ah, là, je m'étais abandonné complètement à mon imagination, et je l'ai laissée la bride sur le cou »<sup>7</sup>. Plus profondément, l'univers épais de *Tête d'Or*, reflet d'une vision pessimiste de l'existence<sup>8</sup>, le long déchirement de *Partage de Midi*<sup>9</sup>, « le côté extrêmement amer, désabusé, presque cynique, et douloureux » de la Trilogie<sup>10</sup> disparaissent pour faire place au monde de la transparence, de l'allègement et de l'allégresse: exorcisées, les Érinnyes ont fui, — « la purge complète s'est produite dans le *Soulier de satin* »<sup>11</sup>.

En somme, Claudel et M. Madaule s'accordent pour reconnaître dans le *Soulier de satin* la manifestation d'un double refus: refus des *formes*, et surtout, refus de la *signification* du tragique. Nous ne saurions aller de front contre les souvenirs d'un auteur, ni contre l'intuition de l'un de ses lecteurs les plus attentifs. Mais c'est à l'œuvre

6. *Mémoires improvisés*, p. 102. De même, le « milieu » où évoluent les personnages de *Partage de Midi* est « inexistant », comme « dans toutes les tragédies classiques » (*ibid.*, p. 185).

7. *Ibid.*, p. 284. La remarque porte sur la version intégrale.

8. « *Tête d'Or* est l'expression d'une crise qui existe, je crois, chez beaucoup de jeunes gens » (*ibid.*, p. 50).

9. « Cette épreuve [...] a duré vingt ans, somme toute » (*ibid.*, p. 187).

10. *Ibid.*, p. 257.

11. *Ibid.*, p. 268. Cf. aussi: « Je vous disais tout à l'heure que ces trois drames de la Trilogie baignaient dans une atmosphère unique, c'est-à-dire une atmosphère de mécontentement, de regrets, de remords, de nostalgie, de douleur, qui est tout à fait particulière, et à laquelle il a fallu que le *Soulier de satin* vienne mettre un terme, puisqu'il se termine dans un apaisement en quelque sorte triomphal » (*ibid.*, p. 257). Et le texte célèbre: « Les circonstances ont permis qu'entre les deux partenaires de *Partage de Midi*, une « retrouvaille », on peut dire, ait eu lieu, une rencontre, une explication, et finalement un apaisement dans un sens élevé. Le *Soulier de satin* porte la marque de cet apaisement » (*ibid.*, p. 269).

elle-même qu'il faut recourir si nous voulons illustrer en termes plus précis le contenu d'un tel refus, et en éprouver l'efficacité.

Aussi imprudente donc que soit notre question, — qu'en est-il au juste ?

\*

\*      \*

Anti-tragédie, *le Soulier de satin* l'est bien au sens polémique du mot. La pièce se présente à nous comme une provocation, telle qu'en lançaient un siècle plus tôt les écrivains romantiques lorsqu'ils se dressaient contre les « règles ». Au point que la fameuse *Lettre à Lord\*\*\* sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*<sup>12</sup> ferait un meilleur commentaire du *Soulier de satin* que du drame dont elle prétendait exalter les mérites.

Ainsi « le vieux trépied des unités sur lequel s'asseyait Melpomène, assez gauchement quelquefois »<sup>13</sup> est bien entendu brisé par Claudel. Pour le lieu<sup>14</sup> : « *la scène de ce drame est le monde* » (I, indications scéniques, p. 651) ; comment le poète pourrait-il alors « gémir », que ses personnages « manquent d'air et de place »<sup>15</sup> ? Pour le temps : « le poète dramatique prendra dans sa large main beaucoup de temps, et y fera mouvoir des existences entières »<sup>16</sup>. Claudel entend la leçon et condense en un seul drame *Hernani* et *Ruy Blas* tout ensemble : le soleil de la maison d'Espagne se lève sur les jeunes années de Rodrigue, il se couche avec sa mise à la retraite. L'action, enfin, multiplie les centres d'intérêt en mêlant plusieurs intrigues (les couples Rodrigue-Prouhèze, Doña Musique-le Vice-Roi de

12. Vigny, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 278.

13. *Ibid.*, p. 284.

14. Sur le sens profond de cette apparente « trahison » des deux premières unités, cf. A. Vachon, *le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Editions du Seuil, 1965, notamment le chapitre IX, « L'éternel dimanche », p. 381-401.

15. Vigny, *op. cit.*, p. 285.

16. *Ibid.*, p. 285.



infernale, se fait partout insinuante<sup>19</sup> et n'épargne pas les valeurs les plus sûres du répertoire tragique : l'énumération burlesque des pertes navales subies par l'Espagne (IV, ix, p. 909) travestit la grande déploration des *Perses*<sup>20</sup>.

Au reste, toutes les formes du comique<sup>21</sup> ont leur place dans *le Soulier de satin* : fantaisie verbale (dans les noms mêmes des personnages : Hinnulus, Bidince, Jobarbara, saint Adlibitum), comique de répétition (les deux troupes de pêcheurs-perroquets — IV, v, p. 879), de situation (la cour du Roi d'Espagne transformée en ballet nautique — IV, ix, p. 908), satire (le « professeur » Don Léopold Auguste qui s'indigne de voir une baleine téter en sa présence — III, ii, p. 778), absurde (Rodrigue attachant le nez à Don Mendez Leal « pour qu'il dise la vérité » — IV, ii, p. 859). Bref, le poète n'hésite pas à employer toutes les ressources de son invention créatrice et l'on chercherait en vain dans *le Soulier* cette hauteur constante de ton qui caractérise nos tragédies classiques. Claudel ferait volontiers sien le mot de Macbeth rappelé par Vigny, « *come high or low* »<sup>22</sup>.

