



HAL
open science

Réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus : Une étude intertextuelle sur dix oeuvres littéraires

Anne Suzanna Rimpioja Riippa

► **To cite this version:**

Anne Suzanna Rimpioja Riippa. Réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus : Une étude intertextuelle sur dix oeuvres littéraires. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030098 . tel-00952919

HAL Id: tel-00952919

<https://theses.hal.science/tel-00952919>

Submitted on 27 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 120

Littérature française et comparée

Écritures de la modernité

Doctorat de langue, littérature et civilisation françaises

RIMPIOJA RIIPPA Anne Susanna



**RÉÉCRITURES BIBLIQUES CHEZ PAUL CLAUDEL,
ANDRÉ GIDE ET ALBERT CAMUS**

Une étude intertextuelle sur dix œuvres littéraires

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jeanyves GUÉRIN

Soutenue le 3 octobre 2013

Jury :

Madame Carole AUROY

Professeur de littérature française, Université d'Angers

Madame Marie-Madelaine FRAGONARD

Professeur émérite de littérature française, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Monsieur Jeanyves GUÉRIN

Professeur de littérature française, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Madame Anne-Marie PELLETIER

Professeur émérite de littérature comparée, Université Paris-Est Marne-la-Vallée

RÉÉCRITURES BIBLIQUES CHEZ PAUL CLAUDEL, ANDRÉ GIDE ET ALBERT CAMUS

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie la relation intertextuelle entre dix œuvres fictionnelles de trois auteurs français et la Bible. Il s'agit de montrer, en s'appuyant sur les catégories de Gérard Genette, comment la Bible est réécrite par Paul Claudel, André Gide et Albert Camus. Le degré de l'hypertextualité dans les œuvres étudiées va d'une réécriture massive à l'emploi des citations implicites. Chacun des textes fictionnels est aussi en relation paratextuelle avec le récit biblique : ce sont des textes narratifs ou dramatiques dont le titre déjà fait allusion aux Écritures. On examine trois formes du rapport au texte biblique et au christianisme : l'un est celui d'un catholique pratiquant, le deuxième celui d'un incroyant d'origine protestante et le troisième celui d'un incroyant d'origine catholique. La Bible réécrite par Claudel met en scène un christianisme affirmatif alors que les réécritures de Gide et de Camus prennent le contrepied de la religion chrétienne.

Mots-clés : Paul Claudel, André Gide, Albert Camus, intertextualité, Bible, Gérard Genette

RE-WRITINGS OF THE BIBLE BY PAUL CLAUDEL, ANDRÉ GIDE AND ALBERT CAMUS

ABSTRACT

The focus of this study is on textual links between ten fictional works by three French writers and the Bible. The text-orientated study illuminates how palimpsestuous writing has been actualised in the works of Paul Claudel, André Gide and Albert Camus. In this dissertation, the biblical hypotext, an earlier text that the author's text imitates or transforms, is considered one of the most significant features in their works, opening up whole new interpretations of their stories. Some of the works are more hypertextual than others but all are in a paratextual relation to a biblical story: their titles build the first link to the writings of the Bible. Each author featured in this study has a very different relation to Christianity: Paul Claudel is a practicing Catholic; André Gide who comes from a Protestant background is anti-religion; Albert Camus is an agnostic from a Catholic background. The case of Claudel is interesting: in his oeuvre, the biblical re-writing integrates the Catholic dogma and the influence of Saint Thomas. The writing of Gide proves the influence of the French Protestantism of his era; whereas Camus' interpretation of the biblical text is a consequence of a personal and selective reading containing reflections of Saint Augustine's notions.

Keywords: Paul Claudel, André Gide, Albert Camus, intertextuality, Bible, Gérard Genette

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mes directeurs de thèse, M. Jeanyves Guérin, professeur de littérature française à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), et Mme Mervi Helkkula, professeur de langue française à l'Université de Helsinki. Je me sens privilégiée d'avoir pu travailler sous leur direction. Il est difficile d'imaginer de meilleurs lecteurs pour ma thèse qu'un spécialiste de la littérature française du XX^e siècle et qu'une spécialiste de l'analyse textuelle. Je suis très reconnaissante à Mme Helkkula d'avoir subi avec beaucoup de patience les désagréments des premières lectures de cet ouvrage. Je remercie M. Guérin de l'efficacité avec laquelle il a toujours relu mes pages tout en me signalant les références les plus récentes en matière d'études claudéliennes, camusiennes et gidiennes.

Ce projet passionnant et de longue haleine m'a permis d'être en contact avec plusieurs spécialistes de mon sujet. Je tiens à remercier notamment : Mme Anne-Marie Pelletier, professeur émérite de littérature comparée de l'Université Marne la Vallée, M. Michel Autrand, professeur émérite de littérature française de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) et Mme Cécile Hussherr, maître de conférences de l'Université Marne la Vallée. Leurs remarques et conseils m'ont été fructueux et m'ont aidée à améliorer ma thèse.

J'exprime aussi ma gratitude à la Fondation Erkki Hannikainen pour m'avoir accordé les bourses qui ont joué un rôle essentiel dans le parcours doctoral où je me suis engagée. C'est grâce à ce financement que j'ai pu travailler à plein temps sur ma thèse à Paris entre 2005–2007. Les bourses d'Erkki Hannikainen m'ont également permis de retourner en France de nombreuses fois depuis mon retour en Finlande en 2007. Mes séjours de recherche à la Bibliothèque nationale de France et ma participation à des séminaires de l'ED 120 de Paris III entre 2008–2012 ont été réalisés grâce à ces bourses. Les autres fondations qui ont financé mon travail de thèse sont Otto A. Malmi, Niilo Helander et la Fondation Ella et Georg Ehrnrooth. J'ai également reçu une bourse du Département des langues romanes en 2008 et une bourse accordée par le Recteur de l'Université de Helsinki en 2012. Il est évident que, sans ces soutiens financiers, ce projet aurait été beaucoup plus difficile, sinon impossible, à mener à bout.

Mes remerciements vont également à Mme Luciane Hakulinen, maître de conférences émérite en philologie française, non seulement pour avoir relu le texte de ma thèse avec une maîtrise du français sans pareil mais pour l'avoir commentée avec beaucoup de lucidité. M. Matti Myllykoski, chercheur en théologie, m'a aidée à trouver les bonnes

Remerciements

références en la matière de l'étude de la Bible, ce dont je lui suis reconnaissante. Dans les derniers moments les plus critiques, un soutien également irremplaçable m'a été apporté par Mme Anu Korpijärvi qui a assuré la mise en page finale de cet ouvrage.

Enfin, ma gratitude va à mes parents, mes sœurs, ma belle-famille, et à tous mes amis qui, d'une manière ou d'une autre, ont participé à l'aboutissement de ce projet. Je dédie cette thèse à mon mari, Ville, qui a partagé avec moi les joies et les peines liées à une telle entreprise. Je la dédie également à mon fils, Elmo, que j'ai vu grandir en même temps que j'avançais dans mes recherches.

À Helsinki, le 14 juin 2013.

AR

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations	12
INTRODUCTION	15
1 Les auteurs	15
2 Objet d'étude	18
3 Choix du corpus : La paratextualité comme critère de sélection	19
3.1 Le titre biblique (épitexte public)	20
3.2 Le matériel autobiographique (épitexte privé)	22
4 La Bible – une source de la culture occidentale	24
5 Principe directeur de nos lectures bibliques	26
6 Structure de l'étude	31
Partie I RELATIONS TEXTUELLES	33
1 Intertextualité, transtextualité	34
1.1 Para-, méta- et architextualité	37
1.2 Hypertextualité et procédés hypertextuels	39
1.2.1 Transpositions formelles	42
1.2.2 Transpositions thématiques	43
2 Subtextualité et techniques de l'allusion	47
2.1 Réalisation d'une référence allusive	48
2.2 Classification des allusions	50
3 Pratiques hypertextuelles versus pratiques allusives	55
4 La poétique de l'œuvre « ouverte » et les réécritures bibliques	59
Partie II LE RAPPORT DES AUTEURS AU CHRISTIANISME	63
1 Paul Claudel : L'auteur catholique	64
1.1 La conversion : Le passage d'un incroyant au monde de la religion	65
1.2 La carrière diplomatique et la passion de l'univers	68

1.3	Le défenseur de la foi catholique	70
1.3.1	Le dramaturge et la liturgie	71
1.3.2	Le dramaturge et la sainte Vierge	73
1.3.3	Le dramaturge et la Bible	75
1.4	Modèles littéraires	78
1.5	À l'écoute de Thomas d'Aquin	81
1.5.1	Thème I – L'unité et l'ordre	85
1.5.2	Thème II – L'action	87
1.5.3	Thème III – La volonté, l'intelligence et l'obéissance	88
1.5.4	Thème IV – Le mal	89
1.6	Pour conclure	90
2	André Gide : L'inquiéteur	93
2.1	La pluralité des origines chrétiennes de Gide	93
2.1.1	Une enfance déséquilibrée	96
2.1.2	L'amour désincarné entre homme et femme – vers le débat entre la chair et l'âme	98
2.2	Une notion faussée du christianisme ?	101
2.2.1	La question de l'homosexualité	102
2.2.2	Gide, lecteur de la Bible	104
2.2.3	Le sens de la prière de l'auteur	107
2.2.4	L'hésitation gidienne ou la tentation du mal	109
2.3	La vie – une œuvre d'art	110
2.4	L'athéisme du dernier Gide	112
2.5	Conclusion partielle	115
3	Albert Camus et la recherche éthique	116
3.1	À la recherche des origines du christianisme	120
3.2	Les bases de l'incroyance de Camus : « Le monde est beau, et hors de lui, point de salut »	122
3.3	La question du bonheur <i>versus</i> l'espoir du salut	123
3.4	Le christianisme – une idéologie ?	127
3.4.1	<i>L'Homme révolté</i>	127
3.4.2	Le Jésus des Évangiles	129
3.5	L'évolution de la pensée éthique	130
3.6	Le problème du mal	131
3.7	Dialogue avec les chrétiens	134

Partie III ANALYSE DES ŒUVRES	137
1 Paul Claudel : Dramaturge-exégète	137
1.1 <i>Le Repos du septième jour</i>	137
1.1.1 L'arrière-plan du drame	138
1.1.2 Vers une christianisation de la pensée orientale	142
1.1.3 L'enfer claudélien	150
1.1.4 L'Empereur – une figure du Christ	160
1.1.5 <i>Le Repos</i> – un projet eschatologique ou politique ?	163
1.1.6 Conclusion partielle	165
1.2 <i>L'Annonce faite à Marie</i>	167
1.2.1 L'histoire de la pièce	167
1.2.2 Les hypotextes bibliques	172
1.2.2.1 L'Annonciation dans l'Évangile	173
1.2.2.2 Deux hypotextes de l'Ancien Testament	174
1.2.2.3 Le récit de Lazare	178
1.2.3 La vocation complexe du Père	180
1.2.4 Le sacrifice de Violaine	185
1.2.5 L'aveu de Violaine	188
1.2.6 La résurrection de l'enfant et la scène du miracle	189
1.2.7 La réconciliation et le thème du pardon	194
1.2.8 Conclusion partielle	199
1.3 <i>L'Histoire de Tobie et de Sara</i>	201
1.3.1 Genèse	204
1.3.2 Vers la réécriture du livre de Tobit	205
1.3.3 Plus qu'une simple moralité en trois actes	209
1.3.3.1 L'influence du théâtre médiéval	209
1.3.3.2 L'influence du cinéma	213
1.3.3.3 L'influence du mime, de la danse, du travail du geste	215
1.3.4 Les transformations thématiques du livre de Tobit	215
1.3.4.1 De la souffrance d'un homme juste à l'idée d'un seul corps qui souffre	217
1.3.4.2 Du recours à la Providence à la valorisation du peuple élu	219
1.3.4.3 L'unité par la prière	222
1.3.4.4 L'argent	225
1.3.4.5 Le mal	227
1.3.4.6 L'ange	229

	1.3.4.7	L'ange <i>versus</i> l'homme	230
	1.3.4.8	Le couple homme-femme	234
	1.3.5	Transformations finales	238
2		André Gide : De la captivité spirituelle à la critique du protestantisme	242
2.1		<i>Saül</i> – Le récit biblique de l'histoire du premier roi hébreu	242
	2.1.1	Saül dans la Bible	244
	2.1.2	L'instabilité de Saül	248
	2.1.3	Le projet personnel contre le plan de Dieu	249
	2.1.4	La beauté extérieure <i>versus</i> la jalousie	250
	2.1.5	La misogynie et le pouvoir	253
	2.1.6	L'amour homosexuel <i>versus</i> l'amitié profonde	256
	2.1.7	Recours à la sorcellerie	260
	2.1.8	Un prisonnier de Dieu	263
	2.1.9	La folie du roi	264
	2.1.10	Conclusion partielle	266
2.2		<i>Le Retour de l'enfant prodigue</i>	268
	2.2.1	Le fils perdu et le fils fidèle	269
	2.2.2	Les transformations principales de la parabole du fils prodigue	273
	2.2.2.1	La modification de la scène du retour	274
	2.2.2.2	Le faux repentir et le pardon conditionnel	276
	2.2.2.3	La critique de l'autorité de l'Église	278
	2.2.2.4	La réprimande du frère aîné	281
	2.2.2.5	La mère – une figure de l'intercesseur	283
	2.2.2.6	La nourriture du désert	284
	2.2.2.7	Le dialogue avec le frère cadet	285
2.3		<i>Bethsabé</i> : Le récit biblique de la faute de David	288
	2.3.1	Transformations formelles du récit biblique de la faute de David	290
	2.3.2	Le récit de la faute de David dans la Bible	291
	2.3.3	Transformations liées au cadre spatio-temporel	296
	2.3.4	Transmotivation du thème du désir	298
	2.3.5	Crise d'identité	303
	2.3.6	Conclusion partielle	308
2.4		<i>La Porte étroite</i>	309
	2.4.1	Parabole des deux voies	309
	2.4.2	Arrière-plan de l'œuvre	309

2.4.3	La religion comme défense contre le désir	311
2.4.4	« Entrez par la porte étroite »	313
2.4.5	L'anorexie morale de la jeune croyante	315
2.4.5.1	« Qui d'entre vous [...] peut, en s'inquiétant, ajouter une seule coudée à la longueur de sa vie ? »	318
2.4.5.2	« Ayant trouvé une perle de grand prix, il s'en est allé vendre tout ce qu'il avait et il l'a achetée »	320
2.4.5.3	« Chercher d'abord le Royaume et la justice de Dieu »	322
2.4.6	Vers la critique du protestantisme	325
3	Albert Camus : D'« une expérience du sacré » à « l'exigence éthique »	329
3.1	Vers une lecture biblique de <i>La Chute</i>	329
3.1.1	Un mélange des genres	331
3.1.2	La captation du lecteur dans <i>La Chute</i>	333
3.1.3	De la réécriture du récit du paradis vers une totalisation de la culture chrétienne	335
3.1.3.1	Jean-Baptiste Prophète, précurseur du Messie	339
3.1.3.2	Une mise en abyme de l'hypotexte	341
3.1.3.3	« Vous connaissez donc les Écritures ? »	343
3.1.4	Transformations de l'histoire de saint Jean-Baptiste	343
3.1.4.1	La vocation et la Mauvaise Nouvelle de Clamence	346
3.1.4.2	L'enfer sur la terre	348
3.1.5	Le péché originel dans <i>La Chute</i> : Une réécriture de saint Paul et de saint Augustin	349
3.1.5.1	L'idée du péché en tant que pouvoir qui asservit	350
3.1.5.2	Le péché commis par l'homme	352
3.1.5.3	« Le pardon à la bouche et la sentence au cœur »	354
3.1.5.4	La lutte contre les ténèbres	356
3.1.6	Conclusion partielle	358

3.2	<i>La Femme adultère</i>	359
3.2.1	Femme	361
3.2.1.1	Janine	361
3.2.1.2	Marcel	362
3.2.2	Le mariage <i>versus</i> la liberté	363
3.2.3	Analogies entre le paysage et le corps	365
3.2.4	La nouvelle naissance mystique et cosmique	368
3.2.5	La scène de « l'adultère »	371
3.2.5.1	Les femmes adultères dans l'Évangile	374
3.2.5.2	Jésus chez les Samaritains	375
3.2.6	Conclusion partielle	377
3.3	La dimension biblique dans <i>Le Premier Homme</i>	378
3.3.1	Une réécriture du récit de Caïn et Abel	380
3.3.1.1	Le récit de Caïn et Abel	381
3.3.1.2	La révolte des enfants de Caïn	383
3.3.1.3	La menace caïnique sur la terre d'Algérie	385
3.3.2	Une écriture « adamique »	389
3.3.3	« Les voies d'un salut sans transcendance »	393
3.3.4	L'Échec de l'Église	395
3.3.5	Conclusion partielle	398
	CONCLUSION	399
	Bibliographie	405
	Index des auteurs	415
	Index des livres bibliques	419
	Résumé	420

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Œuvres de Claudel, de Gide et de Camus

<i>Le Repos du septième jour</i>	<i>Le Repos</i>
<i>L'Annonce faite à Marie</i>	<i>L'Annonce</i>
<i>L'Histoire de Tobie et Sara</i>	<i>Tobie et Sara</i>
<i>Mémoires improvisés</i>	Mi
<i>Le Retour de l'enfant prodigue</i>	<i>Le Retour</i>
<i>Les Caves du Vatican</i>	CAVES
<i>Si le grain ne meurt</i>	SLGR
<i>Et nunc manet in te</i>	ENMIT
<i>L'Homme révolté</i>	HR
<i>Le Mythe de Sisyphe</i>	MdS
<i>La Peste</i>	P
<i>Œuvres complètes</i>	OC

Livres bibliques

Genèse	Gn
Exode	Ex
Lévitique	Lv
Nombres	Nb
Deutéronome	Dt
Ruth	Rt
Samuel	1 S, 2 S
Chroniques	1 Ch, 2 Ch
Esdras	Esd
Tobit	Tb
Judith	Jdt
Esther	Est
Job	Jb
Psaumes	Ps
Proverbes	Pr
Ecclésiaste (Qohélet)	Qo

Liste des abréviations

Cantique des Cantiques	Ct
Sagesse de Salomon	Sg
Ésaïe	Es
Jérémie	Jr
Joël	Jl
Matthieu	Mt
Marc	Mc
Luc	Lc
Jean	Jn
Actes des Apôtres	Ac
Romains	Rm
Corinthiens	1 Co, 2 Co
Galates	Ga
Éphésiens	Ep
Colossiens	Col
Thessaloniens	1 Th, 2 Th
Timothée	1 Tm, 2 Tm
Tite	Tt
Hébreux	He
Épître de Pierre	1 P, 2 P
Épître de Jean	1 Jn, 2 Jn
Apocalypse	Ap

INTRODUCTION

La recherche moderne sur la littérature fait une grande place à l'intertextualité ou aux relations textuelles : que la littérature soit construite à partir de littérature est une idée répandue dans la critique moderne. Le principe de l'étude intertextuelle est que les textes littéraires n'acquièrent leur signification que lorsque l'on les situe dans un champ littéraire et culturel, c'est-à-dire par rapport à d'autres textes et à d'autres systèmes de signification¹. Cette recherche porte sur des œuvres littéraires qui font appel à plusieurs textes et sont traversés par d'autres textes. Dans notre étude, il s'agit d'examiner la relation intertextuelle entre dix œuvres fictionnelles de trois auteurs français et la Bible.

1 Les auteurs

Pour ce qui est des auteurs et des œuvres choisies, nous avons opéré une sélection : nous étudions Albert Camus (1913–1960), André Gide (1869–1951) et Paul Claudel (1868–1955). Tout en étant des auteurs majeurs, lus et joués dans le monde entier², ce sont des auteurs investis par la lecture de la Bible. Nombreux sont les auteurs du XX^e siècle qui s'inspirent du livre saint des chrétiens et des juifs. Nous aurions pu également choisir par exemple : Jules Supervielle, Charles Péguy, Paul Valéry, Jean Grosjean, Michel Tournier, Éric-Emmanuel Schmitt, pour ne citer que quelques-uns d'entre eux. Le choix de Claudel, de Gide et de Camus se justifie par le fait que ces auteurs se situent différemment face

-
- 1 Cf. Pirjo Lyytikäinen, « Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus », in *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, éd. Auli Viikari, Helsinki, SKS, 1991, pp. 145–179.
 - 2 Tous ont été publiés dans la Pléiade ; Gide et Camus ont reçu le prix Nobel.

au texte biblique. L'un est un catholique pratiquant, le deuxième un incroyant d'origine protestante et le troisième un incroyant d'origine catholique. Ainsi ont-ils des rapports contrastés au texte biblique. Un auteur qui fait référence à la Bible est aussi un lecteur du récit biblique. Il va de soi qu'un protestant ne lit pas la Bible de la même manière qu'un catholique. Nous allons montrer que les valeurs et les préférences de ces auteurs marquent leurs relectures et leurs réécritures bibliques.

L'œuvre claudélienne présente une différence considérable par rapport à celle de Gide et de Camus. Claudel est sans doute l'écrivain catholique français le plus important du XX^e siècle. Il a consacré les vingt dernières années de sa vie à l'étude de la Bible, et les citations bibliques sont très présentes dans son œuvre. D'abord, l'auteur écrit ses pièces en versets qui imitent ceux de la Bible. En plus du grand nombre de citations implicites, l'œuvre comprend des allusions explicites sous forme de lectures de la Bible et des textes liturgiques. Ainsi l'écriture claudélienne se mêle-t-elle à celle de la Bible, d'où ce fameux souffle biblique de l'auteur. De même, ce qui caractérise les emprunts bibliques de Claudel est leur fonction essentielle, le fait qu'ils ne mettent pas en scène des détails du christianisme (qui témoignent souvent de la culture des différentes époques historiques de la Bible), mais les thèmes capitaux de la Bible et des vérités spirituelles de la religion chrétienne : la Résurrection, la Rédemption, le sacrifice du Christ, le péché. Claudel vise à représenter ce qui est au cœur du message de la Bible. Quant à sa vie, nous savons qu'après sa conversion (en 1887), il a été attiré par la vie monastique, mais sa retraite au monastère de Ligugé a été un échec³. S'il a choisi d'être diplomate et écrivain, il l'a regretté. Dans les cercles diplomatiques et littéraires, il devait se sentir étranger. De même, ses protagonistes souffrent, de façon récurrente, du sentiment de se sentir étrangers à ce monde au bord de la déchristianisation : ils ont hâte d'aller au-delà du monde matériel et de prendre en même temps la défense de la société chrétienne. De façon générale, les références bibliques les plus importantes pour Claudel sont l'Apocalypse, les livres prophétiques et les psaumes.

Gide a reçu une éducation calviniste marquée par la lecture individuelle de la Bible. Nombreuses sont les situations où le lecteur protestant de son œuvre reconnaît soit une critique, soit une défense de certaines caractéristiques de la religion réformée. Ce à quoi l'auteur s'oppose n'est pas le christianisme en soi, mais l'interprétation que certains

3 Paul Claudel, *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 155–160.

en font. Son œuvre remet notamment en question une éducation religieuse qui ne tient pas compte du développement individuel et personnel de l'homme. D'autre part, Gide semble valoriser certaines notions propres au protestantisme : le rapport direct et aisé de l'homme avec Dieu, ainsi que la sincérité et l'honnêteté envers les autres et soi-même. Dans l'imaginaire gidien, l'homme a souvent une mauvaise conscience et éprouve des scrupules ; pour y remédier, il se confesse. La confession est une sorte de communication entre Dieu et l'homme mais aussi une forme d'introspection par excellence qui caractérise le mieux l'écriture gidienne. Pour Gide, les récits bibliques les plus importants sont les histoires masculines de l'Ancien Testament, comme celle de Saül et de David, par le biais desquelles il arrive à traiter le thème de l'homosexualité ainsi que les problèmes du moi. La préférence homosexuelle et l'écriture du moi constituent le fil rouge de l'écriture gidienne et commandent en même temps les réécritures bibliques de l'auteur. On ne trouve pas les grands thèmes de l'Évangile, tel que l'amour du prochain, le mystère de la pauvreté, ou la valorisation de l'enfance dans l'œuvre gidienne car, l'auteur ne conserve du texte biblique que ce qu'il veut entendre.

De ces trois auteurs, c'est Camus, non-croyant, agnostique, qui a le rapport le plus distant à la Bible. Son œuvre pose cependant la question de savoir comment être juste dans un monde sans Dieu. Sa réflexion passe aussi par un recours à la Bible. C'est dans un monde qui refuse le surnaturel et qui aspire uniquement à ce qui est rationnel que vivent les personnages de ses œuvres. L'œuvre témoigne d'une certaine irréligion : la religion y est un fait purement sociologique, une affaire de rites. Néanmoins, la pensée de Camus est traversée par un questionnement profond sur le sacré⁴, qui se réalise entre autres par une méditation sur le mystère de la vie et par la recherche du bien et du mal dans un monde absurde⁵. Ce qui manque à Camus et à Gide, c'est la compréhension du mystère pascal, c'est-à-dire le mystère de la résurrection. Seul Claudel se montre attentif au sens spirituel du texte biblique. Pour Gide et Camus, la Bible est surtout un livre de morale. Dans la partie II de notre travail, nous présenterons plus en détail les auteurs et leurs relations particulières à la Bible et au christianisme.

4 Carole Auroy, « Sacré », in *Dictionnaire Albert Camus*, éd. Jeanyves Guérin, Paris, Robert Laffont, 2009, pp. 815–816.

5 Sur la recherche du sens moral, voir Agnès Spiquel, « “Le Premier homme” ou comment apprendre à vivre dans un monde sans Dieu », in *Camus la philosophie et le christianisme*, sous la direction de Hubert Faes et Guy Basset, Paris, Cerf, 2012, pp. 205–221.

2 Objet d'étude

L'idée directrice de notre thèse est d'étudier comment ces trois auteurs construisent des rapports singuliers, fins et contrastés avec le texte biblique ; chacun d'eux se rapporte à un texte, un personnage, un événement de ce corpus, ou bien à un problème pris en charge par tel ou tel passage de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Nous entendons par la Bible l'ensemble formé par l'Ancien Testament (Bible hébraïque) et le Nouveau Testament, où le dernier est une écriture de l'accomplissement, inséparable du premier. Nous n'avons pas choisi d'étudier différentes variantes d'un seul récit biblique, mais nous laissons les œuvres des auteurs déterminer quels récits bibliques nous étudions. Notre objectif est de montrer la manière dont chaque auteur pense les récits bibliques qu'il reprend, qu'il s'agisse d'une défense ou d'une critique du christianisme. Cette approche est inspirée du formalisme russe, c'est-à-dire de la théorie de la subtextualité de Kiril Taranovsky. Selon cet auteur, le subtexte, le deuxième texte ou « le texte dans le texte », permet au chercheur non seulement d'étudier le texte de l'auteur mais de réfléchir également d'une manière plus large sur des contenus différents, qu'ils soient religieux, politiques, esthétiques, cognitifs ou autres, véhiculés et activés par les subtextes, et de les situer dans la pensée générale de l'auteur⁶.

Lorsque nous étudions la manière dont un auteur réinterprète un épisode biblique, nous tentons de déterminer si son interprétation dépend d'une lecture personnelle de la Bible ou de l'interprétation dudit épisode : interprétation institutionnelle (catholique protestante), ou interprétation qui se nourrit des travaux exégétiques des Pères de l'Église (comme ceux de saint Augustin, ou de Thomas d'Aquin). Le choix de ces auteurs nous permet de trouver des caractéristiques des lectures apologétique et critique (agnostique) de la Bible et du christianisme. Le cas de Claudel est intéressant de ce point de vue parce que, chez lui, la réécriture biblique intègre le dogme catholique ; ainsi les deux semblent indissociables sous sa plume. Nous allons montrer que son écriture est apologétique, ce qui n'est pas forcément le cas chez un écrivain catholique. L'écriture de Gide témoigne d'une influence calviniste que nous essaierons de mettre en évidence, alors que l'interprétation du texte biblique par Camus résulte d'une lecture personnelle et sélective de la Bible, qui fait écho aux notions de saint Augustin (prédestination, péché originel).

6 Kiril Taranovsky, « The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandelstam », in *Slavic Forum. Essays in Linguistics and Literature*, éd. Michel S. Flier, La Hague, Mouton, 1974, pp. 149–169.

3 Choix du corpus : La paratextualité comme critère de sélection

La première moitié du XX^e siècle est un premier critère de sélection. Nous avons voulu nous concentrer sur cette époque : les ouvrages de notre corpus ont été écrits entre 1896–1960. Même si Gide et Claudel sont aussi des écrivains de la fin du XIX^e siècle, leurs œuvres témoignent des décennies marquées par la guerre. Ils sont tous été sensibles aux terreurs de leur temps. Entre Claudel et Gide il y a eu une correspondance féconde : les lettres qu’ils se sont écrites illuminent la signification de leurs œuvres. Camus et Gide se sont connus. Quant à Camus et Claudel, le premier était impressionné par le théâtre du second tout en ne partageant pas les opinions religieuses de son aîné.

Sachant que ce sont des auteurs prolifiques dont il n’est pas possible d’étudier entièrement l’œuvre dans les limites d’une thèse, nous avons choisi, pour le corpus de ce travail, dix œuvres littéraires qui sont en relation paratextuelle avec un récit biblique : ce sont des textes narratifs ou dramatiques dont le titre déjà fait allusion à la Bible : chez Camus, *La Chute* (1956), *La Femme adultère* (1957), *Le Premier Homme* (paru à titre posthume en 1994) ; chez Gide : *Saül* (1896), *Le Retour de l’enfant prodigue* (1907), *Bethsabé* (1908), *La Porte étroite* (1909) ; chez Claudel : *Le Repos du septième jour* (1896), *L’Annonce faite à Marie* (1910–1911) et *L’Histoire de Tobie et Sara* (1938). En fonction de ce corpus, nous tenterons de voir si certains thèmes bibliques se dégagent de manière transversale, c’est-à-dire semblent intéresser particulièrement le XX^e siècle.

La paratextualité nous paraît un critère de sélection pertinent puisque le titre, un paratexte par excellence, fonctionne comme l’un des signaux classiques destinés à orienter la lecture et à suggérer les valeurs que véhicule ou critique le texte littéraire. La paratextualité est le second type de transcendance textuelle dans la typologie des relations textuelles de Gérard Genette. Elle est constituée par la relation que le texte entretient avec son paratexte, c’est-à-dire « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales [...] ; illustrations ; prière d’insérer [...], et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes »⁷. Selon Genette, « l’“avant-texte” des brouillons, esquisses et projets divers, peut lui aussi fonctionner comme un paratexte »⁸. La paratextualité nous donne des notions méthodologiques utiles pour décrypter les premiers liens et les premières correspondances entre les récits bibliques et les textes fictionnels de notre corpus. Sur le plan des valeurs d’un texte littéraire, les

7 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 10–11.

8 *Ibidem*.

paratextes sont à la manière des intertextes un critère essentiel permettant de situer idéologiquement un texte.

3.1 Le titre biblique (épitexte public)

Le titre biblique, en inscrivant le texte littéraire dans une relation intertextuelle avec la Bible, trace un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la communication avec la culture judéo-chrétienne. En exposant une intention et en se référant à un système de valeurs, le paratexte guide en gros le lecteur dans le déchiffrement du texte⁹. Le titre conduit le lecteur à saisir l'essentiel d'une œuvre littéraire en désignant grâce à sa fonction *connotative* ce qui se trouve hors du texte, ce avec quoi le texte est en communication¹⁰.

Selon Gérard Genette, le titre a deux fonctions : descriptive et connotative. La première sert à donner des renseignements sur le contenu et/ou sur la forme de l'ouvrage. La fonction connotative, elle, signale les significations annexes que le titre véhicule indépendamment de sa fonction descriptive. Par ces deux fonctions, le titre renvoie à l'idéologie et évoque la question des valeurs. Vincent Jouve remarque aussi que ce sont surtout les connotations du titre qui suscitent l'effet-idéologie. Cela signifie dans le cadre de notre étude que les connotations du titre biblique inscrivent le texte *dans, contre* ou *en marge de* la culture judéo-chrétienne¹¹. Les titres bibliques des œuvres choisies nous invitent à réfléchir comment ces œuvres se situent face à une vision biblique voire chrétienne de l'existence.

Les titres bibliques des dix œuvres indiquent les récits ou les passages bibliques en traçant un premier lien avec la Bible. *La Chute* évoque par exemple le récit du paradis de la Genèse car le mot 'chute' fait allusion à la chute d'Adam. Le mot ne figure pas dans la Bible, même s'il est d'un usage courant et traditionnel à propos de cet épisode de la Genèse. Il est le synonyme de 'déchéance', 'faute', 'péché (on dit 'la chute d'un ange', 'la chute d'Adam') et s'emploie au sens moral, dans le sens de 'tomber moralement'.

9 Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 130.

10 Dans *Seuils*, Genette souligne l'importance qu'ont les paratextes pour *le lecteur* : ils déterminent l'interprétation de l'œuvre en question. Par conséquent, certains paratextes ont une fonction essentiellement publicitaire et promotionnelle, ils visent *la réception de l'œuvre*. Le titre, les épitextes éditoriaux, les publicités radiophoniques et les vidéoclips d'éditeur ne sont pas uniquement des productions de l'auteur, mais ils sont souvent écrits en collaboration avec l'éditeur suivant aussi les règles du marketing. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 348–349.

11 Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 128.

La Femme adultère de la nouvelle de Camus met le récit d'emblée en relation paratextuelle avec les passages de l'Évangile selon Jean qui racontent les rencontres de Jésus avec des femmes adultères. *Le Premier homme* fait allusion au récit de la création de la Genèse et à Adam qui fut selon la Bible le premier homme.

Les titres des récits et des pièces de Gide, comme *Saül* et *Bethsabé* sont des noms de personnages bibliques qui évoquent l'histoire des premiers rois hébreux, Saül et David. Bethsabé était la femme du chef d'armée de David dont le roi tomba amoureux et avec qu'il commit l'adultère (les livres de Samuel). Les deux autres titres de Gide *Le Retour de l'enfant prodigue* et *La Porte étroite* constituent la relation paratextuelle avec les textes de l'Évangile. La parabole du fils prodigue de l'Évangile de Luc (15, 11–32) doit être l'un des plus connus de la Bible ; l'expression 'la porte étroite' provient d'une comparaison de Jésus reprise par l'Évangile selon Matthieu (7, 13–14).

Quant aux titres claudéliens, *L'Annonce faite à Marie* rappelle l'Annonciation dans l'Évangile (Lc 1, 30–36) ; *L'Histoire de Tobie et de Sara* indique que la pièce est en relation paratextuelle avec le livre de Tobit (livres apocryphes), alors que *Le Repos du septième jour* fait allusion aux dix commandements de la Loi de Moïse, notamment au troisième commandement sur la sanctification du septième jour (Dt 5, 12–14).

L'élément paratextuel qu'est le titre permet d'emblée d'identifier le texte qui est derrière le texte littéraire, et le met en communication avec un certain passage, épisode ou récit de la Bible.¹² Même si le titre seul suffit à créer le lien intertextuel, ce lien peut rester par la suite sans doute moins manifeste et dépendre plus de la décision interprétative du lecteur ou de sa connaissance des textes bibliques. Le choix de ces paratextes laisse également penser que les auteurs ont des approches différentes de la Bible. Les titres gidiens mettent en évidence l'histoire et la lutte de quelques individus singuliers ; les titres camusiens visent ce qui est commun à l'humanité ; les titres de Claudel suggèrent une connaissance plus approfondie de la Bible.

12 Nous aurions pu également étudier chez Gide *Les Nourritures terrestres* (1897) qui est une magnifique réécriture des Évangiles (le titre est un jeu de mot qui fait appel à la nourriture spirituelle dont parle la Bible). Si nous n'avions pas eu la paratextualité comme critère de sélection pour le corpus, nous aurions pu choisir chez Claudel presque n'importe quelle œuvre et l'étudier à la lumière des allusions bibliques qui s'y trouvent, tellement sont nombreuses les transpositions bibliques de l'auteur. Quant à Camus, en plus des œuvres choisies, *L'Étranger* et *La Peste* contiennent aussi des passages évoquant des épisodes bibliques qui auraient pu nous fournir des objets d'étude intéressants et fructueux.

3.2 Le matériel autobiographique (épitexte privé)

Tel qu'il est défini par Genette, le terme paratexte ne renvoie pas uniquement au titre et à la préface, qui sont des épitextes publics, mais à tout ce qui entoure le texte et en oriente l'interprétation. Ainsi, toute sorte de matériel autobiographique où l'auteur esquisse son œuvre fonctionne aussi comme paratexte : « Tout ce qu'un écrivain dit ou écrit de sa vie, du monde qui l'entoure, de l'œuvre des autres, peut avoir une pertinence paratextuelle – y compris donc son œuvre critique »¹³. Ainsi Genette apporte-t-il dans l'étude intertextuelle (appelée par lui transtextuelle) le matériel autobiographique, c'est-à-dire les épitextes privés comme la correspondance et le journal intime¹⁴ sur lesquels l'approche biographique prend habituellement appui. L'emploi de ce matériel autobiographique privé est différent dans une étude qui déchiffre les relations textuelles, puisqu'il n'est pertinent comme paratexte que lorsqu'il illumine l'œuvre et sa signification¹⁵. Contrairement aux correspondances antérieures au XIX^e siècle qui ne comportent guère de confidences sur l'activité littéraire de leurs auteurs (pour des raisons de convenance), les auteurs, depuis l'époque romantique, s'expriment ouvertement sur leur œuvre dans leurs journaux intimes où ils s'adressent à eux-mêmes ou dans leurs lettres adressées à des collègues¹⁶.

Quant à notre étude, les journaux intimes et les correspondances des auteurs nous sont extrêmement utiles parce qu'ils illuminent la pratique de la citation biblique et les significations qui s'y rattachent. Il va de soi que Gide ne s'adresse pas à Claudel dans ses lettres comme à lui-même dans son *Journal*¹⁷. L'usage que font ces auteurs du matériel biblique au sein de leurs textes fictionnels fait souvent écho aux réflexions qu'ils font au sujet des questions religieuses dans leurs journaux intimes et dans leurs lettres privées. Par conséquent il nous paraît naturel d'avoir recours aux épitextes privés écrits en même temps que les œuvres littéraires que nous étudions. Nous renvoyons ici notamment au *Journal* de Gide en deux tomes : *Journal, 1889–1939* (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948) qui contient entre autres le fameux journal spirituel de l'auteur, intitulé *Numquid et tu... ?* écrit lors de sa crise religieuse en 1915–1916,

13 Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 348.

14 « Ce qui distingue l'épitexte privé de l'épitexte public n'est pas exactement l'absence visée du public, et donc d'intention de publication : bien des lettres, bien des pages de journal sont écrites dans une claire prescience de leur publication à venir, et l'effet qu'exerce sans doute cette prescience sur leur rédaction n'entame pas leur caractère privé, voire intime. » *Ibid.*, p. 374.

15 Voir Pirjo Lyytikäinen, *op. cit.*, p. 148.

16 Dans l'épitexte privé, l'auteur s'adresse d'abord à un confident réel, perçu comme tel, et dont la personnalité importe à cette communication, jusqu'à en infléchir la forme et la teneur. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, pp. 374–375. Cf. La lettre de Gide à Claudel où il lui confesse son homosexualité comme à un prêtre.

17 *Ibidem*.

et *Journal, 1939–1949* ou *Souvenirs* (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954). Ce dernier contient le roman autobiographique *Si le grain ne meurt* (1924) et le journal *Et nunc manet in te* (paru en 1951, écrit en 1938, peu après la mort de sa femme). Nous allons voir que ces deux ouvrages sont des écrits paratextuels très importants pour la compréhension des références bibliques de l'auteur.

Quant à Camus, la relation paratextuelle existe entre les *Carnets* et son œuvre fictionnelle. Les *Carnets* est un ensemble de notes autobiographiques paru à titre posthume, en trois volumes. Ils couvrent pratiquement toute la vie de l'auteur : *Carnets I : mai 1935 – février 1942* (Paris, Gallimard, 1962) ; *Carnets II : janvier 1942 – mars 1951* (Paris, Gallimard, 1964) ; *Carnets III : mars 1951 – décembre 1959* (Paris, Gallimard, 1989). Ces textes sont des instruments de travail qui contiennent des ébauches de ses futures œuvres mais se rapprochent aussi parfois du journal intime, surtout le dernier tome où Camus regroupe des éléments épars de ce qui se passe autour de lui et dans son esprit lors de l'élaboration d'un ouvrage.¹⁸

Pour ce qui est du matériel autobiographique de Claudel, nous voulons notamment relever trois textes autobiographiques qui sont des paratextes utiles pour montrer ce qu'il y a de particulier dans l'emploi de la citation biblique de Claudel : les *Mémoires improvisés*, le *Journal* et la *Correspondance Paul Claudel et André Gide, 1899–1926* (Paris, Gallimard, 1949). Le dernier est aussi un paratexte de l'œuvre de Gide naturellement, alors que le premier contient des entretiens de Claudel avec Jean Amrouche, à savoir une longue conversation en quarante et un épisodes au cours de laquelle Claudel s'ouvre sur son œuvre. Quant à son *Journal*, c'est un manuscrit de 10 cahiers, publié et annoté par Jacques Petit et François Varillon dans la collection de la Pléiade en deux tomes, en 1968 et 1969. Commencé en 1904, Claudel continue à écrire dans ces cahiers jusqu'à quelques jours avant sa mort en 1955. Le *Journal* constitue comme un réservoir d'idées et un recueil de citations bibliques en rapport avec les étapes de la vie spirituelle de l'auteur, mais en même temps il s'enrichit de réflexions de tout ordre liées aussi à la carrière diplomatique de Claudel. Il est intéressant de noter que l'écrivain-ambassadeur confie ses cahiers à Gide pour son édification.¹⁹

18 À ce sujet voir Anne Prouteau – Agnès Spiquel, *Lire les Carnets d'Albert Camus*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

19 <http://www.paul-claudel.net/homme/journal>

En plus des paratextes à titre autobiographique, il existe chez Claudel une quantité monumentale de textes d'exégèse, écrits à partir de 1929 jusqu'à sa mort. Ces écrits, qui sont de plus en plus savants, peuvent également être considérés en tant que paratextes puisqu'ils éclairent l'aspect religieux de l'œuvre fictionnelle de l'auteur. Claudel leur a consacré la dernière partie de sa vie au détriment de son théâtre et de sa poésie. Nous les présenterons brièvement dans le chapitre qui porte sur la relation de Claudel au christianisme.

Pour mettre en évidence l'importance des relations textuelles, le chercheur ne doit pas, selon nous, non se contenter seulement d'une analyse textuelle se limitant uniquement à ce qui se passe à l'intérieur des textes, mais son devoir est de saisir le sens des références intertextuelles dans le dialogue des contextes et de construire une communication entre différents systèmes de significations, ce qui veut dire dans le cas de cette étude une communication entre l'exégèse de la Bible, les réécritures bibliques et la pensée de l'auteur. L'objectif de notre étude intertextuelle est de trouver quels sont les thèmes que les réécritures de Camus, de Gide et de Claudel défendent, ignorent ou critiquent par rapport à la Bible.

4 La Bible – une source de la culture occidentale

Avant de définir ce que veut dire « la Bible en littérature », nous tenons à justifier pourquoi il est important à l'heure actuelle d'étudier la Bible dans la littérature. L'étude des références bibliques nous amène aux sources de la culture occidentale. La Bible n'est pas seulement le livre de référence des croyants qui y lisent depuis les générations la parole de Dieu, mais elle est aussi, comme le signale Anne-Marie Pelletier,

un livre du patrimoine de l'humanité, à côté de quelques autres où s'expriment de façon privilégiée l'expérience de l'homme, ses questions et ses quêtes. Elle est, plus précisément, le livre qui a modelé les siècles de notre histoire occidentale, qui a contribué à donner à notre civilisation son visage et sa personnalité, à travers un ensemble de représentations, de comportements, de valeurs, dont elle est la source²⁰.

20 Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale* [1973], Paris, Cerf, 1995, p. 5.

Un peu partout dans le monde, d'innombrables œuvres dans les musées et dans les églises témoignent de la force de la référence biblique. La littérature continue aussi à puiser à cette même source. Pour un nombre infini d'auteurs, elle est sans doute le livre le plus lu et le plus imité²¹. La Bible fonctionne par exemple chez les grands classiques, comme Dostoïevski et Mika Waltari, « comme ce prisme au travers duquel le réel se perçoit et se déchiffre »²². D'après William Blake, la Bible est le grand code de l'art occidental, un classique religieux dont les qualités littéraires sont si remarquables qu'elles en font aussi un classique littéraire²³.