*Le Soulier de satin* apparaît donc à maints égards comme l'épanouissement du drame romantique — le vrai drame romantique enfin réalisé et réussi. Et certes l'hommage au romantisme est presque patent dans ce que Claudel lui-même appelle « *ce drame* » (I, indications scéniques, p. 651). Le nom de Rodrigue vient de la *Légende des siècles*, et non du *Cid*, dont Claudel détestait l'auteur<sup>23</sup>. Don Balthazar a la truculence du Don César de *Ruy Blas*. Rodrigue, convaincu que Prouhèze ne saurait lui apporter

19. Cf. P.-A. Lesort, *Paul Claudel par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 110 : « et voici le Chinois courant après sa Négrresse comme Rodrigue après Prouhèze, ou exerçant sur Rodrigue le même chantage à la conversion que Camille sur Prouhèze ».

20. On connaît l'admiration de Claudel pour Eschyle, dont il traduit l'*Agamemnon*. Mais il s'agit, dans *le Soulier*, de jeter à bas toutes les idoles.

21. A l'exception peut-être du comique psychologique : Claudel s'intéressait à Marivaux, mais uniquement pour sa « composition très serrée » (*Mémoires improvisés*, p. 101). Il se fait plutôt l'émule de Shakespeare, ou du Molière des *Fourberies*.

22. Vigny, *op. cit.*, p. 287.

23. Cf. *Mémoires improvisés*, p. 298.

jamais la réalisation de la

promesse que rien au monde ne peut satisfaire, pas même cette femme qui un moment s'en est faite pour nous le vase,

Et que la possession ne fait que remplacer par un simulacre désert (III, XIII, p. 840),

ressemble comme un frère (un frère qui aurait bien tourné) au Don Juan de Musset, cet autre conquérant jamais las de « parcourir la terre » à la recherche d'un idéal dont la femme n'est que la forme passagère et toujours décevante<sup>24</sup>. On n'a pas assez rapproché non plus le « rôle béatricien »<sup>25</sup> assigné à Prouhèze de l'idée que Vigny se fait de la femme dans *la Maison du berger* <sup>26</sup>.

Claudél ne verrait pas sans protester cette assimilation de son univers à la pensée romantique, dont il réprouvait le dolorisme et le vide métaphysique<sup>27</sup>. Mais il reste que, par sa facture au moins, *le Soulier de satin* répond aux exigences de la dramaturgie romantique, telles que les formulait Hugo, par exemple, dans sa préface à *Marie Tudor* <sup>28</sup>.

D'autres forces conspirent, dans *le Soulier de satin*, à la perte de Melpomène. La plus destructive, sans conteste,

24. Musset, *Namouna*, chant deuxième, strophes XXIV à LV, dans *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 261-267. Selon Hoffmann, dont Musset s'inspire, Don Juan pensait que « par l'amour, par la puissance des femmes, il trouverait sur cette terre la réalisation des promesses célestes que nous portons dans notre âme, et de cette aspiration infinie qui nous met en rapport immédiat avec les régions supérieures » (Hoffmann, *Contes fantastiques*, trad. de Xavier Marmier, p. 425).

25. E. Beaumont, *le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudél, le thème de Béatrice*, Paris, Lettres modernes, 1958, *passim*.

26. Cf. Vigny, *op. cit.*, p. 129 :

*Mais si Dieu près de lui [l'homme] t'a voulu mettre, ô femme ! Compagne délicate ! Eva ! sais-tu pourquoi ?*

*C'est pour qu'il se regarde au miroir d'une autre âme,*

*Qu'il entende ce chant qui ne vient que de toi ...*

27. Cf., notamment, la lettre de Claudél à Rivière datée de 1913 (Jacques Rivière et Paul Claudél, *Correspondance, 1907-1914*, Paris, Plon, 1926, p. 262).

28. Voilà qui explique peut-être que *le Soulier de satin* n'ait jamais été représenté dans sa version intégrale. Claudél remarque : « Je ne sais pas si, au cinéma, la chose serait possible davantage ! Je le crois, parce que le cinéma dispose de beaucoup plus de ressources que le théâtre » (*Mémoires improvisés*, p. 227 ; cf. aussi p. 284). Dans le même sens, Henri Agel nous confiait naguère que les drames de Hugo « feraient des films superbes ».

revêt le masque de Circé, ou de Protée, c'est-à-dire de la métamorphose et de la mobilité, de l'inconstance et de l'illusion, en un mot de l'art baroque<sup>29</sup>. Rien de plus contraire, en effet, au monde parfait, comme médusé, de la tragédie, que l'univers mouvementé et foisonnant que Claudel anime devant nous. Les Tragiques parlaient des *arrêts* du Destin, toujours définitifs : ici, « *il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme !* » (p. 649). La ronde des personnages, qui pourrait être plus nombreuse encore, si l'auteur voulait faire appel à tout ce « peuple de figurants qui font un grand bruit de pieds dans les greniers de son imagination » (II, II, p. 716), s'accélère à mesure que s'avance l'action ; les décors, défi qu'aucun metteur en scène de théâtre ne peut relever (« *comme ces indications sont impossibles à réaliser [...] elles seront avantageusement remplacées par Doña Musique qui en donnera connaissance au public* » — II, X, p. 746), défilent, prolifèrent et se superposent, passant à l'occasion de l'autre côté du rideau baissé (l'actrice et sa loge sur le proscenium — IV, VI, p. 885-886).

Baroque aussi, la volonté de détruire toute barrière entre le public et les acteurs, de rapprocher sans cesse le monde de l'illusion du monde tout court. Dès le foyer, un orchestre « *bien nourri* » (p. 649), réplique de celui qui se trouve dans la fosse, accueille les spectateurs ; dans la salle même, « *un autre petit orchestre nasillard [...] s'amuse à imiter les bruits du public en les conduisant et en leur donnant peu à peu une espèce de rythme et de figure* » (p. 649) : nous aussi allons devoir entrer dans la danse. À cheval sur deux mondes, l'Annoncier et l'Irrépressible jouent les maîtres de ballet, orchestrant les mouvements des acteurs et des machinistes et donnant le ton aux spectateurs. Et si Claudel souhaite que sa pièce soit représentée « *un jour de Mardi-Gras* » (p. 649), c'est pour que la

29. La comparaison est de J. Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953, p. 229.



scène et la salle, rivalisant de bonne humeur, baignent dans une même atmosphère de kermesse <sup>30</sup>.

Comment alors prendre au sérieux un spectacle que l'auteur s'évertue à nous présenter pour ce qu'il est : essentiellement, du théâtre ? Tout au long de la pièce Claudel accentue les effets et ne cesse de rendre les « *ficelles bien visibles* » (IV, vi, p. 885). Il demande, ici que le corps des personnages soit simplement peint sur de la toile (III, vi, p. 793), là que « *les machinistes disposent négligemment au milieu de la mer une rocaille trouée* » (IV, v, p. 879). Point culminant de l'anti-théâtre, ou plutôt de l'« illusion comique » (réconciliation avec Corneille ?), la quatrième journée combine la comédie-ballet et les jeux sur l'eau : « Toute l'Espagne est là qui danse sur la mer jolie » (IV, i, p. 850). Et de fait, l'idée première du *Soulier* était, on s'en souvient, « une espèce de fête nautique » <sup>31</sup>. Mais c'est la pièce tout entière qui a des allures de carnaval, car tout théâtre est comique dans la mesure même où il est théâtre. Ainsi que le remarque fort bien Claudel : « Si on admet que tous les acteurs d'une pièce sont, en somme, des « déguisés », il est certain que, même dans le drame le plus sombre, intervient un élément de comique. » <sup>32</sup>

\*

\*      \*

Il nous faut cependant dépasser le plan des apparences, car l'explication du caractère anti-tragique qu'il est possible d'attribuer au *Soulier de satin* est à chercher ailleurs que dans une fidélité aux manifestes agressifs du romantisme, ou dans un art de la métamorphose qui serait pur divertissement. Comme toujours chez Claudel, l'esthétique n'est que la manifestation sensible de la vision <sup>33</sup>.

30. L'exemple architectural le plus hallucinant de ce jeu baroque des miroirs et de l'écho est sans doute l'Opéra Louis XV du château de Versailles, où il devient impossible, un soir de grande première, de distinguer le public dans la salle des acteurs sur la scène.

31. *Mémoires improvisés*, p. 272.

32. *Ibid.*, p. 287. Tout est comique parce que tout est comédie : cf. le titre de la pièce de Beckett.

33. Forme et signification se renforcent mutuellement : tel a été le thème majeur du cours professé à l'Ecole normale supérieure en 1965 par M. Lioure, maître-assistant à la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand.

Le sentiment de détachement vis-à-vis du théâtre et de son sérieux est en effet le signe d'un détachement plus profond que Claudel ressent devant les illusions de la vie et qu'il veut faire exprimer aussi aux personnages du *Soulier*. Dans « La Muse qui est la grâce », il s'écriait déjà :

Ris, immortel ! de te voir parmi ces choses périssables !  
Et raille, et regarde ce que tu prenais au sérieux ! Car  
elles font semblant d'être là et elles passent.<sup>34</sup>

Ce n'est plus seulement le théâtre qui est illusion, mais le monde ; voilà pourquoi, en dernière analyse, le théâtre demeurera la meilleure image de la vie. Ainsi le *Soulier* va se dérouler comme une sorte de litanie à la façon de l'Ecclésiaste, mais sur le mode gai : tout est vanité, mais il ne faut rien prendre au tragique.

Vanité, naturellement, que la terreur superstitieuse. Jobarbara, la Négrresse joviale, célèbre en frétilant des rites auxquels personne n'attache plus d'importance, sauf elle peut-être (Jobarbara, de jobard ?) (I, XI, p. 697). Doña Musique utilise la statue qui la protège avec un manque de scrupules qui scandaliserait s'il ne marquait précisément l'enterrement de toute la vieille quincaillerie païenne<sup>35</sup> : « C'est la bonne femme sans tête qui boustife la boustifaille, vous comprenez ? Quoi de plus naturel ? Elle a un rude appétit » (II, x, p. 747).

Vanité, que la femme : « que seront dans cent ans ces cent livres de chair femelle auxquelles votre âme s'est amalgamée comme avec un crochet ? », demande le Chinois à Rodrigue encore émerveillé de son amour tout neuf (I, VII, p. 679).

Vanité, que l'attachement aux plaisirs : l'adieu que Don Balthazar lance aux biens de ce monde, coquillages et

34. *Cinq Grandes Odes*, dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 269. Prouhèze affirme de même : « Ainsi toutes ces choses autour de nous qui font semblant d'être présentes, à dire vrai elles sont passées ! » (III, x, p. 822).

35. On songe à l'irritation amusée d'un Baudelaire devant les excès de l'« Ecole païenne » : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 625).

poisson, fruits et miel, jambon, pâté, vin et chansons, se fait dans la bonne humeur :

VOIX AU DEHORS. — Nous demandons Doña Musique !

DON BALTHAZAR. — Vous voulez de la musique ? Chante, Chinois !

LE CHINOIS. — Je ne sais pas chanter.

(I, XIV, p. 708)

Vanité, que la gloire et les hautes fonctions. Parvenu au faite des grandeurs, Rodrigue finit par ne plus trop croire à son propre rôle : « je fais le Vice-Roi ... » (III, IX, p. 814). À demi disgracié, il se consacre à la peinture pieuse, et refuse de prendre au sérieux l'envoyé du Roi venu lui parler de son avenir politique :

Alors laissez-moi au moins vous offrir une petite image. Voilà justement Gabriel qui est le patron des ambassadeurs. Voyez comme il est reluisant et doré !

C'est en souvenir de lui que ces messieurs ont le droit de porter une plume blanche à leur chapeau. (IV, II, p. 864)

Victime lui-même de la grande mascarade de la dernière journée, il devient la risée de tous, et n'en a cure (IV, XI, p. 926)<sup>36</sup>.

Le rire est donc pour les personnages du *Soulier* non seulement le signe mais l'instrument de leur délivrance. Sur l'homme qui rit, l'enchaînement des événements a peu de prise. Tombent les attaches successives à mesure que se poursuit la montée loin du monde et de ses pompes. Au sommet de cette nouvelle échelle de Jacob, Prouhèze, puis Rodrigue, vont trouver la délivrance suprême, celle de l'âme : « Délivrance aux âmes captives ! » (IV, XI, p. 933).