Depuis les trente dernières décennies, la critique littéraire témoigne d'un intérêt croissant pour la Bible comme littérature (Northrop Frye, Anne-Marie Pelletier, Cécile Hussherr, Carole Auroy, Sylvie Parizet, Hannu Riikonen, Juhani Sipilä, Jyrki Nummi). Ce qui explique ce phénomène, c'est que la Bible est elle-même de la littérature : un système clos où les textes individuels contribuent à la richesse du canon littéraire²⁴. La Bible ne contient pas une seule histoire mais de multiples histoires, elle ne contient pas une seule thématique mais de nombreuses thématiques, même si l'on peut estimer qu'elles s'intègrent dans des synthèses qui les font converger.

La tâche de redécouvrir la place de la Bible dans notre patrimoine devient urgente à l'heure actuelle où se développe en même temps un illettrisme culturel menaçant cette racine de notre civilisation : « non seulement un monde de références bibliques – présentes sur un mode plus ou moins direct et subtil dans les œuvres littéraires, picturales ou musicales – mais même des allusions véhiculées par des mots ou des expressions du langage ordinaire sont devenues opaques aux jeunes générations »²⁵. Si la Bible n'est lue qu'au sens confessionnel, une amnésie inquiétante va envahir des secteurs entiers de notre culture, rendant obscures un grand nombre d'œuvres. Les faux sens, les mauvaises interprétations abondent désormais, chez nos contemporains, sur les textes de la littérature se nourrissant de la Bible. La connaissance des Écritures bibliques n'est pas nécessaire seulement pour lire Claudel ou Gide. Elle s'impose tout autant, même si c'est d'une manière plus implicite et sous-entendue, à qui veut comprendre Camus ou des écrivains

21 La Bible est selon son étymologie une bibliothèque.

22 Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., p. 6.

23 Cf. Simo Knuutila « Kristilliset klassikot », in *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*, éd. Auli Viikari ja Anna Makkonen. Pieksämäki, SKS, 1983.

24 Jyrki Nummi, « Kirjoituksia kirjoituksista Raamatun intertekstuaalisuudesta », in *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, op. cit., pp. 180–209. Lire la Bible comme littérature est une idée qui date depuis longtemps : les anciens apologistes chrétiens ont réfléchi sur les rapports entre les écritures bibliques et les genres littéraires gréco-romains, mais dans une perspective qui n'a rien à voir avec la nôtre.

25 Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., p. 7.

contemporains comme Michel Tournier, Éric-Emmanuel Schmitt, Pierre Michon, Sylvie Germain, Erri de Luca, Henri Meschonnic, Frédéric Boyer, Valère Novarina. L'œuvre de Camus se lit certes sous des angles différents, mais cela n'empêche pas que *La Chute*, par exemple, reste bien énigmatique si le lecteur n'en capte pas les références bibliques. Ainsi l'intérêt des chercheurs manifesté dès la fin du XX^e siècle pour la Bible coïncide-t-il curieusement avec la disparition de la connaissance biblique dans notre culture.

Le point de départ de cette thèse est bien le constat de l'ignorance où sont un grand nombre de nos contemporains à l'égard de la Bible. L'un de ses objectifs est en effet de rouvrir le sens des textes bibliques qui ont nourri l'imagination de Claudel, Gide et Camus. Nous essayons de déchiffrer les modes de présence de la Bible dans leur œuvre, de décrire leurs processus variés de l'interprétation des textes bibliques, et d'étudier les transformations qui interviennent lorsque les auteurs reprennent le texte biblique dans leur écriture. Ajoutons que ce projet ne peut se formuler qu'avec modestie, car ce travail n'a pas été exempt de difficultés. Les obstacles rencontrés sont liés au texte biblique lui-même, à sa distance culturelle, à sa complexité. Avant de définir notre relation à l'étude exégétique des récits bibliques, nous tenons à bien mettre en évidence la spécificité du matériau biblique afin de le distinguer des mythes de l'Antiquité.

5 Principe directeur de nos lectures bibliques

Très souvent, lorsqu'on définit la signification de la Bible pour la littérature, on fait un parallèle entre la mythologie gréco-romaine et la Bible²⁶. L'une et l'autre sont en effet les sources majeures de la culture occidentale. Comme nous venons de le montrer, en plus de son caractère sacré et religieux, la Bible s'est avérée très féconde et très répandue comme source littéraire à la manière des mythes de l'Antiquité. Les drames qui prolongent les récits bibliques ou les tragédies grecques posent les mêmes questions essentielles de l'existence humaine, telles que le bien et le mal, le crime et le châtement, le déterminisme et la liberté. Ce qui distingue la Bible, dans un premier temps, des mythologies gréco-romaines, c'est qu'elle représente « notre mythologie », *notre* au sens de « familier », de ce qui nous appartient, d'où le caractère vivant et vécu des récits de la Bible.²⁷

26 Robert Couffignal « Bible et littérature », in *Dictionnaire universel des Littératures*, Paris, PUF, 1994, pp. 440–441.

27 D'après Robert Couffignal, la Bible « impose tout d'abord sa lettre même, ses termes, ses phrases ». Elle « offre le même stock de situations et de figures que les mythologies grecque et latine » : Eve se

Si dans les tragédies grecques, on a recours à une Transcendance, elle demeure lointaine. Mais il en est autrement des récits de la Bible qui, par exemple, représentent le parcours d'un personnage biblique, car c'est sous le regard d'une Divinité bien connue que tout se passe²⁸. Le Dieu de la Bible se caractérise par une proximité qui s'exprime d'emblée par une adresse personnelle de lui à des hommes, ou plus généralement à son peuple.

D'autre part, il est vrai que le Dieu de la Bible se présente aussi dans une transcendance totale, que la Bible élabore par le concept de « sainteté » : « Dieu est toujours dans la Bible, car sa présence ne peut se circonscrire comme celle de Zeus ; c'est seulement "quelque chose" de lui qui se manifeste, il s'étend lui-même dans la profondeur »²⁹. En tout cas, la proximité entre Dieu et l'homme conduit, inévitablement, dans les réécritures de la Bible, au problème des rapports entre ce Dieu et l'homme, problème qui se résout par la révolte si l'auteur n'accepte pas le message biblique ou la théologie qui s'efforce de rendre compte de ce problème entre Dieu et l'homme. Par exemple, dans *La Chute*, le protagoniste, Jean-Baptiste Clamence, prend la défense de Jésus contre les chrétiens. Mais pour lui, Jésus n'est qu'un coupable de plus et une victime de l'injustice de Dieu.³⁰ Northrop Frye a beaucoup réfléchi à la question de savoir si on devrait appréhender les récits bibliques en tant que poésie ou en tant qu'écritures historiques³¹. Le point de départ de notre recherche est d'aborder les récits de la Bible de la même manière que tout autre texte littéraire. Mais nous ne partageons pas totalement l'opinion des chercheurs qui estiment que le matériau biblique a, en soi, la même fonction dans la littérature que les mythes en général³². Car la mise en valeur du contexte historique et religieux du texte biblique montre que celui-ci ne correspond pas aux critères du mythe définis par

rapproche d'Électre et vice versa. Ce que l'on réécrit le plus souvent, ce sont « les toutes premières pages de la Genèse ; les récits évangéliques de la Passion ; les figures de Caïn, de Noé, d'Abraham sacrifiant, de Jacob luttant avec l'Ange, de Moïse, de David, de Salomon, de Marie, de Madeleine et de Salomé. » *Ibid.* pp. 440–441.

28 *Ibidem.*

29 Erich Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 20.

30 Très souvent, ce qui rapproche les réécritures bibliques les unes des autres, c'est la reprise de la situation où Dieu interroge l'homme. Nous renvoyons ici par exemple au récit du paradis, au récit du sacrifice d'Abraham, au récit de l'appel de Dieu à Samuel. La réactualisation du débat entre Dieu et l'homme a l'avantage d'inviter également le lecteur à y prendre part. Ce genre de littérature devient facilement interactive, d'où sa force et son dynamisme. Cela se manifeste peut-être le plus clairement dans les œuvres où il s'agit de faire revivre Jésus à notre époque en partant du postulat que tout chrétien est un autre Christ : il suffit de citer *L'Idiot* de Dostoïevski, *Le Christ recrucifié* de Kazantzakis, *Le Journal d'un curé de campagne* de Bernanos. Voir Robert Couffignal, *op. cit.* pp. 440–441.

31 Northrop Frye, *Le Grand Code, la Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984.

32 Cf. Hannu Riikonen, « Raamattu ja kirjallisuus : lähtökohtia ja esimerkkejä », in *Raamattu ja länsimainen kulttuuri*, éd. L. Larjo, Helsinki, Suomalainen teologinen kirjallisuusseura, 2003, p. 97.

Claude Lévi-Strauss³³. Selon lui, un mythe est constitué par la somme de ses versions, alors que les épisodes bibliques sont fixés par le canon et sont insérés dans un tout qui a un sens linéaire : l'histoire de l'humanité est l'histoire du Salut dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament. De même, l'importance de la mythologie varie dans différents livres de la Bible : si elle est remarquable dans la Genèse, il est difficile de considérer les deux livres de Chroniques comme mythiques. La mise en valeur du contexte historique et religieux des récits bibliques est en effet nécessaire. Pour cela, nous aurons recours à diverses encyclopédies d'exégétique et à différents dictionnaires de la Bible et de la culture chrétienne.

Le secours des historiens et des exégètes s'impose aussi parce que lire la Bible, dont la rédaction se situe en gros à plus de deux millénaires de notre époque, peut facilement paraître difficile : « Structures de la société, représentations du monde, langage et symboles, formes et exercice de la mémoire et du raisonnement, en tous ces aspect », remarque Anne-Marie Pelletier, « le monde de la Bible est en écart flagrant avec celui des lecteurs de la fin du XX^e siècle »³⁴. Pour que nous n'interprétions pas les textes bibliques selon les normes de notre expérience présente, ce secours est capital.

Les ouvrages d'exégétique que nous utilisons le plus sont de langue anglaise : *The Anchor Bible Dictionary* (6 volumes, éd. par David Noel Freedman, 1992), *Word Biblical Commentary* (59 volumes par 49 auteurs, éd. par Thomas Nelson, 1989–2007) et *Ancient Christian Commentary on Scripture* (29 volumes, éd. par Thomas C. Oden, 1998–2010). Le premier contient plus de 6000 saisies de données par 800 spécialistes internationaux. Parmi les auteurs de *Word Biblical Commentary* se trouvent des érudits bibliques contemporains de premier plan tels que Gordon J. Wenham, David J. A. Clines, Peter C. Craigie, John E. Goldingay. Les textes en grec et en hébreu sont aussi inclus. L'œuvre *Ancient Christian Commentary on Scripture* en 29 volumes rassemble un grand nombre d'écritures des Pères de l'Église qui ont par la suite été commentées par des spécialistes afin que ces anciennes écritures bibliques deviennent plus accessibles aux lecteurs d'aujourd'hui. Ce qui a commandé notre choix des ouvrages d'exégèse, c'est que ce sont tous des projets œcuméniques qui contribuent à faire progresser la communication entre différentes traditions chrétiennes d'aujourd'hui.

Si notre lecture de la Bible avait recours exclusivement à des sources d'ordre historique pour avancer dans la connaissance du matériau biblique transposé dans les imaginaires de Gide, Claudel et Camus, la tâche serait décourageante. Au-delà du témoignage sur

33 Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964–1971, 4 volumes.

34 Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., p. 10.

le passé, la Bible est aussi un texte. Nous devons beaucoup à Anne-Marie Pelletier qui applique les méthodes de l'analyse du récit, celles des théories de l'intertextualité, ainsi que celles de l'énonciation pour étudier les récits bibliques tout en tenant compte de leur contexte historique et religieux. La lecture de la Bible relève tout autant d'une poétique (théorie de la littérature),

attentive à l'identification des genres, des formes, des structures rhétoriques, par lesquels le sens se constitue et sur lesquels l'interprétation prend appui. Or ces données, aussi décisives que l'information historique, nous sont accessibles, mieux que jamais, grâce aux apports de la poétique contemporaine.³⁵

La notion d'intertextualité a contribué au fait que les chercheurs en littérature ont aujourd'hui la possibilité d'appréhender les lois d'écriture de la Bible plus finement qu'avant. Les mécanismes de l'écriture biblique dégagés par l'analyse moderne correspondent aux lois de la lecture traditionnelle du texte biblique. Ainsi, par exemple, lorsque Frye met en évidence que la Bible est écrite selon une rhétorique *typologique*³⁶, son analyse littéraire du texte biblique lui fait redécouvrir la règle qui a servi de principe directeur à la lecture chrétienne de la Bible pendant des siècles, à savoir la lecture qui éclaire le Nouveau Testament par l'Ancien tout en expliquant simultanément l'Ancien Testament par le Nouveau³⁷. Ces deux écritures sont en effet en relation intertextuelle l'une avec l'autre : Le Nouveau Testament cite souvent l'Ancien Testament et les prophéties de l'Ancien Testament s'accomplissent dans les livres de l'Évangile. Ainsi, par sa structure même, la Bible se révèle être un formidable laboratoire pour la réflexion poétique et intertextuelle.

Dans la définition du principe qui commande notre relation au texte biblique, nous voulons insister sur l'aspect non-confessionnel, puisque la contingence culturelle et historique reste l'une des caractéristiques fondamentales du texte biblique :

La Bible, en effet – à la différence d'autres livres « sacrés » – se présente et s'annonce comme un texte de part en part traversé par les déterminations d'une histoire humaine particulière, donc lié à des temps, à des lieux, à des événements identifiables comme autant de réalités culturelles. [...] Même là où la Bible prétend livrer passage à une révélation qui atteint l'homme de plus loin que lui, elle ne quitte pas pour cela le terrain de l'humain le plus enraciné.³⁸

L'identité singulière du livre biblique fournit ainsi des raisons qui encouragent une interprétation à hauteur des données culturelles. Cependant, il n'est pas possible d'ignorer

35 *Ibid.*, p. 11.

36 Northrop Frye, *Le Grand Code, la Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984.

37 Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, *op. cit.*, p. 12.

38 *Ibid.*, p. 9.

complètement son aspect confessionnel, car le lecteur de la Bible découvre assez vite qu'en divers points, le livre biblique revendique pour ce qu'il dit une autorité et une vérité qui excèdent les prétentions ordinaires d'un texte. Continuellement, le texte biblique met en évidence que ses propos relèvent en effet de la « parole de Dieu ». Ainsi, en lisant la Bible, le lecteur est-il amené à lire ce que le texte dit de lui-même. Anne-Marie Pelletier souligne très justement qu'il n'y a aucune raison pour qu'une lecture à finalité culturelle doive ratifier cette prétention du texte biblique. Nous adoptons son principe de lecture qui consiste à maintenir fermement la distinction entre deux ordres de réalité :

Le premier ordre concerne le sens ; sa question est : que dit le texte ? ou bien encore : que veut dire l'auteur qui a écrit le texte ? Le second concerne la vérité ; sa question est : le texte énonce-t-il la vérité qu'il prétend dire ? Ces questions doivent être soigneusement distinguées, selon le principe de Spinoza qui recommande de « ne pas confondre le sens d'un discours avec la vérité des choses ». Seul le premier – le sens du discours – sera objet de notre intérêt : nous lirons ici la Bible, en-deça de la décision – qui appartient à la lecture confessionnelle – concernant la vérité de ce qui est dit.

Tel est le principe qui commande les lectures de la Bible qui vont suivre. Deuxièmement, nous prenons en compte que selon l'exégèse biblique dite quadripartite, les écritures saintes superposent quatre sens : sens littéral (ou historique : l'événement tel qu'il est relaté), sens tropologique (ou moral : le précepte qu'il suggère), sens typologique (ou spirituel), sens eschatologique (ce qu'il annonce des fins dernières)³⁹. Notre hypothèse est que les réécritures bibliques de Claudel saisissent le mieux les quatre sens des Écritures alors que celles de Gide et de Camus sont surtout marquées par la réflexion sur le sens moral véhiculé par le texte biblique.

Dans les lectures bibliques, nous nous référons à la traduction œcuménique de la Bible (TOB)⁴⁰. Cette Bible comporte un appareil de notes détaillées ayant une valeur exégétique indiscutable qui n'oriente pas la lecture uniquement dans le sens d'une interprétation confessionnelle du texte. De ce fait, cette traduction du texte biblique convient bien pour analyser et évaluer l'écriture de nos auteurs, qui réécrivent la Bible sur le fond de sécularisation, même Claudel. Le choix de cette traduction se justifie aussi par le fait que les spécialistes de la Bible en littérature, comme Anne-Marie Pelletier, s'appuient sur elle. Parfois, notamment avec Claudel, nous renvoyons aux notes d'une

39 Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, I [1959], Paris, Desclée de Brouwer, 1993.

40 *La Bible*, traduction œcuménique, TOB, Paris, Cerf, 2011, 12^e édition. Nous ne prenons pas de position quant à la place de cette traduction parmi toutes les traductions françaises de la Bible.

autre édition de la Bible, à savoir celles de l'édition de 2001 de *La Bible de Jérusalem*⁴¹. Cette édition de la Bible se présente à la page du titre comme « augmentée de clés de lecture ». À l'aide d'un jeu de notes, cette version du texte oriente la lecture dans le sens d'une interprétation christologique du texte. Pour ce fait, l'œuvre de Claudel s'accommode bien de cette référence, puisqu'elle s'inscrit explicitement à l'intérieur de la tradition confessante chrétienne dont témoigne cette Bible. Les œuvres de Gide et de Camus renvoient à un texte biblique largement détaché de la tradition interprétative mise en valeur par cette édition. Par un recours à des notes de *La Bible de Jérusalem*, il nous est possible dans certains passages de nos analyses de mettre en évidence effectivement le contraste de l'interprétation que propose cette Bible avec ses clés de lecture par rapport à l'interprétation désacralisée que Gide et Camus font du texte biblique.

Pour ce qui est des Bibles que Claudel, Gide et Camus ont pratiquées, l'étude des épitextes privés des auteurs nous donne une idée générale de telle ou telle traduction de la Bible utilisée par les auteurs. Mais nous ne prenons pas position quant à l'emploi systématique de telle ou telle traduction, c'est-à-dire que nous n'identifions pas chaque fois de quelle traduction provient la citation biblique. L'objectif de ce travail n'est pas de comparer les différentes traductions de la Bible.

6 Structure de l'étude

Ce travail est constitué de trois parties. L'objectif de la partie I sera de présenter le cadre théorique, c'est-à-dire les diverses théories de l'intertextualité qui visent toutes la présence d'un texte antérieur reflété dans un autre texte, mais qui l'appellent et l'approchent de manières différentes. Notre démarche sera comparatiste ; nous tentons de répondre à la question de savoir comment se distinguent entre elles à priori les conceptions de Julia Kristeva, de Gérard Genette et celle de Kiril Taranovsky sur le rapport intertextuel des textes littéraires. Le second objectif de ce chapitre I est de présenter les différents outils méthodologiques de la transtextualité de Gérard Genette ainsi que les diverses techniques de l'étude des allusions que nous appliquerons plus précisément pour étudier les relations textuelles entre les œuvres littéraires et la Bible. Dans la partie II seront présentés les auteurs et leur relation au christianisme. Dans la partie III seront examinées les transformations thématiques des récits bibliques de chaque œuvre de notre corpus.

41 *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2001.

Cette partie consiste en dix analyses de textes qui se lisent aussi comme des études individuelles. Dans la conclusion, nous rapprochons les acquis de chaque analyse les uns par rapport aux autres, autrement dit nous faisons des comparaisons entre l'emploi du matériel biblique chez Claudel, Gide et Camus afin de montrer comment les dix œuvres sont en communication avec le christianisme et la culture judéo-chrétienne, culture qui se fonde sur la Bible.

Partie I

RELATIONS TEXTUELLES

L'objectif de ce chapitre est de présenter le cadre théorique de notre thèse. Nous introduirons les diverses interprétations du concept d'intertextualité qui visent toutes la présence d'un texte antérieur reflété dans un autre texte mais l'appellent et l'approchent de manières différentes. Nous tentons de répondre à la question de savoir comment se distinguent entre elles à priori les conceptions de Julia Kristeva⁴², de Gérard Genette⁴³ ainsi que celles de Kiril Taranovsky⁴⁴ – sur le rapport intertextuel des textes littéraires. Ce chapitre sert aussi à introduire quelques caractéristiques de l'intertextualité biblique.

Avant de définir et d'aborder les notions telles que l'*intertextualité* de Kristeva, la *transtextualité* et l'*hypertextualité* de Genette ainsi que la *subtextualité* de Taranovsky, il y a lieu de présenter et de préciser la notion de *texte*. Celle-ci a, d'une certaine manière, remplacé celle de *littérature* dans les années 1960, c'est-à-dire à l'époque où le structuralisme a vu le jour en France⁴⁵. Depuis, la littérature se trouve en effet concurrencée par d'autres systèmes de signification parmi lesquels elle n'a pas de place privilégiée. Le travail de chercheurs comme Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze a amené la modification de la notion de littérature et la valorisation de l'opposition *texte* versus *œuvre*.

À l'heure actuelle, le *texte* en est venu à signifier toutes les pratiques signifiantes, de la musique jusqu'à la mode. Barthes, par exemple, a commencé à analyser la mode de la même manière que les œuvres classiques. Comme le constate Laura Leraillez dans

42 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

43 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, *op. cit.*, pp. 7–573.

44 Kiril Taranovsky, « The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandelstam », in *Slavic Forum. Essays in Linguistics and Literature*, *op. cit.*, pp. 149–169.

45 À ce sujet, v. *Langue littéraire*, éd. Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Fayard, 2009 ; Kuisma Korhonen, « Kirjallisuudentutkimuksen alue », in *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2001, pp. 11–39.

un article sur Kristeva, l'anthropologie, la philosophie, la psychanalyse, la sociologie, la linguistique et la sémiotique sont toutes intéressées par des systèmes de signification dont l'homme se sert pour symboliser, communiquer et parler de sa culture⁴⁶. En effet, étymologiquement, « texte » veut dire « tissu » ; « trame ». Que les textes polysémiques et pluriels aient pris la place occupée traditionnellement par les œuvres closes ou classiques dans les études de littérature⁴⁷ et que le texte soit devenu « un espace situé hors des limites de l'expression et de la représentation, un domaine linguistique illimité où se produit perpétuellement le sens »⁴⁸, les réécritures bibliques de Gide, Claudel et Camus en sont la preuve aussi, car elles consistent à relier et à faire dialoguer les mythes et les récits bibliques avec la culture de leur époque.

1 Intertextualité, transtextualité

C'est l'étude de Bakhtine, intitulée *La Poétique de Dostoïevski*, parue en 1963, sur le roman polyphonique de Dostoïevski, qui ouvre d'une certaine façon le texte au contexte intertextuel en critiquant « le récit monologique traditionnel, dans lequel triomphe la seule voix de l'auteur, et en se concentrant sur le dialogisme – à savoir, la coexistence, au sein d'un même texte, de discours très divers »⁴⁹. Six ans plus tard, en 1969, Julia Kristeva emploie le terme d'intertextualité pour la première fois dans son essai sur Bakhtine « Le mot, le dialogue et le roman »⁵⁰. Tout en suivant la pensée de Bakhtine, Kristeva définit l'intertextualité comme un processus dynamique entre l'auteur, le récepteur et le contexte culturel⁵¹. Dans *La Révolution du langage poétique*, paru en 1974, Kristeva affiche sa définition en déterminant « le terme d'intertextualité comme la transposition d'un

46 Laura Lerailliez, « Tekstin kohdussa – Julia Kristeva », in *Kuin avointa kirjaa – Leikkivä teksti ja sen lukija*, Lahti, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1995, p. 102.

47 À ce sujet voir Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 69–77 ; Klaus Brax, « Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa », in *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, *op. cit.*, pp. 117–140.

48 Fabrice Thumerel, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 177 ; voir aussi Roland Barthes, « Texte », in *Encyclopedia universalis*, vol 17, p. 1000.

49 Fabrice Thumerel, *op. cit.*, p. 177.

50 Julia Kristeva, *Séméiôtiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

51 « What allows a dynamic dimension to structuralism is his [Bakhtins] conception of the “literary word” as an intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings : that of the writer, the addressee (or the character), and the contemporary or earlier cultural context. » Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, éd. L.S. Roudiez, trad. Gora, Jardine & Roudiez, New York, Columbia University Press, 1989, p. 65.

(ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre »⁵². En résumé, l'intertextualité de Kristeva n'a pas vraiment grand-chose à voir avec le rapport entre des textes individuels, mais son objectif est plutôt de montrer comment la littérature est créée et comment elle se constitue parmi *des univers pluriels et hétérogènes*. Ainsi, lorsqu'on dit qu'un texte individuel est intertextuel, cela ne veut pas dire uniquement que ce texte est joint à un autre à travers des traces concrètes, au contraire, cela signifie que toute œuvre se constitue à travers les autres⁵³. Selon Kristeva, le processus de lecture a plus d'importance que le processus d'écriture de l'auteur dans la création de liens et de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie⁵⁴. Par conséquent, dans une étude intertextuelle, ce n'est pas l'intention seule de l'auteur qui compte, ce sont également les perceptions par le lecteur des traces d'autres textes. L'intérêt de toute recherche intertextuelle est d'étudier comment la cohabitation des textes produit de nouvelles significations⁵⁵.

Pour appliquer la notion d'intertextualité de Kristeva à l'analyse textuelle, les travaux de chercheurs tels que Gérard Genette, Kiril Taranovsky et Michael Riffaterre ont apporté une contribution importante⁵⁶. La notion genettienne de transtextualité en est un exemple par excellence. Dans *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, l'auteur définit la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, par tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. La transtextualité⁵⁷ est donc selon lui un terme général qui englobe toutes sortes de relations textuelles où « l'on voit un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas mais laisse voir par

52 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, op. cit., p. 59.

53 Il ne faut pas employer le terme d'intertextualité lorsqu'il est question de l'étude génétique ou d'étude des influences. Kristeva souligne aussi l'importance de cette distinction. *Ibidem*. À l'heure actuelle, on est conscient du fait que la littérature se fait de littérature, et que l'originalité de l'œuvre n'est pas le résultat de son indépendance. L'intertextualité est un phénomène accepté et inévitable. Pekka Pesonen, chercheur finlandais, spécialiste de la littérature russe, signale à ce sujet qu'en tant qu'intertextuel, le texte moderniste donne la possibilité à plusieurs types d'approches idéologiques. Tout texte contient des références à son contexte culturel, même à travers la négation : il est possible que l'œuvre soit née pour critiquer un texte ou un style précédents, mais cela n'empêche qu'elle ait un lien intertextuel avec l'objet critiqué. Pekka Pesonen, « Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen », in *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, op. cit., p. 50.

54 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, op. cit., p. 60.

55 Anna Makkonen, « Onko kirjallisuudessa mitään rajaa ? », in *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, op. cit., p. 16.

56 *Ibidem*.

57 À l'heure actuelle, dans l'analyse littéraire, la transtextualité en est venue à signifier tout phénomène de changement, d'évolution, d'un support textuel à un autre, et elle comprend, par exemple, la réécriture en prose d'un texte en vers et l'adaptation d'un récit en pièce de théâtre. Cf. Éric Bordas & Claire Barel-Moisan et al., *L'Analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 231.

transparence »⁵⁸. Le terme paléographique *palimpseste*⁵⁹ sert de métaphore des relations textuelles dans son œuvre. La transtextualité genettienne se subdivise en cinq catégories dans un ordre « approximativement croissant d'abstraction »⁶⁰. Les différents types de relations transtextuelles sont les suivants : *inter-*, *para-*, *méta-*, *archi-* et *hypertextualité*. Il apparaît donc que l'intertextualité, explorée et nommée en premier par Julia Kristeva, est « seulement » une sous-catégorie dans le système de transtextualité de Genette. D'ailleurs, la signification de ce fameux terme d'intertextualité lancé par Kristeva n'est pas tout à fait la même chez Genette.

Genette définit *l'intertextualité* « d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...], par la présence effective d'un texte dans un autre »⁶¹. Les pratiques de la citation⁶² (un emprunt très explicite et littéral avec guillemets, avec ou sans référence précise), du plagiat (un emprunt moins explicite et moins canonique, non déclaré mais encore littéral) et de l'allusion (un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel elle renvoie) sont en effet pour lui des exemples de l'intertextualité par excellence, puisqu'elles témoignent de la présence locale d'un texte dans un autre⁶³. Genette qui développe l'emploi des pratiques textuelles qui unissent deux textes ne s'intéresse pas à la transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle, c'est-à-dire, à la capacité qu'à la littérature de joindre (par le biais des allusions, de la citation et du plagiat) des phénomènes et des choses de la vie réelle dans l'univers fictionnel d'une œuvre. Il n'a pas pour but de montrer que l'auteur qui se sert des intertextes bibliques réfléchit sur le christianisme. Quant à nous, nous partons de l'hypothèse que les pratiques intertextuelles sont un bon moyen pour l'auteur d'introduire dans son texte des phénomènes littéraires, historiques ou actuels de son époque. Dans cette étude, nous envisageons les allusions bibliques comme une porte qui donne accès à l'étude des histoires de la Bible et à quelques aspects du christianisme par le biais de la littérature profane.

En ce qui concerne les approches des relations textuelles de Kristeva d'une part et de Genette de l'autre, nous pouvons constater que la première rattache étroitement

58 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, op. cit., p. 556.

59 Le palimpseste (lat. palimpsestus, gr. palimpsêstos) est selon la définition du Petit Robert « un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte ». *Le Petit Robert de la langue française 2006*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2004.

60 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, op. cit., pp. 7–8.

61 *Ibidem*.

62 Sur l'histoire de la pratique de la citation, voir l'étude d'Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, Paris, Seuil, 1979.

63 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

l'intertextualité aux questions de construction de significations langagières, à la théorie sémiotique des signes et du sens et à la sémosis des unités signifiantes du texte, alors que le second propose une approche pragmatique qui lie l'intertextualité à la poétique des textes et fournit une méthode d'analyse littéraire concrète pour étudier la littérature au second degré. Pour saisir les références plus discrètes, et plus fines, qui ne relèvent pas de l'hypertextualité au sens genettien, nous aurons également recours à la thèse de Tuomo Lahdelma⁶⁴ qui est une étude minutieuse des différentes techniques de l'allusion. Bref, nous tâchons de montrer que diverses références bibliques, qui se produisent sous formes d'allusions plus ou moins implicites ou qui relèvent de la réécriture plus manifeste, permettent en effet à l'auteur de construire un dialogue avec les récits de la Bible et avec la tradition chrétienne.

1.1 Para-, méta- et architextualité

*Seuils*⁶⁵, autre œuvre critique de Genette que nous avons citée dans l'introduction, poursuit la réflexion engagée par l'auteur dans *Palimpsestes* sur les relations textuelles en se concentrant principalement sur le second type de transcendance textuelle qu'il nomme *paratextualité*. Nous avons défini ce type de relation textuelle dans l'introduction. Et nous avons également montré que les paratextes, publics et privés, ont un rôle dans l'interprétation des textes. Si l'œuvre fictionnelle porte un titre qui renvoie à la Bible et que le lecteur s'en rende compte, cela peut d'emblée guider la compréhension du texte ainsi que son interprétation. L'une des fonctions des paratextes est effectivement de dévoiler la nature hypertextuelle de l'œuvre. Lorsque l'auteur donne un nom biblique à son œuvre de fiction, comme *Bethsabé*, ou *Le Repos du septième jour*, cela signifie que ces ouvrages prennent appui sur un autre texte. Comme nous venons de le préciser dans l'introduction, nous avons effectivement choisi pour cette étude dix œuvres littéraires, dramatiques ou narratives, dont déjà le titre laisse suggérer le lien avec les histoires de la Bible.

La métatextualité est la relation de commentaire et de critique. Il s'agit de cas où le texte ultérieur parle du texte antérieur (précédent)⁶⁶. Ainsi toute la critique textuelle entre-t-elle dans la catégorie de la métatextualité. Le texte même que nous écrivons ici

64 Tuomo Lahdelma, *Vapahtajaa etsimässä. Evankeliumit Endre Adyn lyriikan subtekstinä vuoteen 1908*, Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto, 1986. Le titre de la thèse de Lahdelma pourrait se traduire en français par "À la recherche du Sauveur".

65 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

66 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 11.

est en relation métatextuelle avec les œuvres de Gide, de Claudel et de Camus, prises en analyse dans cette étude. D'autre part, une œuvre de fiction peut aussi avoir une relation métatextuelle, donc critique, avec un autre texte, fictionnel ou réel. Les œuvres de Camus et de Gide fonctionnent aussi comme des métatextes de la Bible, car elles se montrent critiques à son égard, du moins à l'interprétation canonisée de la Bible, comme nous allons le voir dans nos analyses.

Quant à l'architextualité, c'est cette relation textuelle que met en place le titre générique sur la page de titre d'un ouvrage littéraire. Les indications génériques « Roman », « Récit », « Poèmes » indiquent donc la relation architextuelle. Ce type de relation transtextuelle comprend l'ensemble des catégories générales – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. Selon Genette, « la perception générique [...] oriente et détermine dans une large mesure l' "horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre »⁶⁷. Lorsque le lecteur lit un livre qui porte l'indication « roman », il s'attend effectivement à retrouver des stéréotypes romanesques : les personnages, la narration et l'intrigue. D'autre part, Genette signale que la détermination du statut générique d'un texte est plus l'affaire du lecteur, du critique, du public que celle du texte. Les différents lecteurs du texte peuvent récuser le statut revendiqué par voie de paratexte.

L'architextualité de Genette se rapproche de la conception des conventions d'écriture de Northrop Frye. Selon ce dernier, ce sont les conventions d'écriture et le canon littéraire qui unifient les textes littéraires. Son travail a permis de prendre conscience du fait que certains traits universels sont toujours présents dans la littérature. Frye estime par exemple que chaque genre littéraire possède sa manière spécifique de produire la représentation existentielle. Ainsi, toutes les tragédies se ressemblent-t-elles plus ou moins ; un écrivain mythologique se profile par rapport aux autres puisqu'il est censé reprendre des schémas, par exemple, mythiques dans son œuvre, afin d'écrire des romans mythologiques⁶⁸. L'auteur qui réécrit des versets de la Bible est souvent également influencé par le genre de l'histoire de la Bible qu'il reprend. Pour illustrer ces idées, prenons un exemple de *Bethsabé* de Gide. Lorsque le David gidien prie, sa prière renvoie à celle de David dans la Bible, et à d'autres prières figurant par exemple dans le livre des Psaumes. La ressemblance n'est pas seulement due aux références bibliques, mais se manifeste aussi pour la simple raison que toutes les prières se ressemblent par leur forme : elles partagent, par exemple, l'usage fréquent des verbes à l'impératif. De même, l'analyse de *L'Annonce faite à Marie*

67 *Ibid.*, p. 12.

68 Northrop Frye, *Anatomie de la critique : quatre essais* [1957], Paris, Gallimard, 1969.

montre que la pièce de Claudel ne contient pas seulement des allusions bibliques, mais est aussi en relation architextuelle avec *le récit des saints* : le parcours de la protagoniste, ses pensées, ainsi que sa capacité de produire un miracle font d'elle une sainte.

1.2 Hypertextualité et procédés hypertextuels

Plus de 500 pages dans *Palimpsestes* sont consacrées à l'étude de l'*hypertextualité*, qui est le plus important des types de transtextualité selon Genette. Avec l'emploi des allusions, il l'est aussi pour notre étude. L'hypertextualité comprend toute relation unissant un texte B (nommé *hypertexte*) à un texte antérieur A (nommé *hypotexte*)⁶⁹. Il s'agit d' « un texte dérivé d'un texte préexistant »⁷⁰. *Saül* de Gide est ainsi l'hypertexte par excellence du récit du premier roi hébreu de la Bible qui, pour sa part, est son hypotexte. L'hypertexte a toujours subi des transformations plus ou moins complexes qui le distinguent de son hypotexte. Autrement dit, l'hypertextualité signifie toujours une relation transformationnelle entre deux textes : l'hypertexte se fonde dans son ensemble sur l'hypotexte tout en le transformant. Mais il ne s'agit pas de critiquer ni de commenter le texte préexistant comme c'est le cas dans la métatextualité. L'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre indépendante, proprement littéraire⁷¹. De même, la relation entre deux textes n'est pas locale ni limitée comme dans l'intertextualité où le lien entre deux textes se crée par le biais des allusions dispersées qui surgissent çà et là, de manière imprévisible.

Les pratiques hypertextuelles visent en effet à transformer le sens de l'hypotexte de deux manières : par voie d'imitation et par voie de transformation⁷². En gros, il s'agit d'une « opposition schématique (dire la même chose autrement/dire autre chose semblablement) »⁷³. « Dire la même chose autrement » s'effectue lorsque l'hypertexte reprend un schéma d'action et de relation entre personnages, tout en les traitant dans un style différent. Pour donner un exemple classique, nous avons le cas d'*Ulysse* de James Joyce où la transformation consiste à transposer l'action de *l'Odyssée* dans le Dublin du XX^e siècle. L'hypertexte dit autre chose semblablement lorsqu'il extrait un certain style de l'hypotexte, mais qu'il l'applique à une autre action : c'est le cas de *l'Énéide* de Virgile

69 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, op. cit., p. 13, 19.

70 *Ibid.*, p. 13.

71 *Ibid.*, p. 13–14.

72 *Ibid.*, p. 13–16.

73 *Ibid.*, p. 15.

où le poète s'inspire du type générique (c'est-à-dire à la fois formel et thématique) établi par Homère dans *l'Odyssée*, sans transposer l'action de l'hypotexte, mais pour raconter une toute autre histoire⁷⁴. (Ces exemples sont de Genette.)

Avant d'entamer une présentation des pratiques hypertextuelles que nous étudierons dans les œuvres choisies, il reste à donner quelques précisions sur les cinq types de transtextualité. Premièrement, Genette n'envisage pas qu'ils soient considérés « comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives »⁷⁵. Même si l'hypertexte est le plus couramment considéré comme une œuvre indépendante, cela ne l'empêche pas d'avoir aussi une relation métatextuelle, donc critique, avec son hypotexte⁷⁶. Par exemple, *Le Retour de l'enfant prodigue* de Gide non seulement réécrit la fameuse parabole biblique mais aussi la critique. La version gidienne s'oppose au sens moral transmis par l'histoire du retour du fils prodigue et n'accepte pas que le fils prodigue se soumette à la volonté des autres au détriment de ses désirs personnels.

Les pratiques hypertextuelles de Genette fournissent en effet une « méthode » fructueuse pour analyser la littérature *au second degré*. Dans le cadre de cette étude, les concepts théoriques de l'hypertextualité selon Genette s'appliquent bien pour comparer par exemple une histoire donnée de la Bible à une œuvre fictionnelle. Dans *Palimpsestes*, la plupart des exemples ont été pris dans des romans qui sont des réécritures de romans entiers, à la manière de *Vendredi* de Michel Tournier qui réécrit *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, et non pas des traces intertextuelles subtiles, à savoir des allusions qui créent des images bibliques mais dont la saisie dépend tout à fait des connaissances de chaque lecteur. Autrement dit, Genette envisage la relation hypertextuelle d'une manière « ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée », ce qui veut dire que « la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle »⁷⁷.

Il s'agit effectivement d'une réécriture *manifeste* dans les œuvres choisies pour cette étude ; le titre déjà et parfois aussi les noms des personnages suffisent à créer un lien hypertextuel. Mais il faut noter que dans certaines œuvres de ce corpus ce lien est moins manifeste et dépend plus de notre décision interprétative de lecteur. C'est le cas dans les

74 *Ibidem*.

75 *Ibid.*, p. 16.

76 *Ibid.*, pp. 13–19.

77 *Ibid.*, p. 19.

œuvres où le lien transtextuel se crée uniquement à partir de quelques versets bibliques, comme dans *La Femme adultère* de Camus et dans *La Porte étroite* de Gide. Genette ne dénie pas que l'hypertextualité soit un aspect universel de la littérature en disant qu' « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lecteurs, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles »⁷⁸. Nous reviendrons sur la critique du système genettien après avoir étudié les procédés hypertextuels que nous cherchons à rendre visibles dans nos analyses.

Dans le cadre de ce travail, il n'est pas possible d'expliquer tous les procédés hypertextuels qui s'effectuent par voie d'imitation ou de transformation. Nous prenons seulement celui qui nous concerne le plus, à savoir la *transposition*, que Genette estime être « sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles »⁷⁹. Pour lui, la transposition a ce statut privilégié pour deux raisons principales. Premièrement, il est des œuvres historiquement et esthétiquement importantes comme *Ulysse* de James Joyce qui illustrent ce phénomène. Et deuxièmement, contrairement au cas des transformations et imitations de régimes ludique ou satirique, la transposition se pratique par des procédés très variés. Elle peut « s'investir dans des œuvres de vastes dimensions », si bien que leur caractère hypertextuel va s'oublier et s'effacer⁸⁰. Genette divise les procédés de transposition en deux groupes : *formels* et *thématiques*. Il les appelle aussi *transformations formelles* et *thématiques*.

Avant de présenter les transpositions formelles, nous tenons à signaler que Genette précise aussi les différents régimes auxquels les hypotextes appartiennent⁸¹. Il envisage d'abord que les pratiques hypertextuelles (transformation et imitation) ont trois régimes possibles : ludique, satirique et sérieux. Mais il soupçonne que la tripartition des régimes ne soit fort grossière, et l'affine en introduisant trois autres nuances dans le spectre : entre le ludique et le satirique, il envisage le régime de l'ironique (c'est fréquemment le régime de la réécriture biblique de Gide, comme dans les scènes de *La Porte étroite* où l'auteur se moque de la charité démesurée de la protagoniste), entre le satirique et le sérieux, celui du polémique (c'est l'esprit dans lequel Camus transpose le récit de Jean-Baptiste dans *La Chute*) ; entre le ludique et le sérieux, celui de l'humoristique (c'est le régime de certaines transpositions bibliques de Camus, comme celles de *La Chute* où le protagoniste exprime sa sympathie pour Jésus qui, selon lui, avait, un bon sens de l'humour). Nous

78 *Ibid.*, pp. 18–19.

79 *Ibid.*, p. 291.

80 *Ibid.*, pp. 292–293.

81 *Ibid.*, pp. 43–46.

partageons l'opinion de Genette estimant que les auteurs ont tendance à osciller entre les différents régimes. Ainsi pensons-nous que Gide oscille constamment entre l'ironie et le sérieux dans ses réécritures bibliques.

1.2.1 Transpositions formelles

Les transpositions formelles visent à réduire ou à augmenter un texte littéraire. Genette fait remarquer qu'une œuvre ne peut être ni réduite ni agrandie sans subir d'autres modifications plus essentielles, car « nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens »⁸². Reste que, pour la plupart des transpositions formelles (traduction, résumé, versification), les modifications sémantiques sont généralement « involontaires et subies, de l'ordre de l'effet pervers plutôt que de la visée intentionnelle »⁸³. En fait, un traducteur ou l'auteur d'un résumé ne se propose pas en général de modifier le contenu de l'hypotexte.

Dans les diverses formes d'augmentation en revanche, ou dans la *transfocalisation*⁸⁴, la visée apparaît plus complexe : raconter « la même histoire » selon un autre point de vue modifie automatiquement aussi la résonance psychologique. C'est ce qui se passe très souvent dans les réécritures des histoires de la Bible par Gide, puisque l'auteur a tendance à valoriser le point de vue des protagonistes bibliques que le(s) narrateur(s) biblique(s) ne décri(ven)t souvent que de l'extérieur (pour renforcer la portée universelle des histoires de la Bible). Ces transformations formelles liées à la narration nous intéressent particulièrement⁸⁵. Dans *Bethsabé*, le point de vue est par exemple celui de David, contrairement à la version de la Bible où le récit est hétérodiégétique. Quant à notre analyse, la substitution de point de vue est à concevoir non seulement au sens technique (focalisation narrative), mais aussi au sens thématique et diégétique : par exemple Alissa, protagoniste de *La Porte étroite*, qui prend au pied de la lettre les histoires de la Bible,

82 *Ibid.*, p. 418. D'après Genette, le roman *Gaspard, Melchior et Balthazar* de Michel Tournier relève de l'*augmentation généralisée*, combinaison de l'extension thématique et de l'expansion stylistique. La part de l'*extension*, augmentation thématique par addition massive, consiste en la représentation du quatrième mage Taor, dont l'hypotexte ne nous dit rien. Et la part de l'*expansion*, procédé consistant à doubler ou à tripler la longueur de chaque page de l'hypotexte, est représentée par l'évocation du règne d'Hérode, et par la biographie prêtée à chacun des quatre rois. Tournier invente toute une histoire autour des destins de ces quatre rois, qui sont anonymes dans l'Évangile selon Matthieu. Il s'attarde dans les questions qui les hantent tous et dont la réponse va se cristalliser dans la rencontre avec Jésus. *Ibid.*, p. 384.