En ce sens, le *Soulier de satin* dit bien l'histoire de la libération de l'homme, de son accession à la véritable liberté par-delà les obstacles de ce monde. Voyez quel soin Claudel a pris pour en convaincre son lecteur. Le mot « destin », si lourd de conséquences dans la tragédie antique, le voici

36. Claudel commente : « on ne peut rien vous cacher. Il n'y a aucun doute qu'il y a beaucoup de jugement humoristique que je peux porter sur moi-même investi de toutes ces dignités drolatiques » (*Mémoires improvisés*, p. 288).

désamorcé : il devient synonyme de « vocation »<sup>37</sup>. Le hasard se fait Providence, la fatalité, Grâce. Loin de contredire les aspirations les plus profondes de l'homme, l'appel de Dieu se confond avec elles. Au-dessous des désirs temporels et temporaires, coule cette rivière souterraine qui en dépit de (ou grâce à) ses méandres, se dirige vers l'Océan divin : « 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 ... », prie le Jésuite pour son frère Rodrigue, dont il sait que la vraie vocation est le service de Dieu (I, 1, p. 654). Comme le dit aussi Don Pélage de sa femme Prouhèze qui a « préféré » l'Afrique à celui qu'elle aime :

LE ROI. — Cet exil a-t-il pour elle tant de charmes ?

DON PÉLAGE. — Un exil du moins qui l'éloigne de moi.

LE ROI. — Mais Rodrigue s'en va de son côté.

DON PÉLAGE. — Tant pis ! elle a trouvé son destin et son destin l'a trouvée ;

Qui l'a une fois connue ne s'en sépare pas aisément,  
Cette adjonction à notre vœu secret des ailes de la Destinée.

(II, VII, p. 740)

Lorsque le Jupiter des *Mouches* trouvera chez Oreste la même obstination à assumer son « destin », c'est le mot de liberté qu'il emploiera : « Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là »<sup>38</sup>.

Liberté ? Oui, car la Providence, toute puissante qu'elle soit, ne peut rien sur l'homme sans son consentement réfléchi. C'est du moins ce qui ressort de l'attitude d'un Camille ; le renégat sait que par son reniement il fait un « mal infini » à Dieu, et il s'en réjouit :

Ah je sais qu'il y aura toujours cette épine dans son cœur ! J'ai trouvé ce passage jusqu'au plus profond de son Être. Je suis la brebis bien perdue que les cent autres à jamais ne suffisent pas à compenser. (III, x, p. 824-825)

37. Cf. J. Madaule, « Le tragique chez Claudel », dans *le Théâtre tragique*, p. 435.

38. Sartre, *les Mouches*, acte II, sc. II.

L'insistance montre que Claudel a voulu préserver l'intégrité de la liberté humaine en face de Dieu : il est possible de dire non à la Grâce, alors que le mieux que puisse un Oreste, c'est faire contre mauvaise fortune bon cœur. Dans *le Soulier de satin*, le oui absolu, quand il est prononcé, n'apparaît jamais comme une résignation. Bien au contraire : c'est lorsque la liberté renonce volontairement à elle-même qu'elle trouve son plus bel épanouissement.

L'offrande faite à Marie par Prouhèze (I, v, p. 671) est un acte libre. La protection que la jeune femme réclame de la Vierge sa patronne, et de Balthazar son gardien, ne lui a pas été imposée. Plus tard, quand elle retrouvera Rodrigue, et qu'elle pourrait être à lui, tout obstacle humain ayant été levé, les deux amants accepteront de se séparer, parce qu'ils savent, mystérieusement, qu'ils doivent se refuser toute satisfaction mutuelle (III, XIII, p. 834-845)<sup>39</sup>. L'abandon consenti à la volonté divine qu'exprimait avec tant de confiance et de certitude le Père Jésuite au début de la pièce, Rodrigue l'acceptera à son tour après avoir cheminé dans la servitude de ses passions (amour et conquête) et de son orgueil. La soumission totale sera pour lui la condition de sa liberté (IV, XI, p. 932). Avant lui Prouhèze s'était écriée : « Cette éternelle liberté dont je suis la captive ! » (III, XIII, p. 842).

Se condamnant — et non pas condamnés — à la liberté pour éviter d'être damnés, les héros du *Soulier de satin* trouvent tôt leur récompense. Là où un Œdipe et une Phèdre se sentaient écrasés par des forces terribles, isolés au milieu d'un monde hostile, les « délivrés » du *Soulier de satin* chantent leur accord total avec l'Univers. Balayés, les vains ornements qui pèsent, disparus, le Sphinx et ses énigmes. L'homme révolté qui se dressait « sur un monde brisé pour en réclamer l'unité », qui protestait « contre la condition dans ce qu'elle a d'inachevé, par la mort, et de

39. Le consentement se fait plus douloureusement chez Rodrigue, à ce moment de l'action (indications scéniques : « *Silence. Le Vice-Roi baisse la tête et pleure* » — III, XIII, p. 845), que chez Prouhèze, de longtemps prête (« Ce que veut Celui qui me possède, c'est cela seulement que je veux... » — III, XIII, p. 842).

dispersé, par le mal »<sup>40</sup> s'apaise, enfin rassasié. Colomb a retrouvé son Amérique, Israël sa Jérusalem. « Alleluia ! Louez Yahvé, qui compte les étoiles, et il appelle chacune par son nom »<sup>41</sup>. L'Océan, ce grand rassembleur de terres dont le raz de marée bienfaisant va envahir la quatrième journée, berce le Père Jésuite au rythme de l'unité reconquise. Ô mort, où est ta victoire ? *Etiam mors*. La mort aussi sert, note finale et indispensable dans ce « vaste concert » qui donne « tant de joie » à Doña Musique et au Vice-Roi de Naples (II, x, p. 751). Don Balthazar l'accueille sans inquiétudes (I, xiv, p. 705-711). Le Père Jésuite est rassuré à la pensée qu'il ne fait « plus qu'un avec le réjouissement de l'abîme » (I, i, p. 653). Saint Nicolas, qui « ressuscite les morfondus en leur frottant le museau avec de la neige » (III, i, p. 769), ne fait pas grand cas des morts de la bataille de la Montagne Blanche, car il sait, et saint Boniface, saint Denys d'Athènes, saint Adlbitum, et tous les saints avec lui, que Dieu écrit droit : « *Deus escreve direito por linhas tortas* » (p. 647).