83 *Ibid.*, p. 418.

84 Selon la conception de Gérard Genette, la visée de la *transfocalisation* est de modifier le point de vue narratif, c'est-à-dire la focalisation du récit. *Ibid.*, pp. 404–408, 411.

85 Genette signale qu'elles relèvent au moins partiellement, « de la transposition au sens le plus fort, ou transposition (ouvertement) *thématique* ». *Ibid.*, p. 418.

s'identifie aux personnages bibliques de façon à finir par adopter leur point de vue, ce qui n'est pas sans créer des confusions. Il lui arrive de se situer à la place des anciens Hébreux qui n'ont pas réussi à atteindre de leur vivant la terre que Dieu leur avait promise.

La *transvocalisation* est aussi une transposition formelle. Elle consiste à donner la parole à une personne qui ne l'a pas dans l'hypotexte⁸⁶. Dans *Bethsabé* de Gide, la parole est donnée plusieurs fois à Joab, le chef de l'armée du roi, contrairement au récit biblique de la faute de David.

De même, la transformation générique de l'hypotexte nous paraît une transposition formelle par excellence. Nous nous poserons la question de savoir par quels moyens l'auteur est parvenu ou non par exemple à dramatiser le texte sacré. Cette question s'impose lorsqu'on étudie la réécriture biblique de Claudel, qui transforme très souvent le texte sacré en un drame⁸⁷. Si le texte sacré use de techniques narratives ou descriptives, la transposition au théâtre ne va pas de soi. Quand le texte sacré emprunte lui-même des voies dialogiques, ce qui est assez fréquemment le cas, il est clair que l'opération pose moins de difficultés. La Bible n'a en effet cessé de faire dialoguer Yahvé et Israël, Jésus et ses disciples ou les foules qui les accompagnent⁸⁸.

1.2.2 Transpositions thématiques

Les transpositions thématiques, appelées aussi transformations sémantiques⁸⁹, visent à déformer clairement la signification de leur hypotexte. Ces déformations consistent à introduire des diégèses, valeurs, actions, motifs qui diffèrent de ceux que l'on trouve dans l'hypotexte. Il n'existe pourtant pas de transformation qui soit uniquement sémantique, car une transformation a tendance à s'opérer par la voie d'autres pratiques de modification, c'est-à-dire, par exemple par changement de diégèse, (transposition *diégétique* ou *transdiégétisation*), ou par modification des événements constitutifs de l'action (transposition *pragmatique*)⁹⁰. Pour rendre explicite ces deux notions, et pour

86 *Ibid.*, pp. 411–415.

87 Voir à ce sujet la thèse de Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

88 Dans le christianisme, l'on considère la Bible entière comme une « correspondance » de Dieu à l'homme ; l'écriture claudélienne se pose aussi comme un dialogue permanent avec les Écritures, comme nous allons le voir.

89 La transposition thématique qui touche à la signification même de l'hypotexte sans utiliser comme moyen d'autres pratiques transformationnelles est appelée, à l'état pur, *transformation sémantique*. Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, op. cit., p. 418.

90 *Ibidem*.

comprendre la distinction un peu surprenante entre diégèse et action, car il arrive qu'on prenne ces deux termes pour synonymes, il faut se rappeler que la diégèse, qui désigne le cadre de l'histoire, comprend, selon Genette, l'univers spatio-temporel désigné par le récit⁹¹. C'est l'univers où advient l'histoire. Entre diégèse et histoire, la relation métonymique est évidente : l'histoire est dans la diégèse. Une transposition diégétique modifie donc le milieu, l'époque ou le lieu représenté dans l'hypotexte. Elle réalise habituellement un mouvement de translation temporelle, géographique, ou sociale *proximisante*. Sa visée est de transposer la diégèse de l'hypotexte pour la rapprocher, l'éloigner ou l'actualiser aux yeux des lecteurs contemporains⁹². Le changement de milieu social est par exemple une forme de transdiégétisation par excellence. Quant aux modifications liées plus précisément aux événements, il faut noter que Genette, dans *Palimpsestes*, ne les inclut pas dans la transposition diégétique mais leur réserve une autre notion qu'il appelle *transposition pragmatique*. D'après lui, cette distinction entre le cadre spatio-temporel et l'action devient pertinente et nécessaire, car la pratique de la transposition consiste notamment (entre autres) à les dissocier en transportant par exemple la même action (ou presque) dans un autre univers⁹³.

Camus opère par exemple des transformations diégétiques en actualisant les histoires bibliques par le biais d'un mélange avec les siennes qui reflètent le monde actuel. Dans *La Chute*, une transdiégétisation assez spécifique s'exerce lorsque l'auteur transpose des événements bibliques dans l'univers imaginaire de son roman, situé à Amsterdam après la seconde Guerre mondiale sur laquelle l'écrivain porte le regard critique d'un homme lucide et prévoyant de son temps. Il s'appuie sur quelques épisodes des Évangiles pour raconter les troubles de Jean-Baptiste Clamence qui raconte ses aventures de l'homme libre aux clients du bar hollandais ; même si le cadre historico-géographique n'est pas identique à celui du récit biblique, le protagoniste exerce néanmoins une action similaire à celle de la personne biblique dans la mesure où Jean-Baptiste Clamence, à la manière de saint Jean-Baptiste, invite aussi les inconnus à lui confesser leur culpabilité. L'action, le fait d'inviter les gens et de s'adresser à eux, reste la même que dans la Bible, mais la motivation n'est pas la même, comme nous allons le voir.

91 *Ibid.*, p. 419. Genette a développé la notion de diégèse pour l'appliquer à la littérature, l'empruntant aux théoriciens du récit cinématographique. Dans *Figures II* (1969) la diégèse représente tout l'univers spatio-temporel désigné par le récit. Par la suite, dans le *Discours du récit* (1972), elle signifie pour lui l'ensemble des événements relatés par le discours narratif.

92 *Ibid.*, pp. 418–440.

93 *Ibid.*, p. 419.

Etant donné qu'il n'est pas possible de transposer un événement ancien à l'époque moderne sans modifier en général au moins quelques actions, la transposition diégétique s'accompagne de manière indispensable d'une transposition pragmatique⁹⁴. Ce processus de *transpragmatisation* vise donc à moderniser le cours même de l'action et son support instrumental (« pragma signifie à la fois « “événement” et “chose”, et un objet – par exemple un véhicule, une arme, un message – peut être un moyen, et donc un élément d'action »)⁹⁵. Par exemple, pour raconter la vie de Jésus dans un roman contemporain, l'auteur ferait prendre à Jésus les transports en commun au lieu de le faire monter sur un âne. Même si Genette fait ainsi la distinction entre les modifications liées aux actions et les changements concernant le cadre où ont lieu ces actions, nous, pour simplifier, nous envisageons toutes les transformations liées aux événements et à l'univers diégétique en tant que transpositions diégétiques.

Parmi toutes les pratiques hypertextuelles, Genette distingue les *transformations hétérodiégétiques* des *transformations homodiégétiques*⁹⁶. Les premières insistent sur l'analogie thématique entre l'action de l'œuvre et celle de son hypotexte (« l'héroïne de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel n'est pas la Marie des Évangiles, mais vit une histoire semblable à celle de son hypotexte »), alors que la transposition homodiégétique insiste au contraire sur sa liberté d'interprétation thématique (« Gide réécrit après tant d'autres l'histoire du fils prodigue, mais il lui donne un tout autre sens »). Les transformations homodiégétiques sont donc plus fidèles à la diégèse de leur hypotexte contrairement aux transformations hétérodiégétiques qui ne respectent que les grandes lignes du cadre diégétique de leur hypotexte⁹⁷.

La concrétisation est, d'après nous, une sorte de transposition par excellence ; il arrive que les auteurs modifient les actions allégoriques de la Bible en les traduisant en termes concrets. Par exemple, dans *L'Annonce faite à Marie*, la protagoniste de la pièce, Violaine, embrasse un lépreux, Pierre de Craon, et se fait contaminer. Dans ce qu'elle fait, se concrétise la parole biblique selon laquelle le Christ porte nos souffrances et nos maladies pour que nous ayons la vie à travers son sacrifice. Plus loin, nous utilisons le terme de *transposition (représentation) romanesque ou scénique* pour analyser ce genre de

94 *Ibid.*, pp. 442–457.

95 *Ibid.*, p. 442.

96 *Ibid.*, pp. 421–441.

97 *Ibid.*, p. 440. Par exemple, le maintien du nom des personnages est un élément important de la fidélité diégétique. En revanche, le changement de sexe est un signe d'une transposition diégétique plus massive, d'après Genette.

scènes qui font écho aux principes du christianisme. Là, il s'agit de scènes qui concrétisent des données évangéliques.

À part la transformation diégétique et pragmatique, la substitution de motifs psychologiques d'action, appelée *transmotivation*, est également l'un des procédés majeurs de la transformation sémantique⁹⁸. Ce processus exige donc l'invention d'une nouvelle motivation substituée à la motivation d'origine⁹⁹. Dans les œuvres choisies, les auteurs reprennent parfois des passages bibliques, qu'ils vident de leur signification originelle en substituant aux motifs de l'hypotexte de nouveaux motifs qui reflètent les thèmes de leurs œuvres. Gide et Camus utilisent des paraboles et des versets bibliques, tout en leur faisant perdre leur motivation, voire leur signification originelle. Par exemple, dans *La Porte étroite* de Gide, le chemin étroit n'est pas celui qui conduit à la vie éternelle, mais celui qui amène à l'autodestruction.

La substitution des valeurs de l'hypotexte est appelée *transvalorisation*. Genette entend par là :

toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions : soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un « personnage ». De même que la transmotivation, au sens large, s'analyse en motivation, démotivation, transmotivation, la transformation axiologique s'analyse en un terme positif (valorisation), un terme négatif (dévalorisation), et un état complexe : transvalorisation au sens fort¹⁰⁰.

Quant à notre étude, nous envisageons par transvalorisation un double mouvement de dévalorisation et de (contre-) valorisation portant sur les thèmes bibliques et les principes du christianisme. Gide semble par exemple constamment rejeter ou *dévaloriser* le thème de l'abnégation. Dépeinte de façon négative dans son imaginaire, elle est souvent associée à une sorte de perte d'identité. Du coup, ce qui est valorisé, c'est l'individualisme au détriment du désintéressement chrétien.

La visée des transformations singulières, formelles ou thématiques, est – comme le fait remarquer Genette à plusieurs reprises – toujours la même, c'est-à-dire la modification et le renouvellement du sens¹⁰¹. Il s'agit, pour reprendre la citation de l'Évangile selon Matthieu, de « l'art de faire du neuf avec du vieux »¹⁰². L'hypertextualité a pour elle le mérite spécifique de « relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau

98 *Ibid.*, p. 457.

99 *Ibid.*, p. 465.

100 *Ibid.*, p. 483.

101 *Ibid.*, p. 293.

102 *Ibid.*, p. 556.

circuit de sens »¹⁰³. Comme le dit Genette, « [l']hypertexte gagne donc toujours [...] à la perception de son être hypertextuel »¹⁰⁴. En lisant une œuvre hypertextuelle, le lecteur a l'impression de lire deux livres ; le texte qu'il a sous les yeux en cache un autre. Ainsi le texte acquiert-il plusieurs significations différentes.

2 Subtextualité et techniques de l'allusion

Les pratiques hypertextuelles de Genette proposent une « méthode » pour analyser *la littérature au second degré*. Mais pour savoir y saisir des allusions plus subtiles, « dont la pleine intelligence suppose la perception »¹⁰⁵, il importe peut-être davantage ou autant de connaître les techniques de l'allusion. Nous avons constaté que les transpositions thématiques de la Bible s'exercent très souvent par le biais des allusions. Mais le champ de l'allusion est à peine signalé dans *Palimpsestes* car l'auteur n'attache, de son côté, que peu d'attention à ce type de pratique de l'écriture analogique dans son système de transtextualité ; il considère par exemple les citations implicites comme quelque chose de trop vague à saisir et à définir. Pour nous, le champ de l'allusion offre un registre d'analyse très riche. Il appartient au mécanisme propre de la lecture littéraire et à la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie¹⁰⁶. Dans sa thèse de doctorat qui porte sur les allusions aux Évangiles dans la poésie d'Endre Ady¹⁰⁷, le chercheur finlandais Tuomo Lahdelma reprend la notion de *subtextualité* de Kiril Taranovsky, qui précède, dans le temps, la notion d'hypertextualité de Genette.

Taranovsky définit ainsi le concept de subtexte : un texte (ou textes) déjà existant(s) reflété(s) dans de nouveaux textes¹⁰⁸. Le subtexte est donc le texte antérieur qui réapparaît dans un texte donné ; en gros, le terme est le synonyme d'hypotexte. Concernant les manières dont la subtextualité s'impose, deux choses sont à remarquer. Premièrement, le subtexte fonctionne comme un simple dé clic faisant naître des images familières chez le lecteur¹⁰⁹. Ce sentiment de *déjà-lu* frappe aussi le lecteur de nos auteurs, car leurs romans, récits et pièces de théâtre actualisent des images et des

103 *Ibid.*, p. 558.

104 *Ibid.*, p. 555.

105 *Ibid.*, p. 8.

106 Michael Riffaterre opte aussi pour ces définitions, comme le fait remarquer Genette. *Ibid.*, p. 9.

107 Tuomo Lahdelma, *op. cit.*, pp. 20–23.

108 Kiril Taranovsky, *op. cit.*, p. 168.

109 *Ibidem.*

souvenirs familiers des histoires bibliques, des contes populaires etc. dans l'esprit du lecteur. Deuxièmement, le subtexte peut soutenir ou dévoiler le message du nouveau texte pour le lecteur qui reconnaît sa présence¹¹⁰. Par exemple, dans l'histoire de Jean-Baptiste Clamence, les allusions bibliques soutiennent le parcours et la narration du protagoniste.

Contrairement à la notion de transtextualité de Genette, le concept de subtextualité est plus ouvert à la réalité extratextuelle. Lahdelma affirme que le subtexte peut être d'une nature très variée par sa nature¹¹¹. Il ne s'agit pas uniquement de textes littéraires mais des personnes, des événements historiques, donc des phénomènes réels peuvent aussi manifester le rapport intertextuel. Cependant, les subtextes sont caractérisés par le concret ; « l'amour de Dieu » ne peut pas être un subtexte en raison de son caractère abstrait, alors qu'une description biblique de l'amour de Dieu peut apparaître comme subtexte¹¹². Dans ce qui suit, pour faire plus simple, nous n'utilisons pas le terme *subtexte*, mais tout simplement le terme *intertexte*, ou texte antérieur, pour désigner le texte auquel renvoie l'allusion.

2.1 Réalisation d'une référence allusive

Selon la définition du Petit Robert, l'allusion est une « manière d'éveiller l'idée d'une personne ou d'une chose sans en faire expressément mention » ; Le *Lexique des termes littéraires* définit l'allusion de la façon suivante : « procédé qui fait entendre implicitement un sens qui renvoie à une référence extérieure à l'univers contextuel »¹¹³. Dans toute littérature romanesque, le texte parle toujours en premier lieu d'un univers imaginaire unique, dans le cadre inventé d'une œuvre, mais la littérature qui est intertextuelle a, grâce à ses énoncés allusifs, la capacité d'associer deux univers imaginaires ou deux « systèmes de signes ». De nombreux textes de Gide par exemple, qui font référence à une expression ou bien à une scène de la Bible, communiquent ainsi avec la littérature précédente en lui donnant une nouvelle présence, voire une nouvelle signification dans un nouveau contexte¹¹⁴. L'expression « la porte étroite » n'a pas la même signification chez Gide que dans la Bible. L'allusion, qui contribue de cette manière à la richesse de la

110 *Ibidem*.

111 Tuomo Lahdelma, *op. cit.*, p. 21.

112 *Ibidem*.

113 *Lexique des termes littéraire*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Livre de poche, 2001, p. 26.

114 À ce propos, v. Tuomo Lahdelma, *op. cit.*, pp. 23–25.

littérature, nécessite une certaine connaissance littéraire¹¹⁵. Sans connaissance préalables, le sens que l'allusion est censée communiquer échappe au lecteur. Dans cette étude, une bonne connaissance de la Bible permet de saisir les rapports entre les textes littéraires et les histoires bibliques.

Lahdelma insiste sur l'aspect concret de l'allusion en faisant remarquer que dans l'allusion, il s'agit d'abord du rapport entre deux expressions, deux signifiants issus de deux textes différents¹¹⁶. Il est ainsi question de la substance matérielle, des phrases. L'allusion renvoie premièrement à sa signification immédiate, et deuxièmement, elle évoque l'autre texte, celui dont elle est issue. D'ailleurs, il peut tout à fait arriver que l'allusion reprenne en même temps la signification du texte original¹¹⁷. Cela arrive souvent chez Claudel, car il n'est pas facile de tracer de véritables limites entre le texte claudélien et celui de la Bible. Claudel a intériorisé la Bible de sorte que bien des mots conservent une connotation biblique dans son écriture fictionnelle, sans que l'on puisse toujours soupçonner une citation ou rattacher l'allusion en question à un passage unique et précis de la Bible¹¹⁸. Parfois, c'est la situation dramatique ou la signification d'un personnage qui rappelle celles d'un protagoniste de la Bible sans évoquer directement le texte sacré¹¹⁹. Camus et Gide ont en revanche tendance à doter les expressions allusives de nouvelles significations, ce qui n'empêche pas que la signification originelle de la référence se fasse entendre de manière sous-jacente. Par exemple, comme nous allons le voir, dans *La Chute*, Camus fait écho à la scène du massacre des enfants innocents afin d'affirmer que tout homme, même le Christ, est coupable, mais le lecteur qui saisit cette allusion christique se rappelle éventuellement le contexte lié au massacre des enfants de Bethléem¹²⁰. Bref, l'allusion peut modifier, gauchir, mais aussi valoriser son intertexte.

Étant donné que c'est dans l'esprit et l'imagination du lecteur que les allusions naissent ou disparaissent, tout lecteur d'un texte allusif doit en premier lieu prendre conscience de l'existence même d'une allusion et ensuite se rendre compte d'où elle est issue afin de pouvoir en définitive comprendre sa signification dans le nouveau contexte et la comparer avec celle du subtexte. De même, il est révélateur que le mot « allusion »

115 *Ibid.*, p. 27.

116 *Ibid.*, pp. 23–26.

117 *Ibidem.*

118 Hélène de Saint Aubert dit à propos de *L'Histoire de Tobie et de Sara* que « la Bible se diffuse dans tout le drame à partir de ce que l'on pourrait appeler des hypotextes invisibles ». *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, *op. cit.*, p. 719.

119 *Ibid.*, p. 718.

120 Selon la TOB, le massacre des enfants de Bethléem correspond bien aux mœurs d'Hérode. Voir TOB, note du verset Mt 2, 16, *op. cit.*, p. 2099.

dérive du verbe latin « alludere » signifiant « plaisanter ». Les allusions à la Bible ne sont effectivement pas sans humour chez nos auteurs. Gide se moque par exemple du personnage d'Alissa qui n'arrive pas à saisir la signification spirituelle des versets qu'elle met en pratique littéralement.

2.2 Classification des allusions

Lorsqu'on analyse les transformations thématiques de la Bible construites par le biais des allusions, il importe également de reconnaître que les allusions sont de caractère fort varié, incorporées dans le texte de façon plus ou moins implicite. Pour saisir les différents types d'allusions bibliques, nous adopterons une démarche qualitative et typologique cherchant à classer les emprunts selon le rapport qu'ils entretiennent avec l'intertexte¹²¹. Contrairement à Genette, qui distingue les allusions des citations¹²², nous traitons les citations avec Hélène de Saint Aubert et Carmela Perri, comme un type d'allusion. Le premier groupe d'allusions consiste en références faites par un prénom/nom ou une citation reprise du contexte original. Il s'agit de citations (du texte antérieur) qui sont donc données comme telles par le texte en question. Ces allusions conservent une visibilité par le biais de marqueurs écrits (guillemets, italique, ...). Souvent exacte, la citation *paraît* du moins l'être, en raison même de son statut citationnel marqué, ce qui ne signifie pas qu'elle soit à chaque fois fidèle au texte antérieur, comme le fait remarquer à juste titre Hélène de Saint Aubert¹²³. La lecture plus au moins littérale de la Bible que fait le personnage à l'intérieur du récit produit souvent des citations explicites comme c'est le cas dans *La Porte étroite* et dans *L'Annonce faite à Marie*.

Les emprunts non déclarés¹²⁴ forment le deuxième groupe d'allusions. Le lecteur peut toujours assez facilement reconnaître le lien intertextuel dans ce cas, car ce sont soit des mots ou des expressions à connotation biblique soit des contenus sémantiques qui déclenchent le lien intertextuel. Quoique non déclarées, ces allusions sont cependant assez littérales. Mais en même temps, comme nous allons le voir dans les œuvres choisies pour cette étude, seule une connaissance préalable de la Bible permet de les remarquer ; « elle

121 Nous combinerons les critères de Hélène de Saint Aubert présentés dans sa thèse (*op. cit.*, pp. 721–723) avec ceux de Carmela Perri présentés dans son article « On Alluding », in *Poetics* 7, 1978, pp. 289–307. Lahdelma reprend dans sa thèse la classification de Perri.

122 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 8.

123 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, *op. cit.*, p. 721.

124 Lahdelma et Perri les nomment *descriptions*.

peut être intègre, comme elle peut avoir subi une légère déformation, voulue ou non, mais sans qu'on puisse parler de réécriture véritable »¹²⁵. Claudel emploie fréquemment des emprunts non déclarés, mais Camus le fait aussi. Dans les premières pages de *La Chute*, on relève de nombreuses expressions qui font allusion à la Bible : « la tour de Babel », « Possédez-vous des richesses ? [...] Les avez-vous partagées avec les pauvres ? [...] Non. Vous êtes donc ce que j'appelle un saducéen. [...] Vous connaissez donc les Écritures ?, « Le chameau qui a fourni le poil de mon pardessus » (697–700).

Les allusions non déclarées apparaissent sous mille formes selon la chose à laquelle elles renvoient. Cependant, étudier la forme rhétorique pour savoir si l'allusion est une comparaison, une métaphore, une métonymie, etc. serait le sujet d'un autre travail plus linguistique. Quant à la fonction des allusions, elles en ont deux : une fonction descriptive et une sémantique. Plutôt que de faire avancer l'action, elles arrivent à rompre le cours de l'action et à capter un moment singulier où l'œuvre fictionnelle exhibe son intertexte. Lorsque nous sommes face à une allusion descriptive, il s'agit de l'énoncé d'un personnage ou du discours narratif qui évoque un verset plus ou moins précis de la Bible que nous essaierons dans nos analyses d'identifier et de commenter. Même si nous ne cherchons pas à préciser la forme rhétorique exacte des allusions non déclarées, nous tenons à signaler qu'elles sont très souvent des *images*. Cette notion nous paraît fort utile en raison de la variété de ses réalisations. Dans l'analyse littéraire, l'image désigne de manière générale :

des figures qui mettent en rapport deux référents qui diffèrent : l'un (comparé, image) désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre (comparant, imageant) peut être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier, ou encore jette sur lui une lumière nouvelle en utilisant ce qu'ils ont d'analogie ou de proche. Ce sont en premier lieu les figures d'analogie (comparaison, métaphore, allégorie, symbole) qui sont concernées, mais on peut considérer que synecdoque et métonymie sont aussi des images en ce qu'elles présentent la chose sous un jour différent.¹²⁶

Nous nous concentrerons sur les images qui, d'une manière ou d'une autre, évoquent la Bible chez le lecteur. Notre hypothèse est que la visée recherchée de nos auteurs est d'éviter les images courantes et les lieux communs et stéréotypés, afin de surprendre et d'ouvrir de nouvelles modalités d'appréhension du monde et de la réalité. Nous tenons à signaler que l'image n'est pas une simple illustration ni un ornement, mais qu'elle est au service

125 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 721.

126 *Lexique des termes littéraires*, op. cit., pp. 221–222.

du sens. Pour comprendre ce processus, il faut analyser les images individuellement, car chacune a sa logique propre¹²⁷.

Par exemple, dans *La Chute*, où l'on trouve l'image de saint Jean-Baptiste transposée dans l'univers du récit camusien, le protagoniste, Jean-Baptiste Clamence se souvient de son passé où il se retrouvait interné en Afrique du Nord dans un camp désertique. La description de ce lieu – « la chaleur, le soleil vertical, les mouches, le sable, l'absence d'eau » (754) – évoque le désert de Judée où prêchait le Jean-Baptiste d'Évangile (Mt 3). L'image est renforcée lorsque, d'un ton sarcastique, Clamence décrit son compatriote d'une façon qui s'appliquerait aussi bien au prophète Jean-Baptiste : « [il] avait la foi », « ses réflexions, et aussi le soleil, l'avaient un peu sorti de son état normal [...] Il nous regardait d'un air égaré, avec sa barbe de plusieurs jours. Son torse nu était couvert de sueur, ses mains pianotaient sur le clavier visible des côtés » (754) ; la description évoque en effet un verset de l'Évangile selon Matthieu « Jean avait un vêtement de poil de chameau et une ceinture de cuir autour des reins ; il se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage » (Mt 3, 4).

En plus des allusions déclarées/explicites et non déclarées/implicites, les *paraphrases*¹²⁸ ou la *réécriture*¹²⁹ forment le troisième groupe dans la classification des allusions. Elles se distinguent des emprunts non déclarés parce qu'elles sont plus longues qu'une simple image. Dans les paraphrases, il est question par exemple d'une mise en abyme d'un récit biblique. Il s'agit d'un passage qui raconte, soit implicitement soit explicitement, une version de l'histoire du texte précédent. Là on a affaire à un emprunt dont le modèle initial peut être difficile à identifier, soit qu'il ait été fondu avec d'autres passages bibliques, soit qu'il ait été fondu avec l'imaginaire de l'auteur. Le résultat de ce type de réécriture est qu'elle retravaille le texte de départ/l'intertexte si bien qu'il n'est que difficilement reconnu. Si on compare la définition de l'allusion paraphrastique aux catégories de Genette, il semble qu'elle s'approche de la *transposition diégétique* de ce dernier. Toutes les deux, l'allusion paraphrastique ainsi que la transposition diégétique, sont caractérisées par le fait que le texte précédent – à travers les actions ou les thèmes analogues – devient une part du monde fictionnel de l'hypertexte. Pour reprendre l'exemple du récit de saint

127 « L'image varie aussi dans son originalité, allant du cliché ou de la lexicalisation par catachrèse à la recherche de l'étrange : "Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique", écrit Pierre Reverdy en 1918 (*Nord-Sud*). » *Lexique des termes littéraires*, op. cit., pp. 221–222.

128 Carmela Perri, op. cit. pp. 303–305.

129 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 721.

Jean-Baptiste que Camus reprend dans *La Chute*, nous pouvons dire que la réécriture camusienne fonctionne et par le biais des images et par le biais des paraphrases qui, toutes les deux, évoquent l'intertexte biblique. Dans le dernier chapitre de *La Chute*, nous trouvons non seulement des images qui évoquent le Jean-Baptiste de la Bible, mais toute une mise en abyme de son histoire dans laquelle le narrateur révèle finalement d'où vient son surnom « Jean-Baptiste ». Cette mise en abyme se produit par plusieurs images qui sont analogues au récit biblique. Bref, nous constatons que pour réaliser une paraphrase du texte de départ, il faut plusieurs images qui vont dans le même sens.

Pour résumer notre classification des allusions, les deux premiers cas, les allusions déclarées et non déclarées, appartiennent au domaine de l'*intertextualité*, cette « mosaïque » où il s'agit de répétition, mais qui, selon nous, prépare et précède très souvent la réécriture véritable d'un texte antérieur. Dans les paraphrases, nous sommes dans le registre de la *réécriture* : les mots de l'auteur se mêlent par exemple à ceux de l'intertexte, les façonnent à leur manière. Nous allons voir que ces dichotomies, bien que révélatrices, n'iront pas sans recoupements ni sans difficultés. Bref, citation explicite, citation implicite et réécriture analogique se complètent¹³⁰. De même, il est plus facile de nommer les différents types d'allusions en théorie que de désigner tous les emprunts bibliques dans le texte¹³¹. Il est également possible qu'une citation explicite, reprise à son compte par le protagoniste, ait moins d'importance pour l'ensemble de l'interprétation de l'œuvre qu'une citation déformée. Nous tentons de montrer que pour une bonne interprétation de l'œuvre, un mot, une expression, un demi-verset, une image jouent parfois un rôle de premier plan dans la réécriture biblique. Le projet exégétique de Claudel montre ceci probablement plus clairement que les réécritures bibliques de Camus et de Gide. Ces derniers ont tendance à adopter une attitude critique envers l'exégèse biblique, alors que Claudel exerce ce que plusieurs ont appelé le *mimétisme biblique*¹³², à savoir sa manière de citer de mémoire et de faire parfois fusionner plusieurs textes en un seul, ou bien d'essayer d'atteindre un type de discours plutôt qu'un passage précis.

Pour terminer notre présentation des allusions, signalons qu'il est possible de classer les allusions suivant le ton qu'elles manifestent¹³³. Une allusion avec un ton signifie que le texte référant porte une opinion sur le texte cité. Il y a des allusions satiriques, polémiques, humoristiques, admiratives, burlesques, etc. À l'aide d'une allusion qui véhicule une

130 *Ibid.*, p. 721.

131 *Ibid.*, p. 720.

132 *Ibid.*, p. 721.

133 Cf. Tuomo Lahdelma, *op. cit.*, pp. 29–30.

attitude par exemple admirative vis-à-vis d'une œuvre classique, l'écrivain s'inscrit en quelque sorte dans le canon de la littérature classique, ce qui lui permet de jouir et de faire part de son prestige. Un nouveau texte peut ridiculiser celui d'un prédécesseur dans le but de provoquer le lecteur et de lui faire préférer une nouvelle attitude. La littérature contemporaine a ainsi souvent tendance à prendre ses distances par rapport à la littérature de la génération précédente en s'opposant à elle et en la dévalorisant fortement. Camus, par exemple, qui refuse ouvertement d'écrire des romans à la manière des nouveaux romanciers, manifeste son respect à l'égard de la littérature classique en y faisant des allusions et en reprenant des mythes de l'Antiquité.

Les allusions sont donc un moyen pour valoriser ou dévaloriser un texte antérieur. Elles se rapprochent du système de régime des pratiques hypertextuelles de Genette. Dans l'identification du ton des allusions, nous utiliserons les notions de *transvalorisation*, *valorisation* ou *dévalorisation* de Genette pour analyser les passages des textes choisis qui refusent ou parlent pour les valeurs bibliques/chrétiennes.

La citation biblique – une pratique intertextuelle

La citation a ses origines dans la Bible elle-même, qui, par sa construction, offre peut-être le meilleur exemple de l'intertextualité. Car la Bible – à la fois une bibliothèque et un Livre unique – fournit un jeu très riche de renvois et de relations internes, entre tous les textes, entre l'Ancien et le Nouveau Testament, et, finalement, entre les textes qui s'en inspirent, ce qui est sans doute le trait le plus original de cette influence¹³⁴. La Bible se livre en effet régulièrement à l'autocitation plus ou moins stricte de son propre texte. Les livres du Nouveau Testament sont une écriture de l'accomplissement que les rédacteurs de la Bible ne peuvent séparer de l'Ancien Testament.

Les citations bibliques qui font référence aux histoires de l'Ancien Testament sont nombreuses et relativement fidèles à la lettre dans les Évangiles synoptiques. C'est à Jésus que leur énonciation est le plus souvent attribuée. Celui-ci cite littéralement l'Ancien Testament ou la Loi de Moïse. Par exemple, pour expliquer aux Pharisiens de qui le Christ est le fils, Jésus cite le David des Psaumes :

*Le Seigneur a dit à mon Seigneur :
Siège à ma droite
jusqu'à ce que j'aie mis tes ennemis
sous tes pieds (Mt 22, 44)*

134 Robert Couffignal, « Bible et Littérature », in *Le Dictionnaire universel des Littératures*, op.cit., pp. 440–441.

Lorsque Jésus enseigne la résurrection des morts aux Sadducéens qui n’y croient pas, il cite l’Exode : « *Je suis le Dieu d’Abraham, le Dieu d’Isaac et le Dieu de Jacob* » (Mt 22, 32). Le fait de citer les écritures juives est pour Jésus une manière de confirmer que c’est Dieu qui y parle et que ces écritures communiquent le message de Dieu à l’humanité, même si elles ont été écrites par les hommes¹³⁵. D’autre part, en citant les écritures juives, Jésus déclare que les écrits de l’Ancienne Alliance font référence à sa personne et se réalisent au moment où il vient au monde et à travers ce qui lui arrive¹³⁶. Comme le remarque à juste titre Antoine Compagnon : « Non content d’être un signifiant, Jésus s’impose lui-même comme un référent de l’exégèse »¹³⁷. Il fait preuve, par sa parole et par ses actions, d’une grande liberté en substituant son enseignement personnel, sa personne à l’exégèse judaïque. C’est le Verbe qui s’est fait chair (Jn 1). Ce qui nous intéresse ici, c’est que l’emploi des allusions dans la Bible montre que les citations des textes de l’Ancien Testament repris par les locuteurs ou rédacteurs des livres du Nouveau Testament nécessitent elles aussi une sorte de décryptage du sens de la part du lecteur. Il ne suffit pas d’identifier leur intertexte, c’est-à-dire d’indiquer le contexte du livre de l’Ancien Testament dont elles sont tirées, mais de comprendre quel est l’objectif de l’allusion.

3 Pratiques hypertextuelles versus pratiques allusives

Comme nous venons de le voir, la *transposition*, l’une des *pratiques hypertextuelles* les plus importantes, s’exerce par plusieurs procédés. Le but est en effet de permettre à un écrivain de s’investir dans des œuvres de si vastes dimensions que leur caractère hypertextuel va s’oublier et s’effacer. Comme l’objectif est de toucher à la signification même de l’hypotexte, les transformations thématiques peuvent par exemple modifier la structure même du texte antérieur : la narration, la diégèse, les actions etc. *Les allusions*, elles aussi, visent à ouvrir de nouveaux horizons sur l’intertexte, mais contrairement aux pratiques hypertextuelles, la plupart d’entre elles ne créent que des liens discrets à l’échelle d’une phrase ou d’un fragment, donc d’une longueur moins importante, de façon qu’ils peuvent échapper au lecteur non initié.

135 Timo Junkkaala, *Mitä tiedämme Jeesuksesta*, Hämeenlinna, Karisto Oy, 2006, pp. 38–39. Les exemples précédents de la Bible sont du livre de Timo Junkkaala, *op. cit.*, pp. 38–39.

136 *Ibidem*.

137 Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 166–167.

Ce qui distingue les pratiques hypertextuelles des pratiques allusives, c'est donc la longueur de leur manifestation dans le texte. L'hypertexte est la plupart du temps une réécriture d'une œuvre complète. L'hypotexte est donc constamment derrière le nouveau texte, même si son importance diminue face à la réécriture. Par contre, la dépendance réalisée par le biais des allusions individuelles, qui se trouvent parsemées dans le texte, est caractérisée par une durée/une présence plus momentanée et plus imprévue. Étant donné que le lecteur d'un hypertexte sait souvent, grâce à un paratexte (titre, préface), que l'œuvre en question est une réécriture, l'étude hypertextuelle commence directement par la question de savoir ce que la réécriture a de différent par rapport à son hypotexte. En revanche, l'étude des allusions commence plutôt par la prise de conscience de l'existence des allusions. Dans notre étude, nous tâchons de combiner ces deux types d'approches.

Si le côté hypertextuel d'un texte a, selon Genette, tendance à s'effacer afin de céder la place à une œuvre indépendante qui coupe les liens avec le texte antérieur, les allusions incitent à prendre en considération le lien entre les deux textes, car si cela n'est pas fait, le lecteur risque de mal comprendre et de mal interpréter l'œuvre¹³⁸. Le texte antérieur reste de cette manière présent : cette présence est marquée très souvent par des manifestations concrètes, par exemple par des citations exactes. L'emploi des allusions exhume l'intertexte et souligne l'importance du dialogue entre le texte antérieur et le nouveau texte. Ce que les pratiques hypertextuelles et allusives partagent, c'est qu'elles tendent en premier lieu à jouer avec la signification originelle du texte antérieur en renversant ou en mettant en évidence par exemple les valeurs de celui-ci.

Certes, nous pouvons critiquer certains aspects de la théorie de l'hypertextualité¹³⁹. Genette, en envisageant la relation hypertextuelle d'une manière « ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente, organisée [...] et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle »¹⁴⁰, laisse de côté tous les cas où la relation entre deux textes prête à interprétation. Cette définition de Genette est un peu contradictoire : la saisie des relations textuelles ne dépend-elle pas toujours de la compétence du lecteur ? Ce sont les différents contextes et les approches choisies par le lecteur qui le mènent à réagir à certains signes au détriment des autres. De même, dans l'approche de Genette, les textes qui sont en relation plus discrète et suggestive avec le texte précédent (tels

138 Tuomo Lahdelma, *op. cit.*, p. 21.

139 Sur la critique de l'hypertextualité de Genette, voir Pirjo Lyytikäinen, « Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus », *op. cit.*, p. 164.

140 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 16.

que *La Porte étroite* de Gide, *Le Premier homme* de Camus, par exemple) restent à la frontière de l'hypertextualité.

Genette avoue lui-même la complexité de son système de transtextualité ainsi que l'absence d'étanchéité de sa taxinomie¹⁴¹. Lorsque nous analysons en termes de relations transtextuelles par exemple *L'Histoire de Tobie et de Sara*, nous découvrons la proximité qui se noue par exemple entre les champs de l'intertextualité, de l'hypertextualité et de la métatextualité. Quand on mesure la masse des références bibliques à l'œuvre dans ce drame de Claudel, l'on comprend que l'hypotexte de l'œuvre ne se réduit pas à la source officielle et déclarée par le titre, à savoir le livre de Tobit, mais concerne toute la Bible. Par conséquent, cet hypertexte maintient une relation métatextuelle avec son hypotexte, car la poétique exégétique de l'auteur montre que le rapport hypertextuel fait office de commentaire¹⁴². C'est à la Bible elle-même que Claudel emprunte cette pratique, car, comme nous venons de le voir plus haut, elle se livre régulièrement à l'autocitation stricte ou à la reprise plus ou moins implicite de son propre texte, pratiques qui servent à faire des commentaires sur la Bible.

Au niveau plus général, il ne faut pas confondre l'hypertextualité avec l'étude génétique ni avec l'étude des influences¹⁴³. La première s'oppose aux dernières car celles-ci se sont montrées incapables d'expliquer de façon satisfaisante la signification des influences textuelles¹⁴⁴. Elles n'ont pas cherché à montrer de façon systématique la signification des influences textuelles dans l'interprétation et la construction des œuvres. Par contre les outils et les notions pragmatiques de l'hypertextualité que Genette propose sont un excellent instrument dans le domaine de l'étude de l'intertextualité. Les multiples manières dont la transposition se réalise montrent en effet bien les différents emplois de l'hypotexte.

D'autre part, si la présence des sources et des influences littéraires menaçait auparavant l'originalité du texte, ce problème n'existe plus à l'ère de l'intertextualité où l'on considère que l'interaction entre différents textes est l'état normal, voire l'origine

141 *Ibidem*.

142 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, *op. cit.*, p. 717.

143 L'analyse textuelle antihistorique critique fortement l'étude des influences et l'étude génétique, par exemple, Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970 ; Owen Miller, « Intertextual identity », in *Identity of literary text*, éd. Mario J. Valdes et Owen Miller, Toronto, Toronto University Press, pp. 19–40.

144 Cf. Pirjo Lytikäinen, *op. cit.*, p. 164.

de toute œuvre littéraire¹⁴⁵. De manière similaire, l'hypertextualité ne témoigne pas du manque d'originalité de l'œuvre, même si certains l'ont reproché à Genette¹⁴⁶.

Même si Genette ne réfléchit pas aux conditions historiques de la réalisation de l'hypertextualité, il est intéressant de signaler avec Pirjo Lyytikäinen que le romantisme qui réclamait l'originalité de l'œuvre empêchait l'auteur de dévoiler ses sources et n'était pas du tout favorable aux relations textuelles au sens genettien. De même, la tendance du réalisme à choisir ses sujets dans la vie de tous les jours favorisait l'hypertextualité cachée au détriment de l'hypertextualité organisée et déclarée. Le théâtre français classique était cependant favorable à cette dernière : la tragédie prenait ses sujets dans l'Antiquité et dans la tradition littéraire. Le modernisme est également facilement compatible avec l'hypertextualité.¹⁴⁷

La notion d'hypertextualité paraît certes comme une conception réduite de l'intertextualité, si l'on la compare à celle de Bakhtine sur le dialogisme. Bakhtine souligne que chaque œuvre est une intervention dans le dialogue des textes, une réponse aux textes qui l'ont précédée et un défi pour ceux qui vont venir.¹⁴⁸ Ainsi chaque œuvre est-elle d'une manière inévitable branchée sur le réseau d'intertextualité. De même, très souvent, ce n'est pas forcément l'hypotexte, mais un tout autre texte qui clarifie la structure de l'hypertexte ; c'est également l'interprétation des allusions diverses et individuelles (et pas seulement la compréhension de la réécriture manifeste d'une œuvre précédente) qui aide le lecteur à comprendre en quoi le texte hypertextuel est en communication avec d'autres textes. Nous voulons également critiquer la conclusion de Genette selon laquelle l'hypertexte reste lisible sans que le lecteur tienne compte de sa relation avec l'hypotexte. Si on ne comprend pas comment les œuvres choisies pour cette étude se situent face à un corpus biblique, selon nous, leur interprétation en fait d'autres textes, car comme le dit Riffaterre, pour la bonne compréhension d'un texte, il est nécessaire que les signes des autres textes soient étudiés¹⁴⁹.

Bref, la conception intertextuelle de la littérature reflète bien notre temps et fait partie d'un phénomène plus large qui touche tous les arts et la relation entre l'objet d'art et sa réception. Il ne suffit plus à l'heure actuelle qu'une pièce d'art représente quelque chose de clos et de fermé : il faut qu'elle offre à son public une expérience à laquelle celui-

145 *Ibidem*.

146 Thais E. Morgan, « Is There an Intertext in this Text ? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality », in *American Journal of Semiotics*, 1985, 3 ; 4, pp. 1–40.

147 Pirjo Lyytikäinen, *op. cit.*, pp. 165–166.

148 Mihael Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1929], Paris, Gallimard, 1963.

149 Michael Riffaterre, « The Making of the Text », in *Identity of the Literary Text*, *op. cit.*, pp. 54–70.

ci puisse participer. Dans le cas de l'expérience d'une œuvre intertextuelle, cela signifie que sa lecture fait venir à l'esprit du lecteur des traces des textes qu'il a lus auparavant. Le lecteur est poussé à faire des liens entre différents textes. Ainsi se produit-il une sorte de dialogue entre les textes, dialogue qui varie d'un lecteur à l'autre selon ses connaissances littéraires et selon ses valeurs et ses préférences.

4 La poétique de l'œuvre « ouverte » et les réécritures bibliques

Pour approfondir la problématique du lecteur dans notre travail et comprendre la singularité de l'intertextualité biblique sous l'angle de la réception esthétique de l'œuvre, reprenons la définition de la poétique de l'œuvre « ouverte » ou de l'œuvre « en mouvement » que propose Umberto Eco :

Les esthéticiens parlent parfois de « l'achèvement » et de l'« ouverture » de l'œuvre d'art, pour éclairer ce qui se passe au moment de la « consommation » de l'objet esthétique. Une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du consommateur : ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même.¹⁵⁰

Cela veut dire que chaque œuvre littéraire est d'une part un produit de l'auteur et que d'autre part, elle ne trouve son achèvement que par la réception du lecteur. La critique moderne a bien compris depuis le symbolisme que l'œuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté « mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination »¹⁵¹. Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et close, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée sous des angles différents sans que son irréductible singularité en soit altérée. Il ne pourrait en être autrement puisque la

150 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), [Trad. de l'italien], Paris, Seuil, 1965, p. 17.

151 *Ibid.*, p. 21.

littérature du XX^e siècle se caractérise par une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes et par une volonté de produire des mondes parallèles.

Dans le cas de notre étude, cela veut dire que Gide, Camus et même Claudel (qui donne un cadrage catholique à son œuvre), en tant qu'*artistes*, lorsqu'ils réécrivent la Bible, n'ont pas pour fonction de reconduire le monde biblique et de reprendre l'interprétation chrétienne des textes sacrés tels quels mais d'en produire des compléments ou des variantes. Ils construisent des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, possédant des lois qui leur sont propres. Il va de soi, à l'heure actuelle pour un critique d'art, que « l'art moderne recherche un accroissement *systématique* de la signification commune »¹⁵². L'intertextualité contribue aussi à ce phénomène.

L'« ouverture » et l'intertextualité de l'œuvre littéraire manifestent donc un effort de la culture moderne pour élargir ses horizons. Umberto Eco souligne avec raison que les œuvres *ouvertes* « se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur »¹⁵³. Les œuvres que nous étudierons dans cette étude, bien qu'elles soient formellement achevées, à part *Le Premier Homme*, restent ouvertes à une continuelle germination de relations internes et intertextuelles, qu'il appartient à chaque lecteur de découvrir et de choisir au cours même de sa perception : notre lecture biblique des œuvres de Gide, de Camus et de Claudel les fait revivre selon *une* perspective qui est loin d'être la seule possible.

Illustrons le rôle primordial du lecteur dans la perception esthétique avec un exemple concret produit par Umberto Eco. Il suffit de prendre une phrase toute simple telle que *Cet homme vient de Bassora* :

Si [la phrase] s'adresse à un habitant de l'Irak, elle aura sur lui à peu près le même effet que sur un Italien la phrase concernant Milan. Si elle s'adresse à un homme inculte, ignorant de la géographie, elle le laissera indifférent, ou tout au plus curieux de ce lieu imprécis, qu'il entend nommer pour la première fois et qui provoque dans son esprit une sorte de vide, un schéma référentiel incomplet. Chez un troisième auditeur, le nom de Bassora pourra éveiller non pas un souvenir géographique, mais celui d'un « lieu » imaginaire, découvert à travers les *Mille et une nuits*. Bassora cessera alors être un stimulus qui renvoie immédiatement à une réalité signifiée, dont on peut immédiatement déterminer les coordonnées ; il deviendra le centre d'un « champ linguistique », d'un « réseau associatif » de souvenirs et de sentiments, il introduira, dans une atmosphère d'exotisme, Ali Baba, le haschich, les tapis volants [...] Qu'est-ce qui change dans la phrase selon qu'elle s'adresse à un Irakien ou à l'auditeur européen que nous venons d'imaginer ? Du point de vue de la structure, rien. La différence référentielle (et par la suite la valeur de la proposition) ne réside pas dans l'expression mais *dans le récepteur*.¹⁵⁴

152 *Ibid.*, p. 88.

153 *Ibid.*, p. 29.

154 *Ibid.*, pp. 50–51.

La captation des références bibliques est aussi, à la manière que montre l'exemple d'Eco, un travail du lecteur. En utilisant des mots de la Bible, l'auteur n'entend pas seulement se référer à un passage précis de la Bible, mais à tout un monde de souvenirs qu'il prête à son lecteur. Il sait aussi qu'il ne doit pas compter sur une réaction identique chez chacun des lecteurs. Gide savait bien que sa critique du protestantisme de son époque devait échapper plus au moins aux lecteurs qui n'avaient pas été élevés dans un milieu puritain. Umberto Eco met avec raison en évidence que l'ouverture est la condition même de la jouissance esthétique. Elle l'est en effet même lorsque l'artiste tend à une communication univoque et non ambiguë, comme Claudel.

Par contre, la Bible n'est pas de la même manière une œuvre « ouverte ». Elle est un recueil de textes qui n'existent pas indépendamment d'une pré-compréhension spécifique (en l'occurrence, catholique, ou protestante, ou encore historique, philosophique, désacralisée), à partir de laquelle elle est citée, assumée, réécrite ou contestée selon les œuvres envisagées. Cette caractéristique particulière de la Bible comme œuvre « fermée » explique aussi pourquoi il est impossible d'entreprendre une étude sur ses réécritures sans prendre en compte la manière dont les auteurs se situent par rapport au christianisme. Nous allons, pour introduire le fil rouge du chapitre suivant, esquisser brièvement les optiques d'interprétation dans lesquelles Gide, Claudel et Camus se tiennent en tant que lecteurs de la Bible.

Ces auteurs écrivent tous dans un monde désacralisé où il est devenu comme un devoir pour les intellectuels de critiquer l'action de l'Église. Gide et Camus adoptent cette attitude comme point de départ de leurs réécritures bibliques. Les références sont détachées de tout contexte chrétien. Ils les utilisent pour raconter l'existence et l'expérience de l'homme dans un monde où les vieilles valeurs et les anciennes institutions ont perdu leur signification. Cette attitude commande leur lecture de la Bible, lecture qui se manifeste du coup comme désacralisée, voire polémiquement désacralisante, du moins si on la confronte à des lectures confessionnelles. Contrairement à Claudel, dont l'œuvre renvoie à une vision chrétienne du monde, il devient clair que les œuvres de Gide et de Camus renvoient à un texte biblique largement détaché de la tradition interprétative attachée au christianisme. Leurs réécritures bibliques sont, comme nous allons essayer de le montrer, une partie essentielle de leur critique du christianisme et de l'Église.

Claudel, qui écrivait contre son temps, arrive, avec son expression poétique, à créer un monde où la foi chrétienne se situe en quelque sorte au-delà des controverses qui agitent l'Église de son temps. Son œuvre s'inscrit explicitement à l'intérieur de la tradition confessante chrétienne. Mais d'un autre côté, Claudel n'est pas exclusivement un auteur

catholique. La mise en valeur d'un christianisme universel peut s'interpréter aussi comme une glorification de la vie humaine, au point que l'écriture claudélienne semble vouloir sanctifier la vie humaine. Nous allons voir que dans ses réécritures bibliques, l'auteur fait descendre le ciel sur la terre. Pour Claudel, la religion n'est pas l'attitude singulière des âmes justes mais la forme la plus humaine de la vie, aussi inséparable d'elle que les passions, la naissance et la mort¹⁵⁵. De ce point de vue, nous pouvons comprendre pourquoi les représentants de l'Église se sont souvent montrés réticents devant l'œuvre de cet auteur catholique. Ils ont en effet jugé la religion de Claudel comme une doctrine de la liberté poétique¹⁵⁶.

Il n'est donc pas possible de séparer la manière qu'a un auteur de réécrire la Bible de sa critique ou de son adhésion, puisque c'est à partir d'elles qu'il la cite et/ou la conteste. Il n'empêche que l'auteur, qu'il soit chrétien ou agnostique, est toujours un poète. Son métier est de provoquer, de remettre en question, de travestir, de simplifier, d'exagérer. Dans son travail créatif, l'artiste utilise les moyens qui lui sont les plus naturels pour nourrir son imaginaire et son écriture. Pour créer des mondes parallèles, Gide, Claudel et Camus ont recours à la référence biblique puisqu'ils connaissent la Bible. Cette référence vient naturellement pour eux. La citation biblique est ainsi parfois tout simplement un mécanisme presque « automatique » mais pas « inconscient » de leur écriture.

155 Voir à ce sujet par exemple, Annamari Sarajas, « Hän on muukalainen keskellämme – Paul Claudelin Partage de Midi », in *Viimeiset romantikot. Kirjallisuuden aatteiden vaihtelua 1880-luvun jälkeen*, Helsinki, WSOY, 1962, p. 74.

156 *Ibid.*, pp. 86–87.

Partie II

LE RAPPORT DES AUTEURS AU CHRISTIANISME

La relation de Claudel, Gide et Camus au christianisme comprend plusieurs facteurs. Nous essayons de savoir dans ce chapitre pourquoi Claudel a la réputation d'être l'auteur catholique du XX^e siècle en France, pourquoi il est difficile d'étudier Gide sans prendre en considération l'influence de son éducation religieuse. Finalement, nous essayons de décrire les caractéristiques de l'agnosticisme de Camus qui, paradoxalement, mettent si bien en valeur l'éthique chrétienne.

Pour Gide et Camus, en plus des références autobiographiques mentionnées dans l'introduction, l'œuvre monumentale de Charles Moëller (1912–1986) *Littérature du XX^e siècle et christianisme, tome 1, Silence de Dieu*, Casterman, Paris, 1953 est une des sources essentielles de ce chapitre. Cet ouvrage en six tomes¹⁵⁷ est l'œuvre majeure de Charles Moëller, théologien et écrivain belge d'esprit œcuménique. Traduit en plusieurs langues, l'œuvre vise à découvrir la relation entre Dieu, la foi chrétienne et les écrivains contemporains. Il s'agit de vastes réflexions sur l'apport de la pensée chrétienne que Moëller compare avec celle de grandes figures de la littérature européenne. En plus de Gide et de Camus, il aborde plusieurs autres grands noms de la littérature du XX^e siècle, tels que Georges Bernanos, André Malraux, Franz Kafka, Henry James, Anne Frank, Bertolt Brecht, François Mauriac, Marguerite Duras, pour ne mentionner que quelques-uns des 37 auteurs étudiés dans cette somme de plus de 2 000 pages. Aucun des tomes n'est consacré à Claudel, mais l'auteur fait référence à l'œuvre claudélienne pour montrer comment elle se situe vis-à-vis du christianisme¹⁵⁸. Ce projet ambitieux n'est pas seulement un ensemble d'analyses qui se concentrent sur la foi et sur les penseurs

157 Les parutions s'étalèrent de 1953 à 1993, le dernier volume étant posthume.

158 Voir par exemple, Charles Moëller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. II, La Foi en Jésus-Christ. Jean-Paul Sartre, Henry James, Roger Martin du Gard, Joseph Malègue*, Paris, Casterman, 1953, p. 104.

contemporains. Sa grandeur est de saisir chez chacun des écrivains choisis « les points communs que présente leur philosophie personnelle avec les théories chrétiennes »¹⁵⁹.

1 Paul Claudel : L'auteur catholique

Il est difficile de tracer brièvement le portrait de Paul Claudel en tant qu'auteur chrétien : les préoccupations religieuses constituent la caractéristique peut-être la plus essentielle de son œuvre. « À l'heure actuelle », affirme Jacques Maritain, « il y a en France un grand poète catholique : c'est Paul Claudel. Il a su établir la communication profonde entre son métier et la plénitude intérieure que lui donne sa foi »¹⁶⁰. Si Paul Claudel est considéré comme l'un des plus grands écrivains catholiques français parce qu'il a su et voulu mettre son œuvre littéraire au service du catholicisme, cela ne s'est pas produit sans difficulté¹⁶¹. C'est surtout la première pièce de l'auteur, *Tête d'or*, qui met en scène la lutte spirituelle liée à sa conversion, mais partout dans son œuvre revient l'idée que la foi est un choix qui demande des efforts et un sacrifice¹⁶². Poète, dramaturge, essayiste, ambassadeur sont les autres visages de cet auteur qui, pour gagner sa vie, est entré au ministère des Affaires étrangères, conciliant ainsi deux vocations, la littérature et la diplomatie. Cette situation particulière lui donne également un point de départ différent pour la vie d'artiste et le travail créatif par rapport à Camus et Gide.

159 <http://www.arlfb.be/composition/membres/Mœller.html>

160 Frédéric Lefèvre, « Une heure avec MM. Jacques Maritain et Henri Massis », [*Les Nouvelles littéraires*, 2^e année, n°52, 13 octobre 1923, p. 1–2], repris in Dominique Millet-Gérard, *Claudiel thomiste*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 29.

161 Marie-Madeleine Fragonard, *Tête d'or ou l'imagination mythique chez Paul Claudel*, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1968, p. 3 : « Parce que Paul Claudel a choisi l'amour, parce qu'il a mis son génie entier au service du catholicisme, on oublie combien fut âpre le combat, combien il dut mettre d'énergie à résister. »

162 Michel Autrand, « Bible et théâtre dans la première version de *La Ville* », in *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, éd. Didier Alexandre, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 122 : « La croyance n'est pas un donné, un reçu mais un acte adulte et libre. » Cette leçon biblique définie par Michel Autrand s'applique à l'ensemble de l'œuvre de Claudel.

1.1 La conversion : Le passage d'un incroyant au monde de la religion

Claudiel est né en 1868 à Villeneuve-sur-Fère, un vieux village de Picardie appartenant à la région du Tardenois¹⁶³. Même si sa famille était rattachée des deux côtés à des lignées de croyants qui ont donné plusieurs prêtres à l'Église, elle était « indifférente » et, après leur arrivée à Paris, « devint nettement étrangère aux choses de la foi » selon l'auteur¹⁶⁴. Dans le récit de sa conversion, Claudel souligne le rôle secondaire de la religion dans son enfance¹⁶⁵ :

Auparavant, j'avais fait une bonne première communion, qui, comme pour la plupart des jeunes garçons, fut à la fois le couronnement et le terme de mes pratiques religieuses.¹⁶⁶

Mal à l'aise au sein de son milieu familial, Claudel souffre aussi du climat de désespoir de l'époque, celle des « tristes années quatre-vingts »¹⁶⁷ que Michel Lioure décrit ainsi :

Un mauvais vent de pessimisme et de découragement, attisé par la pensée de Schopenhauer, a soufflé sur les milieux intellectuels et littéraires. C'est le temps de la « décadence ». La psychologie, la philosophie, la poésie, la société sont affectées par les sentiments de tristesse et de déclin propres à la fin de siècle.¹⁶⁸

Dans ce climat de tristesse qui excluait tout recours au surnaturel, les doctrines en vigueur dans l'Université, à savoir le positivisme, le scientisme et le déterminisme enfermaient l'univers dans un réseau de mécanismes inéluctables¹⁶⁹, l'évolution spirituelle ne devait pas être simple. Pour Claudel, elle se manifesta par le passage de l'athéisme à la foi.

163 L'auteur décrit son village natal comme « un pays extrêmement austère, un pays où le vent est continu, et où la pluie est beaucoup plus fréquente qu'en toute autre région de France. Il n'y a rien de plus sévère, de plus amer, de plus religieux aussi, si je peux dire, dans le sens le plus sévère du mot, que ce village de Villeneuve-sur-Fère. Et quand, à la Toussaint, on entend les cloches qui sonnent le glas, ce n'est pas précisément des idées de gaieté qu'elles vous font venir ». Paul Claudel, *Mémoires improvisés* (Mi), recueillis par Jean Amrouche, Paris, Gallimard, 1954, p. 10.

164 « Ma conversion », *Contacts et circonstances, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1008. Claudel écrit le récit de sa conversion en 1913.

165 Claudel met également en évidence, dans ses mémoires, le côté querelleur de sa famille : « Il faudrait vous dépeindre la famille Claudel, qui était une famille très particulière, très renfermée, vivant beaucoup sur elle-même, et d'une espèce d'orgueil farouche et hargneux. Nous formions un petit clan que nous trouvions immensément supérieur à tout le reste. Et nous nous disputions énormément. ... Tout le monde se disputait dans la famille : mon père avec ma mère, les enfants avec leurs parents, et les enfants entre eux ». Mi, *op. cit.*, p. 14.

166 « Ma conversion », *op. cit.*, p. 1008.

167 *Ibid.*, p. 1009.

168 Préface de Michel Lioure à *Tête d'Or*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2005 pour la préface et le dossier, p. I.

169 *Ibid.*, p. V.

À l'âge de 14–15 ans, suite à la lecture de *La Vie de Jésus* de Renan (1863), ouvrage profondément irrégieux qui lui a inspiré le dégoût de la religion, le jeune Claudel avait considéré cette question comme définitivement réglée. La foi lui semblait inconciliable avec la pluralité des mondes au moment de l'épanouissement de la littérature naturaliste, dans les années quatre-vingts du XIX^e siècle :

Jamais le joug de la matière ne parut mieux affermi. Tout ce qui avait un nom dans l'art, dans la science et dans la littérature, était irrégieux. Tous les (soi-disant) grands hommes de ce siècle finissant s'étaient distingués par leur hostilité à l'Église. [...] À dix-huit ans, je croyais donc ce que croyaient la plupart des gens dits cultivés de ce temps. La forte idée de l'individuel et du concret était obscurcie en moi. J'acceptais l'hypothèse moniste et mécaniste dans toute sa rigueur, je croyais que tout était soumis aux « lois », et que ce monde était enchaînement dur d'effets et de causes que la science allait arriver après-demain à débrouiller parfaitement. Tout cela me semblait d'ailleurs fort triste et fort ennuyeux.¹⁷⁰

L'auteur met ainsi en évidence l'influence familiale, sociale, culturelle pour la naissance ou pour la disparition du sentiment religieux chez l'individu. Pour retracer la conversion de Claudel, il ne suffit pas d'évoquer le moment d'éveil spirituel de Noël 1886 où, à l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Notre-Dame de Paris pour y suivre les offices de Noël :

[I]l me semblait que dans les cérémonies catholiques, considérées avec un dilettantisme supérieur, je trouvais un excitant approprié et la matière de quelques exercices décadents. C'est dans ces dispositions que, coudoyé et bousculé par la foule, j'assistai, avec un plaisir médiocre, à la grand'messe. Puis, n'ayant rien de mieux à faire, je revins aux vêpres. Les enfants de la maîtrise en robes blanches et les élèves du petit séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet qui les assistaient, étaient en train de chanter ce que je sus plus tard être le Magnificat. J'étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l'entrée du chœur à droite du côté de la sacristie. Et c'est alors que ce produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et *je crus*. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. [...] Dieu existe, il est là. C'est quelqu'un, c'est un être aussi personnel que moi ! Il m'aime, il m'appelle.¹⁷¹

Cette expérience d'un Dieu personnel qui s'adresse aux hommes fut toutefois suivie d'une période de doute et d'hésitation :

Émotion bien douce où se mêlait cependant un sentiment d'épouvante et presque d'horreur ! Car mes convictions philosophiques étaient entières. Dieu les avait laissées dédaigneusement où elles étaient, je ne voyais rien à y changer, la religion catholique me semblait toujours le même

170 « Ma conversion », *op. cit.*, p. 1009.

171 *Ibid.*, p. 1010.

trésor d'anecdotes absurdes, ses prêtres et les fidèles m'inspiraient la même aversion qui allait jusqu'à la haine et jusqu'au dégoût.¹⁷²

Claudiel lui-même nous invite à distinguer dans les *Mémoires improvisés* ce qu'il appelle « sa pré-conversion (avant 1886), la période d'adaptation (1886–1890), sa réconciliation (Noël 1890) et ses années d'évangélisation (1891–1900) »¹⁷³. Bernard Hue caractérise ainsi le désarroi intérieur que la conversion provoque chez le jeune poète : « le jeune converti qui, soudainement devenu chrétien par ordre extérieur, reste philosophe intérieurement et apparaît comme un croyant qui, ne se contentant pas de croire, demeure torturé par un anarchique besoin de savoir, rationnellement »¹⁷⁴. Lucide au sacrifice que demande sa foi, le jeune auteur vit aussi sa conversion comme une rupture avec son ancienne vie :

La pensée de l'Enfer, la pensée de toutes les joies et de toutes les beautés, dont, à ce qu'il me paraissait, mon retour à la vérité devait m'imposer le sacrifice, étaient surtout ce qui me retirait en arrière.¹⁷⁵

En outre, pendant des années, il souffre de ne pas oser déclarer ses convictions aux autres : « Je priais Dieu avec larmes en secret et cependant je n'osais ouvrir la bouche »¹⁷⁶. Il est clair que la conversion est pour Claudiel une expérience solitaire et qu'il n'est pas entouré d'amis catholiques. En même temps, il devient très sensible à la communion des chrétiens : « Combien j'enviais les heureux chrétiens que je voyais communier ! »¹⁷⁷. Il s'identifie à Baudelaire, l'auteur des *Écritures posthumes* :

[J]e vis qu'un poète que je préférais à tous les Français avait trouvé la foi dans les dernières années de sa vie et s'était débattu dans les mêmes angoisses et dans les mêmes remords que moi.¹⁷⁸

Toutes ces difficultés lui permirent sans doute de se poser et de s'enraciner dans le monde de la religion :

J'ose dire que je fis une belle défense et que la lutte fut loyale et complète. Rien ne fut omis. J'usai de tous les moyens de résistance et je dus abandonner l'une après l'autre des armes qui ne me servaient à rien. Ce fut la grande crise de mon existence, cette agonie de la pensée dont

172 *Ibidem.*

173 Bernard Hue, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, publications de l'Université de Haute-Bretagne, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1978.

174 *Ibid.*, p. 30.

175 « Ma conversion », *op. cit.*, p. 1011.

176 *Ibid.*, p. 1013.

177 *Ibidem.*

178 *Ibid.*, p. 1013.

Arthur Rimbaud a écrit : « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes. Dure nuit ! le sang séché fume sur ma face ! »¹⁷⁹

Au bout de quatre ans, sa conversion est finalement accomplie :

Là, dans cette même église Saint-Médard, je trouvai un jeune prêtre miséricordieux et fraternel, M. l'abbé Ménard, qui me réconcilia, et plus tard le saint et vénérable ecclésiastique, l'abbé Villaume, qui fut mon directeur et mon père bien-aimé, et dont, du ciel où il est maintenant, je ne cesse de sentir sur moi la protection. Je fis ma seconde communion en ce même jour de Noël, le 25 décembre 1890, à Notre-Dame.¹⁸⁰

Ce qui distingue fortement la crise existentielle, voire religieuse, de Claudel de celles de Camus et de Gide, c'est que le premier, dès le début, se met à étudier la Bible pour y chercher une solution tout en essayant de comprendre le fond du christianisme. Comme nous allons le voir, l'approche de Gide et de Camus n'est pas la même. Elle est plus sélective : s'ils consultent la Bible, c'est plus pour y conforter leur propre pensée que pour comprendre les Écritures elles-mêmes. Claudel, en lisant une bible protestante de sa sœur Camille, prend conscience qu'il ne connaît la vie de Jésus que par Renan: « sur la foi de cet imposteur », dit-il, « j'ignorais même qu'il se fût jamais dit le Fils de Dieu »¹⁸¹. Même si nous allons voir plus tard que l'auteur nourrit beaucoup ses réécritures bibliques d'après l'interprétation de saint Thomas d'Aquin, c'est la lecture individuelle, qui consiste aussi à traduire la Bible, qui joue le rôle le plus essentiel dans sa relation au christianisme. Pour en finir avec le récit de la conversion de Claudel, il montre bien que pour lui, la foi n'est pas un acte gratuit, mais un acte d'intelligence et de volonté, où la recherche spirituelle et la conversion passent par la réflexion et la prière et sont une réponse à un irrésistible appel.

1.2 La carrière diplomatique et la passion de l'univers

De nos trois auteurs, c'est Claudel, le diplomate, qui est le plus cosmopolite, ayant passé de nombreuses années de sa vie en dehors de France. Bien qu'attaché à son pays et au patrimoine culturel de France, sa pensée est également influencée par ses longs séjours à l'étranger. Sa carrière diplomatique commença le 6 janvier 1890 (date du concours d'admission aux carrières diplomatique et consulaire). Son premier poste à l'étranger

179 *Ibid.*, p. 1011.

180 *Ibid.*, p. 1014.

181 *Ibid.*, p. 1011.

l'amena à New York où il fut nommé vice-consul au mois de mars 1893. Il exercera ensuite la gérance du consulat de Boston, avant de commencer un long séjour de 15 ans en Chine (1894–1909). On le voit consul suppléant à Shanghaï, gérant des consulats d'Hankou, puis consul à Fou-tcheou, premier secrétaire à la légation de Pékin et enfin consul à Tien-Tsin. Après toutes ces années passées en Chine, il fut appelé en Europe, à Prague où il fut nommé consul. Ensuite il occupa un poste au consulat général de Francfort, puis ont suivi les nominations à Hambourg (1913), au Brésil (1917), à Copenhague (1919). Il occupa ensuite jusqu'à sa retraite trois postes d'ambassadeur, au Japon (1921–22), aux États-Unis (1927–1933), en Belgique (1933–1935).

Les voyages du diplomate ont élargi les horizons du poète et du croyant. Nous reconnaissons en lui une certaine « passion de l'univers ». Agnès du Sarmant souligne la prédilection de l'auteur pour la géologie et l'importance de ses grandioses métaphores qu'il écrit une main sur la Bible et l'autre sur l'Univers¹⁸². Inspiré par les religions de la Chine, Claudel cherche également à savoir ce que partagent les religions du monde. Nous y reviendrons dans notre analyse du *Repos du septième jour*. Quand Jean Amrouche lui demanda si c'était le caractère itinérant de cette profession qui l'avait attiré, Claudel répond : « Oui, c'est comme la parole de Dieu à Abraham : “Sors de chez toi !” »¹⁸³. C'est avec une attitude positive qu'il envisage ses deux carrières :

J'ai toujours eu, dans ma carrière, soit littéraire ou diplomatique ou positive, de l'intérêt à ce qui arrive. Je me suis essayé de plus en plus, à mesure que je vivais, à me dégager de ce sentiment de tristesse ou de mécontentement qui ne tient à rien ou qui n'est pas viril, j'ai essayé, au contraire, de comprendre tous les pays qui m'étaient amenés du fond du futur, ce qu'ils pouvaient avoir de nouveau, la leçon qu'ils me donnaient, les connaissances nouvelles qu'ils me procuraient...¹⁸⁴

La volonté qu'a Claudel de comprendre le monde signifie que *le monde est à comprendre*, alors que chez Camus revient souvent l'idée que l'absurdité du monde est telle qu'elle le rend incompréhensible. Nous trouvons chez Claudel l'idée que le devoir de l'homme est de comprendre la Création :

De tout ce que Dieu a fait nous n'avons rien à mépriser ni à rejeter. Nous avons à comprendre. Nous avons à dégager de toutes les créatures la marque du Créateur, la louange dont il l'a faite dépositaire responsable, ce qu'elle a à nous dire de Dieu, et, pour cela, à la lire par le

182 Agnès du Sarmant, *Claudiel et la liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1946, p. 35.

183 Mi, *op. cit.*, p. 71.

184 *Ibid.*, p. 97.

dedans (*intelligere*), à la regarder sans préjugés, avec attention, patience et sympathie, non dans l'attitude d'un juge, ni dans celle d'un caporal, mais dans celle d'un frère.¹⁸⁵

1.3 Le défenseur de la foi catholique

Ce qui distingue clairement Claudel de Gide et de Camus, c'est son attachement à l'Église, et son respect et son adoration pour les pratiques catholiques. La foi et les préoccupations religieuses commandent sa vie et son œuvre. Après sa conversion, il s'impose une discipline rigoureuse et adopte des pratiques régulières : messes quotidiennes, chapelet, visites au Saint-Sacrement, bonnes œuvres et action caritative¹⁸⁶. Il dit que le grand livre où il fit ses classes, c'était l'Église :

Je passais tous mes dimanches à Notre-Dame et j'y allais le plus souvent possible en semaine. J'étais alors aussi ignorant de ma religion qu'on peut l'être du bouddhisme et voilà que le drame sacré se déployait devant moi avec une magnificence qui surpassait toutes mes imaginations.¹⁸⁷

Claudiel entreprend d'étudier le christianisme pour savoir comment combiner la vocation chrétienne avec la littérature et la diplomatie¹⁸⁸ :

J'avais à introduire le dogme catholique dans un milieu qui n'était pas fait du tout pour lui ; j'avais par conséquent un travail extrêmement rude, extrêmement difficile. Introduire le dogme catholique dans le monde rationnel et dans le monde sensible qui était le mien comme artiste, et mon Dieu ! disons... comme penseur, à ce moment-là, ce n'était pas facile.¹⁸⁹

Si Claudel n'a jamais douté de l'existence de Dieu¹⁹⁰, il s'est inquiété de sa vocation religieuse. Décidé à renoncer complètement à l'art et à la littérature pour se faire moine, l'auteur fait une retraite au monastère de Ligugé en 1900 :

185 *Œuvres complètes* de Paul Claudel de l'Académie française, tome quinzième, *Positions et propositions (II)*, Paris, Gallimard, 1959, p. 198, texte paru plus tard dans *Le Poète et la Bible*.

186 Cf. Gérard Antoine, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*, Paris, Robert Laffont, 1988.

187 « Ma conversion », *op. cit.*, p. 1013.

188 Durant son premier séjour chinois, il se signale par une intervention active en faveur des missions catholiques, par les négociations et la signature d'une convention pour la restauration de l'Arsenal de Fou-tcheou ; à ce sujet, voir <http://www.paul-claudel.net/homme/diplomate>

189 Mi, *op. cit.*, p. 40.

190 « Je n'ai jamais eu le moindre doute sur la Foi, ou d'hésitation ou de regret, ou quoi que ce soit de ce côté-là. C'était une présence aussi complète que peut être celle du soleil. » Mi, *op. cit.*, p. 123.

Je me rappelle qu'à ce moment-là je suis monté dans la chapelle des novices, à Ligugé, et je suis resté là en grande perplexité pour savoir ce que je devais faire. Alors j'ai reçu une réponse très nette, très catégorique, et parfaitement simple : *non*.¹⁹¹

Il comprend que le sacerdoce et la vocation poétique professionnelle ne sont pas compatibles. À la fin de sa vie, il évoque ainsi son sacerdoce manqué :

Or, si vous êtes moine, si vous êtes religieux, si vous êtes prêtre, ce but principal de la vie ne peut pas être la poésie ou la littérature. Ce n'est pas possible. [...] Je trouve que quand on est prêtre, il faut l'être tout entier, depuis les pieds jusqu'à la tête, n'est-ce pas, donner tout, sans ça, si on fait des réserves, vous êtes moitié, enfin ce n'est pas chic...¹⁹²

Claudé gardera jusqu'à la fin de sa vie la nostalgie du sacerdoce. « Prêtre manqué », dit Xavier Tilliette, « il substituera au ministère une activité d'apôtre et de zéléteur parfois intempestive et confinant au prosélytisme, faisant office de directeur spirituel pour Jacques Rivière, échouant comme convertisseur auprès de Gide et d'André Suarès, par exemple »¹⁹³. Gide, entre autres, n'a pas manqué de reprocher à Claudé d'intervenir pour le salut de son âme, dénonçant l'orgueil, l'autosatisfaction et l'espèce de cécité intellectuelle des auteurs catholiques qu'il accuse de fermer leur esprit, leur intelligence à toute œuvre qui soit inassimilable à leur vérité¹⁹⁴. À la fin de sa vie, Claudé lui-même reconnaît avoir manqué d'ouverture d'esprit :

Si j'avais été un confesseur ou un prêtre, j'aurais essayé plutôt davantage de me mettre dans la peau de mon interlocuteur, de le comprendre mieux, de m'y intéresser davantage.¹⁹⁵

1.3.1 Le dramaturge et la liturgie

Dans l'œuvre de Paul Claudé, la messe tient une place considérable comparable à celle qu'elle a dans la liturgie catholique. De nombreux textes exégétiques, tels que *Un Poète regarde la Croix*, *L'Épée et le Miroir* prouvent l'importance que Claudé y attache. La messe est pour lui la parole de Dieu adressée à l'homme¹⁹⁶ : « Je n'ai besoin d'aucune

191 Mi, *op. cit.*, p. 151.

192 Mi, *op. cit.*, p. 154, 155.

193 <http://www.paul-claudel.net/homme/foi> par Société Paul Claudé.

194 Mi, *op. cit.*, p. 221.

195 Mi, *op. cit.*, p. 266.

196 Agnès du Sarmant, *op. cit.*, p. 86.

preuve, et l'oreille tendue à ce que le prêtre récite / Je crois cela, Seigneur, simplement parce que c'est Vous qui le dites »¹⁹⁷. Pour Claudel,

la liturgie n'est pas une pure question de genuflexions, de coups d'encensoirs, de coupe de chasubles et de notes carrées, mais l'expression de notre culte envers Dieu, de notre religion. [...] Tout le cérémonial extérieur, visible, n'est que le corps de la liturgie. L'esprit de prière, de louange, de glorification de Dieu en est l'âme, c'est-à-dire l'essentiel. La liturgie ne se joue pas simplement dans nos églises, mais aussi, et surtout, dans le sanctuaire de nos âmes ; pas seulement le matin, pendant une rapide demi-heure, mais toute la journée, la nuit comprise ; elle est la pulsation d'amour de tout enfant de Dieu bien né envers son Père.¹⁹⁸

Claudel met aussi en valeur la louange (le chant) puisque c'est selon lui l'un des thèmes *par excellence* qui composent l'unité entre les gens :

La louange est peut-être le plus grand moteur de la poésie, parce qu'elle est l'expression du besoin le plus profond de l'âme, la voix de la joie et de la vie, le devoir de toute la création, celui en qui chaque créature a besoin de toutes les autres.¹⁹⁹

Pour Claudel, la liturgie et la louange consistent avant tout en une attitude d'âme qui est également celle de ses personnages qui se mettent à citer tout d'un coup ces formules hiératiques, fixées une fois pour toutes. Techniquement, il s'agit donc d'un usage naturel de la référence liturgique, intégrée à l'écriture de Claudel. C'est de l'esprit de prière que témoignent ces citations, particulièrement nombreuses notamment dans *L'Annonce faite à Marie*, comme nous allons le voir. Il est possible de considérer ces passages comme une écriture spirituelle. Les fragments de liturgie dans la bouche des personnages mettent en évidence ce qui est au cœur du christianisme, à savoir le sacrifice du Christ, sacrifice où « la liturgie dans toutes ses phases, a pris une composition, un développement et un sens »²⁰⁰.

Dans son introduction au *Rational des divins offices*, Guillaume Durand, évêque de la ville de Mende (1230–1296), l'une des plus grandes figures de l'histoire de la liturgie latine²⁰¹, souligne que pour comprendre le sens mystique de la liturgie, il faut se rappeler qu'il existe un rapport entre la messe et l'histoire du Salut : « La messe est ainsi représentation de la vie du Christ, depuis son Incarnation jusqu'à son Ascension »²⁰².

197 « La messe là-bas. Credo », *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 502.

198 Agnès du Sarment, *op. cit.*, p. 12.

199 « Religion et poésie », *Œuvres en prose, op. cit.*, pp. 63–64.

200 L'Introduction de Paul Claudel à *Claudel et la liturgie* d'Agnès du Sarment, *op. cit.*, p. 10.

201 Le *Rational des divins offices* est son œuvre majeure, une sorte de Somme de toute la tradition du sens spirituel ou sens mystique de la liturgie catholique.

202 Guillaume Durand, *Le Sens spirituel de la liturgie : Le Rational des divins offices* ; Paris, Ad Solem, 2002, IV, 42, 2, p. 24.

Chez Claudel, nous allons voir que la référence liturgique évoque aussi très clairement l'histoire du Salut. Les passages de ses pièces qui font allusion à la messe valorisent la signification de leur intertexte. Ils évoquent le sens spirituel de la liturgie catholique : quand un personnage dramatique se réfère à la messe, cela signifie non seulement que les événements de la pièce symbolisent ce qui fut une fois offert pour le rachat de l'humanité, réalisé par le Christ à la Cène²⁰³, mais qu'ils deviennent en quelque sorte une réplique, dans telle situation particulière, de cet acte initial. Par exemple, dans *L'Annonce faite à Marie*, le sacrifice de Violaine, inspiré par la lecture de l'office de Noël, évoque le sacrifice du Christ, et contribue en même temps à aider la sœur de l'héroïne.

Si Claudel considère que la liturgie manifeste symboliquement le besoin de l'autre, cette nécessité qui pousse les êtres les uns vers les autres et rassemble l'humanité, c'est aussi pour mettre en valeur l'allégorie liturgique par excellence qui fait de l'Église le symbole du corps du Christ : « l'Église chrétienne, en premier lieu la cathédrale, est la figure de son corps mystique, la figure de l'Église, faite de pierres vivantes »²⁰⁴. La liturgie rappelle à l'humanité « que sur cette terre tout est signe, tout est figure, que le visible ne vaut que par ce qu'il recouvre d'invisible »²⁰⁵. À sa manière, Claudel défend aussi le caractère sacré du langage liturgique contre le déclin de l'interprétation spirituelle de la liturgie, concomitant de la montée de la critique scientifique en matière d'étude de la Bible après la Réforme²⁰⁶. C'est bien évidemment en raison de sa dimension allégorique et spirituelle que la liturgie intéresse Claudel.

1.3.2 Le dramaturge et la sainte Vierge

Après le Christ et son sacrifice, la mère de Dieu tient dans l'œuvre de Claudel la même place importante que lui donne la liturgie catholique. Il est possible de lire chez lui « une dévotion quasi enfantine envers cette mère immaculée »²⁰⁷. Citons le poème intitulé « La

203 « La messe n'est plus une figure, elle est "la célébration constante, à travers le mystère du sacrement, de ce qui fut une fois offert pour notre rachat" ; elle est plus qu'une commémoration, elle est la répétition efficace d'un geste unique, annoncée en termes propres par Moïse, réalisé par le Christ à la Cène (*Rational* IV, 42, 5) ». Dominique Millet-Gérard dans sa préface pour *Le Sens spirituel de la liturgie : Le Rational des divins offices, op. cit.*, p. 53.

204 *Ibid.*, p. 37.

205 J. K. Huysmans, *La Cathédrale*, [1898], Paris, Éditions du Rocher, 1992, p. 438.

206 Dominique Millet-Gérard dans sa préface pour *Le Sens spirituel de la liturgie : Le Rational des divins offices, op. cit.*, p. 33.

207 Agnès du Sarment, *op. cit.*, p. 88.

Vierge à midi » qui illustre bien cette contemplation de la Vierge, absente chez Camus et Gide :

Il est midi. Je vois l'église ouverte. Il faut entrer.
Mère de Jésus-Christ, je ne viens pas prier.
Je n'ai rien à offrir et rien à demander.
Je viens seulement, Mère, pour vous regarder.
Vous regarder, pleurer de bonheur, savoir cela
Que je suis votre fils et que vous êtes là.
Rien que pour un moment pendant que tout s'arrête.
Midi !
Être avec vous, Marie, en ce lieu où vous êtes.
Ne rien dire, regarder votre visage,
Laisser le cœur chanter dans son propre langage,
Ne rien dire, mais seulement chanter parce qu'on a le cœur trop plein,
Comme le merle qui suit son idée en ces espèces de couplets soudains.
Parce que vous êtes belle, parce que vous êtes immaculée,
La femme dans la Grâce enfin restituée,
La créature dans son bonheur premier et dans son épanouissement final,
Telle qu'elle est sortie de Dieu au matin de sa splendeur originale.
[...]
Parce que vous êtes là pour toujours, simplement parce que vous êtes Marie, simplement
parce que vous existez,
Mère de Jésus-Christ, soyez remerciée !²⁰⁸

Claudiel voit dans la majesté maternelle et rassurante de la Vierge Marie l'avènement de la Grâce de Dieu au monde.

La notion de la Grâce est essentielle pour Claudel. Ce point a été souvent étudié, notamment par Dominique Millet-Gérard. Sans revenir sur ses travaux, nous voulons souligner quelques caractéristiques essentielles de ce thème. Il n'est pas possible de l'aborder sans évoquer la femme et la Sagesse. Claudel apprécie particulièrement le chapitre 8 des Proverbes, où la Sagesse créatrice de Dieu est symbolisée sous la forme d'une femme. C'est la Sagesse qui a la parole dans ce chapitre :

quand [Dieu] assigna son décret à la mer,
– et les eaux n'y contreviennent pas –,
quand Il traça les fondements de la terre.
Je fus maître d'œuvre à son côté,
objet de ses délices chaque jour,

208 Paul Claudel, *Écoute ma fille*, Paris, Gallimard, 1934, p. 34–35. Nous avons consulté l'ouvrage 8-YE-13676 numérisé sous le cote 372930, BnF, catalogue général.

jouant en sa présence en tout temps,
jouant dans son univers terrestre ;
et je trouve mes délices parmi les hommes. (Pr 8, 29–31)

Claudiel explique ce qui le fascine dans ce passage :

L'Écriture représente la Sagesse sous la forme d'une femme qui était là quand Dieu a créé le monde, que Dieu regardait pour s'encourager à créer le monde. Et elle représentait cet élément insaisissable [qu'] est la Grâce.

Et à mon avis, dans toute figure de femme il y a cela. Il y a Anima. Il y a la Grâce, tout ce qui est un élément qui échappe au raisonnement, qui est imprévu, qui est la fantaisie si vous voulez, qui peut aussi bien avoir un sens mauvais qu'un bon sens. Cette femme qui est la Grâce peut devenir aussi bien la perte.²⁰⁹

Chez Claudel, il n'y a en effet guère de figure de femme qui n'ait quelque trait de la Sagesse. Pour lui, la femme représente quatre choses : « Soit l'âme humaine, soit l'Église, soit la sainte Vierge, soit la sagesse sacrée »²¹⁰. Nous allons voir que ses pièces mettent souvent en scène une femme qui personnifie en quelque sorte la Grâce et devient l'instrument du Salut des autres protagonistes.

1.3.3 Le dramaturge et la Bible

Ce qui distingue la relation de Claudel au christianisme par rapport à Gide et à Camus, ce sont « ses travaux d'exégèse de plus en plus serrés, de plus en plus savants, ceux auxquels Claudel a consacré la dernière partie de sa vie »²¹¹. Si le *Journal* du dernier Gide témoigne d'un appauvrissement spirituel, si le dernier roman de Camus peut se lire comme une sorte de recherche du père disparu évoquant aussi la question du Dieu créateur, le dernier Claudel, à partir de 1929, n'a plus voulu écrire sur des sujets profanes, mais s'est appliqué uniquement à écrire sur la Bible et sur le christianisme. Ces écrits ont été rassemblés et republiés²¹² par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet et Xavier Tilliette. Cet ouvrage, *Le Poète et la Bible* est paru en deux tomes, le premier en 1998 et le second en 2004²¹³. Il comporte presque quatre mille pages de commentaires bibliques. Ces deux volumes rassemblent les écrits bibliques de l'auteur, à l'exception des textes publiés

209 Mi, *op. cit.*, pp. 76–77.

210 *Ibid.*, p. 51.

211 Agnès du Sarment, *op. cit.*, p. 39.

212 Publiés auparavant dans les *Œuvres complètes* de Claudel.

213 Paul Claudel, *Le Poète et la Bible I. 1910–1946*, Édition établie, présentée et annotée par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet et Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, (1915 pages).

dans la Pléiade (Prose) ; ces derniers textes ont été commentés dans l'édition critique *Figures et Paraboles* par Andrée Hirschi aux Belles Lettres. La plupart des ouvrages repris dans cette réédition ont été publiés individuellement et lors du vivant de l'auteur.²¹⁴ *Le Poète et la Bible* en dit long sur la passion de l'auteur pour la Bible. Mais ce message se lit partout dans son œuvre : il est difficile de trouver un texte de Claudel où la Bible ne soit de quelque manière présente : chez lui, le matériau biblique est partout.

Comme c'est une édition chronologique, ces deux volumes permettent de suivre l'évolution de la pensée religieuse de Claudel en dehors de son œuvre fictionnelle. Mais pour nous, ses écrits exégétiques constituent un paratexte pour son œuvre fictionnelle de la même manière que son *Journal* et sa *Correspondance*. Nous y faisons référence uniquement pour montrer la spécificité de la dimension chrétienne et catholique de l'auteur en contraste avec la pensée religieuse de Gide et de Camus²¹⁵.

Pour comprendre le caractère foisonnant de l'œuvre exégétique de Claudel, il faut aussi signaler l'existence de l'ouvrage *Bible de Paul Claudel*, paru également en deux tomes en 2000²¹⁶. Il s'agit d'un relevé des interprétations bibliques et des citations explicites de la Bible. Ces passages ont d'abord été publiés dans les « Commentaires et Exégèses » (*Œuvres complètes, tomes XIX à XXVII*, Gallimard, entre 1962 et 1978). Dans l'introduction à la *Bible de Paul Claudel*, Jacques Houriez décrit ainsi la façon de Claudel de citer la Bible :

À partir du moment où le texte sacré se fond dans celui de Claudel, il n'y a plus de frontière entre son inspiration et celle de la Bible. Il ne s'imprègne pas du texte comme une éponge d'un liquide pour le restituer. Le terme qu'il emploie n'est pas d'imprégnation, mais d'aspiration. Il aspire le Livre, il inspire, il inhale, et il restitue dans un souffle le mot qui est devenu sa propre respiration, son propre souffle.²¹⁷

Pour Houriez, la nature et le traitement des citations bibliques varient en fonction du texte où elles s'insèrent. Il distingue trois types de citations : la citation dans le texte original (souvent la Vulgate) ; la citation traduite (il propose sa propre traduction à partir du texte

Paul Claudel, *Le Poète et la Bible II. 1945–1955*, Édition établie, présentée et annotée par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet et Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 2004, (1950 pages).