La fatalité a donc été niée deux fois : dans ce qu'elle a d'implacable et de nécessaire, par une volonté divine qui multiplie les obstacles pour mieux prouver qu'elle s'en rit, et par deux au moins des personnages du *Soulier* qui trouvent l'expression la plus totale de leur liberté au moment même où ils s'abandonnent à cette volonté divine ; dans ce qu'elle a de désespérant, par l'exultation partout présente et par la Joie qui naît de l'harmonie du monde enfin entendue. Au sens propre, Claudel s'est fait créateur, imitant l'œuvre du Créateur, et comprenant comme Lui le sens de « cette grande fête »<sup>42</sup> qu'est la Création. Le mot de Rodrigue : « que j'aime ce million de choses qui existent

40. Camus, *l'Homme révolté*, Paris, Gallimard, p. 40. Rimbaud, Tête d'Or, Camille et Rodrigue tiennent un langage semblable.

41. Psaume CXLVII, 1 et 4, traduction de la Bible dite de Jérusalem (*la Sainte Bible*, Paris, Editions du Cerf, 1955). On retrouve, dans le *Soulier*, ce souci de « récupérer » toutes les choses au sein de l'ordre divin : Rodrigue est un peu le comptable de Dieu.

42. *Mémoires improvisés*, p. 286.

ensemble! » (I, VII, p. 683), cri de reconnaissance et de bonheur devant la beauté de l'Univers, c'est celui que Claudel a voulu nous faire pousser devant sa pièce. Plus de trente ans après la composition du *Soulier de satin*, il témoignera encore :

Toute l'œuvre est basée sur un sentiment de triomphe, d'enthousiasme, d'être venu à bout d'une situation très difficile, d'avoir trouvé l'équilibre, d'avoir trouvé un point où tout en somme a été soumis au regard et à la composition, et c'est ce sentiment triomphal qu'on trouve en dépit de tous les obstacles dans mon drame, et qui en explique en particulier le côté comique.<sup>43</sup>

\*  
\*       \*

Devant cette invitation à la réjouissance le lecteur du *Soulier de satin* hésite : certes il ne peut rester insensible aux professions de joie de tant de personnages de la pièce, mais irait-il jusqu'à dire que tout soit pour le mieux dans le meilleur des mondes anti-tragiques ? S'il consulte la version pour la scène, sa réserve ne fera que grandir. La quatrième journée, extrême pointe de la délivrance esthétique et mystique, et dont M. Madaule confesse qu'elle justifie « finalement »<sup>44</sup> son interprétation, y a été singulièrement raccourcie. Plus grave, l'abduction presque totale de Doña Musique en rompt l'équilibre harmonieux : « Le personnage de Musique est une espèce de fusée, de rire, de joie, de bonheur qui s'élance au milieu de cette histoire assez sombre »<sup>45</sup>. Sans Musique, que reste-t-il ? « Le corps à corps poignant des deux protagonistes essentiels »<sup>46</sup> ? C'est Claudel qui le dit. Et pourtant l'auteur ne semble pas s'être trop formalisé de ces amputations, parce qu'il ne pense pas qu'elles aient altéré le sens profond de la

43. *Mémoires improvisés*, p. 274.

44. J. Madaule, « Le tragique chez Claudel », dans *le Théâtre tragique*, p. 437.

45. *Mémoires improvisés*, p. 279.

46. *Ibid.*, p. 279.

pièce<sup>47</sup>. Le sens, peut-être, — mais l'effet sur le public ? Le spectateur, lui, n'a plus tellement envie de rire.

Il se replonge alors dans la version intégrale, pour en ressortir, tel M. Amrouche après sa « douzième lecture », « comme tout étourdi, tout écrasé »<sup>48</sup>. Les mots « cette histoire assez sombre » résonnent encore à ses oreilles, et il ne peut plus se défaire de l'impression qu'il se passe dans le *Soulier* des choses graves et essentielles. Le bonheur de Doña Musique ne compense pas les souffrances de Prouhèze. Une hirondelle ne fait pas le printemps.

L'œuvre trahirait-elle donc les intentions de son auteur ? La tentation est grande de parodier ici Verlaine : « anti-tragédie, voulue telle, ou crue voulue telle »<sup>49</sup>.

L'optimisme chrétien, si intense chez le Claudel du *Soulier de satin*, n'est pas nécessairement une garantie très solide en la matière. Il est temps, en effet, de remarquer que la définition du tragique choisie par M. Madaule et qui s'est révélée par ailleurs si positive, ne saurait entièrement satisfaire. Nous entendons bien que l'ordre de la grâce (qui est celui du *Soulier*) est infiniment supérieur à l'ordre de la fatalité antique, en ce que la grâce ne peut être efficace sans le libre consentement de l'homme. Mais *Polyeucte*, par exemple, où une telle liberté se manifeste dans tout son éclat, n'en est pas moins une tragédie. De même : dira-t-on que la Passion du Christ, sous prétexte que Jésus agit en pleine conscience et *sponte sua*, n'a pas inspiré d'œuvres tragiques ? Des *Mystères* du Moyen Âge aux *Passions* de Bach, la Joie demeure, mais la Tragédie ne s'oublie pas : l'Espérance retrouvée n'annule pas la

47. « ... cette abréviation, somme toute, n'a pas nui au drame, bien qu'il laisse de côté des éléments que je regrette, par exemple comme la scène de Doña Sept-Épées ou la scène de Don Léopold-Auguste. Peut-être, dans l'avenir, trouverons-nous un moyen de tirer parti de *derelicta*, si je peux dire, mais en tout cas, tel qu'il est, le drame me paraît réaliser une unité » (*ibid.*, p. 285).