214 Voir à ce sujet, www.arllfb.ebibliotheque/communication/guissard110999.pdf

215 Il nous arrive de citer ces textes publiés dans les *Œuvres complètes*, puisque nous n'avons pas eu *Le Poète et la Bible* tout le temps sous la main.

216 Paul Claudel, *Bible de Paul Claudel, tome 1*, Texte établi et annoté par Maryze Bazaud, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000 ; Paul Claudel, *Bible de Paul Claudel, tome 2*, Texte établi et annoté par Maryze Bazaud, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.

217 *Bible de Paul Claudel, t. I, op. cit.*, p. IV.

latin de la Vulgate) ; le jeu des références et des allusions²¹⁸. Dans nos analyses, nous ne tiendrons pas compte des catégories établies par Houriez, nous étudierons les citations bibliques selon les notions que nous avons présentées dans notre chapitre théorique.

Les œuvres de Gide et de Camus ne sont pas autant que celles de Claudel pétries et nourries de l'esprit biblique. Pour Claudel, la Bible n'est pas simplement un intertexte parmi tant d'autres, mais elle est « sa manière habituelle de penser »²¹⁹. Ce qui est étonnant chez lui, c'est l'utilisation et la juxtaposition de divers textes bibliques :

Sous sa plume jaillissent l'un après l'autre comme des fusées, les citations les plus diverses, les plus inattendues, se répondant l'une à l'autre, s'expliquant, déployant comme dans un kaléidoscope les mille aspects d'une même pensée éternelle.²²⁰

Claudiel sait imprimer au texte biblique le rythme de sa poésie presque sans rien y changer et en respectant le sens de ces intertextes bibliques. Dans un poème comme « Saint Paul », on peut reconnaître une dizaine de citations bibliques sur 32 vers. Citons un passage de ce poème (les références bibliques sont indiquées par Agnès du Sarment et ne font pas partie du poème²²¹):

Agneau de Dieu qui avez promis votre royaume aux violents (Mt 11, 12)
Recueillez votre serviteur Paul qui Vous apporte dix talents,
Cinq que Vous lui avez confiés et les cinq autres qu'il a gagnés par lui-même. (Mt 25, 20)
Vous êtes un maître regardant, austère à celui qui Vous aime,
Donnez-lui cependant son Dieu, car lui ne Vous a pas donné son pauvre cœur à moitié !
Père Abraham, étanchez la soif de ce foudroyé (Lc 16, 24)²²²

Bref, comme auteur qui réécrit la Bible, Claudel ne perd jamais de vue que la Bible est un livre unique, profondément commandé par deux concepts dialectiques : celui d'autorité et celui de familiarité. L'autorité du Verbe divin ratifiée par une tradition ecclésiale ; la familiarité d'une parole que le chrétien reçoit comme à lui-même directement adressée²²³.

De la passion pour la Bible témoigne aussi le choix des thèmes de son théâtre, imprégné de catholicisme. Il ne se contente pas de s'inspirer de sa foi : les schémas religieux et sacramentels sont également mis en relief par l'écriture claudélienne. De

218 *Ibidem.*

219 Agnès du Sarment, *op. cit.*, p. 33.

220 *Ibid.*, p. 33

221 *Ibid.*, pp. 37–38.

222 Paul Claudel, *Saint Paul, Corona Benignitatis anni dei, Œuvre Poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp. 412–413.

223 Dominique Millet-Gérard, « Claudel, héritier inventif des Pères de l'Église », in *Les Écrivains face à la Bible*, sous la direction de Jean-Yves Masson et Sylvie Parizet, Paris, Cerf, 2011, p. 119.

nombreuses études ont montré que les thèmes catholiques les plus prégnants sont : « le sacrifice et l'oblation (*L'Annonce faite à Marie, L'Otage, Le Soulier de satin*) ; la Papauté et l'Église (*L'Otage, Le Père Humilié*) ; le mystère d'Israël (*Le Pain dur*) »²²⁴.

1.4 Modèles littéraires

La relation de Claudel au christianisme se nourrit aussi des livres profanes qui s'opposent à l'esprit de l'individualisme et du naturalisme de l'époque de sa quête spirituelle. Il ne cessera jamais de proclamer ses dettes à l'égard de Rimbaud, « auteur de sa conversion »²²⁵ :

La première lueur de vérité me fut donnée par la rencontre des livres d'un grand poète, à qui je dois une éternelle reconnaissance, et qui a eu dans la formation de ma pensée une part prépondérante, Arthur Rimbaud. [...] [*Les Illuminations* et *Une saison en enfer*] ouvraient en effet une fissure dans mon baignoire matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel.²²⁶

Baudelaire aussi l'a inspiré comme auteur lui « apportant une première bouffée d'imaginaire et d'infini dans une fin-de-siècle matérialiste »²²⁷. Claudel trouve chez ces deux poètes ce qui manque à Zola. Dans *La Joie de vivre*, « la vie ne consiste qu'à mourir et à se regarder mourir »²²⁸, et « tout a perdu signification et intérêt »²²⁹ par l'angoisse et l'obsession de la mort.

Les poètes catholiques dont l'influence fut capitale chez Claudel sont Shakespeare, Dante, marqué par la théologie de saint Thomas d'Aquin et le menant à Virgile. Les poètes antiques qu'il admire sont Homère et Pindare, Eschyle, Catulle, Horace, Sénèque le Tragique. Il connaît bien également les romanciers, Hugo, Balzac et les grands noms du classicisme, Racine et Molière. La lecture de Pascal et surtout celle de Bossuet ont nourri sa pensée théologique :

Pascal ne m'a jamais beaucoup impressionné, parce que j'avais déjà une idée assez précise du catholicisme, et je ne trouvais pas dans Pascal ce que je cherchais. Pascal était pour les gens qui n'ont aucune espèce de notion de la religion, qui ne croient même pas en Dieu, Pascal pouvait avoir de l'influence sur eux. Mais ce n'était pas mon cas. Je croyais en Dieu, en l'Église, et je

224 Xavier Tilliette, « L'homme de foi », in Société Paul Claudel. Nous avons consulté le site <http://www.paul-claudel.net/homme/foi>

225 Mi, *op. cit.*, p. 14.

226 « Ma Conversion », *op. cit.*, p. 1009.

227 Nathalie Macé dans <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/litterature>

228 *L'Évangile d'Isaïe, Le Poète et la Bible, t. II*, Paris, Gallimard, 2004, p. 652.

229 *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, in *Le Poète et la Bible, t. I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 1055.

n'y trouvais pas de réponse à des questions beaucoup plus précises, plus théologiques, si je peux dire. [...] Dans Pascal, par exemple, je ne trouve aucun développement sur des points spécialement catholiques, qui sont la Sainte Vierge et l'Eucharistie. On ne voit rien dans Pascal à ce sujet-là. C'est même assez curieux qu'il puisse faire une apologie de la religion chrétienne sans toucher à des points aussi importants. De sorte que j'ai abandonné Pascal assez tôt.

Je préférerais beaucoup Bossuet, où je sentais plus de théologie [...] La théologie joue un très grand rôle dans mon esprit.²³⁰

Dans le texte d'une de ses conférences, *Religion et poésie*, prononcée pour la première fois à Baltimore, le 14 novembre 1927, Claudel prend la défense non seulement de la foi chrétienne, mais aussi de la poésie chrétienne, persuadé que la religion est bénéfique à la poésie. Pour justifier son avis, il souligne d'abord les thèmes qui dominent dans la poésie du XIX^e siècle, à savoir la révolte, le désespoir, le nihilisme, le cynisme. Il insiste sur le fait qu'il est impossible de bâtir quelque chose avec ces idées purement négatives :

Quand la liberté de penser a été conquise au début du siècle dernier, quand furent brisées les vieilles chaînes du dogme et de la superstition, il aurait été naturel de s'attendre à un vrai débordement de joie. Un homme qui au bout de longues années de captivité recouvre la liberté se sent généralement fou de joie. Or n'est-il pas frappant de constater que dans toute la poésie du XIX^e siècle la joie fait défaut ? Vous trouvez parfois une jouissance grossière des plaisirs les plus bas, mais quand vous cherchez de la joie vous ne trouvez que désespoir, blasphèmes, nostalgie de la pureté perdue et regret des chaînes brisées.²³¹

L'auteur croit fortement que la religion constitue, pour le talent d'un poète, un ingrédient essentiel qui l'aide dans son travail de création. Le devoir d'un poète, c'est de créer et d'imaginer, et pas seulement de déduire des choses en allant de l'effet à la cause. Il compare le talent poétique à la prophétie, qui est une grâce gratuite, « *gratia gratis data* »²³².

Les autres auteurs dont Claudel tire différentes leçons²³³, sans ignorer leurs faiblesses, sont Verlaine et Mallarmé. Quant à Dostoïevski, Claudel admire son enseignement psychologique :

C'est cet imprévisible, cet inconnu de la nature humaine qui est le grand intérêt de Dostoïevski. L'homme est un inconnu pour lui-même et il ne sait jamais ce qu'il est capable de produire sous une provocation neuve. Cela, c'est une des grandes découvertes de Dostoïevski, qui m'a beaucoup servi, soit dans mon art dramatique, soit dans les réflexions que j'ai eu à faire sur

230 Mi, *op. cit.*, p. 42.

231 « Religion et poésie », *Contacts et circonstances, Œuvres en prose, op. cit.*, p. 61.

232 *Ibid.*, p. 63.

233 Mallarmé et son enseignement : *Qu'est-ce que cela veut dire. Voir Mémoires improvisés, op. cit.*, chapitre VIII.

l'existence, et en particulier de ne jamais désespérer, d'être toujours dans un certain état de disponibilité. Personne au monde ne sait ce qu'il contient en lui-même.²³⁴

L'idée que l'homme n'apprend à se connaître que par le contact avec l'autre est valorisée par Claudel pour qui « le secret de notre existence se trouve chez les personnes que nous rencontrons »²³⁵.

Ce panorama des principales influences de la littérature occidentale sur l'œuvre claudélienne montre non seulement que le dramaturge est avide d'une connaissance universelle et spirituelle, mais aussi que les références bibliques de l'auteur pourraient s'étudier également en comparaison avec tous ces auteurs qui ont joué un rôle sur sa formation métaphysique et poétique. Pour notre étude, sa connaissance de la *Somme théologique* de saint Thomas nous intéresse particulièrement, puisque la lecture de cette œuvre lui a permis d'ancrer sa conception de l'art dans les vérités philosophiques et théologiques²³⁶.

Lorsque Claudel partit pour la Chine après sa conversion, il emporta avec lui la *Somme théologique*. C'est le seul livre qu'un vieux prêtre lui avait conseillé comme ouvrage d'initiation à la vie chrétienne. Pendant les cinq premières années qu'il a passées en Chine, il a lu et annoté d'un bout à l'autre les deux *Sommes* de saint Thomas. Ces lectures lui ont formé l'esprit et lui ont donné un instrument pour étudier la Bible. Claudel ne cesse de signaler ses dettes à l'égard de saint Thomas :

Si j'avais été abandonné simplement au monde des sensations, des impressions, au monde esthétique proprement dit, ç'aurait été extrêmement mauvais pour moi. L'étude intellectuelle, l'étude basée sur Aristote et saint Thomas a été extrêmement salutaire, et a beaucoup contribué à me maintenir la tête hors de l'eau.²³⁷

Nous nous proposons d'étudier de plus près l'influence thomiste chez Claudel puisque cela nous permet de comprendre mieux sa relation au christianisme.

234 Mi, *op. cit.*, pp. 37-38.

235 *Ibidem*.

236 Claudel a aussi une connaissance des ouvrages d'Aristote, de saint Denys l'Aréopagite, de saint Bonaventure et de saint Augustin...

237 Mi, *op. cit.*, p. 163.

1.5 À l'écoute de Thomas d'Aquin

Thomas d'Aquin²³⁸, philosophe, théologien, moraliste, mystique, sociologue, en est venu à faire de la théologie une science au XIII^e siècle avec une œuvre, *Somme théologique*, qui tente de concilier la pensée chrétienne et la philosophie d'Aristote, redécouverte par les scolastiques à la fin du XII^e siècle²³⁹. Donnant une place de plus en plus large à la raison en théologie, saint Thomas envisage d'abord Dieu comme un objet à connaître. Pour saint Augustin, et ceux qui se réclament de lui, depuis les Pères jusqu'aux théologiens du XIII^e, l'autorité de la foi est souveraine, alors que saint Thomas donne à la raison une place privilégiée, « celle qui lui revient du fait que nous sommes des êtres raisonnables. Qu'il s'agisse en effet de vérités naturelles ou surnaturelles à connaître, nous ne pouvons en saisir les énoncés que selon *notre mode humain de penser* »²⁴⁰. C'est sans doute grâce à saint Thomas que l'emploi de plus en plus élargi et approfondi de la raison au service de la foi eut un rôle plus important, surtout à partir du douzième siècle :

[L]a théologie n'est pas seulement une méditation personnelle des vérités révélées, mais elle *a en outre une fonction sociale à remplir en vue du bien commun de l'Église tout entière* : la gloire de Dieu et le salut des âmes. On comprendra mieux l'importance de son caractère scientifique et l'immense service que saint Thomas a rendu à l'Église en faisant de la doctrine sacrée une science d'une valeur et d'une portée universelles.²⁴¹

Pour saint Thomas, la foi et la raison sont deux lumières issues de Dieu. La foi prime sur la raison, mais elle ne la supprime pas. Jacques Maritain voit en Thomas d'Aquin un disciple du genre humain entier, dont l'originalité consiste à chercher un enseignement dont la nouveauté est d'accomplir sans détruire :

[A]vec Aristote c'est toute l'antiquité qu'il assume, non sans retenir aussi tout ce que les Juifs et les Arabes ont pu dire de bon. Il rassemble de même tous les témoignages de l'Écriture des Pères, toute la pensée chrétienne, en telle sorte que « pour avoir profondément vénéré » les Pères et les saints Docteurs qui l'ont précédé, « il a hérité en quelque manière de leur intelligence à tous » (Mot de Cajetan repris par Léon XIII et par Pie XI). L'héritage universel pris tout entier,

238 « Sa vie se passait tout entière à prier, étudier, écrire ou dicter, enseigner ou prêcher, de sorte qu'aucun instant n'en restait inutile. Il prêchait, soit en latin devant la Cour romaine ou l'Université, ou à Paris, soit, dans son pays natal, en napolitain, – il n'avait jamais eu le temps d'apprendre une autre langue vulgaire ; dans un carême prêché à Naples, il toucha si vivement les cœurs qu'il lui fallait s'interrompre pour laisser la foule pleurer. » Jacques Maritain, *Le Docteur angélique*, Paris, Paul Hartmann, 1932, p. 35.

239 Notre présentation de Saint Thomas s'appuie sur deux ouvrages : Jacques Maritain, *Le Docteur angélique*, *op. cit.* ; Martin Stanislas Gillet, *Thomas d'Aquin*, Paris, Les Constructeurs, 1949.

240 Martin Stanislas Gillet, *op. cit.* p. 110.

241 *Ibid.*, p. 126.

et tout entier refait, né à nouveau dans l'intellect : c'est ici tout le contraire de l'éclectisme et d'une mosaïque d'opinions. Un verbe immatériel, complexe à l'infini dans sa structure et parfaitement un dans son être, est vitalement engendré au sein de l'esprit.²⁴²

Dans la *Somme théologique*, saint Thomas amène toutes les vertus de l'intelligence au service de Jésus-Christ. L'auteur affirme la subordination essentielle du naturel au surnaturel, proclamant que la Grâce achève et ne détruit pas la nature et que seul la vie divine peut guérir la nature :

C'est tout le problème de la culture et de l'humanisme qui se posait en lui. Sa réponse est : *sainteté*. L'homme n'a sa perfection que sur la Croix. Un humanisme est possible, mais à condition qu'il ait pour fin l'union à Dieu par l'humanité du Médiateur, et qu'il proportionne ses moyens à cette fin essentiellement surnaturelle ; – humanisme de l'Incarnation : à condition qu'il ordonne parfaitement, comme la sainte âme elle-même de Thomas d'Aquin, la science à la sagesse, et la sagesse métaphysique à la sagesse théologique, et la sagesse théologique à la sagesse des saints...²⁴³

L'idée que Dieu est plus proche de nous que nous ne le sommes de nous-mêmes est une idée fondamentale chez saint Thomas, et aussi chez Claudel, comme nous allons le voir. Il s'agit de comprendre que la loi naturelle à laquelle l'homme est soumis n'est en lui qu'une participation à la loi de Dieu²⁴⁴. La vie en soi témoigne de la nécessité de la Grâce et du sacrifice du Christ.

Le thomisme de Claudel

Pour comprendre l'influence essentielle de saint Thomas sur Claudel, citons d'abord l'auteur des *Mémoires improvisés* :

Au point de vue thomiste, comme j'ai toujours cru, la contemplation n'exige aucune espèce de renoncement. L'homme n'a jamais trop d'aucune de ses facultés. L'intelligence est toujours là, même là où il semble que les sens aient la première place. Mais jamais les sens ne travaillent complètement si l'intelligence n'est pas derrière, et de même l'intelligence n'a pas son jeu si elle oublie des éléments comme la mémoire, comme la volonté, comme la sensibilité, etc. L'homme est indéchirable, somme toute, et c'est justement la leçon de *Connaissance de l'Est* que jamais il n'y a abandon d'aucune des facultés, et en particulier de la volonté.²⁴⁵

242 Jacques Maritain, *op. cit.*, pp. 38–39.

243 *Ibid.*, p. 43.

244 Martin Stanislas Gillet, *op. cit.*, p. 150.

245 Mi, *op. cit.*, p. 132.

Dominique Millet-Gérard a pu démontrer la présence latente du thomisme dans le théâtre et les écrits philosophiques de Claudel²⁴⁶. Elle donne une définition de l'artiste thomiste qui correspond bien à Claudel :

créateur d'un art subordonné à une fin plus haute que lui-même, qui l'arrache à toute gratuité. Un tel art suppose et traduit la totalité de l'homme tendu vers son but invisible et utilisant toutes ses ressources, et toutes celles qui l'entourent, pour cette fin divine. Il s'agit ainsi d'un art ordonné à la contemplation : comme chez saint Thomas, et par d'autres procédés, elle est au cœur de l'entreprise, la fonde et la justifie.²⁴⁷

Nous sommes consciente du fait que considérer Claudel comme un poète thomiste ou catholique incommode aujourd'hui. Pour être « acceptable et présentable », il faut, à tout prix, « que Claudel soit moins catholique qu'il n'en a l'air » ; on le dépoussière volontiers de « toute cette friperie bien-pensante » pour le rendre supportable aux contemporains²⁴⁸. Mais Claudel, comme tous les auteurs importants, est trop grand pour se laisser enfermer exclusivement dans la catégorie d'auteur catholique, ou celle de poète thomiste, et sait très vite faire échouer toute tentative de classification.²⁴⁹ Par conséquent, deux types de lecteurs existent parallèlement : il y a ceux qui veulent considérer Claudel comme un auteur essentiellement catholique, alors que les autres veulent souligner tout ce qui n'était pas catholique ou bien ce qui est presque scandaleusement paradoxal chez lui. Pour Dominique Millet-Gérard, Claudel est avant tout

un homme *seul*, un homme qui s'est formé tout seul, au loin, une fois passée la brève période des mardis Rue de Rome. On n'insistera jamais assez sur le caractère tout à fait singulier de

246 Dominique Millet-Gérard, *Claudel thomiste ?*, Paris, Honoré Champion, 1999. L'auteur signale que c'est Jacques Maritain qui le premier a mis en lumière l'authenticité thomiste de Claudel dans son œuvre *Art et Scolastique.*, *op. cit.*, p. 29. Dans son article « Un génie catholique », paru dans *La Vie intellectuelle*, 10 juillet 1935, p. 28, Maritain affirme que « Claudel aime expliquer la parenté avec le thomisme du style même de son art, et de la façon dont celui-ci épelle l'univers de Dieu syllabe à syllabe, comme un immense organisme de paroles substantielles liées les unes aux autres dans une correspondance animée qui contient déjà les puissances du drame », citation reprise par Dominique Millet-Gérard, *Claudel thomiste ? op. cit.*, p. 30.

247 Dominique Millet-Gérard, *Claudel thomiste ? op. cit.*, pp. 29–30. L'auteur insiste aussi sur l'idée d'organicité, c'est-à-dire l'interpénétration constante des deux champs, le naturel et le surnaturel, pour comprendre en quoi la poésie/l'écriture de Claudel est thomiste.

248 *Ibid.*, p. 139.

249 Michel Autrand remarque avec raison que l'on a tendance à souligner l'originalité de Claudel au lieu de le qualifier spontanément « symboliste », même si tous les caractères du théâtre symboliste se trouvent rassemblés chez lui (le cadre, le type d'intrigue, la conception des personnages, la conduite de l'action et surtout la langue poétique). Ce qui explique aussi ce phénomène, c'est que le dramaturge émerge en 1914, au moment où les grandes années du théâtre symboliste sont déjà du passé. *Le Théâtre en France de 1870–1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 287.

cette lecture exotique et sans prévention de saint Thomas, que seule une qualité de vie intérieure tout à fait exceptionnelle était susceptible de recevoir et faire fructifier [...].²⁵⁰

Cherchant à savoir comment situer Claudel au sein du thomisme du XX^e siècle, Dominique Millet-Gérard constate que le thomisme moderne est difficile à cerner dans la mesure où il est faussé par des implications politiques ou pseudo-politiques auxquelles Claudel ne s'est jamais laissé annexer. Cela met aussi en cause les rapports entretenus par Claudel avec les ecclésiastiques, et aussi les ordres religieux, notamment ceux qui sont les plus directement concernés par l'évolution de la pensée thomiste, dominicains et jésuites.²⁵¹ Il nous paraît utile à la compréhension de la réécriture biblique de Claudel de préciser quelques caractéristiques thomistes se manifestant dans son théâtre.

Nous tentons maintenant de focaliser notre attention sur quelques exemples pour montrer l'influence thomiste sur Claudel, visible également dans notre lecture biblique de trois pièces de l'auteur. Une manière efficace de montrer cette influence est de mettre en évidence une réécriture de la *Somme théologique* par l'auteur. À ce propos, notons qu'il est regrettable que les volumes de la *Somme* annotés par lui aient disparu dans le cataclysme de Tokyo. L'imprégnation thomiste dans la pensée et l'œuvre de Claudel reste importante, même là où elle n'apparaît pas forcément à la première lecture, et à un œil moderne, puisqu'elle est naturellement mêlée à d'autres influences qui sont souvent incompatibles avec elle²⁵². Quatre thèmes sont valorisés et par saint Thomas et par Claudel. De les passer en revue, citons ce que l'auteur constate à la fin de sa vie, sur l'étape décisive de son itinéraire intellectuel et spirituel :

J'appris le langage scolastique comme on apprend l'anglais, par l'usage, et au bout de cent pages, je pouvais suivre facilement cette pensée d'ailleurs merveilleusement limpide. Seuls les commentaires d'ailleurs assez sobres, placés au bas des pages, me paraissaient obscurs. J'ai ainsi lu et annoté les deux sommes, terminant ma lecture avec mon retour en France (1899). Ç'a été une merveilleuse nourriture et un merveilleux entraînement pour mon esprit, non seulement au point de vue philosophique mais au point de vue artistique (aucune création ne se fait avec la tête), mais elle joue un rôle maïeutique et illuminateur immense, et dans ce rôle rien ne pouvait m'être plus utile que les trois principes que saint Thomas m'avait appris à appliquer partout : définir, distinguer, déduire. J'avais appris aussi à apprécier l'immense valeur pour la raison elle-même des principes inébranlables que la foi nous fournit et qui sont comme une seconde et transcendante Création superposée à la première. Ces leçons m'ont transformé et se sont incorporées à toute mon activité créatrice. Vous avez donc parfaitement raison de m'appeler

250 Dominique Millet-Gérard, *Claudel thomiste ? op. cit.*, p. 36.

251 *Ibid.*, pp. 39–65.

252 *Ibid.*, p. 140.

un poète thomiste, car les principes thomistes sont mêlés à chacun des mouvements de ma vie artistique.²⁵³

1.5.1 Thème I – L'unité et l'ordre

L'unité est l'un des thèmes qui revient constamment chez Claudel. L'auteur s'oppose radicalement à l'introspection, où l'individu se perd dans la contemplation permanente de soi-même. En revanche, il valorise l'idée que l'existence et le bonheur de l'individu dépendent des autres. Corollairement, il met en relief l'idée que chaque homme a des devoirs envers les autres. Cette relation de nécessité entre les individus et les choses contribue aussi à créer *l'ordre* dans le théâtre claudélien. Toute cette pensée évoque la réflexion de saint Thomas dans la *Somme théologique* :

L'ordre qui règne dans les êtres que Dieu a créés est une preuve évidente de l'unité du monde. Car ce monde n'est un que parce que toutes les parties qui le composent se rapportent les unes aux autres.

Or, tous les êtres qui viennent de Dieu sont ordonnés entre eux et se rapportent tous à Dieu lui-même.

Il est donc nécessaire que toutes les créatures appartiennent à un seul et même monde ou *univers*.²⁵⁴

Dans son essai, « Religion et poésie », Claudel fait le même type de réflexion sur les liens invisibles ou visibles qui se tissent entre les choses et qui constituent l'ordre dans le monde où chaque chose et chacun a une place :

Catholique veut dire universel et le premier article du Credo nous apprend que l'univers est fait de deux parties, les choses visibles et les choses invisibles. Des choses invisibles nous sommes instruits par les lumières de la raison et de la foi. Des choses visibles nous sommes instruits par les lumières de la raison, de l'imagination et des sens. [...] Les choses visibles ne doivent pas être séparées des choses invisibles. Toutes ensemble constituent l'univers de Dieu et ont entre elles des relations claires ou mystérieuses ; l'Apôtre nous dit en effet que par les unes, nous sommes conduits à la connaissance des autres.²⁵⁵

253 Lettre de Claudel à l'abbé Friche du 5 février 1928, citée dans *Études claudéliennes*, Porrentruy, Aux Portes de France, 1943, pp. 155–156, citation reprise par Dominique Millet-Gérard, *Claudel thomiste ? op. cit.*, pp. 61–62.

254 Saint Thomas, *Somme théologique*, résumée en tableaux synoptiques par Le Chanoine Lyons, Éditions Apostolicum, Montréal, 1957, La Création, I^{ère} partie, 47, p. 72.

255 « Religion et poésie », *Contacts et circonstances*, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 58.

Dans la note de ce passage, l'auteur précise qu'il fait allusion à deux versets de saint Paul :

car en lui tout a été créé,
dans les cieux et sur la terre,
les êtres visibles comme les invisibles,
Trônes et Souverainetés, Autorités et Pouvoirs.
Tout est créé par lui et pour lui, [...] (Col 1, 16)

Par la foi, nous comprenons que les mondes ont été organisés par la parole de Dieu. Il s'ensuit que le monde visible ne prend pas son origine en des apparences. (He 11, 3)

Pour mieux comprendre le thème de l'unité, il faut signaler que selon Claudel les individus, grâce à leurs talents particuliers, sont complémentaires les uns des autres. Il l'explique à Jean Amrouche :

[J]e ne songe pas à l'humanité : je songe, au contraire, à ce qui est particulier, à chaque individu. Or, pour moi, chaque individu est irremplaçable. Les individus sont complémentaires les uns des autres. C'est en fournissant, au contraire, ce qui est particulier à chacun des individus et ce qui manque à d'autres qu'il peut leur rendre le plus de services. Si vous avez les mêmes dons et les mêmes qualités, vous êtes incapable de rendre service aux autres, parce que vous leur fournissez ce qu'ils ont déjà ; tandis que, si vous leur fournissez ce qui leur manque, c'est alors que vous êtes nécessaire, et c'est par ce que vous avez de plus particulier que vous avez le plus de chances de rendre des services, n'est-ce pas ? ²⁵⁶

Ce que Claudel exprime ici relève d'une pensée biblique présentée par saint Thomas dans la *Somme*. Il s'agit d'un passage de la première Épître aux Corinthiens (1 Co 12, 8–10) où l'apôtre Paul écrit sur les dons spirituels et sur la diversité et l'unité des charismes. Ce passage est repris par saint Thomas dans l'article qui s'intitule « La Grâce » :

À l'un, c'est un discours de sagesse qui est donné par l'Esprit ; à tel autre un discours de science, selon le même Esprit ; à un autre la foi, dans le même Esprit ; à tel autre les dons de guérisons, dans l'unique Esprit ; à tel autre la puissance d'opérer des miracles ; à tel autre la prophétie ; à tel autre le discernement des esprits, à un autre les diversités de langues, à tel autre le don de les interpréter.²⁵⁷

Cette citation illustre le thème de l'unité, même si elle relève à proprement parler du thème de la grâce, thème que nous avons déjà évoqué plus haut.

256 Mi, *op. cit.*, p. 87.

257 *Somme théologique*, La Grâce (Ia-IIae, q. 111, art. 4), traduction et notes de R. Mulard, 1929.

1.5.2 Thème II – L'action

Le deuxième thème de Claudel qui s'inspire directement de saint Thomas est celui de l'action. Nous allons voir que les pièces de Claudel sont des pièces d'action. Le dramaturge est passionné par les protagonistes qui se mettent à agir. Ce n'est pas tant la perfection de leur action qu'il apprécie, mais le fait de s'investir et d'accomplir un devoir pour atteindre un but qui serve à quelque chose pour le bien des autres :

[L]a perfection n'est pas dans le sujet, mais dans l'opération, dans l'acte.²⁵⁸

Claudel considère la Bible comme un livre d'action. Les passages et les récits bibliques qu'il reprend incluent souvent beaucoup d'action. Il considère que les hommes et les femmes de Dieu sont des êtres d'action, comme l'était saint Paul, par exemple. Il constate dans les *Mémoires improvisés* :

Saint Paul, qui était un violent, est foudroyé sur le chemin de Damas et la première chose qu'il dit, c'est « Que voulez-vous que je fasse ? » Il ne va pas demander autre chose, il demande de l'action.

Il est encore aveugle, il est encore terrassé, il est encore carbonisé si je peux dire par le coup de foudre qu'il a reçu et déjà il se lève en disant : « Que voulez-vous que je fasse ? »²⁵⁹

Chez Claudel, la foi chrétienne se manifeste comme une faim et une soif du monde invisible qui fait agir les protagonistes. Cette action ne s'inspire pas de la recherche d'un avantage personnel : il n'y a nulle quête de bonheur personnel ou sensuel chez lui, thème qui domine chez Camus et Gide. Le bonheur est le résultat d'un devoir accompli :

On ne trouve jamais une chose qu'on recherche pour son avantage personnel. Il faut avoir un autre but. Le bonheur n'est pas le but de la vie, c'est un sous-produit. La beauté n'est pas le but de l'artiste, c'est également un sous-produit. L'avantage personnel n'est jamais... ne peut pas être le but d'une vie bien ordonnée, c'est également un sous-produit qui résulte du devoir accompli.²⁶⁰

Claudel déprécie les personnages proustiens qu'il considère comme des oisifs, englués par l'introspection :

Or, je trouve que ce n'est pas dans l'oisiveté que les personnages se montrent le mieux, c'est dans l'action. Un personnage qui ne fait rien est un être qui pourrit en réalité ; ce n'est pas dans la pourriture qu'un être vivant, aussi bien qu'une plante, se déploie le mieux. Un homme

258 *Somme théologique*, La Béatitude (Ia-IIae, q. 3 art. 2), traduction et notes du P. A.-D. Sertillanges, 1936.

259 *Mi*, *op. cit.*, p. 57.

260 *Ibid.*, p. 289.

véritable n'atteint la forme adulte, n'atteint son rôle complet... puisque je vous ai souvent parlé de cette pièce où chacun joue un rôle, et le rôle de ne rien faire, de rester là les bras ballants sur la scène, n'est pas le rôle où le personnage attire le plus d'intérêt, et non seulement l'attire, mais le mérite. Alors tous ces oisifs de Proust ne m'inspirent pas beaucoup de curiosité ni d'intérêt, plutôt du mépris.²⁶¹

Le thème de l'action se rattache aussi au thème de l'ordre et à celui de l'unité. Pour ce qui est du rapport au christianisme, la pensée de Claudel est claire : la foi se manifeste par le biais des actions que l'homme accomplit pour aider les autres. La foi est vaine si les actions ne la manifestent pas.

1.5.3 Thème III – La volonté, l'intelligence et l'obéissance

L'un des points proprement thomistes consiste « à articuler la volonté à l'intelligence, à l'en faire dériver »²⁶². Cela se retrouve aussi dans l'œuvre de Claudel. Nous allons montrer que les actes de ses protagonistes ne sont ni gratuits ni absurdes. Il ne s'agit pas non plus de sacrifices tristes et inutiles comme c'est parfois le cas chez Gide (*cf. La Porte étroite*), mais « c'est une jubilation de l'intelligence qui a trouvé son objet, a su le déchiffrer et l'ordonner vers sa fin »²⁶³. Ce qui est perpétuellement mis en lumière dans l'œuvre de Claudel, et qui nous apparaît comme une transcription poétique de la doctrine morale de la *Somme théologique*, c'est le fait d'*obéir intelligemment*. Dans cette constante exigence d'intelligence et dans l'exercice de la volonté, Claudel est profondément thomiste.²⁶⁴ Il veut montrer dans ses écrits que la foi n'est pas une affaire d'obligation et de sanction, mais un acte de volonté et d'intelligence :

[On voit] les personnages principaux devenir de plus en plus intelligents, lucides sur leur état intérieur, et à partir de là, agir ; c'est aussi cette suprême intelligence qui leur permet de vaincre et dépasser le mal.²⁶⁵

Dans « le traité de l'âme humaine », sur le thème de l'obéissance intelligente, saint Thomas constate :

261 *Ibid.*, pp. 321–322.

262 Dominique Millet-Gérard, *Claudel thomiste ? op. cit.*, p. 185.

263 *Ibidem*.

264 *Ibid.*, p. 188.

265 *Ibid.*, p. 189.

L'objet de l'intelligence c'est l'idée du bien désirable, et le bien désirable dont l'idée est dans l'intelligence est l'objet de la volonté.²⁶⁶

Claudiel met lui-même en évidence le lien entre sa réflexion sur l'intelligence et ses études sur saint Thomas. Dans un entretien avec Jean Amrouche, il constate :

Je commençais à ce moment-là à prendre plaisir à la logique, à voir les choses s'exprimer d'une manière complètement rationnelle et raisonnable, parce que la raison et l'esprit de distinction jouent un rôle dans l'art comme partout ailleurs. [...] Presque partout, dans *Connaissance de l'Est*, vous voyez que l'intelligence et la raison interviennent.²⁶⁷

Nous verrons que pour Gide et Camus, la difficulté de croire n'est pas sans rapport avec une conception relativement limitée de la foi. Ces deux auteurs refusent explicitement la foi parce que le surnaturel leur semble incompatible avec la raison et le culte de l'individu. Claudiel a le mérite de montrer, en s'appuyant sur sa lecture de saint Thomas, que la croyance n'exclut pas l'intelligence ni le rôle privilégié qu'occupe chaque individu dans la Création.

1.5.4 Thème IV – Le mal

La notion du mal chez Claudiel se distingue radicalement de celles de Gide et de Camus. La notion claudélienne du mal se résume et s'explique bien par l'épigraphe du *Soulier de Satin* : « *Etiam peccata* ». Cette épigraphe, qui signifie en français « même les péchés », est empruntée à saint Augustin. Elle signifie que pour l'homme qui vit en Dieu, tout sert pour le bien, « même les péchés ». Claudiel tient à cette citation puisqu'elle lui permet de comprendre quelle est la place qui revient au mal :

Dieu est un être économe qui se sert de tout. Et le mal lui-même il s'en sert pour le bien comme d'innombrables exemples le prouvent, n'est-ce pas ?²⁶⁸

Claudiel approche le mal par le biais du mystère de la foi, ce que ne font ni Gide ni Camus. Il accepte que la connaissance de l'homme reste limitée, et cette acceptation est pour lui une libération. La réflexion de Claudiel va dans la direction de saint Thomas :

Le mal n'agit et n'est désiré qu'en raison du bien qui l'accompagne ; de lui-même, il est étranger à la fin, il est en dehors de toute volonté et de toute intention.²⁶⁹

266 *Somme théologique*, L'âme humaine (Ia, q. 82, art. 3), traduction et notes du P. J. Wébert, 1928.

267 *Mi*, *op. cit.*, p. 128.

268 *Ibid.*, p. 181.

269 *Somme théologique*, La Création (Ia, q. 48, art. 1), traduction et notes du P. A.-D. Sertillanges, 1927.

Et d'ailleurs, comme le dit saint Augustin, Dieu est si puissant qu'il peut faire sortir le bien même du mal.²⁷⁰

Nos analyses donneront des exemples illustrant le thème du mal et l'idée du mal qui sert à quelque chose.

Claudiel utilise donc la *Somme* comme un « dictionnaire spirituel »²⁷¹ lui fournissant la clé pour une connaissance profonde de la Bible. Dominique Millet-Gérard parle d'une théologie de l'analogie qui est partout présente dans l'œuvre de Claudiel²⁷². Dans les *Mémoires improvisées*, Claudiel souligne qu'il ne s'agit pas seulement du principe thomiste :

Mais à côté de ce principe, disons thomiste, de compréhension, j'ai fait plus tard une autre découverte, encore plus riche que celle de saint Thomas, c'est l'idée de l'analogie, l'idée dont saint Bonaventure donne la formule, et qui est peut-être encore plus riche de conséquences au point de vue de la découverte que le syllogisme aristotélicien.

La formule de l'analogie, c'est : A est à B ce que C est à D. Le rapport de A avec B a une analogie, une ressemblance, avec le rapport de C à D. Cela va très loin, parce qu'il n'y a plus de rapport rationnel. Cela échappe à la raison. C'est une espèce d'intuition.²⁷³

Nous voulons montrer que la formule de l'analogie se manifeste bien dans la réécriture par l'auteur des histoires bibliques : il s'agit souvent d'une mise en parallèle entre les événements bibliques et ceux des personnages fictionnels. Claudiel juxtapose les événements bibliques aux événements de son imaginaire. Il cherche à mener son lecteur sur la voie d'une réflexion sur ce que le sens spirituel et allégorique des récits bibliques peut apporter aux différentes situations dans lesquelles se trouvent ses personnages fictionnels.

1.6 Pour conclure

Le *Journal* de Claudiel comporte relativement peu de confidences et de considérations personnelles, contrairement à l'écriture autobiographique de Gide. Cependant, au fil des années, Claudiel a consigné dans son *Journal* quelques aveux qui en disent long sur sa foi chrétienne. Bien qu'il se soit fait une réputation de suffisance et d'autosatisfaction, Claudiel apparaît dans ces pages très sévère envers lui-même. Dans son examen de conscience, il énumère impitoyablement chacun de ses manques et de ses défauts :

270 *Somme théologique*, La Création (Ia, q. 48, art. 2, ad. 2).

271 Dominique Millet-Gérard, *Claudiel thomiste ? op. cit.*, p. 279.

272 Dominique Millet-Gérard, *Anima et la sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Éditions Lethielleux/Pierre Zech, 1990, p. 523.

273 Mi, *op. cit.*, p. 129.

En faisant mon examen de conscience, je vois que tous mes péchés, et spécialement [III] ma chute de 1900, ont eu sans doute pour cause ma dureté de cœur envers le prochain, et cet esprit détestable de querelle et d'animosité. Passé en revue avec consternation tous les gens à qui j'ai fait tort, en me faisant illusion à moi-même. Encore maintenant combien je suis prompt à m'irriter et à essayer de faire mal ! *Miserere mei, Deus*, de moi qui ai si peu d'indulgence et de pitié, et ne me [jugez] pas à la même mesure. Ai-je vraiment vécu en chrétien depuis ma conversion ? Si tous mes actes et mes pensées étaient inscrits, en quoi cette vie d'un chrétien diffère-t-elle de celle d'un homme qui ne l'est pas ? Quelle faiblesse ! quelle complaisance au mal ! quelles rechutes continuelles ! C'est si triste que c'est amèrement comique.²⁷⁴

Claudiel a beaucoup réfléchi sur la question de savoir comment mettre sa foi en pratique dans la vie quotidienne :

Au moment de commencer ma mission dans ce pays [le Japon] bien me mettre dans la tête ces mots : *prudence*, patience. Éviter la précipitation qui est mon principal défaut. Ne jamais prendre aucune décision importante avant d'avoir réfléchi et prié. Seconde résolution. M'efforcer toujours d'être patient, aimable et souriant. Dissimuler mon ennui. Puisque ma profession m'empêche l'exercice de la charité active envers les pauvres, du moins ne pas être une occasion de peine et de scandale pour le *prochain*, c'[est]à-d[ire] pour tout ce qui entre en contact avec moi. Ne jamais mentir. Ne pas promettre des choses que je n'ai pas l'intention de faire. Éviter les moqueries, les théories paradoxales, les propos ironiques et scandaleux. Tâcher d'écouter et de faire parler plutôt que de parler moi-même. Plus d'attention à l'égard de ma femme et de mes enfants. Ne pas être absent quand je suis avec eux, parler davantage, me préoccuper d'eux davantage. Faire chaque soir une revue de la journée avec une critique de ce qui s'est passé. Prendre des résolutions chaque matin. Patience, réflexion, sentiment continu de la présence de Dieu et de mon Ange Gardien.²⁷⁵

Il a travaillé pour aimer plus son prochain :

Le prochain. Mon manque de sympathie provient d'un manque d'intelligence. [...] Se dire que chacun d'eux m'a été envoyé par Dieu, qu'il n'est pas un à qui je ne suis capable de faire du bien. Connivence avec tout ce qui en eux est l'enfant de Dieu.²⁷⁶

Il a confessé qu'il détestait ses collègues et les hommes de lettres et que la vie mondaine était une croix lourde à porter²⁷⁷. Claudiel était aussi un homme déçu ; il a dû lutter

274 *Journal I, Cahier II, Novembre, 1912, op. cit.* p. 240–241. Cette citation ainsi que les autres extraits du *Journal* qui suivent, nous les avons trouvés sur le site <http://www.paulclaudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n§177#art1> dans Michel Lioure, « Paul Claudel par lui-même – Extraits du *Journal* ».

275 *Journal I, Cahier IV, Novembre 1921, op. cit.*, p. 531.

276 *Journal I, Cahier V, Octobre 1926, op. cit.*, p. 736.

277 *Journal I, Cahier IV, Février 1922, op. cit.*, p. 541 ; *Septembre 1924*, p. 644.

contre le sentiment d'amertume de ne pas avoir eu de son vivant le succès qu'il estimait avoir mérité :

Quand je serai mort on m'élèvera des monuments et on [paiera] des professeurs pour me commenter. Alors les critiques feront des livres sur moi, alors que de mon vivant[,] pas plus que les autres grands poètes qui m'ont précédé[,] je n'ai reçu d'eux un verre d'eau. Au fond c'est bien ainsi et cela m'a permis de faire mon œuvre sous le regard de Dieu en esprit de solitude et de chasteté.²⁷⁸

Pour terminer cette présentation de Claudel en tant qu'auteur catholique, nous voulons signaler encore une caractéristique qui exprime bien l'authenticité de sa foi : c'est l'humour et la confiance avec lesquels il envisage la fin de sa vie terrestre :

L'année [1934] s'achève pour moi dans l'engourdissement et le sentiment de l'amoindrissement physique. La vue, l'ouïe, l'appétit, tout cela fiche le camp. Mais ce dépouillement, ce détachement de tout n'est pas sans douceur et sans compensation.²⁷⁹

80 ans ! Plus d'yeux, plus d'oreilles, plus de dents, plus de jambes, plus de souffle ! Et c'est étonnant, somme toute, comme on arrive à s'en passer !²⁸⁰

Je suis prévenu que mon abonnement à la vie va arriver à expiration.²⁸¹

La mort est une formalité désagréable, mais tous les candidats sont reçus.²⁸²

Si Paul Claudel, simple particulier, a lutté pour vivre une vie de chrétien, il avait conscience de ses responsabilités d'auteur et de penseur à l'égard des autres :

Tous ces obscurcis, tous ces engloutis, tous ces anéantis, toutes ces âmes sans horizon, abruties de besognes et de misères, resserrées entre des murs étroits, sous un plafond écrasant, elles ont le droit de nous demander : Vous qui avez le loisir, vous qui avez l'instruction, la possibilité de regarder et de réfléchir, qu'avez-vous fait de cette liberté, de cette lumière, de cette situation de privilégiés ?²⁸³

Michel Autrand a également mis en évidence le rapport entre l'optimisme du dramaturge et le succès de son œuvre. Que ses pièces soient toujours jouées doit certainement beaucoup à la poésie de son écriture, qui est « indispensable à la théâtralité », mais la raison majeure

278 *Journal I, Cahier VI, Octobre 1929, op. cit.*, p. 883.

279 *Journal II, Cahier VII, Décembre 1934, op. cit.*, p. 75.

280 *Journal II, Cahier IX, Août 1947, op. cit.*, p. 607.

281 *Journal II, Cahier X, Mai 1954, op. cit.*, p. 863.

282 *Journal II, Cahier X, Janvier 1955, op. cit.*, p. 884.

283 *Les Aventures de Sophie*, Discours (pour le soixantenaire de l'Institut Catholique de Paris), Paris, Gallimard, 1937, pp. 220–221, publié plus tard dans *Le Poète et la Bible*.

de la reconnaissance de Claudel est, selon Autrand, « son aspect obstinément positif, ce que Julien Gracq appelle « le sentiment de oui » ». ²⁸⁴

2 André Gide : L'inquisiteur

2.1 La pluralité des origines chrétiennes de Gide

Né en 1869 dans une riche famille protestante, Gide a grandi entouré de ministres de la religion réformée²⁸⁵. Les parents de l'auteur, Paul Gide et son épouse Juliette Rondeaux, étaient tous les deux calvinistes, même si Gide a voulu insister sur la tradition catholique de sa famille maternelle dans ses mémoires. La racine catholique des Rondeaux avait néanmoins été rompue par des mariages avec des protestants : l'arrière-grand-père et le grand-père de la mère de Gide ont tous deux épousé des protestantes (SLGR, p. 22)²⁸⁶. Par conséquent, c'est une éducation conforme aux mœurs calvinistes que reçut Juliette Rondeaux. Le protestantisme était plus installé dans la lignée paternelle : les Gide étaient convertis à la religion réformée depuis trois siècles. Pour faire paraître l'opposition entre ces deux ascendances, Gide ne signale pas seulement l'influence catholique dans sa famille maternelle, mais met en relief dans *Si le grain ne meurt* la différence entre les deux cultures protestantes du côté de son père et du côté de sa mère. Pourquoi accorde-t-il autant d'importance à la complexité de ses origines ?

La mise en relief des différences à l'intérieur de la culture protestante des Gide et des Rondeaux permet à l'auteur d'instaurer un dialogue, un conflit, un déchirement générateur d'originalité chez lui²⁸⁷. Ce dialogue, en soi, est d'après nous une manifestation

284 Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870–1914*, op. cit., p. 304.

285 L'oncle de l'auteur, Charles Gide (1847–1932) est l'auteur d'un célèbre *Traité d'économie politique* (1884) et fondateur des revues également d'origine protestante *L'Émancipation* (1886) et *Revue d'économie politique* (1887). Il faut noter que la question sociale se pose avec une acuité nouvelle à la fin du XIX^e siècle au sein du protestantisme français. Des patrons et philanthropes protestants, à Mulhouse comme au Havre développent une politique sociale et bâtissent des cités ouvrières. En 1888, on fonde l'Association protestante pour l'étude pratique des questions sociales et pour prôner un christianisme social. L'un des grands théoriciens de ce projet est Charles Gide. Il propose une voie moyenne entre le capitalisme et le collectivisme par la doctrine de la solidarité et de la coopération. Voir Didier Poton et Patrick Cabanel, *Les Protestants français du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Nathan, collection histoire 128, 1994, pp. 84–85.

286 André Gide, *Si le grain ne meurt* [1926], Paris, Gallimard, 2006. [SLGR]

287 Dans *Si le grain ne meurt*, Gide se complait également à opposer le protestantisme des Gide au catholicisme des Rondeaux : « Gide se voyait, se voulait fruit du croisement de deux races, de deux religions, de deux traditions – fruit double et ambigu, enclin ou plutôt condamné au dialogue intérieur, aux luttes et aux divisions ». Claude Martin, *Gide*, Paris, Seuil/Écrivains de toujours, 1963, p. 15.

de la culture protestante de l'auteur. On peut, en effet, voir Gide comme un être de dialogue. Il écrit à Francis Jammes :

Tu me sais compliqué, né d'un croisement de races, assis à un carrefour de religions, sentant en moi toutes les directions de Normands vers le sud, de Méridionaux vers le nord, portant en moi de si multiples raisons d'être, qu'une seule peut-être me demeure impossible : être simplement.²⁸⁸

La même idée de dialogue se manifeste dans son œuvre. Avoir lu un seul ouvrage de Gide ne suffit pas pour connaître tout l'auteur, comme c'est le cas avec Proust. Chaque œuvre apporte une optique critique à l'œuvre précédente : « au caractère divergent et contradictoire des aventures de ces personnages, où s'incarnent les "directions possibles de sa vie possible", s'ajoute en effet toujours une dimension critique »²⁸⁹. Nous reviendrons plus loin sur le côté réformateur de l'auteur. Identifions d'abord les différentes images du protestantisme que nous lisons dans *Si le grain ne meurt*.

Le roman autobiographique de l'auteur contient des scènes qui mettent en relief la rudesse pittoresque du protestantisme de sa famille paternelle dans son contact avec le vieux foyer huguenot du pays d'Uzès. Un épisode très touchant met en scène la rencontre de l'adolescent avec une famille protestante près d'Uzès. Endormi dans un train qui le ramenait d'Anduze à Uzès, le jeune André, laissa passer la gare où il devait changer de train, et se réveilla dans un wagon remisé sur une voie de garage. Sachant qu'il n'y avait plus de train avant le lendemain, il se résigna à aller frapper à la porte « d'un mas assez grand, d'aspect propre et accueillant » (SLGR, p. 42). Le jeune homme tomba sur un vieux paysan qui avait connu son grand-père qu'il n'avait pas lui-même eu le temps de connaître :

La manière dont il m'en parla me fit comprendre quelle abnégation, quelle bonté pouvait habiter la plus rude enveloppe, aussi bien chez mon grand-père que chez ce paysan lui-même, à qui j'imaginai que mon grand-père avait dû ressembler, d'aspect extrêmement robuste, à la voix sans douceur, mais vibrante, au regard sans caresse, mais droit. (SLGR, p. 43)

En racontant l'accueil chaleureux qu'il reçut, l'auteur manifeste beaucoup de respect à l'égard de la culture protestante qui l'entoura dans cette famille et qui lui rappela son grand-père :

288 Paul Claudel, *Correspondance avec Francis Jammes, 1893–1938*, Paris, Gallimard, 1948, p. 199, citation reprise par Claude Martin in *André Gide ou la vocation du bonheur, tome I, 1869–1911*, Paris, Fayard, 1998, p. 10.

289 Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur, t. I, 1869–1911, op. cit.*, p. 13.

Alors [le vieux père de la maison] alla chercher la grosse Bible que j'avais entrevue, et la posa sur la table desservie. Sa fille et ses petits-enfants se rassirent à ses côtés devant la table, dans une attitude recueillie qui leur était naturelle. L'aïeul ouvrit le livre saint et lut avec solennité un chapitre des Évangiles, puis un psaume ; après quoi chacun se mit à genoux devant sa chaise, lui seul excepté, que je vis demeurer debout, les yeux clos, les mains posées à plat sur le livre refermé. Il prononça une courte prière d'action de grâces, très digne, très simple et sans requêtes, où je me souviens qu'il remercia Dieu de m'avoir indiqué sa porte, et cela d'un tel ton que tout mon cœur s'associait à ses paroles. Pour achever, il récita « Notre Père » ; puis il y eut un instant de silence, après quoi seulement chacun des enfants se releva. Cela était si beau, si tranquille, et ce baiser de paix si glorieux, qu'il posa sur le front de chacun d'eux ensuite, que, m'approchant de lui moi aussi, je tendis à mon tour mon front. (SLGR, p. 44)

Un autre exemple donne une image du culte protestant de la chapelle d'Uzès où le grand-père paternel de Gide avait été président du tribunal :

Oui, j'ai pu voir encore les derniers représentants de cette génération de tutoyeurs de Dieu assister au culte avec leur grand chapeau de feutre sur la tête, qu'ils gardaient durant toute la pieuse cérémonie, qu'ils soulevaient au nom de Dieu, lorsque l'invoquait le pasteur, et n'enlevaient qu'à la récitation de « notre Père... » Un étranger s'en fût scandalisé comme d'un irrespect, qui n'eût pas su que ces vieux huguenots gardaient ainsi la tête couverte en souvenir des cultes en plein air et sous le ciel torride, dans les replis secrets des garrigues, du temps que le service de Dieu selon leur foi présentait, s'il était surpris, un inconvénient capital. (SLGR, p. 44–45)

Si la marque imprimée en lui par le protestantisme de son père est positive, Gide a conservé des souvenirs moins chaleureux de celui pratiqué par sa mère. De celle-ci, il reçut une éducation imprégnée d'un certain « légalisme moral »²⁹⁰ :

Le climat de la rue de Médicis, puis de la rue de Tournon, celui de la Roque ou de Cuverville était austère et *raisonnable* ; sensible à l'autorité des règles reçues, fidèle à la lettre de la loi, et plutôt en ce qu'elle comporte de devoirs et d'interdits, très craintive dans l'exercice du libre examen pourtant traditionnel dans la Réforme.²⁹¹

Si le grain ne meurt laisse en effet entendre que pour Mme Paul Gide le christianisme ne signifiait pas l'abolissement des lois de l'Ancien Testament. Son attachement aux devoirs et aux interdits se manifeste également dans la mémoire de Gide :

Je me souviens fort bien qu'alors ma mère comparait l'enfant que j'étais au peuple hébreu et protestait qu'avant de vivre dans la grâce il était bon d'avoir vécu sous la loi. (SLGR, p. 16)

290 Claude Martin, *Gide, op. cit.*, p. 9.

291 *Ibidem.*

Ainsi Gide connut-il surtout de la religion protestante de sa famille maternelle ses aspects contraignants (totale confiance en Dieu, mais en même temps obéissance stricte à une autorité). Enfin, Mme Gide, très puritaine, initiait aussi son fils à la pureté de la vie sexuelle, élément naturel de ce dogmatisme moral, ce qui joua un rôle considérable dans sa formation. Tout jeune, l'auteur reçut « cette conception protestante de la moralité où les choses de la chair sont le domaine du Péché par excellence »²⁹². La pensée de Gide est clairement influencée par l'Église réformée que l'auteur ne cesse de critiquer ni de mettre en scène avec ironie. La spiritualité de Gide porte la marque du protestantisme français de l'époque²⁹³, ce qui soutient notre idée qu'il a subi l'influence de l'enseignement religieux qu'il a reçu.

2.1.1 Une enfance déséquilibrée

Dans ses écrits autobiographiques, Gide a expressément mis en relief que l'ambiguïté de ses origines était pour quelque chose dans la complexion nerveuse dont il souffrit dès son jeune âge. Sa santé délicate et ses migraines à répétition, lui firent mener très tôt une vie irrégulière. Sa scolarité à l'école alsacienne était constamment interrompue, et il passa sa jeunesse isolé des autres. Ce mode de vie accroissait sans doute le sentiment de sa différence et l'installa dans un état d'instabilité et d'anxiété. Les cures qu'on lui imposait étaient discutables. Il en parle ouvertement dans son autobiographie. Mais ce fut la mort de son petit cousin Émile Widmer à quatre ans qui déstabilisa gravement la sensibilité du jeune garçon. Il avait alors onze ans. Son hypertension nerveuse s'aggrava, au fil des années, par le penchant à l'examen de conscience et à l'introspection qu'encourageait son

292 *Ibid.*, p. 10. Même si Martin Luther a libéré les prêtres, les moines et les religieuses du célibat, le protestantisme est souvent accusé de diffuser une image négative de la sexualité.

293 Voir Didier Poton et Patrick Cabanel, *Les Protestants français du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Nathan, 1994 ; *Histoire de la France religieuse, tome 2 : XIV^e–XVIII^e siècle*, sous la direction de Jacques Le Goff et René Rémond, Paris, Seuil, Paris, 1988 ; *Histoire de la France religieuse, tome 4 : XX^e siècle*, sous la direction de Jacques Le Goff et René Rémond, Paris, Seuil, 1992 ; A. Wemyss, *Histoire du Réveil, 1790–1849*, Paris, Olivetan, 1977. Les protestants français et leurs pasteurs, ont hérité du XVIII^e siècle une foi surtout intellectuelle, imprégnée de rationalisme, plus moraliste et philosophique que vraiment religieuse, accusée plus tard de dessécher l'âme. La formation universitaire et intellectuelle des pasteurs protestants est certes pour quelque chose dans cette confusion de la religion et de la morale. Les figures majeures de l'intelligentsia réformée sont Auguste Sabatier (1839–1901) et Eugène Ménégoz (1838–1921). La vision qu'a Sabatier du christianisme est marquée par l'opposition au catholicisme mais aussi par l'optimisme, le scientisme, les conquêtes hardies de l'exégèse et des sciences religieuses, ce qui est une expression du relativisme historique qui préoccupe tant d'esprits d'alors. Eugène Ménégoz propose une interprétation symbolique de l'Évangile et des miracles du Christ. Ces deux exemples de théologiens protestants de l'époque de Gide montrent bien ce qui était, et l'est d'ailleurs toujours une caractéristique centrale du protestantisme, c'est-à-dire la réflexion, le débat, la discussion sur la foi. L'œuvre de Gide valorise aussi à sa manière la quête individuelle de la foi.

éducation puriste. De même, l'enfant avait appris à se considérer responsable du mal ; et ce sentiment de culpabilité devait augmenter son déchirement intérieur.²⁹⁴

Dès les premières pages de *Si le grain ne meurt*, le lecteur découvre le « vice » qui marquera l'enfance du jeune André et qui fait sa différence. Le petit garçon jouait, sous une table recouverte d'un grand tapis, avec le fils du concierge :

Et l'on agitait bruyamment quelques jouets qu'on avait emportés pour la frime. En vérité nous nous amusions autrement : l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant, nous avions ce que j'ai su plus tard qu'on appelait « de mauvaises habitudes ». Qui de nous deux en avait instruit l'autre ? et de qui le premier les tenait-il ? Je ne sais. Il faut bien admettre qu'un enfant parfois à nouveau les invente. Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment je découvris le plaisir ; mais, aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là. (SLGR, p. 9–10)

Ce « vice de la masturbation » fut la cause de son renvoi de l'école alsacienne²⁹⁵, car « La tenue morale, les bonnes mœurs, étaient la spécialité de l'école alsacienne, la renommée de la maison » (SLGR, p. 66). Gide fut victime de l'ignorance de son temps, et les menaces du médecin de famille nous paraissent monstrueuses aujourd'hui :

– Je sais ce dont il s'agit, dit [le médecin] en grossissant la voix, et n'ai besoin, mon petit, ni de t'examiner ni de t'interroger aujourd'hui. Mais si ta mère d'ici quelques temps, voyait qu'il est nécessaire de te ramener, c'est-à-dire si tu ne t'étais pas corrigé, eh bien (et ici sa voix se faisait terrible) voici les instruments auxquels il nous faudrait recourir, ceux avec lesquels on opère les petits garçons dans ton cas ! – Et sans me quitter des yeux, qu'il roulait sous ses sourcils froncés, il indiquait, à bout de bras, derrière son fauteuil, une panoplie de lances touaregs. (SLGR, p. 66)

Si le grain ne meurt parle très peu de ce que ressentit Gide à la mort de son père, c'est dans *Les Faux-Monnayeurs* qu'on trouve le témoignage de l'effet qu'eut la mort de son père sur son psychisme tourmenté. L'un des personnages masculins du roman, Boris Lapérouse, a également perdu son père. Il est, comme le fut Gide, un enfant nerveux, déchiré par une angoisse de culpabilité. L'ambiguïté caractérielle de l'auteur, ses habitudes onanistes, la coïncidence chronologique de la découverte de son « vice » et du décès de son père sont souvent considérées comme les éléments capitaux du déséquilibre juvénile de Gide.

294 Claude Martin, *Gide, op. cit.*, pp. 16–17.

295 « M. Brunig, le directeur des basses classes, me donnait trois mois pour me guérir de ces “mauvaises habitudes”, que M. Vendel avait surprises d'autant plus facilement que je ne prenais pas grand soin de m'en cacher, n'ayant pas bien compris qu'elles fussent à ce point répréhensibles ; car je vivais toujours [...] dans l'état de demi-sommeil et d'imbécillité que j'ai peint. » SLGR, *op. cit.*, p. 65.

2.1.2 L'amour désincarné entre homme et femme – vers le débat entre la chair et l'âme

C'est au contact de femmes pieuses que naît chez Gide la croyance que l'homme et la femme ne devraient s'aimer que platoniquement. Charles Moëller montre bien dans quelle mesure le jeune Gide ignore qu'au sein de l'union matrimoniale la vie sexuelle est un élément de l'amour²⁹⁶. L'inconduite de l'une de ses tantes, la mère de Madeleine, contribuait aussi à son aveuglement. C'est au moment précis où la débauche de sa tante devint publique que les deux enfants prirent conscience qu'ils s'aimaient. Mais leur sentiment d'amour était conforté, non pas par le désir, mais par une vive angoisse devant les réalités sexuelles²⁹⁷. Moëller signale à juste titre que Gide ne fut jamais initié d'une manière saine et juste à la conception chrétienne de l'amour de l'homme pour la femme. Les pages de *Si le grain ne meurt* et de *Et nunc manet in te* dévoilent en effet que le jeune Gide découvrit la sexualité en dehors de l'amour. Jusqu'à la veille de son mariage avec sa cousine Madeleine, en 1895, donc jusqu'à l'âge de 26 ans, il crut que la femme était un être uniquement spirituel²⁹⁸ :

Je m'étonne aujourd'hui de cette aberration qui m'amenait à croire que, plus mon amour était éthéré, et plus il était digne d'elle – gardant cette naïveté de ne me demander jamais si la contenterait un amour tout désincarné. Que mes désirs charnels s'adressassent à d'autres objets, je ne m'en inquiétais donc guère. Et même j'en arrivais à me persuader confortablement, que mieux valait ainsi. Les désirs, pensais-je, sont le propre de l'homme ; il m'était rassurant de ne pas admettre que la femme en pût éprouver de semblables ; ou seulement les femmes de « mauvaise vie ». Telle était mon inconscience, il faut bien que j'avoue cette énormité, et qui ne peut trouver d'explication ou d'excuse que dans l'ignorance où m'avait entretenu la vie, ne m'ayant présenté d'exemples que de ces admirables figures de femmes, penchées au-dessus de mon enfance : de ma mère d'abord, de Mademoiselle Shackleton, de mes tantes Claire et Lucile, modèles de décence, à qui le prêt du moindre trouble de la chair eût fait injure, me semblait-il. (ENMIT, p. 23)

Le climat puritain qui domine la sensibilité du jeune Gide non seulement le porte à l'anxiété morale, mais l'oriente vers une perfection spirituelle, désincarnée, libre des

296 Charles Moëller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme I. Silence de Dieu. Camus – Gide – Huxley – Simone Weil – Graham Greene – Julien Green – Bernanos*, Paris, Casterman, 1953, p. 25.

297 « Toute jeune encore et la première de la famille, [Madeleine] s'aperçut de l'inconduite de sa mère. Ce secret douloureux, qu'elle dut d'abord et longtemps garder par devers elle, la marqua, je crois, pour la vie. » André Gide, *Et nunc manet in te – suivi de Journal intime*, Paris, Ides et Calendes, 1947, pp. 20–21. [ENMIT]

298 Très explicitement, Gide avoue que son cœur et ses sens le conduisent dans deux directions opposées, d'une part il aime Madeleine de toute son âme, mais ne la désire pas à cause de ses goûts homosexuels. ENMIT, *op. cit.*, pp. 28–32.

attaches sensuelles. Paradoxalement, la ferveur religieuse de Gide se fortifie de son amour pour Madeleine²⁹⁹. Mais il s'agit d'un amour purement désincarné qui s'accompagne d'une horreur anormale de la chair : Gide ne pourra connaître les élans charnels (même avec sa femme) qu'à condition « que rien d'intellectuel ou de sentimental ne s'y mêle »³⁰⁰. Il ne voulait offrir que la partie « pure » de lui-même à Madeleine³⁰¹. Gide envisage la division entre la chair et l'esprit exclusivement comme une lutte de l'âme spirituelle contre la chair charnelle. La chair est pour lui exclusivement charnelle et pécheresse, alors qu'il envisage l'âme entièrement spirituelle. Le 15 mai 1949, à la mort de sa femme, il écrit :

... c'était son âme que j'aimais ; et, cette âme, je n'y croyais pas. Je ne crois pas à l'âme séparée du corps. Je crois que, corps et âme, c'est même chose, et que, lorsque la vie du corps n'est plus là, c'en est fait des deux à la fois. Cette distinction, arbitraire, artificielle, de l'âme et du corps, c'est contre elle que ma raison proteste : je crois (je ne puis pas ne pas croire) à leur inévitable dépendance. [...] Et c'est par [le corps], en dépit de tout mysticisme, que devient possible toute manifestation de l'amour.³⁰²

Ne s'intéresser qu'à l'âme de son épouse, ne pas l'aimer charnellement, et, en même temps, dire que l'amour ne peut s'exprimer que par le corps parce que l'on ne croit pas à l'âme séparée du corps résumant bien la contradiction qui a hanté Gide toute sa vie. La citation met aussi en relief la fierté, l'esprit critique de l'auteur (la protestation de sa pensée) et son besoin de dire un dernier mot sur la vérité de l'homme. Certes la Bible ignore aussi la distinction cartésienne entre l'âme et le corps, mais elle offre une perspective plus complexe et plus riche que celle produite par la réflexion de Gide :

La chair, dans le vocabulaire biblique, c'est le monde créé, matière et esprit, c'est la créature qui, par elle-même, est fragile, changeante ; c'est le ciel et la terre qui ne sont que poussière devant la Gloire du Seigneur des armées. L'Esprit, dans la Bible, c'est Dieu, le Dieu puissant, éternel, immuable, fidèle. Cet « esprit » est présent dans le monde ; il pénètre d'un bout de l'univers à l'autre ; c'est lui qui donne à toutes choses, solidité et vie. Cette vie est à la fois l'existence naturelle authentique, ordonnée, et la vie surnaturelle, le don de l'amour divin. Cet Esprit est présent dans le créé, qu'il soit matière ou réalité immatérielle. Le combat se livre entre

299 « Pourtant ce n'est qu'à la faveur du tragique événement que j'ai relaté dans ma *Porte Étroite* et dans *Si le grain ne meurt*, qu'elle commença de jouer son rôle bienfaisant dans ma vie. Quel âge avions-nous alors ? Elle quatorze ans et moi douze, sans doute. Je ne sais plus exactement. Mais, avant cela, je retrouve déjà son sourire, et même il me semble que ce n'est qu'éveillé par mon amour pour elle que je pris conscience d'être et commençai vraiment d'exister. C'était à croire que rien de bon n'était en moi, qui ne me vînt d'elle. Mon amour enfantin se confondait avec mes premières ferveurs religieuses ; ou du moins il entraînait dans celles-ci, à cause d'elle, une sorte d'émulation. » ENMIT, *op. cit.*, pp. 16-17.

300 ENMIT, *op. cit.*, pp. 27-28.

301 Voir H. Planche, *Le Problème de Gide*, Paris, Téqui, 1952.

302 *Journal, 1939-1949 ou Souvenirs*, *op. cit.*, p. 337.

les forces de Dieu, incarnées dans le monde sensible, et les forces créées, qui sont déficientes et pécheresses.³⁰³

Les versets de la Bible cités ci-dessous parlent de l'esprit de Dieu présent dans la création :

C'est le souffle de Dieu qui m'a fait, l'inspiration de Shaddaï qui me fait vivre. (Jb 33, 4)

– avant que la poussière ne retourne à la terre, selon ce qu'elle était, et que le souffle ne retourne à Dieu qui l'avait donné. (Qo 12, 7)

Dieu est esprit et c'est pourquoi ceux qui adorent doivent adorer en esprit et en vérité. (Jn 4, 24)

C'est l'Esprit qui vivifie, la chair ne sert de rien. Les paroles que je vous ai dites sont esprit et vie. (Jn 6, 63)

Les versets bibliques s'opposent à la réflexion humaniste et individualiste de Gide où l'homme se suffit à lui-même et où le besoin et le désir de l'individu sont le facteur le plus déterminant. Mais dans la Bible, c'est l'esprit de Dieu qui rend tout vivant. L'idée de Dieu qui anime la vie ne renvoie pas uniquement à la vie concrète, mais aussi à la vie spirituelle et divine³⁰⁴. Gide retravaille cette idée en suggérant que le désir aussi vient de Dieu. L'auteur essaie de justifier l'importance du désir en mettant en valeur son côté « sacré », c'est-à-dire sa capacité de dévoiler les besoins les plus intimes de l'être humain. Gide ne cherche pas à mettre l'esprit de Dieu en évidence. Il est plus préoccupé par ce que saint Paul a enseigné sur les questions de la chair.

En effet, dans son *Journal*, l'auteur réfléchit beaucoup sur l'Épître de saint Paul aux Romains et tente d'y trouver une réponse à la question de l'homosexualité. Ce livre du Nouveau Testament tient aussi une place remarquable dans l'enseignement de l'Église protestante qui puise effectivement beaucoup dans les écrits de saint Paul pour enseigner à ses fidèles comment ils doivent se comporter. La question se pose de savoir si l'Église catholique sait mieux enseigner la présence de Dieu dans le monde que l'Église protestante. Cette dernière a la réputation d'encourager les chrétiens à se garder purs et séparés du monde pour ne pas se souiller. Elle s'inspire de l'écriture paulinienne qui a tendance à avoir des interprétations strictes sur les questions de la chair. Les écrits de saint Paul sont effectivement propres à reléguer la chair dans le domaine du péché :

En effet, sous l'empire de la chair, on tend à ce qui est charnel, mais sous l'empire de l'Esprit, on tend à ce qui est spirituel : la chair tend à la mort, mais l'Esprit tend à la vie et à la paix.

303 Charles Moëller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, pp. 101–102.

304 *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament IV a, John 1–10*, éd. par Joel C. Elowsky, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2006, p. 161.

Car le mouvement de la chair est révolte contre Dieu ; elle ne se soumet pas à la loi de Dieu ; elle ne le peut même pas. Sous l'empire de la chair on ne peut plaire à Dieu. (Rm 8, 5-8)

En tout cas, Gide est obsédé seulement par le péché du corps et semble ignorer celui de l'âme. Comme Alissa dans *La Porte étroite*, il semble avoir du mal à comprendre que la recherche d'une perfection spirituelle peut se transformer en orgueil. Il manque à Gide, en effet, « le sens de l'incarnation de l'amour de Dieu dans le réel de ce monde sensible et spirituel »³⁰⁵. Nous montrerons plus loin que les imaginaires camusien et claudélien nous paraissent mieux exprimer ce qui peut s'interpréter comme l'incarnation de l'amour de Dieu dans le monde. Chez Camus, l'homme n'a pas perdu le sens du sacré, même si Dieu est absent.

2.2 Une notion faussée du christianisme ?

Gide s'est-il jamais élevé lui-même au véritable point de vue chrétien ? Ce que nous pouvons constater d'emblée de sa pensée religieuse, c'est qu'il n'est pas un penseur au sens strict du terme, ni sur le plan philosophique ni sur le plan théologique : il voit Dieu uniquement comme « le garant des catégories morales »³⁰⁶. Être chrétien signifie pour lui que l'homme doit s'épuiser dans la quête d'une perfection angélique. Dans cette optique, le christianisme et l'humanisme paraissent dramatiquement incompatibles. L'idée que le christianisme est une doctrine du salut de l'homme n'apparaît pas dans sa pensée. L'homme gidien a plutôt pour tâche de se libérer de la religion et de son influence étouffante. Mais il est vrai que Gide a toujours vu l'enjeu essentiel de la lutte morale (chaque fois que ses personnages luttent contre leurs faiblesses charnelles, la foi en Dieu réapparaît chez eux). Il a longtemps ressenti en lui la présence des deux inclinations, celle qui oriente vers Dieu, et celle qui attire l'homme vers Satan. L'enjeu de ses réécritures bibliques se trouve sans doute dans cette lutte spirituelle. Mais ne voir dans le combat spirituel autre chose qu'une lutte contre les instincts nous paraît une image bien individualiste du christianisme.

Ce qui domine aussi les transformations thématiques des récits bibliques de Gide, c'est la répétition des situations où le personnage gidien s'identifie en quelque sorte à l'élu de Dieu contre sa propre volonté et doit lutter pour se débarrasser de son destin. Curieusement, dans cette interprétation nous sommes de nouveau au cœur de la théologie

305 Charles Moëller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, op. cit., p. 102.

306 *Ibid.*, p. 100.

calviniste ou plus précisément dans sa doctrine de la prédestination selon laquelle Dieu aurait, dès l'origine, déterminé les élus. Pour Calvin, Dieu a choisi les élus et les damnés sans que l'homme puisse modifier ce dessein par ses actions³⁰⁷. Nous allons voir que l'imaginaire gidien reprend en effet souvent des situations où l'homme refuse de suivre le chemin qui pourtant paraît le sien (Saül, David, le fils prodigue).

Gide n'a pas le sens du pardon ou du miracle, qui fait la gloire des réécritures bibliques de Claudel. Par sa culture chrétienne, il était censé connaître ces caractéristiques du christianisme, mais il les rejette et semble chercher dans la Bible des passages et des récits qui puissent être interprétés comme dévalorisants et décourageants du point de vue de son culte de l'individu. L'intelligence de l'auteur n'est pas orientée vers le mystère et le miracle de la foi, ni vers le surnaturel. Que les désirs des personnages gidiens viennent de Dieu, est par contre une idée qui revient souvent dans son imaginaire. C'est une transformation de l'idée biblique selon laquelle c'est de Dieu que vient la foi. Nous nous demandons si cependant se retrouve chez Gide l'une des idées capitales du christianisme selon laquelle le plus important, c'est de s'accrocher à Dieu malgré tout ce qui fait obstacle entre lui et l'homme et rend difficile le chemin vers lui. Ce qui nous permet de penser à cela, c'est la sensibilité à la prière que manifeste son œuvre. Que tout homme puisse trouver Dieu, puisque les voies par où passe la grâce sont multiples, est une idée biblique qui revient souvent chez lui.

2.2.1 La question de l'homosexualité

Un passage significatif dans les écrits autobiographiques de Gide (qui fait paratexte aux œuvres fictionnelles étudiées ici) est la lettre où il confesse son homosexualité à Claudel³⁰⁸. Dans cette lettre écrite le 7 mars 1914, il lui fait connaître son orientation sexuelle. Il la lui confesse comme s'il parlait à un prêtre. En même temps, cette lettre répond à la question de Claudel, qui, suite à la parution de *Saül* et de *l'Immoraliste*, s'emporte contre son ami, qui, avec ces ouvrages, devenait un corrupteur des mœurs : « Si vous n'êtes pas un pédéraste, pourquoi cette étrange prédilection pour ce genre de sujets ? » demanda

307 Didier Poton et Patrick Cabanel, *op. cit.*, p. 119. L'Église calviniste attache en effet beaucoup d'importance à la Prédestination et se rapproche ainsi du judaïsme, plus que le fait le catholicisme. Les calvinistes voulaient avoir un signe de leur salut. Le succès terrestre signifiait à leurs yeux qu'ils faisaient partie des élus. Cf. Marshall Sahlins, « The Sadness of Sweetness : The Native Anthropology of Western Cosmology », in *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 3 (6/1996), pp. 395-428.

308 Paul Claudel et André Gide, *Correspondance, 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 217-218.

Claudiel à Gide le 2 mars 1914. Le second confesse au premier qu'il n'a jamais éprouvé de désir devant la femme :

Je ne puis croire que la religion laisse ceux-là qui sont pareils à moi de côté. Je ne puis croire qu'elle laisse aucun de côté. Par quelle lâcheté, puisque Dieu m'appelle à parler, escamoterais-je cette question dans mes livres ? Je n'ai pas choisi d'être ainsi. Je puis lutter contre mes désirs ; je peux triompher d'eux, je ne peux ni choisir l'objet de ces désirs, ni m'en inventer d'autres sur ordre ou par imitation.³⁰⁹

Dans la lettre du 8 mars 1914, il continue sa confession : « en vérité je vous dis que je ne vois pas comment résoudre ce problème que Dieu a inscrit dans ma chair »³¹⁰. La réponse de Claudel est franche, mais en même temps pleine de charité. Sa colère ne vise que l'œuvre de Gide, la tout récente publication des *Caves du Vatican*. Cet ouvrage témoigne en effet d'une rapide « déspiritualisation » de l'auteur : le protagoniste Lafcadio y commet le fameux « acte gratuit » lorsqu'il jette hors du train le médiocre Amédée Fleurissoire seulement parce que l'idée lui en est passée par la tête. Sans doute, Gide n'approuve-t-il pas l'acte absurde, et ce n'est qu'une variante du thème de la ferveur et de l'authenticité. Mais il est certain que *Les Caves*, écrites en même temps que la lettre où Gide confesse le péché qui lui pèse douloureusement, montrent bien l'alternance et la coexistence gidienne du bien et du mal³¹¹. *Les Caves* contiennent aussi un passage dérangeant sur la pédérastie du protagoniste³¹². Au nom de la Révélation et de la raison naturelle, Claudel condamne les mœurs de son ami en tant que vice spécialement détesté de Dieu, et les met dans la même catégorie que la sodomie, l'onanisme et le viol des enfants. Pour Claudel, Gide est doublement victime : « votre hérédité protestante qui vous a habitué à ne chercher qu'en vous-même la règle de vos actions et le prestige esthétique qui prête un lustre et un intérêt aux actions les moins excusables »³¹³.

Claudiel refuse de croire au déterminisme physiologique et de considérer le drame de son ami autrement que dans une optique morale. Il signale à celui-ci la responsabilité qu'a l'écrivain vis à vis de ses lecteurs. Gide risque, d'après Claudel, de les pervertir en exaltant l'homosexualité : « Vous prenez ainsi sur vous la responsabilité des âmes que vous perdez. La littérature fait parfois un peu de bien mais elle peut faire surtout beaucoup de mal. Le vice dont vous parlez tend à se répandre de plus en plus »³¹⁴. Il lui

309 Paul Claudel et André Gide, *op. cit.*, p. 218.

310 *Ibid.*, p. 219.

311 Charles Møeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 119.

312 André Gide, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, 2005, p. 188.

313 Paul Claudel et André Gide, *op. cit.*, p. 220.

314 *Ibid.*, p. 221.

conseille de se confesser à un prêtre et de se repentir de son péché : « Si vous aviez dit la même chose à un prêtre, vous seriez absous, et vos fautes seraient exactement comme si elles n'avaient jamais été, comme il est dit dans le prophète Joël »³¹⁵. La comparaison de leur correspondance est révélatrice : plus Gide évoque ses perplexités morales et psychologies, plus Claudel affirme la vérité chrétienne objective, interchangeable.

2.2.2 Gide, lecteur de la Bible

Dans *Si le grain ne meurt*, il y a un très beau passage qui raconte comment l'amour de l'auteur pour la littérature est né au même moment que sa passion pour les lectures bibliques et pour les choses spirituelles, à l'âge de la préparation à la confirmation :

[C]'était au temps précisément de ma préparation chrétienne que cette belle ferveur païenne flambait. J'admire aujourd'hui combien peu l'un gênait l'autre ; ce que l'on pourrait à la rigueur expliquer si je n'eusse été qu'un tiède catéchumène ; mais non ! je dirai tout à l'heure mon zèle et jusqu'à quels excès je le poussai. (SLGR, p. 212)

Comme Camus, il souffre de l'enseignement insipide du pasteur qui le prépare :

Le pasteur Couve, qui me préparait, était certes le plus digne homme du monde ; mais, Dieu ! que son cours était ennuyeux ! [...] On s'asseyait autour de la grande table ovale et, après la récitation des versets de l'Écriture que, la fois précédente, M. Couve avait désignés, commençait la leçon, que précédait et que suivait une prière. La première année était employée à l'analyse du livre saint ; et durant toute cette année je pus nourrir l'espoir que le cours s'animerait un peu l'année suivante ; mais M. Couve apportait à l'étude des dogmes et à l'exposé historique de la doctrine chrétienne cette même impassibilité grave qui faisait, je crois, partie de son orthodoxie. (SLGR, p. 212)

Le passage suivant met en valeur le décalage entre la faim que ressent le jeune Gide pour les questions religieuses et l'absence d'un vrai initiateur :

Quelle déconvenue ! Car j'avais vers les mystères saints comme on s'approchait d'Éleusis. Avec quel tremblement j'interrogeais ! et pour toute réponse j'apprenais quel était le nombre de prophètes et l'itinéraire des voyages de saint Paul. Je fus déçu jusqu'au cœur de l'âme ; et, comme mon interrogation subsistait, j'en venais à me demander si la religion où l'on m'instruisait, j'entends : la protestante, était bien celle qui répondît à mes appels ; j'eusse voulu connaître un petit peu la catholique ; car enfin je ne laissais pas d'être sensible à tout l'art dont elle s'entourait, et je n'avais point retrouvé dans l'enseignement l'émotion qui m'étreignait à la lecture de Bossuet, de Fénelon ou de Pascal. (SLGR, p. 213)

315 *Ibid.* p. 223.

Gide s'initie à une lecture personnelle de la Bible dès sa jeunesse. Il lit la Bible comme il respire : les lectures bibliques font partie de sa vie de tous les jours. Il ne se contente pas de lire le Nouveau Testament, mais il veut connaître la Bible en entier. Pourtant il s'agit d'une lecture solitaire : il n'a personne pour lui expliquer le sens allégorique des textes bibliques qui lui permettrait de passer de la lecture de la Bible à son étude :

[J]e commençai de lire la Bible mieux que je n'avais fait jusqu'alors. Je lus la Bible avidement, gloutonnement, mais avec méthode. Je commençai par le commencement, puis lus à la suite, mais entamant par plusieurs côtés à la fois. Chaque soir, dans la chambre de ma mère et près d'elle, je lisais ainsi un chapitre ou plusieurs dans les livres historiques, un ou plusieurs dans les poétiques, un ou plusieurs dans les prophètes. Ainsi faisant, je connus bientôt de part en part toute l'Écriture. [...]

Mais l'Évangile... Ah ! je trouvais enfin la raison, l'occupation, l'épuisement sans fin de l'amour. Le sentiment que j'éprouvais ici m'expliquait en le renforçant le sentiment que j'éprouvais pour Emmanuèle ; il n'en différait point ; on eût dit qu'il approfondissait simplement et lui conférait dans mon cœur sa situation véritable. Je ne buvais à pleine Bible que le soir, mais au matin reprenais plus intimement l'Évangile ; le reprenais encore au cours du jour. Je portais un Nouveau Testament dans ma poche ; il ne me quittait point ... (SLGR, p. 214)

Adulte, Gide garde ce recours spontané à la Bible. Les pages où il réfléchit sur la Bible, notamment sur l'Épître aux Romains et aux textes des Évangiles, témoignent que le livre des livres est une autorité importante pour lui. *Numquid et tu...* ? met en relief que l'auteur a l'habitude de vérifier dans sa Vulgate ainsi que dans plusieurs traductions de la Bible les versets qui l'intéressent le plus et dont il veut saisir la signification la plus profonde³¹⁶. Mais comme lecteur de la Bible, Gide nous paraît sélectif. Il a le profil d'un lecteur qui cherche dans la Bible la « bonne » réponse à une question précise et personnelle qui le préoccupe. Dans *Numquid et tu...* ?, il s'accroche par exemple à l'épître aux Romains pour y trouver la réponse à la question de l'homosexualité. Le 12 février 1916, il cite le chapitre 14 de l'Épître aux Romains et en fait le commentaire :

... Ne discutez pas les opinions.

Tel croit pouvoir manger de tout ; tel autre, qui est faible, ne mange que des légumes. Que celui qui mange ne méprise point celui qui ne mange pas, ET QUE CELUI QUI NE MANGE PAS NE JUGE POINT CELUI QUI MANGE, CAR DIEU L'A ACCUEILLI. (Romains, XIV, 1, 2, 3.)

Et pourquoi ne pousser point la citation plus loin : *Qui es-tu, toi qui juges un serviteur d'autrui ? S'il se tient debout ou s'il tombe, cela regarde son maître. Mais il se tiendra debout, car le Seigneur a le pouvoir de l'affermir.*

316 À ce sujet, *Numquid et tu...* ?, in *Journal*, 1889–1939, *op. cit.*, p. 593.

Ce chapitre XIV de l'épître aux Romains est du reste péremptoire tout entier. On lit un peu plus loin ceci :

Je sais et je suis persuadé par le Seigneur Jésus que rien n'est en soi, et qu'une chose n'est impure que pour celui qui la croit impure.

Évidemment il s'agit ici d'aliments ; mais à combien d'autres passages de la Bible a-t-on prêté un double, un triple sens ? (Si ton œil, etc... Multiplication des pains.) Il ne s'agit pas ici d'ergoter ; la signification de cette parole est large et profonde : la restriction ne doit pas être dictée par la loi, mais par l'amour ; et saint Paul la formule aussitôt après : *Mais si, pour un aliment, ton frère est attristé, tu ne marches plus selon l'amour.*

Mon Dieu, préservez-moi de tout ce qui peut flétrir et détourner mon cœur.

Et Paul continue, et ceci entre en moi comme un glaive : *Ne cause pas, par ton aliment, la perte de celui pour lequel le Christ est mort.*

Quoi ! pour un peu de plaisir, vais-je nier la mort et la miséricorde du Christ ! *Pour un aliment, ne détruis pas l'œuvre de Dieu.*

Le royaume de Dieu, ce n'est pas le manger et le boire, mais la justice, la paix et la joie, par le Saint-Esprit.

Et ceci est le dernier mot, la borne où se heurte toute protestation de ma pensée :

Heureux celui qui ne se condamne pas lui-même dans ce qu'il approuve.

Il faut y revenir.³¹⁷

Cette lecture paulinienne de Gide prouve que celui-ci cherche des arguments pour et contre afin de savoir si Dieu accepte son homosexualité. Sa conscience ne le laisse pas tranquille. Il ne semble pas trouver chez saint Paul une caution pour son désir.

L'Épître aux Romains s'attaque au même problème que l'Épître aux Galates, à savoir celui de la communauté où les convertis du judaïsme et du paganisme risquent de se déprécier. Dans le chapitre 14 de l'Épître aux Romains, que Gide cite souvent dans son *Journal*, saint Paul intervient dans les problèmes actuels et pratiques auxquels les chrétiens de Rome faisaient face. Dans son ensemble, l'Épître aux Romains récapitule la doctrine paulinienne parce qu'elle en traite les questions principales. Elle est pour cette raison considérée comme la plus significative de toutes ses épîtres.³¹⁸ Saint Paul enseigne que l'homme, au lieu de juger les autres, devrait étudier son propre comportement envers les autres. Il signale la plus grande responsabilité des forts à l'égard des faibles. Quant au protestantisme, les Réformateurs tenaient cette épître en particulière estime. Le commentaire de l'Épître aux Romains par Luther en 1916 a été le point de départ de la Réforme aux yeux de nombre d'historiens : « La première dogmatique luthérienne

317 *Journal, 1889–1939, op. cit.*, pp. 592–593.

318 TOB, *Introduction à l'Épître aux Romains, op. cit.*, p. 2421.

se trouve donc être, en réalité, une dogmatique de l'Épître aux Romains »³¹⁹. Calvin prétendait de même que « quiconque est parvenu à sa vraie intelligence a comme la porte ouverte pour entrer jusqu'au plus secret trésor de l'Écriture »³²⁰. Il n'est pas étonnant que Gide, protestant, reprenne si souvent cette épître de saint Paul.