48. *Ibid.*, p. 268.

49. La citation exacte est : « la pensée triste et voulue telle ou crue voulue telle » (à propos des *Poèmes saturniens*, dans Paul Verlaine, *Œuvres complètes*, Paris, Club des libraires de France, 1959-1960, t. II, p. 300).



grande peur du *So ist mein Jesus nun gefangen*. Pour le chœur des fidèles au moins, et quelle que soit la profondeur de la foi, le Mystère restera toujours entier.

Il nous semble difficile, en tout cas, de ne pas trouver dans *le Soulier de satin* certains des caractères essentiels qui sont la marque de tout théâtre tragique, préchrétien ou non.

On notera d'abord une conséquence inattendue des libertés que Claudel prend avec l'« illusion théâtrale ». Paradoxalement, elles aboutissent, et par un renversement *spectaculaire*, à nous persuader de la vérité de ce qui se passe sur la scène. Nous sommes trop souvent pris à partie par l'auteur et les acteurs pour ne pas nous sentir obligés de participer. Pour nous désormais, ce ne sera plus « la pièce là-bas ». Répéter sans cesse que tout est théâtre revient à dire que rien n'est théâtre : l'infiniment moins et l'infiniment plus se touchent. La signification de la pièce dépasse de beaucoup les acteurs qui la jouent ; l'exactitude des décors importe peu : ce qu'ils recouvrent demeure ; le masque ou le visage nu révèle tout autant l'âme.

La vraie vie n'est donc plus absente, dans *le Soulier de satin*, mais *représentée*, c'est-à-dire rendue véritablement présente. Et si le théâtre n'existe plus, rien n'est permis. Nous qui sommes tous ces « hommes assemblés » autour de Rodrigue « dans l'obscurité » (III, XIII, p. 839), nous prenons part à sa destinée, car nous avons été invités à en être, non pas les spectateurs, mais les témoins. Cette vie qui se joue est la nôtre aussi.

Nous voici, dès le début de la pièce, embarqués. Le « *coup prolongé de sifflet comme pour la manœuvre d'un bateau* » (p. 651) a donné le départ. Si nous regardons maintenant d'un peu plus près nos compagnons de voyage, serons-nous rassurés ?

Rodrigue, veut-on nous convaincre, atteint la joie et la délivrance. Mais c'est seulement au terme d'une évolution douloureuse, et après avoir sans aucun doute trouvé

« pénibles » les « commandements de Dieu » (I, I, p. 652), qu'il arrive enfin à la même sérénité d'âme que son frère le Jésuite. La plus grande partie de la quatrième journée le montre encore réticent, et loin de l'abandon total à Dieu. Il a bien renoncé à son attachement charnel pour Prouhèze (on n'ose pas dire qu'il ne pouvait faire autrement), mais le vieil homme en lui résiste toujours : dans sa dernière conversation avec sa fille spirituelle, Doña Sept-Épées, il s'entête à défendre son œuvre de conquérant, à vouloir la justifier au nom de raisons supérieures (« Je suis venu pour élargir la terre » — IV, VIII, p. 905), à parler pour Dieu en quelque sorte. Et même dans la dernière scène, lorsque renonçant enfin à tout orgueil et à toute ambition, il professe sa délivrance (IV, XI, p. 930), il n'en demeure pas moins toujours inconsolable :

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 ! (IV, XI, p. 930)

Le seul cri de joie véritable qui lui aura échappé depuis la disparition de Prouhèze, c'est au bruit du canon qui lui annonce que Doña Sept-Épées, cette enfant du miracle, est sauvée (IV, XI, 933)<sup>50</sup>.

En tout cas, avant cette dernière scène de quiétude relative, Rodrigue, et sa compagne d'éternité Prouhèze, ont connu trois longues journées de souffrances. Ces souffrances culminent dans des mots comme celui de Rodrigue lorsqu'il ouvre la lettre qu'il attend depuis si longtemps, et qu'il ne peut contenir ses larmes : « Je ne peux pas lire »

50. La libération spirituelle de Rodrigue ne fait donc pas naître en lui autant d'enthousiasme reconnaissant qu'en son frère, contrairement à ce que laisse entendre Claudel : « ... la grande lumière allumée dans *le Soulier de satin*, cette espèce de jubilation d'une âme enfin, somme toute, libérée ... » (*Mémoires improvisés*, p. 278). Il y a d'ailleurs, dans ce « somme toute », un monde. De même, quand J. Amrouche lui demande si les côtés pessimistes du *Soulier* ne sont pas contradictoires « avec cette espèce de joie jubilante » dont l'auteur pense « que l'âme en paix doit participer », Claudel répond, en cherchant ses mots : « Je crois... tout d'abord ... s'il peut y avoir des passages de pessimisme dans *le Soulier de satin*, ça ne veut pas dire que ces passages pessimistes en expriment la conclusion générale ... » (*ibid.*, p. 289).

(III, ix, p. 818) ; ou dans les dernières paroles que les deux amants crucifiés prononcent (III, xiii, p. 845). Claudel a très bien senti l'émotion tragique qui pouvait naître de certaines scènes — quand la pauvre Prouhèze se démène dans son fossé couvert de ronces, par exemple. L'Ange lui-même qui la regarde, et qui pourtant connaît les voies de Dieu et comme elles ne sont pas directes, souffre avec celle qu'il faut bien appeler une victime. Comme s'il se faisait spectateur témoin, comme s'il exprimait au nom de tous ce qu'ils ressentent. Le « Enfin ! elle est tout de même venue à bout ... » (I, xii, p. 700), c'est nous qui le disons avec lui. L'Ange écoute et prend pitié parce que l'enjeu de la bataille est le salut d'une âme, mais aussi parce que toute bataille livrée, quelle qu'en soit l'issue, est douloureuse.