En étudiant l'exégèse du passage, il apparaît clairement que Gide ne fait pas une lecture apologétique des écrits de saint Paul. Il ne lit pas les versets pauliniens afin de savoir comment il faut se comporter avec les autres, mais il aspire plutôt à y saisir une réponse à la question de son homosexualité qui le trouble. Alors que le message biblique du chapitre est en gros la charité envers les faibles, l'objectif de la relecture gidienne du passage est d'y trouver un double sens qui lui permettrait de résoudre le problème de son identité. La pensée de Gide se concentre sur ce qu'il ressent lui-même. Il n'aspire pas à synchroniser sa pensée avec celle d'une communauté de chrétiens.

2.2.3 Le sens de la prière de l'auteur

Pour les chrétiens, la prière est le moyen de communication entre l'homme et Dieu. Gide met bien en valeur l'importance et les possibilités de la prière dans son œuvre, pas seulement comme expression de la foi mais aussi comme élément nécessaire dans le parcours que doit faire l'individu qui apprend à s'exprimer pour devenir soi-même. *Si le grain ne meurt* contient une belle scène de prière où l'auteur se souvient que son cousin Guillaume Granier, pasteur aux environs d'Anduze, prie pour lui. Ce moment de prière témoigne de la chaleur de la culture protestante par excellence qui fut aussi la sienne dans sa jeunesse, au sein de sa famille paternelle : « Avant de me laisser partir, il me sermonna, pria avec moi, pour moi, me bénit, ou du moins pria Dieu de me bénir... » (SLGR, p. 41). De même, le *Journal* de Gide, par exemple celui de 1916 dont les pages furent écrites lors de sa crise religieuse (1915–1916) contiennent des prières qui témoignent d'une foi très intime de l'auteur ainsi que de son habitude et de son aisance à s'adresser à Dieu : « Mon Dieu ! Mon Dieu, donnez-moi de pouvoir de nouveau vous prier ! Donnez-moi la simplicité de cœur » (SLGR, p. 554). Nous retrouvons la même aptitude à la prière chez les personnages de Gide.

Le 15 octobre 1916, Gide adressa à Dieu une autre prière qui manifeste la lutte morale qui résulte de son conflit intérieur entre ses tendances homosexuelles et ses

319 *Ibidem.*

320 *Ibidem.*

aspirations spirituelles. Nous lisons à quel point il se sent déchiré à cause de son « mal personnel »³²¹ :

– Seigneur ! vous le savez, je renonce à avoir raison contre personne. Qu’importe que ce soit pour échapper à la soumission au péché que je me soumette à l’Église ! je me soumetts. Ah ! détachez les liens qui me retiennent. Délivrez-moi du poids épouvantable de ce corps. Ah ! que je vive un peu ! que je respire ! Arrachez-moi du mal. Ne me laissez pas étouffer.³²²

Cette prière témoigne que Gide est très fatigué, à bout de forces, qu’il n’a pas le courage de choisir son péché contre sa foi, mais qu’en même temps sa foi étouffe sous le poids de la culpabilité et de la crainte. Comme son fils prodigue, il se sent trop faible pour vivre ses désirs jusqu’au bout. Les pages de son *Journal* laissent entendre que la vie religieuse de Gide est dominée par son mal personnel. Les prières de *Numquid et tu... ?* mettent en relief un Gide empli de doutes, qui oscille entre la foi et l’incroyance :

Seigneur ! si vous devez m’aider, qu’attendez-vous ? je ne puis pas tout seul. Je ne peux pas. Tous les reflets de Vous que je sentais en moi, se ternissent. Il est temps que Vous veniez. Ah ! ne laissez pas le Malin dans mon cœur prendre votre place ! Ne vous laissez pas déposséder, Seigneur ! Si vous vous retirez complètement, il s’installe. Ah ! ne me confondez pas tout à fait avec lui ! Je ne l’aime pas tant que ça, je vous assure. Souvenez-vous que j’ai pu Vous aimer.³²³

Les prières de Gide montrent que pour lui, la foi est une affaire sentimentale. De même, il lui est difficile de concilier la vie religieuse avec les autres éléments de la vie, notamment la sexualité : « à défaut de la joie que [Dieu] me donne, toute autre joie m’est ôtée »³²⁴. Son journal de 1915 au 1916 met en scène la crise morale de l’auteur. D’après Moëller, l’instabilité de Gide était pathologique et explique son déchirement lors de sa tentative de purification morale en 1916³²⁵. Les pages du *Journal* témoignent en effet de la complexité de la foi de l’auteur, qui passe de l’indifférence la plus complète à l’expression la plus intime d’une foi authentique et sincère.

321 Gide divise le mal en deux. Selon lui, le mal est un état de péché personnel, alors que le malin est une puissance active, indépendant des hommes. *Journal, 1889–1939, op. cit.*, p. 593.

322 *Ibid.*, p. 573.

323 *Ibid.*, p. 599.

324 *Ibidem.*

325 Charles Moëller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 95.

2.2.4 L'hésitation gidienne ou la tentation du mal

En 1916, Gide déconcerte ses lecteurs de nouveau : la prière et la foi en Dieu réapparaissent dans le *Journal*. Il écrit alors le fameux cahier vert, intitulé *Numquid et tu... ?* qui contient sans doute quelques-unes des plus belles pages de la littérature spirituelle française. Le 16 juin, il écrit :

Je ne sais plus prier ni même écouter Dieu. S'il me parle peut-être, je n'entends pas. Me voici redevenu complètement indifférent à sa voix.³²⁶

Numquid et tu... ? témoigne de la tentative d'une vraie réflexion sur la Bible, notamment sur l'Évangile, mais on sent que ses lectures bibliques sont dérangées par le choix devant lequel il se trouve, le choix entre ses désirs homosexuels et la foi. Il sent que Dieu l'appelle. Le 22 juin 1916, il poursuit son dialogue avec Dieu :

Je sens que Vous m'invitez, Seigneur ! Et parfois je demeure aux écoutes, tremblant à la promesse immédiate de tant de joie. Si donc je ne répons pas mieux à votre voix, faites-moi violence. Emparez-vous d'un cœur que je ne sais pas vous donner.³²⁷

Avant l'année 1917, il insère dans le *Journal* des feuilles sur Satan qui témoignent d'une tentation satanique se glissant dans son art. Cette lutte entre Dieu et Satan est à l'origine de l'alternance gidienne, si caractéristique de son œuvre. 1916 est en effet une année importante durant laquelle la lutte morale, la prière, l'angoisse de se perdre, la fascination devant Satan alternent chez lui. Les deux prières suivantes montrent que Gide est déchiré. Le 3 octobre 1916, il s'adresse à Dieu :

– Pardon, Seigneur ! oui, je sais que je mens. Le vrai c'est que, cette chair que je hais, je l'aime encore plus que Vous-Même. Je meurs de m'épuiser par son attrait. Je vous demande de m'aider, mais c'est sans renoncement véritable.³²⁸

Le 7 novembre 1916, Gide est dans une autre disposition d'esprit. Humblement, il prie :

Mon Dieu, donnez-moi de ne pas être de ceux qui font figure dans le monde.

Donnez-moi de ne pas être de ceux qui réussissent.

Donnez-moi de ne pas compter parmi les heureux, les satisfaits, les repus ; parmi ceux que l'on applaudit, qu'on félicite et qu'on jalouse.³²⁹

326 *Journal, 1889–1939, op. cit.*, p. 599.

327 *Ibid.*, p. 600.

328 *Ibid.*, p. 602.

329 *Ibid.*, p. 603.

Ses prières dévoilent que Gide se fait une idée de la « bonne » manière de croire, comme si la foi s'exprimait en règles, en préceptes auxquels il faut conformer ses actes. Comme il ne se sent pas capable d'accepter ces règles, son désir et son besoin de Dieu le tirent dans des directions opposées. Il se voit à la place de la femme adultère :

« Va, et ne pèche plus », dit le Christ à la femme adultère. L'âme vraiment chrétienne prend en horreur le péché, qui valut au Christ sa souffrance.³³⁰

Ces citations montrent que la foi de l'auteur est dans un mouvement continu. L'incertitude n'est jamais loin.

2.3 La vie – une œuvre d'art

Les pages de son journal spirituel, *Numquid et tu ?* ne mettent pas seulement en relief que Gide puise de l'inspiration dans les Écritures pour ses œuvres, mais qu'il s'en inspire pour nourrir sa notion de l'art. Il tient beaucoup au verset de Jean 3, 7 « Il vous faut naître d'en haut » et à sa traduction anglaise « *Except a man be born again* »³³¹. Il réfléchit sur ce que cela veut dire pour l'œuvre d'un écrivain.

L'artiste chrétien n'est pas celui qui peint des saints et des anges, non plus que des sujets édifiants ; mais qui met en pratique les paroles du Christ – et je m'étonne qu'on n'ait jamais cherché à dégager la vérité *esthétique* de l'Évangile.

Oh ! naître de nouveau. Oublier ce que les autres hommes ont écrit, ont peint, ont pensé, et ce que l'on a pensé soi-même.³³²

Une reprise de la vérité esthétique apparaît dans *Les Caves du Vatican*, formulée par l'un des personnages, Monsieur Baraglioul, qui parle de son travail créatif à Lafcadio :

Vous ne sauriez croire, vous qui n'êtes pas du métier, combien une éthique erronée empêche le libre développement de la faculté créatrice. Aussi rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui. (CAVES, p. 204)

La conversion au catholicisme de Gide menacerait la ferveur que l'auteur a cultivée avec beaucoup de peine. Immérgé dans le monde sensible, il met sa connaissance de la Bible au service de son esthétique, et ne s'intéresse pas à la possibilité de mettre en relation la vie religieuse avec son culte de l'individu. Cependant, il ne semble pas

330 *Ibid.*, p. 601.

331 *Ibid.*, p. 589.

332 *Ibidem.*

capable de se débarrasser entièrement de son aspiration vers Dieu. Si les sermons écoutés dans son enfance et sa jeunesse lui ont appris qu'il est élu de Dieu, en tant qu'écrivain, il manifeste un grand besoin d'affirmer son individualité, une singularité qui dépasse ce destin imposé d'en haut. Le résultat, c'est que son œuvre devient un dialogue, un débat incessant entre lui-même et « son créateur », celui contre qui il veut s'opposer et protester. Il transforme le contexte religieux de sa jeunesse en un aspect important de son œuvre, œuvre qui se nourrit de l'idée « la vie – une œuvre d'art ». Si Gide proteste contre le Dieu que ses origines lui ont appris à connaître, on découvre aussi qu'il lui est naturel de relater les expériences vécues par rapport au christianisme.

Il essaie de trouver une justification à sa vie dans le texte évangélique, tout en étant conscient des tortures que celui-ci doit lui faire subir. Intituler son roman autobiographique « *Si le grain ne meurt* » prouve que Gide ne dit pas définitivement adieu à la foi chrétienne. Le titre, tiré de l'Évangile de Jean, met en valeur une lecture très personnelle de l'Évangile :

En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé qui tombe en terre ne meurt pas, il reste seul ; si au contraire il meurt, il porte du fruit en abondance. Celui qui aime sa vie la perd, et celui qui cesse de s'y attacher en ce monde la gardera pour la vie éternelle. (Jn 12, 24–25)

Cette parole de Jésus comporte plusieurs niveaux d'interprétation. En parlant du grain de blé qui doit tomber en terre et mourir, Jésus parle dans un premier temps de lui-même, se comparant à un grain de blé, et fait effectivement allusion à sa propre mort et à la victoire qu'il remportera par sa mort. En second lieu, il évoque la condition humaine où chaque homme doit mourir et retourner à la terre afin de ressusciter un jour. Ce verset 24 est ainsi une promesse de la résurrection de l'humanité. Le verset 25 contient un enseignement un peu mystérieux sur l'attitude que les gens devraient adopter vis-à-vis à la vie. L'homme d'aujourd'hui lit dans ce verset une dure leçon, bien éloignée de l'individualisme du XX^e siècle ; une leçon qui signale les dangers de l'égoïsme et fait un appel à l'altruisme. Mais quel est le sens spirituel du verset « celui qui cesse de s'y attacher en ce monde la gardera pour la vie éternelle » ?

Si Jésus enseigne qu'il faut mourir pour soi-même afin d'accéder à la vie éternelle, c'est parce que 'mourir pour soi-même' signifie au sens spirituel que la vie que nous avons ne vient pas de nous-mêmes³³³. Gide ne cherche pas à comprendre ce sens spirituel

333 Selon le père de l'Église, Irénée, le verset montre bien que la grandeur de Dieu s'est manifestée dans la faiblesse et dans la fragilité de l'humanité : « This is so because the strength of God is made perfect in weakness in order that we may never become pulled up, as if we had life from ourselves, or become exalted against God with ungrateful minds. » *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament IV b, John 11–21, op. cit.*, p. 60.

du verset évangélique dans ses réinterprétations du texte biblique. L'idée que l'homme ne soit pas le maître de ses limites doit paraître étrangère à la pensée moderne. Lorsque Gide évoque ce verset, c'est pour exprimer tout l'enjeu de sa vie et aussi de son écriture : l'enfant paralysé par l'éducation religieuse de sa mère doit se détacher de son passé pour devenir soi-même et pour devenir écrivain. Pour nourrir son œuvre, celui-ci a besoin d'être libre et de s'épanouir.

D'autre part, Gide sépare clairement son moi écrivain de son moi privé en ce qui concerne sa relation à Dieu et sa position quant à la foi. Dix ans plus tard, dans son avant-propos de l'édition de 1926, il écrit à propos de ce journal spirituel :

J'estime qu'il n'y a rien de secret qui ne mérite d'être connu ; mais l'intimité ne supporte pas le plein jour. J'estime aussi que les retraits de l'âme sont et doivent demeurer plus secrets que les secrets du cœur et du corps. S'il m'arrivait de me « convertir », je ne souffrirais pas que cette conversion fût publique. [...] C'est affaire entre Dieu et moi. Tel est du moins mon sentiment personnel [...] je ne suis pas converti. Je ne suis ni protestant, ni catholique ; je suis chrétien, tout simplement.³³⁴

D'autre part, la fin de son *Journal* fait penser qu'il voulait rester fidèle à son œuvre au point que la conversion au catholicisme aurait ôté de la crédibilité à sa pensée. Il veut rester l'écrivain qui prend la défense de l'individu contre les masses. Le dernier Gide place le christianisme, comme nous allons le montrer, dans la même catégorie que les idéologies totalitaires qui sacrifient les aspirations de l'individu au profit d'une collectivité.

2.4 L'athéisme du dernier Gide

Après le déséquilibre nerveux de 1916, la pensée de Gide se laïcise et l'auteur devient peu à peu insensible aux accents religieux qui l'émouvaient auparavant. Après 1918, la prière et le sentiment religieux occupent de moins en moins de place dans son œuvre. C'est à la contemplation du monde sensible qu'ils cèdent la place. Du point de vue chrétien, on peut couper en deux blocs l'œuvre de Gide. Le premier, celui des cinquante premières années, jusqu'en 1919, où domine la lutte entre Dieu et le Diable ; le second est celui du dernier Gide (les trente dernières années) dont la pensée est nourrie d'une critique de plus en plus incisive du christianisme³³⁵. Le dernier tome du *Journal* contient des confessions charnelles et des affirmations d'athéisme très claires qui témoignent toutes les deux de l'abandon

334 *Journal, 1889-1939, op. cit.*, pp. 605-606.

335 Cf. Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, pp. 135-137.

de la foi religieuse. D'ailleurs, il posa des actes décisifs dès 1914, lorsqu'il refusa de retrancher des *Caves du Vatican* des pages mises en cause par Claudel. De 1918 à 1922, il refuse d'écouter les réprimandes de ses amis qui l'ont dissuadé de publier *Corydon* et la version intégrale de *Si le grain ne meurt*. Dans *Et Nunc manet in te*, publié en 1947, il appelle mal ce que le christianisme considère comme le bien. En témoigne les passages où, avec une ironie méchante, il critique la piété de Madeleine :

C'est dans la religion qu'elle chercha refuge – comme il était naturel car elle avait toujours été très pieuse – et dans une restauration de ces idées et pratiques bourgeoises qui lui assurassent la sorte de confort moral dont sa fragilité avait si grand besoin. (ENMIT, p. 45)

Quelle commodité, quel repos, quelle moindre fatigue lui propose cette piété dosée, ce menu à prix fixe pour les âmes qui ne peuvent pas beaucoup dépenser. (ENMIT, p. 113)

À travers de tels passages, il introduit le doute dans l'esprit des lecteurs au sujet de la signification de la vie religieuse. L'œuvre déprécie les croyants et leur attitude de vie. Si Camus respecte les chrétiens en les invitant à exprimer leur foi et à prendre la parole avec courage, l'approche de Gide est contraire. Il laisse entendre que la vie religieuse, est pour les « petites âmes », alors que les gens intelligents n'en ont pas besoin puisqu'une telle vie risque d'étouffer leur sens créatif. À travers ses réécritures bibliques, nous allons voir que Gide invite les gens à se détourner d'un Dieu qui menace leur liberté d'esprit, d'un Dieu jaloux qui les empêche de se concentrer sur la quête des désirs, sur le culte de la ferveur, sur la recherche de la sensibilité.

Pourquoi les chrétiens ont-ils trouvé regrettable la publication de tels propos ? Claudel lui avait parlé de la responsabilité de l'écrivain. Dans les années vingt, trente et quarante, Gide était devenu l'auteur le plus lu de sa génération. On pouvait l'accuser d'avoir utilisé sa gloire pour détruire les convictions religieuses et morales de ses contemporains. Deuxièmement, on signalait sa légèreté en matière d'information et d'étude sur la vérité catholique et sur la théologie. Il est pertinent de se poser la question de savoir pourquoi Gide n'essaya pas sérieusement de combler son ignorance au sujet du catholicisme. Malgré l'exemple que lui donnaient ses amis catholiques Claudel et Mauriac, il ne prit pas la peine d'étudier des livres d'exégèse pour connaître mieux le christianisme. Même Camus, qui connaissait la pensée de saint Augustin, était plus informé en matière des Pères de l'Église que Gide. Enfin, vers la fin de sa vie, nous lisons dans son *Journal* que le christianisme n'y tient plus guère de place. L'auteur met la religion dans la même catégorie que les idéologies laïques totalitaristes (voir l'exemple ci-dessous), et identifie toute croyance religieuse à ce qu'il nomme un aveuglement. Cela témoigne en fin de compte qu'il rejette le christianisme, au moins publiquement comme personnage officiel

et comme écrivain. Charles Møller estime que la pensée du dernier Gide témoigne d'un appauvrissement spirituel et n'arrive pas à la hauteur du renouveau spirituel de Bergson, Blondel, et de tant d'autres penseurs du XX^e siècle³³⁶.

Comment expliquer l'évolution de Gide vers l'athéisme ? À la lecture du *Journal*, nous remarquons que Gide atteint Dieu uniquement sous l'angle des catégories morales, sous le signe du puritanisme. Il ne se libère pas de l'idée que Dieu attend des hommes avant tout une pureté angélique. Il finit par perdre la foi puisque Dieu, tel qu'il l'imagine, ne peut rien pour lui. Le mécontentement et la perte graduelle de la foi de l'auteur ainsi que sa critique de la religion, et finalement son passage à l'athéisme sont des enchaînements logiques qui manifestent l'évolution de sa pensée : le denier Gide passe du christianisme à l'humanisme athée où l'homme se suffit à lui-même.³³⁷

Certes Gide fut sensible à l'angoisse des années quarante. Mais cela ne se manifeste pas chez lui par un retour à la religion. En revanche, l'ébranlement spirituel qui suit le début de la guerre conduit l'auteur à mettre peut-être plus que jamais les autorités religieuses dans la même catégorie que les mauvais maîtres politiques. Conscient du tragique de la condition humaine, l'auteur du *Journal* met la jeunesse en garde contre l'engagement idéologique. Le 24 février 1946, il écrit à Bernard Enginger :

Pourquoi chercher de « nouveaux maîtres » ? Catholicisme ou communisme exige, ou du moins préconise, une soumission de l'esprit. Fatigués par la lutte d'hier, les jeunes gens (et nombre de leurs aînés) cherchent et pensent trouver, dans cette soumission même, repos, assurance et confort intellectuels. Que dis-je ? Ils y cherchent même une raison de vivre et se persuadent (se laissent persuader) qu'ils seront de meilleur service et assumeront leur pleine valeur, enrôlés. C'est ainsi que, sans trop s'en rendre compte, ou ne s'en rendant compte que trop tard, par dévouement – ou par paresse – ils vont concourir à la défaite, à la retraite, à la déroute de l'esprit ; à l'établissement de je ne sais quelle forme de « totalitarisme » qui ne vaudra guère mieux que le nazisme qu'ils combattaient.

336 *Ibid.*, p. 133. Si Gide fut, en 1916 sur le point de se convertir, pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? D'après Charles Møller, cette conversion n'eût été stable que si elle s'était accompagnée d'un effort de réflexion théologique et apologétique, voie sur laquelle son ascendance puritaine ne l'encourageait pas. Il lui semble impossible de se (re)convertir au christianisme sans perdre son identité homosexuelle. Gide avait appris à connaître le christianisme trop exclusivement comme un « moralisme » où l'idéal semblait se réduire à des règles formelles, universelles, négatives, restrictives, statiques et extrinsèques, alors que le christianisme fonde son idéal sur une relation d'amour. *Ibid.* p. 126.

337 Charles Møller considère que Gide perd la foi parce qu'il n'a jamais atteint Dieu par les voies de la réflexion philosophique. Selon lui, les efforts de pureté morale ne servent à rien si la foi n'est pas fondée sur une pensée réfléchie et sur une apologétique rationnelle. *Ibid.*, p. 134.

Le monde ne sera sauvé, s'il peut l'être, que par des *insoumis*. Sans eux, c'en serait fait de notre civilisation, de notre culture, de ce que nous aimons et qui donnait à notre présence sur terre une justification secrète. Ils sont, ces insoumis, le « sel de la terre » et les responsables de Dieu. Car je me persuade que Dieu n'est pas encore et que nous devons l'obtenir. Se peut-il un rôle plus noble, plus admirable et plus digne de nos efforts ?³³⁸

Ainsi pour Gide, ce sont les efforts d'êtres humains lucides, refusant la soumission et le confort intellectuel qui pourraient sauver, non seulement le monde, mais Dieu lui-même. Cette conception est bien éloignée de l'idée centrale du christianisme qui affirme que Dieu a sauvé l'humanité en sacrifiant son Fils unique.

La vieillesse ne lui inspire pas d'accents plus religieux, témoin ce texte de juin 1937 :

Sans doute sied-il de se défier de cette illusion (car je crois bien que c'en est une) que les derniers temps d'une vie puissent être consacrés à une quête de Dieu plus active. Avec le progressif émoussement des sens, une sorte de stupeur engourdit l'être ; et, comme le monde extérieur perd son lustre et ses invites, l'élan retombe ; je ne sais quelle morne indifférence réduit l'âme, toute ébranchée déjà à la manière de ces arbres que se propose d'abattre le bûcheron.³³⁹

La fin du *Journal* met en scène l'apostolat laïc de l'auteur, c'est-à-dire sa « promotion esthétique de l'homme »³⁴⁰.

2.5 Conclusion partielle

Pour les lecteurs chrétiens de l'époque de Gide, il devait être déroutant de découvrir une relecture de plus en plus laïcisée de la Bible dans les pages du *Journal* du dernier Gide où l'auteur propose, avec une ferveur quasi apostolique, une vision du monde individualiste, loin des principes du christianisme. Doit-on considérer l'œuvre gidienne comme une longue évolution vers le rejet des valeurs chrétiennes ? Que Gide continue à aborder les questions religieuses jusqu'à la fin, en dit cependant long sur l'intérêt, voire la passion qu'il y accorda tout au long de sa vie.

338 *Journal, 1939–1949, op. cit.*, pp. 295–296.

339 *Journal, 1889–1939, op. cit.*, p. 1263.

340 Charles Møller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 165.

3 Albert Camus et la recherche éthique

Albert Camus a déclaré très nettement, à plusieurs occasions, et de diverses manières, tout au long de sa vie, qu'il n'était pas chrétien. Citons quelques-uns de ses commentaires :

La vérité, c'est que c'est un destin bien lourd à porter que de naître sur une terre païenne en des temps chrétiens. C'est mon cas. Je me sens plus près des valeurs du monde antique que des chrétiennes. Malheureusement, je ne peux pas aller à Delphes me faire initier !³⁴¹

De même, Camus déclare devant un auditoire catholique en décembre 1946 :

Je ne pars pas du principe que la vérité chrétienne est illusoire. Je n'y suis jamais entré, voilà tout.³⁴²

Malgré cela, sa pensée éthique, notamment celle du dernier Camus (l'auteur de *La Chute*, de *L'Exil et le Royaume* et du *Premier Homme*) se nourrit beaucoup du christianisme. Il suffit de feuilleter ses *Carnets* pour constater que l'auteur avait l'habitude d'opposer sa pensée aux grandes questions du christianisme. Cet incroyant connaissait bien ce à quoi il refusait de croire.

Très souvent lorsque l'œuvre camusienne est interrogée du point de vue religieux, on préfère qualifier Camus de non-croyant au lieu de le désigner du nom d'athée. Si la relation de Gide au christianisme a été en continuel mouvement et reflétait les différentes périodes de sa vie, l'avis de Camus sur ces questions est resté stable. On a cherché en vain une alternance dans l'opinion de Camus sur la religion. Non seulement le refus de Dieu est le point de départ de l'incroyance de Camus, mais il demeure un trait durable de la relation de l'auteur au christianisme. Cette constance dans les questions religieuses est un trait intéressant chez l'auteur puisque en tant qu'écrivain il n'arrêtait pas de se renouveler : chacun de ses romans diffère des précédents.

De la même manière qu'avec Claudel et Gide, nous abordons de la relation de Camus au christianisme en l'étudiant par rapport à sa vie, à sa pensée et à son œuvre. En plus des œuvres que nous analysons plus loin, nous faisons des renvois également à *Noces*, au *Mythe de Sisyphe*, à *La Peste* et à *L'Homme révolté*, œuvres également riches en références bibliques. Les sources principales concernant la vie de Camus sont, en plus des *Carnets*, deux biographies : le livre d'Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, et le livre

341 *Nouvelles littéraires*, n° 1236, 10 mai 1951, citation reprise par Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, *Silence de Dieu. Camus – Gide – Huxley – Simone Weil – Graham Greene – Julien Green – Bernanos*, op. cit., p. 27.

342 *La Vie intellectuelle*, avril 1949, p. 336, citation reprise par Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, op. cit., p. 36.

de Catherine Camus, *Albert Camus*³⁴³. Todd a consacré plus de mille pages à la vie riche mais courte de l'auteur (47 ans)³⁴⁴. Pour déchiffrer la relation de l'auteur au christianisme, les références les plus utiles pour nous sont *La Littérature du XX^e siècle et christianisme I – Silence de Dieu* de Charles Moëller et le *Dictionnaire Albert Camus* édité par Jeanyves Guérin³⁴⁵. Cet ouvrage contient une vingtaine d'articles qui étudient comment Camus se situe face à la religion chrétienne. En outre, nous avons eu l'occasion de participer à des colloques internationaux organisés pour commémorer les cinquante ans de la mort de Camus en 2010. L'un, intitulé « Camus – la philosophie et le christianisme »³⁴⁶, nous a fait découvrir, entre autres, de quelle manière l'œuvre de Camus est en dialogue avec le christianisme et quelle forme de christianisme l'auteur a connue dans son enfance. L'autre, « Albert Camus – Una vision y un pensamiento en evolución »³⁴⁷, qui a eu lieu à Buenos Aires, a témoigné de l'actualité de l'auteur et du fait que sa pensée continue à donner de l'espoir partout dans le monde.

Pour comprendre ce qui sépare Camus de Gide et de Claudel, il importe de souligner au préalable ses origines algériennes³⁴⁸. Contrairement à la majorité des auteurs français, par exemple Sartre et tant d'autres, Camus n'est pas né favorisé. Il est né en Algérie en 1913, ses parents, Catherine et Lucien Camus, qui avaient la nationalité française, étaient de condition très modeste. Son père avait été élevé dans un orphelinat et travaillait comme caviste dans une exploitation viticole. Mobilisé et mortellement blessé à la bataille de la Marne, Lucien Camus meurt avant que son fils ait un an. Camus n'a donc jamais connu son père. Catherine Camus s'est installée chez sa propre mère dans le quartier populaire de Belcourt à Alger. Elle ne savait ni lire ni écrire, une maladie infantile ou de jeunesse l'avait rendue sourde, incapable d'aller à l'école. Pour subvenir aux besoins de sa famille, elle faisait le ménage chez les autres. Dans leur logis, ils vivaient à cinq : Camus avait un frère un peu plus âgé que lui, puis il y avait l'oncle d'Albert, qui était handicapé, presque muet. La communication devait être difficile dans l'univers familial et humain du jeune

343 Catherine Camus, *Albert Camus*, Paris, Michel Lafon, 2009.

344 Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, Gallimard, Paris, 1996.

345 *Dictionnaire Albert Camus*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Paris, Robert Laffont, 2009.

346 Le colloque a été organisé à Paris, du 15 au 16 mars 2010 par la Faculté de philosophie de l'Institut Catholique de Paris.

347 Le colloque a été organisé par la Société des Études camusiennes, par la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires et par l'Alliance Française de Buenos Aires, du 23 au 25 août 2010. Les actes du colloque ont été publiés en 2012 : *Una Visión y un pensamiento en evolución*, actes del coloquio internacional Buenos Aires 2010, reunidas y presentadas por Inés de Cassagne, Buenos Aires, Docuprint S.A., 2012.

348 À ce sujet nous appuyons notamment sur l'article de François Chavannes, « Le Christianisme qu'Albert Camus a connu dans son enfance », publié in *Camus la philosophie et le christianisme*, actes du colloque publiés sous la direction de Hubert Faes et Guy Basset, Paris, Cerf, 2012, pp. 45–54.

Camus. Comme il le rapporte dans *Le Premier Homme*, elle se faisait plus par gestes et par regards que par la parole qui était pratiquement impossible. Camus a découvert qu'il était aimé de sa mère parce qu'elle le regardait (896). Le contraste entre l'enfance de Camus et celle de Sartre ne pouvait pas être plus grand. Si Sartre a découvert le monde par les livres, par le langage (cf. *Les Mots*), pour Camus, ce monde s'est ouvert par le biais des sens. L'école primaire de Belcourt où il était scolarisé, lui a appris la langue française³⁴⁹. La pauvreté de l'enfance de l'auteur n'était pas seulement matérielle, mais aussi émotionnelle, spirituelle et langagière³⁵⁰.

Le roman autobiographique, *Le Premier Homme*, montre clairement que la religion n'enrichit pas le climat spirituel de la famille des Camus. Lorsqu'on lui demandait plus tard si sa famille était catholique, il répondait oui, mais précisait aussitôt qu'il s'agissait d'un catholicisme « plus superstitieux que religieux. Ni messe, ni rien de ce genre. Baptême et les derniers sacrements, voilà tout »³⁵¹. *Le Premier Homme* met en relief cette absence de référence religieuse dans l'éducation qu'il avait reçue. Même si la religion ne tenait pas beaucoup de place dans sa famille, Camus garda de son enfance, selon François Chavannes, mais uniquement durant sa jeunesse, une certaine espérance en une vie au-delà de la mort³⁵². Dans *Le Premier Homme*, c'est ce qu'expriment ses proches en souhaitant, lors d'un enterrement la bénédiction du corps avant la mise en terre :

s'il était question dans sa famille d'un enterrement civil, il n'était pas rare que paradoxalement la grand-mère ou même l'oncle se missent à déplorer l'absence de prêtre : « comme un chien », disaient-ils. (842)

L'auteur abandonne vite cette croyance, mais la transforme dans son œuvre en une exaltation des sensations corporelles, suivie de l'idée que notre royaume est de ce monde.

Olivier Todd signale les caractéristiques du catholicisme enseigné en Algérie au début du XX^e :

À Belcourt, [...], la pratique religieuse est limitée, mais il y a peu d'enterrements civils. Lors des enterrements religieux, comme dans le midi de la France, les hommes piétinent devant

349 La langue des œuvres de Camus représente avec celle d'André Gide le français classique du XX^e siècle. Cf. « La référence classique dans la prose narrative » in *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, éd. par Gilles Philippe et Julien Piat, Fayard, Paris, 2009, p. 281.

350 Maija Lehtonen, « Algerian lapsi – Albert Camus », in *Kanava* 4/1995, p. 248.

351 Carl A. Viggiani, « Notes pour le futur biographe d'Albert Camus », in *Revue des lettres modernes*, n° 1, citation reprise par François Chavannes, « Le christianisme qu'Albert Camus a connu dans son enfance », in *Camus la philosophie et le christianisme*, op. cit., p. 46.

352 François Chavannes, « Le christianisme qu'Albert Camus a connu dans son enfance », in *Camus la philosophie et le christianisme*, op. cit., p. 46.

l'église durant la messe avant de gagner le cimetière. Pourtant, à Alger comme à Marseille ou Brest, les cimetières se remplissent le 1^{er} novembre. Le catéchisme mécanique des curés algérois culpabilise les gosses. Les prêtres insistent sur l'impureté. La masturbation rend sourd, mes enfants, et parfois aveugle ou fou. Trois pater, deux Ave, au suivant. Vue de Belcourt, l'Église catholique paraît du côté des riches.³⁵³

Il apparaît que la religion était plutôt l'affaire des femmes, et que les curés ne s'intéressaient guère aux enfants à qui ils enseignaient le catéchisme. Todd signale également l'anticléricalisme chez les chrétiens d'origine espagnole aux yeux de qui le prêtre était de mauvais augure :

Les catholiques d'origine espagnole célèbrent Mardi gras en brûlant une effigie de curé. Croisant un prêtre, ils murmurent : *Tocafarro* – touche du fer. Les ecclésiastiques portent malheur. Camus est élevé aux franges d'un catholicisme superficiel. Ces curés parlent du ciel. Ici-bas, ils se servent des nationalités les unes contre les autres. Devant les Espagnols de Bab el-Oued, des prêtres dénoncent en espagnol ces Français relâchés qui boudent la messe et ne font pas assez d'enfants. Les jeunes Algérois s'intéressent plus à la terre, au sable, au soleil et à la mer.³⁵⁴

Dans le catholicisme superficiel de sa famille, Camus a pourtant trouvé un exemple de la foi dans l'attitude de sa mère. Pour lui, la douceur qu'elle gardait dans les difficultés était l'expression de sa foi. Dans les notes du *Premier Homme*, nous pouvons lire que Camus travaille sur l'idée d'une mère soutenue par la foi. Il emploie des expressions assez fortes, allant jusqu'à dire : « Sa mère est le Christ » (925). En effet, le Camus de *La Peste* et du *Premier Homme* s'appuie sur une loi d'amour désintéressé. Il rapporte des sentiments altruistes. Il s'agit de scènes où, par des gestes humbles, un amour transcendant, souvent celui d'une Mère ou d'un enfant pour sa mère, nous émeut. Sans avoir pu lire les scènes émotionnelles du *Premier Homme* (publié seulement en 1994) où l'enfant regarde sa mère, Moëller écrit déjà en 1953 à propos de ces scènes d'amour transcendant de *La Peste* : « s'il y a, dans l'œuvre de Camus, une faille, une blessure par où pourrait pénétrer le mystère de la grâce, c'est dans ces pages qu'il faudrait la chercher »³⁵⁵.

Il faut aussi retenir des expériences juvéniles de Camus la tuberculose qui le frappa pour la première fois à l'âge de 17 ans (décembre 1930). La maladie lui fit interrompre ses études à l'université, et plus tard, l'empêcha de poursuivre sa carrière académique. Cette épreuve lui fit connaître les limites de sa propre vie. C'est sans doute de cette expérience que provient ce qui est grand dans l'œuvre de Camus : le sens du sacré, le respect de la

353 Olivier Todd, *op. cit.*, p. 45.

354 *Ibid.*, p. 47.

355 Charles Moëller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 64.

vie et de la valeur de chacun. Ces motifs rapprochent son œuvre du christianisme. Sa conception paradoxale d'un Dieu tout puissant et malfaisant remonte sans doute aussi au trauma de l'expérience de sa maladie : « ce Dieu [...] était le dispensateur souverain des biens et des maux, sur qui on ne pouvait influencer mais qui pouvait tout au contraire sur la destinée des hommes. Et ce sentiment qui était le sien était plus celui des femmes qui vivaient avec lui » (866). L'image d' « un Dieu qui ne répond pas aux cris de détresse des hommes »³⁵⁶ est l'un des facteurs importants de l'incroyance de l'auteur.

3.1 À la recherche des origines du christianisme

Camus obtient son Diplôme d'Études supérieures en mai 1936. Le sujet de son mémoire, « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme » témoigne de l'intérêt qu'il accorde au christianisme puisqu'il analyse le devenir de la nouvelle religion depuis les Pères de l'Église et la gnose jusqu'à saint Augustin en passant par Plotin. Une telle entreprise est un véritable défi pour le jeune philosophe de vingt-deux ans, mais elle lui permet d'améliorer ses connaissances de « [l]a conversion des populations du bassin méditerranéen au christianisme, le passage d'une civilisation à une autre et de la pensée grecque à la nouvelle religion »³⁵⁷. La naissance d'une nouvelle humanité dans le message éthique de l'Évangile l'a profondément touché (*cf. Carnets II*). Camus voue un culte à la Grèce. Il s'interroge pour savoir comment le christianisme parviendra à intégrer la pensée grecque sans pour autant perdre sa spécificité. Pour Camus, la nouveauté du christianisme se manifeste par des thèmes tels que l'incarnation, la misère de la condition humaine liée au péché et à la mort ainsi que la question du mal. Le christianisme évangélique des débuts insiste sur la spécificité chrétienne et se démarque de la philosophie grecque qui met l'accent sur le rôle positif de l'homme.

En lisant saint Augustin, Camus est profondément heurté dans son sens de la justice par l'idée de la prédestination. Pour lui, Dieu n'est pas juste parce que, selon le concept théologique de prédestination de saint Augustin, il a choisi de toute éternité et secrètement ceux qui seront graciés et auront droit à la vie éternelle³⁵⁸. De la pensée

356 François Chavannes, *op. cit.*, p. 7.

357 Maurice Weyembergh, « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme », in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 547.

358 Heikki Räisänen, *Mitä varhaiset kristityt uskoivat*, Helsinki, WSOY, 2011, pp. 164–166, 244. Sans passer à la présentation détaillée de la notion de la prédestination, citons des versets bibliques qui peuvent supporter l'idée d'une prédestination commençant par la réponse de Jésus à la mère des fils de Zébédée lorsqu'elle demande à Jésus d'ordonner que ses deux fils puissent siéger « l'un à ta droite et l'autre à ta gauche » (Mt 20, 21). Les paroles de Jésus évoquent bien que c'est le secret de Dieu de savoir qui ira au

grecque, Camus éprouve, d'après Carole Auroy, une vive méfiance devant l'arbitraire et l'irrationnel de la foi. Cependant, le christianisme lui enseigne la défiance face aux prétentions de la raison et la conscience aiguë de la mort³⁵⁹. Ce sont là des thèmes bibliques que nous retrouverons dans nos analyses. L'étude des débuts du christianisme évangélique confronté à la pensée hellénique révèle à Camus le désir des convertis de la nouvelle religion de récupérer ce qui était compatible dans la philosophie grecque : « Les besoins de l'apologétique nécessitaient, comme chez Justin par exemple, de présenter le christianisme comme conforme à la raison, d'autant que ses adversaires, restés fidèles au paganisme, mettaient l'accent sur son côté irrationnel »³⁶⁰. Les personnages camusiens, comme Clamence, poursuivent l'interrogation sur le rationnel et le surnaturel dans les réécritures bibliques de l'auteur. Même si Gide avait assurément beaucoup plus lu la Bible que Camus, ce Diplôme d'Études supérieures, publié plus tard sous le titre *Entre Plotin et saint Augustin*, montre aussi que l'auteur avait beaucoup réfléchi sur l'apparition du christianisme comme phénomène historique, ce qui manque à la pensée de Gide.

Camus ignore cependant que cette religion est, une religion fondée sur la révélation, c'est-à-dire une religion où Dieu s'adresse à l'individu. Le christianisme accorde en effet beaucoup d'importance au témoignage des individus. Il suffit de rappeler qu'après la résurrection, Jésus est selon la Bible apparu aux disciples, à Marie de Magdala et à l'autre Marie (Mt 28) et que les témoignages de ces individus jouent un rôle essentiel dans la formation du christianisme³⁶¹. La Bible est en effet riche en passages qui sont des rencontres bouleversantes entre des individus et Dieu. Camus, lui, voit au contraire le christianisme à travers le silence de Dieu, comme une idéologie où le dialogue entre Dieu et l'homme n'existe pas.

paradis : « siéger à ma droite et à ma gauche, il ne m'appartient pas de l'accorder : ce sera donné à ceux pour qui mon Père l'a préparé » (Mt 20, 23). Mais en croix, Jésus dit à l'un des malfaiteurs suspendu à la croix à côté de lui : « En vérité, je te le dis, aujourd'hui, tu seras avec moi dans le paradis » (Lc 23, 43). Il le lui fait savoir puisque celui-ci avoue sa culpabilité en se repentant. La promesse de Jésus surprend mais montre également que c'est l'attitude et le comportement de l'homme qui décident qui ira au paradis. Dans les Évangiles, Jésus insiste sur l'obéissance à la volonté de Dieu afin d'entrer dans le Royaume de Dieu (cf. Mt 5, 20, Lc 6, 46, 13, 25–27, Mt 25, 11). Si le concept de prédestination est justifié par la Bible, il n'est pas arbitraire ni sans rapport avec ce que fait et décide l'homme qui agit selon sa libre volonté. Camus ignore que la Bible insiste en effet beaucoup sur la liberté de l'homme. Nombreux sont les versets qui décrivent l'homme en tant que création libre de Dieu capable d'agir selon sa propre volonté, même en désaccord avec ce que Dieu attend de lui.

359 Carole Auroy, « Sacré », in *Dictionnaire Albert Camus*, op. cit., pp. 815–816.

360 Maurice Weyembergh, « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme », in *Dictionnaire Albert Camus*, op. cit., p. 548.

361 Cf. Heikki Räisänen, *Mitä varhaiset kristityt uskoivat*, Helsinki, WSOY, 2011.

3.2 Les bases de l'incroyance de Camus : « Le monde est beau, et hors de lui, point de salut »³⁶²

Les premiers textes fictionnels de Camus font comprendre que l'auteur adopte une attitude critique envers la religion. Par exemple, le premier récit de *l'Envers et l'endroit* (1937), *L'ironie*, dépeint la misère d'une vieille dame pieuse. La fonction de la foi y est réduite. Elle console à peine la vieille femme solitaire qui attend avec angoisse la mort. Incapable de jouir des plaisirs du monde, elle souffre de l'isolement où la vieillesse la plonge :

Elle sentait déjà l'horreur de sa solitude, l'insomnie prolongée, le tête-à-tête décevant avec Dieu. Elle avait peur, ne se reposait plus qu'en l'homme et se rattachant au seul être qui lui eût marqué de l'intérêt, ne lâchait pas sa main, la serrait, le remerciant maladroitement pour justifier cette insistance » (*L'ironie*, p. 17).

Ce passage montre l'impuissance de Dieu opposée au potentiel du secours humain. Un passage plus connu se trouve dans *l'Étranger*, où, à la fin du roman, le prêtre vient discuter avec le condamné à mort pour lui offrir la foi comme une planche de salut à laquelle le mourant peut se raccrocher désespérément avant la mort. Même si l'incroyance reste un fait constant du début jusqu'à la fin de son œuvre, les écrits du dernier Camus, à partir de *La Peste* sont fortement marqués par l'éthique chrétienne.

L'athéisme n'est pas à proprement parler le point de départ de l'incroyance de Camus. Il s'agit plutôt d'une vision du monde et d'un monde des valeurs où l'on n'aspire pas à une autre vie, où on ne cherche pas de salut dans un au-delà³⁶³. Pour Camus, s'accrocher à la foi et à la religion signifie éluder la vérité et chercher un alibi. Dans les années 50, il note dans ses *Carnets* :

il n'y a pas de vérité humaine s'il n'y a pas enfin acceptation de la mort sans espoir. C'est l'acceptation de la limite, sans résignation aveugle, dans une tension de tout l'être qui coïncide avec l'équilibre³⁶⁴.