Au sentiment de pitié provoqué par le spectacle de la lutte menée par les deux principaux héros du *Soulier* s'ajoute, et ce peut-être dès la première scène, la peur de l'inéluctable. Avec les paroles prononcées par le Père Jésuite, le destin de Rodrigue est véritablement déterminé<sup>51</sup>. Le jeune homme devra aller à Dieu, par où qu'il y aille. Désormais le public sait que « ce qu'il essaiera de dire misérablement sur la terre », le Père Jésuite est là pour « le traduire dans le Ciel » (I, i, p. 655). Au moment où il sera sur le point de succomber à la tentation (mais par là d'échapper à cette presque fatalité de la grâce qui pèse sur lui avant même qu'il ait commencé à aimer), le Père Jésuite interviendra encore sous la forme de ce signe de la volonté divine qu'est l'apparition de l'épave du Santiago, un des « coups de théâtre » les plus impressionnants du *Soulier* (II, viii, p. 741-742). La première scène joue dramatiquement et mystiquement un rôle semblable à celui de l'oracle d'*Œdipe* ou du « *Thou shalt be king* » de *Macbeth*. À partir d'elle, on tremble vraiment d'apprendre ce que

51. Non toutefois sans la nécessité de la collaboration de l'homme, ou au moins de son assentiment. Cf. ce que dit l'Ange à Prouhèze : « N'as-tu point appris que c'est le cœur qui doit obéir et non pas matériellement la volonté par un obstacle astreinte ? » (III, viii, p. 803).

l'on sait de toute éternité. Rodrigue ne connaîtra pas de répit avant d'avoir répondu par une acceptation à cet appel de la Grâce. Ainsi de Prouhèze : elle confie son soulier à la Vierge, elle sera donc à jamais boiteuse dans cette course au bonheur pour laquelle elle s'élance de toutes ses forces. N'a-t-elle pas, humainement au moins, perdu d'avance ?

On dira que c'est pour gagner une autre course, pour retrouver une éternité de bonheur à la place de ce qui n'en eût été qu'un reflet décevant. Et certes nous n'avons pas dans le *Soulier* l'équivalent du monde absurde de certain théâtre contemporain ou de la fatalité *aveugle* qui pèse sur les héros de la tragédie antique. Ici la « marche des heures »<sup>52</sup> trouve sa justification. Le Jésuite, Rodrigue, Prouhèze, souffrent, mais se retrouvent libres en Dieu. Malgré l'absence presque totale de liberté humaine, la délivrance est possible, proclame le Père Jésuite, qui remercie Dieu de l'avoir attaché à Lui aussi étroitement. Mais que voit le spectateur ? Un homme supplicié à un mât de navire, et rendu plus « *effrayant* » encore (au sens où Prouhèze parle de la Vierge comme d'une « grande Maman effrayante » — I, v, p. 672) par le consentement et l'apaisement dont il témoigne.

De même, nous comprenons bien pourquoi Prouhèze et Rodrigue devaient s'aimer sans jamais voir leur amour satisfait : nous voyons bien que ce besoin de bonheur éprouvé par chaque être humain est si grand qu'il ne peut trouver son épanouissement qu'au-delà de l'éphémère. Mais avons-nous vraiment le sentiment que tout soit expliqué, tout soit justifié par cette théologie pessimiste — dans l'ordre humain — qui ignore telle épître de saint Paul riche en espoir sur la communion possible de l'homme et de la femme ici-bas<sup>53</sup> ?

Au reste, cette théologie ne satisfait pas pleinement nos héros eux-mêmes, quand elle leur offre un amour qui,

52. Alain, *Système des beaux-arts : du tragique et de la fatalité*, Paris, Gallimard, 1920.

53. Épître aux Ephésiens, V, 22-23.

non seulement, ne sera pas en ce monde heureux, mais ne connaîtra pas son achèvement dans l'autre. Rappelons avec quelle ferveur Prouhèze défend l'amour humain contre l'Ange qui lui explique le rôle d'instrument qu'elle a joué dans la finalité divine (III, VIII, p. 797-812) : seule la femme pouvait ouvrir l'orgueilleux Rodrigue au prochain, et par son absence lui faire entrer dans tout l'être le sentiment d'une plus grande Absence. Mais Dieu, proteste-t-elle, sera-t-il à Rodrigue jamais aussi désirable qu'elle ? De cet entêtement sacrilège l'envoyé céleste ne vient à bout qu'en attirant la malheureuse dans « ces flammes désirées » (III, VIII, p. 808) où tout devient clair, dans un monde où le corps a été « laissé en arrière quelque peu » (III, VIII, p. 806) et où l'homme n'a plus que faire de son intelligence et sa logique. Même alors, si Prouhèze accepte de mourir, c'est de la main de Rodrigue (« mourir, mourir par toi m'est doux » — III, VIII, p. 810) ; elle renonce à lui en ce monde, mais c'est peut-être, comme le lui fait remarquer le clairvoyant Camille, « afin de mieux dans l'autre le posséder » (III, X, p. 823). N'attend-elle pas la récompense à son sacrifice, et nous avec elle, dans un amour possible après la mort ? Dans une réunion promise, et permise, à ceux qui sur terre ont été séparés, une rencontre d'Ysée et de Mésa après la pièce du moins ? Même cela lui est refusé. Et seul un mot de Camille laisse deviner qu'elle a fini, mystérieusement et non pour des raisons qui en définitive n'expliquent rien, par accepter ce renoncement total. Elle aura protesté jusqu'au bout :

DOÑA PROUHÈZE. — Non, je ne renoncerai pas à Rodrigue !

DON CAMILLE. — Mais d'où viendrait autrement cette lumière sur votre visage ?

(III, X, p. 828)

Rodrigue aussi cherche, et trouve presque, l'explication à ce « long désir entre cette femme » (III, XIII, p. 839) et lui. Mais les arguments qu'il découvre : « intervention de la béatitude » dans la vie de l'homme, « promesse » de joies plus grandes (III, XIII, p. 839-840), ne sauraient lui suffire. « À quoi sert cette étoile qu'on ne rejoint jamais ? »

(III, xiii, p. 843). Il ne peut pas comprendre que Prouhèze ait été créée pour l'ouvrir à Dieu, parce qu'il n'y a pas à comprendre, mais à croire. Prouhèze implore : « Pourquoi ne pas croire cette parole de joie et demander autre chose que cette parole de joie tout de suite que mon existence est de te faire entendre ... » (III, xiii, p. 842). Mais elle ne réussit pas à lui expliquer l'inexplicable. Elle lui donne donc en exemple, et lui demande de faire « à [son] tour » cet acte de foi par lequel elle a tout donné « afin de tout recevoir » (III, xiii, p. 844), et qu'il finira par accomplir, humblement, en confiance, dans la quatrième journée — acceptation terrifiante, saut dans un autre ordre que le spectateur ne peut regarder sans frémir.

C'est bien en définitive ce sentiment d'effroi qui ressort de la lecture du *Soulier de satin*. La sérénité des personnages ne fait qu'ajouter à la terreur provoquée par cette présence du divin que leur attitude implique. Nous savons qu'ils ont choisi leur destinée en pleine liberté<sup>54</sup>, mais nous qui ne tenons pas encore « les deux bouts de la chaîne », comment ne serions-nous pas infiniment écrasés par une acceptation si radicale ? En même temps, cette destinée exemplaire est aussi la nôtre (Rodrigue est « de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux » — I, I, p. 654), et nous en suivons les douloureux méandres, sachant, car « nous avons des yeux du moins », pour reprendre le soupir de Pensée de Coûfontaine, que la route qu'ils tracent conduit à la Joie, mais aussi qu'elle est longue et rude. « Si nous allons vers la joie, qu'importe que cela soit ici-bas à l'envers de notre approximation corporelle ? » (III, xiii, p. 844). Il importe, en vérité.

Bref, *terreur* et *pitié*, ce sont là les deux sources du tragique selon Aristote, les deux sentiments que nous semblent faire naître la lecture et plus encore la représen-

54. On notera d'ailleurs que pour Sartre l'essence du tragique réside précisément dans le choix et les actes librement assumés : cf. *les Mouches*, acte III, sc. vi.

tation du *Soulier de satin*, pourvu qu'on veuille bien les définir avec l'attention d'un James Joyce :

La pitié est le sentiment qui arrête l'esprit en présence de tout ce qui est grave et constant dans les souffrances humaines et qui l'unit avec celui qui souffre. La terreur est le sentiment qui arrête l'esprit en présence de tout ce qui est grave et constant dans les souffrances humaines et qui l'unit avec la cause secrète.<sup>55</sup>

Car telle est la définition du tragique qu'il nous faut préférer, en dernière analyse, à toute autre : elle témoigne en effet d'« une universalité de l'art tragique, résultant du caractère immuable, pour l'essentiel, de la condition humaine, envisagée par rapport à une transcendance »<sup>56</sup>. Que cette conception du tragique n'ait pas été étrangère à Claudel, deux textes le disent éloquentement, qu'il nous faut rappeler. Ils offriront, somme toute, le commentaire le plus juste et le plus définitif au *Soulier de satin* :

Quoi de plus tragique que la lutte de l'invisible contre tout le visible ? Le chrétien ne vit pas comme le sage antique à l'état d'équilibre mais à l'état de conflit. Tous ses actes ont des conséquences ; il se sent dans un état continuel de composition. — Et quel intérêt celui du drame où il s'agit non pas d'une mort ou d'un mariage, mais de la vie ou de la mort éternelles, où vous prenez une place vous-même non pas dans une action fictive, mais dans le drame perpétuel de l'humanité.<sup>57</sup>

Les spectateurs ont senti la force tragique qui résulte de l'intervention dans notre vie individuelle et quotidienne d'un appel extérieur et supérieur à nous.<sup>58</sup>

\*

\*      \*

55. Cité par J. Jacquot, « La tragédie et l'espoir », dans *le Théâtre tragique*, p. 491-492.

56. *Ibid.*, p. 492. Cf. aussi H. Gouhier, « Tragique et transcendance », dans *ibid.*, p. 479-483.

57. Lettre à Gide du 8 juillet 1909, dans Paul Claudel et André Gide, *Correspondance, 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, p. 106. Cité par J. Amrouche dans les *Mémoires improvisés*, p. 270.

58. A propos de *l'Otage*, dans *Positions et Propositions*, Paris, Gallimard, 1928, t. I, p. 238. Cité par G. Antoine, « Le tragique dans *Partage de Midi* », dans *le Théâtre tragique*, p. 441.

Il reste que l'analyse, de la version intégrale en particulier, a mis en lumière d'autres tonalités d'une œuvre dont nous disions que Protée avait marqué le développement. Renouveler l'exploit d'Aristée, la vouloir enserrer dans les liens d'une formule, est peut-être vain. Le mérite incontestable de celle que proposait M. Madaule est de nous aider à rechercher un sens (une direction) à ce qui d'abord déconcerte. Répétons-le : *le Soulier de satin* est une anti-tragédie dans la mesure où il est le témoignage d'une délivrance. Délivrance du créateur qui par-delà toute contrainte esthétique prend plaisir à multiplier les trésors de son génie. Délivrance de l'homme qui a trouvé le moyen, sinon d'expliquer, du moins de rendre compte du drame qu'il a vécu.

Mais parce que cette délivrance ne se fait pas sans combat, et parce que le terme même du combat reste « effrayant », *le Soulier de satin* retrouve l'expression de la douleur humaine et le sens du sacré qui sont le fond de toute tragédie. Le « désordre » sans doute a été justifié par la « vendange » ; les « lignes courbes » ne sont que la projection sur le plan de l'espace humain de la volonté droite de Dieu, mais Claudel, tel l'Ange devant Prouhèze, est demeuré touché par l'âpreté du long itinéraire terrestre. Et nous ne sommes pas sûrs qu'il ait obtenu lui-même la réponse définitive à cette question que lui avait appris à poser Mallarmé<sup>59</sup>, et que *le Soulier de satin* nous forcera toujours à nous poser devant la destinée humaine dont il ne prétend pas résoudre le mystère :

Qu'est-ce que cela veut dire ?

ALAIN BAUDOT

59. *Mémoires improvisés*, p. 67.