L'homme doit envisager et accepter la mort comme une limite. La révolte camusienne ne peut rien contre la mort puisque la vie aboutit à la mort. La notion de la limite³⁶⁵ tient une place importante dans l'œuvre et la pensée de Camus.³⁶⁶

362 Albert Camus, *Le Désert*, in *Noces suivi de l'Été*, Paris, Gallimard, 1959, p. 70.

363 Carole Auroy, « Athéisme », in *Dictionnaire Albert Camus*, op. cit., pp. 62–64.

364 Albert Camus, *Carnets III, mars 1951 – décembre 1959*, Paris, Gallimard, 1989, p. 21.

365 Voir Maurice Weyembergh, « Mesure », in *Dictionnaire Albert Camus*, op. cit., pp. 545–547.

366 Nous reviendrons à cette notion lorsque nous étudierons les thèmes du bonheur et de la liberté chez Camus dans leur rapport au christianisme.

L'incroyance de Camus est motivée par le refus systématique du surnaturel et le besoin de s'enraciner dans le monde. En témoigne par exemple un passage à la fin de *La Chute* où Clamence n'est pas loin de se mettre à croire au salut qu'annonce le christianisme. Il refuse pourtant cette voie puisque cela mettrait en doute sa propre réflexion et son raisonnement. La citation qui suit contient aussi une allusion à la Prédestination qui s'oppose dans la pensée du protagoniste au rationnel et qui représente l'arbitraire de la foi :

Regardez, la neige tombe ! [...] Voyez les énormes flocons qui s'ébouriffent contre les vitres. Ce sont les colombes, sûrement. [...] Quelle invasion ! Espérons qu'elles apportent la bonne nouvelle. Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus, les richesses et les peines seront partagées et vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol, pour moi. [...] Vous n'y croyez pas ? Moi non plus. (764)

Camus exige que l'homme reconnaisse tout de suite le caractère limité de son existence pour être heureux dès maintenant, sans attendre ce qui se passera après cette vie. Ce qui le sépare de manière radicale des chrétiens, c'est que « la question du bonheur prime, pour lui, sur celle du salut ³⁶⁷ ». Camus cherche la réponse à la question de savoir comment vivre heureux et comment agir juste sans espoir de salut, dans un monde sans Dieu. À la mort de son compatriote, François Mauriac, reconnaît notamment l'importance de l'œuvre camusienne notamment parmi les jeunes. Dans *le Figaro littéraire* du 16 janvier 1960, il écrit que l'écrivain algérois aida les nouvelles générations à trouver le bonheur dans un monde absurde³⁶⁸.

3.3 La question du bonheur *versus* l'espoir du salut

Le bonheur est l'élément fondamental de l'œuvre de Camus. Ce serait en effet une erreur de ramener l'essentiel de Camus à la philosophie de l'absurde. Ce qui est primordial dans son œuvre, c'est le goût du bonheur que l'on y trouve : « un bonheur où le sentiment du néant se conjoint à une exaltation de la jeunesse solaire de l'homme »³⁶⁹. Nombreux sont les scènes et passages qui témoignent de l'amour de l'auteur pour la nature méditerranéenne.

Il puise la consolation dans la beauté du monde. Il évoque avec prédilection le climat méditerranéen de sa jeunesse auquel il reste fidèlement attaché à travers son écriture.

367 L'article du *Figaro littéraire* cité dans Jeanyves Guérin & Élisabeth Le Corre, « Mauriac, François (1885–1970) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 520–523.

368 Jeanyves Guérin, « Réception chrétienne », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 745–747.

369 Charles Møller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 27.

Si la Bible emploie le mot ‘noces’ au sens figuré pour signifier le lien d’amour entre l’homme et Dieu, entre le Christ et les croyants, chez Camus la seule réalité certaine, ce sont les noces entre l’homme et l’univers³⁷⁰. Pour Camus, le monde n’est pas ennemi, alors que la Bible, notamment l’Évangile selon Jean emploie des expressions fortes pour le désigner comme territoire de l’ennemi (Jn 7, 7 ; 3, 19 ; 15, 18). C’est le contact direct, voire concret, de l’homme avec le monde sensible que Camus met en valeur ainsi que son besoin de comprendre en termes humains :

Le désir profond de l’esprit même dans ses démarches les plus évoluées rejoint le sentiment inconscient de l’homme devant son univers. Il est exigence de familiarité, appétit de clarté. Comprendre le monde pour un homme, c’est le réduire à l’humain, le marquer de son sceau. (Mds, *Un raisonnement absurde*, p. 110).

Les hommes camusiens doivent apprendre comment trouver le bonheur malgré la tragédie qui fait souffrir, vieillir et mourir l’homme. En dépit de la disparition de la jeunesse, de la souffrance et de la mort, il faut lutter pour être heureux. La prise de conscience du caractère éphémère de la vie conduit l’homme, chez Camus, à s’accrocher à la vie. L’auteur reste optimiste quant à l’homme³⁷¹ :

J’ai un goût très vif pour les êtres. Je n’ai pour l’espèce humaine aucun mépris. Je crois qu’on peut se sentir fier d’être contemporain d’un certain nombre d’hommes de ce temps que je respecte et admire...³⁷²

Étant donné que le bonheur camusien est intimement lié à la conscience aigüe de la mort, il contient souvent une note triste, le constat de la fugacité des choses et de la vie :

chaque année sur ces rivages c’est une nouvelle moisson de filles fleurs. Apparemment, elles n’ont qu’une saison. L’année suivante, d’autres corolles chaleureuses les remplacent qui, l’été d’avant, étaient encore des petites filles aux corps durs comme des bourgeons. (*Le Minotaure*, p. 107)³⁷³

370 Ap 19, 7 : « Réjouissons-nous, soyons dans l’allégresse et rendons-lui gloire, car voici les noces de l’agneau. Son épouse s’est préparée ». TOB, note du verset Ap 19, 7 : « Dans l’A.T., Dieu est parfois appelé l’époux d’Israël (Es 54, 1–8 ; Os 2, 16–18). Le christianisme reprend ce symbolisme en le modifiant un peu : 1. C’est le Christ qui est l’époux de l’Église (voir Ep 5, 23.25.32). 2. Les noces, qui sont la réalisation parfaite de l’alliance, sont attendues pour la fin des temps (voir Mt 22, 2 ; 25, 1–3). », *op. cit.*, p. 2728.

371 « Camus doit être rangé dans la littérature du bonheur et non point dans celle du salut. » Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, *op. cit.*, p. 31 ; A. Rousseaux, *Littérature du XX^e siècle*, t. III, Paris, 1949, pp. 65–67.

372 *Nouvelles littéraires*, n° 1236, 10 mai 1951, citation reprise par Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, *op. cit.*, p. 31.

373 Albert Camus, *Noces, suivi de l’Été*, Paris, Gallimard, 1959.

Cette attitude fait écho aux versets bibliques qui parlent aussi du caractère éphémère de la vie :

L'Homme ! ses jours sont comme l'herbe ;
il fleurit comme la fleur des champs ;
que le vent passe, elle n'est plus,
et la place où elle était l'a oubliée. (Ps 103, 15–16)

Tu les balayes, pareils au sommeil,
qui, au matin, passe comme l'herbe ;
elle fleurit le matin, puis elle passe ;
elle se fane sur le soir, elle est sèche. (Ps 90, 5–6)

Mais contrairement à la Bible, dans les évocations camusiennes du bonheur, nombreuses sont aussi celles qui décrivent la vie insouciant de la jeunesse qui n'a rien de commun avec l'innocence chrétienne : baignades, bals, dans les dancings des plages (par exemple *L'Été à Alger*). Le message délivré par cet amoureux de la vie méditerranéenne, n'est pas chrétien, mais cherche principalement le bonheur sensuel. Il est cependant significatif que l'auteur s'appuie souvent sur ces instants d'extase cosmique pour communiquer aux lecteurs l'expérience du sacré. Carole Auroy, qui a étudié le rapport de Camus au christianisme, définit bien la notion du sacré chez l'auteur :

[A]u fil des textes la conscience du sacré se déporte des instants d'extase cosmique, où s'exprime le désir d'une fusion impersonnelle avec l'univers, à la contemplation de la dignité de l'homme, où se creuse le sentiment qui relie les individus. Mais une forte continuité se perçoit entre l'expérience de l'union cosmique et l'élan qui pousse l'homme vers son prochain.³⁷⁴

Cette définition souligne que pour Camus le sacré réside uniquement dans les sentiments forts que l'homme éprouve dans la nature et dans le transport qui le pousse à des liens avec les autres et à communiquer avec eux. Il s'agit ainsi d'une sainteté sans Dieu.

Avec lucidité, l'auteur constate les limites de la vie humaine :

Je fus heureux à Florence et tant d'autres avant moi. Mais qu'est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène ? Et quel accord plus légitime pour unir l'homme à la vie sinon la double conscience de son désir de durée et de son destin de mort ? On y apprend du moins à ne compter sur rien et à considérer le présent comme la seule vérité qu'il nous soit donnée « par surcroît » (*Le Désert*, dans *Noces suivi de l'Été*, p. 67–68)

374 Carole Auroy, « Sacré », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 815–816.

Si l'Évangile enseigne que l'homme doit d'abord chercher le Royaume de Dieu et sa justice et que tout le reste lui sera donné par surcroît (Mt 6, 33), Camus enseigne à ses lecteurs de se concentrer sur ce « surcroît »³⁷⁵.

Ces barbares qui se prélassent sur des plages, j'ai l'espoir insensé qu'à leur insu peut-être, ils sont en train de modeler le visage d'une culture où la grandeur de l'homme trouvera enfin son vrai visage. Ce peuple tout entier jeté dans son présent vit sans mythes, sans consolation. Il a mis tous ses biens sur cette terre et reste dès lors sans défense contre la mort (*L'Été à Alger*, p. 49).

J'apprends qu'il n'est pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées. Ces biens dérisoires et essentiels, ces vérités relatives sont les seules qui m'émouvent. Les autres, les « idéales », je n'ai pas assez d'âme pour les comprendre. Non qu'il faille faire la bête, mais je ne trouve pas de sens au bonheur des anges (*L'Été à Alger*, p. 50).

Le message de l'auteur est clair : l'homme reste sans défense contre la mort, il faut accepter ce fait et s'accrocher à la vie. Reporter sur le spirituel l'espoir de l'homme serait, selon l'auteur, un crime contre la réalité terrestre, la seule qui compte pour lui. Camus appelle cela « un péché contre la vie » en parlant des habitants d'Alger dans les *Noces* :

Il y a des mots que je n'ai jamais bien compris, comme celui de péché. Je crois savoir pourtant que ces hommes n'ont pas péché contre la vie (il s'agit toujours des habitants d'Alger). Car s'il y a un péché contre la vie, ce n'est peut-être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie, et même de se dérober à l'implacable grandeur de celle-ci. (*L'Été à Alger*, p. 51–52)³⁷⁶.

Pour l'auteur des *Noces*, « pécher contre la vie », c'est « espérer en une autre vie » puisque espérer, c'est « se résigner ». Ce qui sépare radicalement la pensée de Camus de la Bible, c'est que Camus veut que le destin « soit une affaire d'homme qui se traite entre hommes » alors que la Bible enseigne que l'homme dépend de Dieu³⁷⁷.

Pour Møller, deux éléments interfèrent dans l'incroyance de Camus : l'impossibilité de s'élever au spirituel (l'athéisme) et le refus d'espérer en Dieu (l'antithéisme):

Ce n'est pas parce que le monde est voué à la mort que Camus ne croit pas en Dieu. C'est parce qu'il estime plus noble de vivre, en sachant que le monde est mortel, qu'il refuse le principe même d'un espoir transcendant. Même si le monde était un paradis, Camus ne se tournerait pas vers Dieu, parce que, à la base de son athéisme, il y a refus de Dieu, antithéisme.³⁷⁸

375 Charles Møller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, *op. cit.*, p. 39.

376 Albert Camus, *Noces, suivi de l'Été*, Paris, Gallimard, 1959.

377 Charles Møller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, *op. cit.*, p. 41.

378 *Ibid.*, p. 42.

Camus fonde la grandeur de l'homme sur la certitude rationnelle que le monde est irrationnel. Pour lui, la foi n'est rien d'autre qu'une idéologie cruelle qui rend les hommes lâches.

3.4 Le christianisme – une idéologie ?

Camus envisage le christianisme en tant qu'institution dans *Le Mythe de Sisyphe*³⁷⁹. Il le voit à la manière d'autres religions comme un moyen de soumission et d'abus de pouvoir. Il justifie son point de vue en critiquant la théologie qui affirme la toute-puissance de Dieu, puisqu'elle invite l'homme à se soumettre à des règles divines. Il se crée ainsi une situation où l'individu peut dans le pire des cas être tenté de renoncer à ses responsabilités de citoyen et de les déléguer à Dieu. L'individu justifie alors son incurie en disant que Dieu est un juge juste et que la justice divine se réalisera de toute façon après la mort. (La critique de Camus est toujours actuelle quand on pense au terrorisme qui se répand aujourd'hui à travers l'action d'individus extrémistes irresponsables.)

Camus s'attaque aussi aux philosophes de l'existence en se demandant dans le chapitre « Le suicide philosophique » du *Mythe de Sisyphe* comment ces derniers réagissent à l'absurde. L'auteur constate qu'ils mettent l'accent sur l'échec de la raison pour mieux en appeler à l'évasion, à un saut dans une transcendance ou un au-delà où le renoncement aux exigences de la raison fait s'évanouir l'absurde³⁸⁰. « Sauter » dans une croyance religieuse, c'est aveugler son esprit, commettre un « suicide de l'esprit » (MdS, p. 15). Ce qui dépasse la compréhension humaine ne témoigne pas de l'existence de Dieu.

3.4.1 *L'Homme révolté*

Dans *L'Homme révolté*³⁸¹, Camus démasque les idéologies pseudo-scientifiques (le fascisme, le communisme) qui, sous le nom d'histoire absolue, méprisent et détruisent systématiquement l'humanité en vue d'un illusoire paradis à venir. Le lecteur découvre le refus radical que l'auteur oppose à ces idéologies qui s'appuient sur la violence. Le livre ne contient que quelques passages qui abordent la question religieuse ou le problème de

379 Albert Camus, *Essais*, Gallimard, Paris, 1965. *Le Mythe de Sisyphe* fut publié seulement en 1942, mais Camus commença à l'écrire en 1936.

380 Maurice Weyembergh, « Mythe de Sisyphe, (Le) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 585–592. Voir aussi Carole Auroy, « Athéisme », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 62–64.

381 Albert Camus, *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, Folio essais, 2005.

Dieu (par exemple les pages 36–37, 42–43, 45–55 145, 280, 293, 358, 378–379), ce qui prouve de nouveau que l'affaire est close aux yeux de l'auteur :

Si, dans le monde sacré, on ne trouve pas le problème de la révolte, c'est qu'en vérité, on n'y trouve aucune problématique réelle, toutes les réponses étant données en une fois. La métaphysique est remplacée par le mythe. Il n'y a plus d'interrogations, il n'y a que des réponses et des commentaires éternels, qui peuvent alors être métaphysiques. Mais avant que l'homme entre dans le sacré, et pour qu'il en sorte aussi bien, il est interrogation et révolte. L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées (HR, p. 36).

Pour Camus, il n'y a plus de place pour la révolte dans un univers sacré, car il n'y a plus que des réponses divines. Cette réflexion montre que Camus veut tout ou rien. Elle ne prend pas en compte que l'Église ne prétend pas apporter toutes les réponses quant au destin de l'homme. Lorsque nous pensons par exemple à ce qui se passe actuellement en Finlande actuellement au sein de l'Église luthérienne qui est divisée entre les avis des libéraux et ceux des conservateurs notamment sur la question de l'homosexualité, on peut dire que Camus ne prend pas en compte que l'Église est aussi une institution humaine où les individus s'expriment, voire débattent, pour savoir comment interpréter la Bible. Il ne faut pas effacer l'importance du dialogue entre les chrétiens, car chaque génération de croyants a naturellement besoin de se situer, à sa façon, face à la tradition, ce qui ne menace pas automatiquement le côté inchangeable et sacré de l'Église. L'histoire de l'Église montre certes les erreurs des individus « divinisés » mais cela n'empêche pas la sainteté de Dieu de pénétrer l'Église. D'autre part, la critique de l'Église par Camus semble viser plutôt l'Église catholique, alors que le protestantisme est plus ouvert au dialogue, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la présentation de Gide³⁸².

Camus regrette que le christianisme ait cédé à la tentation juive de s'imposer par un organisme théocratique. Il estime que sans cela le christianisme aurait pu être un espoir humain valable qui eût conservé les valeurs de « méditation » entre l'univers et l'homme, valeurs qui lui venaient de l'héritage grec. Pour Camus, l'Église risque de jouer un rôle analogue à celui des États, se divinisant eux-mêmes, oppressant et méprisant l'homme.³⁸³ Camus semble incapable de voir dans l'Église autre chose que ses compromis avec les puissances temporelles.³⁸⁴

382 Camus a eu du succès chez les protestants, ses écrits ont été publiés dans les journaux protestants. Cf. Marie-Thérèse Blondeau, « La réception de l'œuvre d'Albert Camus en milieu chrétien », in *Camus la philosophie et le christianisme*, op. cit., pp. 119–140.

383 L'essai de Jean Grenier sur *l'esprit de l'orthodoxie*, publié en 1938, a marqué l'esprit du jeune Camus.

384 Charles Møller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, op. cit., p. 72.

Au nom du rationalisme que nous avons déjà évoqué, Camus ignore la foi. Pour lui, elle n'est que ténèbres puisque l'attente du Royaume vise une réalité surnaturelle. Il estime que la foi n'a rien d'une rencontre avec Dieu³⁸⁵, comme ce l'est pour Gide et Claudel, mais une entreprise qui débouche sur la passivité. Il est clair que l'auteur de *l'Homme révolté* ne prend pas en considération que les chrétiens sont appelés à la charité : selon la Bible, chaque chrétien doit participer à la révolte pour que le péché du monde soit combattu. Contrairement à Claudel, Camus ne voit pas au-delà des fautes commises par l'Église que les chrétiens ont assumé la lutte contre le mal.³⁸⁶

3.4.2 Le Jésus des Évangiles

Pour Camus, Jésus était un homme qui est devenu Dieu et non pas un Dieu qui est devenu homme. Camus considérait l'humanité de Jésus comme un modèle à suivre, mais il ne croyait pas à sa résurrection. Il note dans son Carnet en 1940 : « Arrachons les dernières pages de l'Évangile et voici qu'une religion humaine, un culte de la solitude et de la grandeur nous est proposé »³⁸⁷. Le cynisme de Jean-Baptiste Clamence cède la place à l'émotion lorsqu'il se met à parler de Jésus en tant qu'« ami » :

Ils l'ont juché sur un tribunal, au secret de leur cœur, et ils cognent, ils jugent surtout, ils jugent en son nom. Il parlait doucement à la pécheresse : « Moi non plus, je ne te condamne pas ! » ; ça n'empêche rien, ils condamnent, ils n'absolvent personne. Au nom du Seigneur, voilà ton compte. Seigneur ? Il n'en demandait pas tant, mon ami. Il voulait qu'on l'aime, rien de plus. Bien sûr, il y a des gens qui l'aiment, même parmi les chrétiens. Mais on les compte. (750)

Cette citation montre bien la tendance de Camus à appréhender « les vérités chrétiennes à partir des défaillances de ceux qui les professent », il « perçoit le Christ comme une victime de Dieu et/ou des hommes »³⁸⁸. Pour lui, « la croix est aussi le supplice du Christ » (HR, p. 145). Après la parution de *La Chute*, on s'est parfois demandé si Camus s'était approché du christianisme. Les réponses de l'auteur ne pouvaient être plus claires :

Mon juge-pénitent ne dit-il pas clairement qu'il est Sicilien et javanais ? Pas chrétien pour un sou. Comme lui j'ai beaucoup d'amitié pour le premier d'entre eux. J'admire la façon dont il a vécu, dont il est mort. Mon manque d'imagination m'interdit de suivre plus loin. Voilà, entre

385 Nous ne trouvons pas chez Camus des allusions à l'Évangile selon Jean qui met en valeur cette relation proche et vivante entre l'homme et Dieu, par exemple Jn 14, 12.

386 Charles Mœller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 75.

387 Albert Camus, *Carnets I, mai 1935 – février 1942*, Gallimard, Paris, 1964, p. 206.

388 Jeanyves Guérin, « Réception chrétienne », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 746.

parenthèses, mon seul point commun avec ce Jean-Baptiste Clamence auquel on s'obstine à vouloir m'identifier. Ce livre, j'aurais voulu pouvoir l'intituler « Un héros de notre temps ». ³⁸⁹

J'ai conscience du sacré, du mystère qu'il y a en l'homme, et je ne vois pas pourquoi je n'avouerais pas l'émotion que je ressens devant le Christ et son enseignement. J'ai des préoccupations chrétiennes, mais ma nature est païenne. [...] Je me sens à l'aise chez les grecs, et pas ceux de Platon [...] J'ai foi en des valeurs antiques, bien que cela soit mal vu depuis Hegel. » ³⁹⁰

3.5 L'évolution de la pensée éthique

La mise en évidence de l'indifférence de Dieu vis-à-vis du monde de sa Création n'est pas la partie la plus originale de la critique camusienne du christianisme : n'est-ce pas l'un des thèmes principaux dans la littérature occidentale depuis le XVIII^e siècle ? L'idée d'un Dieu tout puissant est incompatible avec la notion de liberté chez Camus. Cependant, pour l'auteur, l'annonce de la mort de Dieu par Nietzsche libère certes les hommes, mais cette liberté n'est pas sans risque puisque si Dieu n'existe pas, l'homme se met à sa place. Des œuvres, comme *La Chute*, par exemple, montrent qu'une liberté illimitée obscurcit le sens de la réalité de l'homme, ce qui finit souvent par lui coûter cher. Aveuglé par cette liberté imaginaire, l'homme se persuade qu'il jouit de possibilités illimitées qui parviennent pourtant à détruire sa paix intérieure et l'idée que la vie ait un sens caché. L'œuvre de Camus montre que l'homme ne gagne rien quand il dépasse les limites de l'humanité et ne se contente pas de son sort. ³⁹¹

Les personnages absurdes de Camus développent une façon de vivre radicale, voire révolutionnaire, qui s'oppose complètement à l'attitude chrétienne. Caligula, Jean-Baptiste Clamence, Meursault se perdent en se persuadant que le sens de la vie n'est rien de plus que leur vie personnelle. Mais à partir de *La Peste*, les personnages absurdes laissent place à des protagonistes de plus en plus altruistes. Ce mouvement se poursuit avec *Le Premier homme*. Nous avançons l'hypothèse que c'est avec *La Peste* (1947) ³⁹² que Camus s'engage dans la voie de sa pensée éthique si manifeste dans *Le Premier Homme*. Ce roman est, comme *La Peste*, une écriture « humble et modeste » ³⁹³. Dans *La Peste*, c'est la douleur du monde et la souffrance des autres que l'auteur met en scène.

389 *Le Monde*, 31 août 1956, citation reprise in *Théâtre, récits, nouvelles*, préface de Jean Grenier, textes établis et annotés par R. Quilliot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 2002.

390 *Figaro littéraire*, le 21 décembre 1957.

391 Cf. Carole Auroy, « Athéisme », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 62–65.

392 *La Peste* témoigne de cette immense vague de douleur qui a submergé le monde depuis 1939.

393 Charles Moëller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 57.

Le dernier Camus s'éloigne en effet de la découverte personnelle de l'absurde qui domine dans *Caligula* et devient attentif à « la souffrance des autres »³⁹⁴. L'auteur fait là un pas important qui le distingue de Gide.

3.6 Le problème du mal

La pensée éthique de Camus tente de répondre au problème du mal. Cette question est aussi un composant de l'incroyance de l'auteur. Il ne peut pas croire qu'il y ait un Dieu tout-puissant sur cette terre où des enfants innocents souffrent et meurent. Le problème du mal ne le laisse pas tranquille durant toute sa vie. Il cherche déjà une réponse dans son Diplôme d'Études supérieures où il montre comment saint Augustin a tenté de résoudre l'origine du mal d'un point de vue théorique. *L'Homme révolté* examine aussi le problème du mal. En 1944, Camus note dans ses *Carnets* :

Sens de mon œuvre : tant d'hommes sont privés de la grâce. Comment vivre sans la grâce ? Il faut bien s'y mettre et faire ce que le christianisme n'a jamais fait : s'occuper des damnés.³⁹⁵

Qu'il se mette du côté des damnés illustre son procès contre le Dieu de la Prédestination et sa conception d'un Dieu sur qui on ne peut rien et qui par contre peut tout sur la destinée des hommes.

La Peste aborde aussi la question du mal. Pour comprendre l'attitude négative de Camus sur le christianisme, il est instructif d'examiner comment ce roman contribue à l'évolution de la pensée éthique de l'auteur. Le symbolisme du terme 'peste' est riche dans le roman. C'est d'abord l'épidémie qui frappe au hasard, ensuite la guerre et l'occupation qui détruisent la vie des personnages, et finalement, le mot évoque la souffrance des innocents. Citons l'exemple classique qui illustre aussi le thème du silence voire l'injustice de Dieu, thème qui reviendra dans nos analyses. La mort de l'enfant du juge Othon manifeste l'indifférence de Dieu qui reste insensible aux prières du Père Paneloux demandant un miracle. Rieux déclare alors de la même manière qu'Yvan Karamazov, qu'il refusera toujours une création où les innocents sont torturés. La souffrance des innocents, c'est la pointe la plus paradoxale du problème du mal dans le monde.

Mais ce qui montre l'évolution de la pensée éthique de l'auteur est que le mal de la peste n'est pas seulement la souffrance des innocents, c'est aussi « le mal moral »³⁹⁶. Avec

394 *Ibidem.*

395 Albert Camus, *Carnets II*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 129–130.

396 Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, op. cit.*, p. 58.

Cottard, Camus laisse entendre que les hommes ne sont pas innocents. Ce personnage incarne le mal moral : le délinquant se réjouit de la peste parce que le chaos social va lui permettre d'échapper au châtement et de poursuivre ses affaires louches. La peste l'arrange. Camus se sert curieusement de ce pauvre type pour lancer le thème du pardon. Tarrou, fils d'un grand avocat d'assises, dit : « Son seul vrai crime, c'est d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et des hommes. Le reste, je le comprends, mais ceci, je suis obligé de le lui pardonner »³⁹⁷. Tarrou représente un nouveau type d'homme dans l'univers de Camus. Jacques Cormery sera son héritier plus tard. Ces personnages mûrissent et prennent conscience de la conséquence des actions des hommes. Leur évolution consiste en un repentir non-religieux où l'homme se repent face aux autres et face à la vie.

Tarrou est un personnage important avec qui Camus s'approche du mystère du mal qui pénètre le monde et se répand comme la peste. Avec lui le lecteur découvre que le mal qui vient de la bêtise et de la méchanceté des hommes s'accumule : le péché des nations est aussi celui des individus. La chaîne de nos actes s'étire à l'infini ; Tarrou découvre qu'on ne peut faire le moindre geste ici-bas sans risquer de faire du mal à quelqu'un :

Avec le temps, dit Tarrou au docteur Rieux, j'ai simplement aperçu que même ceux qui étaient meilleurs que d'autres ne pouvaient s'empêcher aujourd'hui de tuer ou de laisser tuer parce que c'était dans la logique où ils vivaient, et que nous ne pouvions pas faire un geste en ce monde sans risquer de faire mourir. Oui, j'ai continué d'avoir honte, j'ai appris cela que nous étions tous dans la peste, et j'ai perdu la paix. Je la cherche encore aujourd'hui, essayant de les comprendre tous et de n'être l'ennemi mortel de personne. Je sais seulement qu'il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré et que c'est là ce qui peut, seul, nous faire espérer la paix ou une bonne mort à son défaut. C'est cela qui peut soulager les hommes et, sinon les sauver, du moins leur faire le moins de mal possible et même parfois un peu de bien. (P, p. 254–255)

Ce passage révèle que, sous cet angle, Camus s'approche de Claudel et du mystère de la sainteté, même si elle reste évidemment pour Camus une « sainteté sans Dieu » : Tarrou, qui ne croit pas en Dieu, veut pourtant devenir un saint :

- En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint.
- Mais vous ne croyez pas en Dieu, lui répond Rieux ?
- Justement. Peut-on être un saint sans Dieu, c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui. (P, p. 257)³⁹⁸

397 Albert Camus, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, 2011, p. 304 (« un être comme celui-là qui a aimé la peste en son cœur, je ne puis le comprendre, je dois lui pardonner »).

398 Voir Charles Moeller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, *op. cit.*, p. 62.

La souffrance des innocents reste le sommet du problème du mal, contre lequel l'œuvre de Camus ne cesse de lutter. Jésus parle aussi de la souffrance des justes, des innocents et des pauvres dans le Sermon sur la montagne (Mt 5)³⁹⁹. Le christianisme donne une explication au problème de la souffrance des innocents : c'est « la mystérieuse solidarité des innocents avec la souffrance des autres ». Cette solidarité n'est autre que leur union mystérieuse aux souffrances de Jésus, « le plus grand torturé de toute l'Histoire »⁴⁰⁰. Les innocents qui souffrent sont les tous premiers témoins de Dieu, unis à Jésus mourant et ressuscité. On ne pourrait trouver des prises de position plus différentes sur la mort de l'enfant que celles que nous trouvons dans *La Peste* et dans *L'Annonce faite à Marie*. L'enfant du juge Othon meurt de la peste. L'auteur utilise la mort de l'enfant comme un exemple de la souffrance des innocents pour accuser Dieu : Rieux dit au Père Paneloux : « Vous savez bien que celui-là était innocent » (P, p. 221). Claudel développe à travers la mort de l'enfant de Mara le mystère de la résurrection et le besoin de la grâce. Quant à Gide, un seul enfant souffre dans son écriture, c'est l'enfant mal compris qu'il fut.

L'œuvre de Claudel retravaille la souffrance des innocents comme une vérité chrétienne, un fait incontournable dans le monde, alors que Camus affirme qu'il faut lutter contre la souffrance des innocents (comme Rieux dans *La Peste*). « Le portrait du chrétien, dans *La Peste*, en la personne du P. Paneloux, est donc une caricature. Ramener le dilemme à celui-ci : ou bien Dieu existe, et alors on prie, on ne lutte plus, ou bien il n'existe pas, et alors on combat, c'est une caricature »⁴⁰¹ Camus n'est pas sensible à la signification des luttes spirituelles des croyants (Abraham, Job, Jésus...). Le Christ qui crie son agonie sur le Golgotha prouve pour Clamence que Dieu n'existe pas.

Le sens de la solidarité, poussé jusqu'au sacrifice du bonheur personnel au profit de celui des autres, est un autre élément de l'évolution de la pensée éthique de Camus. Les personnages de Rieux et de Rambert se détournent de leur bonheur parce qu'ils auraient honte à être heureux seuls. Camus a un sens de la solidarité plus développé que Gide. Si des personnages camusiens à partir de *La Peste* sont dévorés d'un sentiment de remords à l'idée de pouvoir être heureux sans que les autres le soient, les personnages gidiens des

399 « Heureux les pauvres de cœur : le Royaume des cieux est à eux. Heureux les doux : ils auront la terre en partage. Heureux ceux qui pleurent : ils seront consolés. Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice : ils seront rassasiés. Heureux les miséricordieux, ils leur sera fait miséricorde. Heureux les cœurs purs : ils verront Dieu. Heureux ceux qui font œuvre de paix : ils seront appelés fils de Dieu. Heureux ceux qui sont persécutés pour la justice : le Royaume des cieux est à eux. Heureux êtes-vous lorsque l'on vous insulte, que l'on vous persécute, et que l'on dit faussement contre vous toute sorte de mal à cause de moi. Soyez dans la joie et l'allégresse, car votre récompense est grande dans les cieux : c'est ainsi en effet qu'on a persécuté les prophètes qui vous ont précédés. » (Mt 5, 3-11).

400 Charles Møller, *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. I, op. cit., p. 89.

401 *Ibid.*, p. 88.

œuvres que nous étudions luttent contre le refoulement religieux pour oser nommer ce qu'ils désirent sur le plan individuel.

3.7 Dialogue avec les chrétiens⁴⁰²

Sans être chrétien, Camus a cru au message éthique du christianisme et il n'a cessé d'affirmer que sa mise en pratique est le devoir de chaque homme. Dans la conférence de Latour-Maubourg, Camus formule cette idée de la manière suivante : « si je me permettais [...] de revendiquer des [chrétiens] quelques devoirs, il ne pourrait s'agir que des devoirs qu'il est nécessaire d'exiger de tout homme aujourd'hui, qu'il soit chrétien ou qu'il ne le soit pas »⁴⁰³

La pensée éthique de Camus a attiré beaucoup d'attention parmi les chrétiens partout en Europe et les intellectuels catholiques de sa génération voulaient être en contact avec lui.⁴⁰⁴ Les écrits de Camus furent publiés et analysés dans de nombreuses publications protestantes et catholiques, telles que *La Croix*, *Études*, *Dieu vivant*, *la Revue nouvelle*, *La Vie intellectuelle*, *Les Cahiers universitaires catholiques*, *Réforme*. En 1953, Møller compte Camus parmi les auteurs qui sont obsédés par le silence de Dieu. Ce qui fait la différence entre les chrétiens et Camus, selon lui, est le fait que Camus abandonne le concept de péché et ne voit dans l'attitude humble que de la soumission. D'autre part, certains chrétiens voient en lui un sceptique plus qu'un athée. D'après eux, il se rapproche de la vérité chrétienne par le biais des faiblesses des chrétiens. À l'heure actuelle, des intellectuels catholiques comme François Chavannes et Arnaud Corbic prennent sérieusement la critique du christianisme que fait Camus. Le dernier, par exemple, le considère dans son nouvel ouvrage, *Camus et l'homme sans Dieu* (2007)⁴⁰⁵ comme un auteur qui appelle les chrétiens à réfléchir sur les bases de leur foi. Ce qui est grand dans le rapport de Camus au christianisme, c'est sa façon de souligner que l'homme n'est pas dépourvu d'interrogations morales, même si l'on considère que

402 Cf. Jeanyves Guérin, « Réception chrétienne », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 745–747.

403 Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 372.

404 D'ailleurs, la pensée de Camus attire et intrigue toujours les chrétiens du monde entier. En 2013, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, l'Église luthérienne a organisé en Finlande un événement culturel sur Camus dans l'une des plus grandes églises de Helsinki. Les auteurs Torsti Lehtinen et Aina Bergroth et le metteur en scène Erik Söderblom ont discuté sur la foi et sur l'irréligiosité des habitants de Helsinki en s'appuyant sur la pensée de Camus. La grande question du débat était de savoir si Camus, agnostique, a plus de spiritualité que l'Église luthérienne en Finlande.

405 Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Cerf, 2007.

Dieu est absent. Refusant toute solution transcendante, Camus cherche à savoir comment vivre dignement une vie qui non seulement a la mort comme toile de fond, mais qui surprend par l'absence de sens et par l'irrationnel. L'auteur de *l'Homme révolté* se demande :

Peut-on, loin du sacré et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite ? (HR, p. 37)

Le dernier Camus répond à cette question par une mise en valeur de chaque homme.

Partie III

ANALYSE DES ŒUVRES

1 Paul Claudel : Dramaturge-exégète

1.1 *Le Repos du septième jour*⁴⁰⁶

Dans la situation initiale de ce « drame théologique »⁴⁰⁷ de Claudel, la société des hommes, appelé l'Empire, une « Chine mythique »⁴⁰⁸, se trouve frappée d'un cataclysme épouvantable : les morts se mêlent aux vivants. L'œuvre indique clairement que ce mal mystérieux résulte d'un refus collectif de Dieu. Claudel porte un œil critique sur le paganisme des Chinois. L'Empereur, le protagoniste, part à la quête d'un remède pour sauver son peuple. Il descend en enfer pour trouver la « voie de salut »⁴⁰⁹. Dans les ténèbres infernales, il rencontre sa mère, qui « erre dans le vide de l'absence de Dieu »⁴¹⁰, et le Démon, qui essaie de le séduire en lui faisant croire que le mal est en tout homme et que l'humanité est sans salut. Après les avoir écoutés parler, le protagoniste rencontre encore l'Ange de l'Empire qui lui apprend la grande vérité, à savoir comment l'homme doit vivre. Fort de cette révélation, qui apparaît comme un éloge du christianisme, il revient sur la terre et se présente alors en sauveur des hommes. Par le biais de son itinéraire et le remède qu'il apporte à l'humanité, le protagoniste se transforme en une figure du Christ dans la lecture biblique de l'œuvre.

406 Paul Claudel, *Théâtre I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2011.

407 Mi, *op. cit.*, p. 146.

408 Jacques Houriez, « Notice pour *Le Repos du septième jour* », *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 1496.

409 Pierre Brunel, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, SEDES, 1975, p. 190.

410 Jacques Houriez, « Notice pour *Le Repos du septième jour* », *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 1499.

1.1.1 L'arrière-plan du drame

Lorsque Claudel acheva son drame religieux, *Le Repos du septième jour*, le 17 août 1896, environ neuf ans s'étaient écoulés depuis sa conversion. Pendant ces années, il avait été tenté par la vie monastique, mais y avait renoncé après l'échec de sa retraite au monastère de Ligugé. Il poursuivit cependant sa quête de Dieu. *Le Repos*, « la pièce la plus somptueuse, la plus philosophique et la plus symboliste du jeune Claudel de 28 ans »⁴¹¹, se lit aussi en effet comme un « testament spirituel »⁴¹², car il montre que l'auteur a longuement médité sur sa foi chrétienne et qu'au terme de cette méditation la nécessité de concilier le métier d'écrivain et le devoir du chrétien s'est imposée à lui. L'évolution de sa sensibilité religieuse se manifeste dans les thèmes et les images bibliques. On observe ainsi une très nette maturation de sa spiritualité de *L'Échange* au *Repos*. Dans celui-ci, l'auteur a par exemple rejeté par exemple l'idée que le paganisme est une faute et la perversion de l'âme⁴¹³. La grandeur du *Repos* se trouve dans le fait que Claudel met en scène plusieurs thèmes bibliques d'une façon qui permet de montrer leur universalité.

La dimension biblique de l'œuvre a cette caractéristique que la pièce ne se réfère pas à un seul récit précis de la Bible : ses allusions renvoient à des passages différents. Il s'agit d'une réécriture plus discrète qui touche à une multiplicité de textes bibliques. Ainsi la relation textuelle entre *Le Repos* et la Bible relève-t-elle de l'intertextualité au sens large du terme. Par conséquent, le lecteur de Claudel est invité en premier lieu non pas à étudier en quoi *Le Repos* est une modification d'un récit biblique donné, mais à réfléchir globalement sur la religion chrétienne. En fait, dans la subtextualité selon Taranovski, il s'agit d'étudier par exemple l'image du christianisme telle qu'elle est présentée par une œuvre littéraire, tandis que les notions d'hypertextualité de Genette servent à faire une bonne analyse textuelle d'une œuvre sans s'intéresser à ce qui se passe hors du texte de l'œuvre en question. À travers les allusions isolées et individuelles à la Bible, *Le Repos* établit un lien analogique avec la Bible en fondant des rapprochements, des associations, des réminiscences, des déplacements et des connotations thématiques entre le texte de Claudel et plusieurs passages bibliques. Les allusions bibliques sont souvent tirées de l'Apocalypse : le drame reprend des notions comme le Salut, l'Enfer, la Damnation, la Résurrection, le Démon, le Mal, le Péch, l'Oblation de soi. Ce sont des notions très

411 Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit., p. 295.

412 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 11.

413 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel – premières œuvres*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 594, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 289.

abstraites qui sont aussi parmi les plus difficiles de la Bible et qui amènent au cœur de la pensée biblique. Ces choix de Claudel en disent long sur sa position face à un corpus biblique.

Il y a lieu de préciser l'arrière-plan du *Repos* en raison de la complexité de cette œuvre dramatique⁴¹⁴. La présentation de sa réception ainsi que de son contexte historique est nécessaire dans la mesure où elle aide à mieux saisir les allusions bibliques de l'œuvre. Jusqu'à sa mise en scène en France en 1965, le public connut mal cette pièce publiée dans des recueils collectifs ou dans les œuvres complètes. L'auteur lui-même n'apprécie pas beaucoup cette pièce. Lorsqu'il l'évoque dans sa correspondance, c'est pour affirmer une indifférence parfaite : « J'ai fini *Le Repos du septième jour* que cet ouvrage goûte lui-même au fond d'un tiroir profond »⁴¹⁵. Le silence relatif de la critique s'explique certainement en partie par l'attitude de l'auteur. Mais l'ambiguïté du genre de l'œuvre ainsi que la difficulté du langage y sont sans doute pour quelque chose : « Est-ce un drame, une méditation, un oratorio ? Est-ce vraiment une pièce de théâtre, ou un récitatif », demande Houriez⁴¹⁶. De même, le sens littéral est parfois inintelligible à la première audition ou à la première lecture. Malgré les réserves de la presse, et en dépit du fait que le troisième acte n'a pas pu être représenté dans sa totalité, la mise en scène de Pierre Franck, le 1^{er} octobre 1965 au théâtre de l'Œuvre intéresse le public, le passionne même. L'interprétation des acteurs et la respiration lyrique et dramatique du langage claudélien donnaient au texte sa dimension réelle de méditation personnelle. On écrit dans *le Figaro littéraire* que l'inférieure rencontre devient « brusquement humaine et presque familière »⁴¹⁷. Si le langage de Claudel était trop difficile pour le lecteur, il révélait selon Henri Gouhier toute sa signification sur la scène, le sens spirituel qui, « seul, impose au texte la dimension tragique et, du même coup, le rend intelligible »⁴¹⁸.

Ce qui ajoute fondamentalement à la particularité de la pièce, c'est qu'à l'époque de sa rédaction, Claudel était diplomate en Chine (nomination à Shanghai en 1894). La découverte de ce pays non-chrétien lui ouvrait une nouvelle perspective à travers laquelle

414 Dans l'analyse du *Repos*, que nous considérons comme l'œuvre la plus difficile de notre corpus, nous nous appuyons sur les nombreuses études de Jacques Houriez. Cet auteur est le grand spécialiste du *Repos*, pièce à laquelle il a consacré sa thèse, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

415 *Lettre à Pottecher*, Shanghai, le 26 février 1897, *Cahiers Paul Claudel I*, p. 106, citation reprise par Jacques Houriez, in *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 14.

416 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 14.

417 *Le Figaro littéraire*, 14. 10. 1965, article de J. Lemarchand, p. 14, citation reprise par Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 15.

418 *La Table Ronde*, n°215, déc. 1965, article d'Henri Gouhier, p. 160, citation reprise par Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, pp. 15-16.

il méditait sur sa foi chrétienne. Nous avons vu en effet qu'il avait lu et annoté les deux *Sommes* de Thomas d'Aquin au cours des premières années de son séjour en Chine. À son arrivée, il trouve un empire où tout le sens religieux semble éteint par « un confucianisme durci et fermé à toute spéculation sur l'au-delà »⁴¹⁹. La magie qui prospère en Chine semble à ses yeux remplacer la religion. La non-religiosité des rites ancestraux et du carré magique à travers lequel on consulte le Ciel équivalent pour lui à celle de la croyance en l'horoscope d'un Européen⁴²⁰. Un vif dégoût se devine au premier acte du *Repos*, où cette philosophie s'assimile, comme nous allons le voir, aux doctrines positivistes de l'Europe et à « sa morale du juste milieu »⁴²¹. Notons que l'auteur a aussi en horreur la nouvelle organisation sociale française qui vise, d'après lui, « à se passer de Dieu »⁴²².

Mais c'est au bouddhisme, avec lequel Claudel s'était déjà familiarisé avant d'arriver en Chine, qu'il réserve ses plus dures critiques : « la quiétude bouddhiste lui paraîtra toujours aller à contre-Dieu »⁴²³. L'idée que l'homme puisse se suffire à lui-même, surtout, soulève en lui une vive hostilité. Selon Gilbert Gadoffre, « après les grandioses constructions de l'ontologie thomiste, le bouddhisme lui paraissait une incohérente et malsaine philosophie du Non-Être, ou, comme le dit l'Empereur du *Repos du septième jour*, le “lugubre embrassement du Blasphème avec le Néant”, un univers mental où “toutes choses sont vaines et mauvaises, n'y ayant cependant proprement bien ni mal, ni vrai, ni faux” »⁴²⁴. Pour Claudel, tout cela est en opposition avec la religion chrétienne, notamment la religion catholique, qui est pour lui la parole donnant son sens au monde :

Un catholique connaît ce qui est blanc et ce qui est noir, à chaque question il est capable de répondre par oui ou par non [...]. Toutes ces choses sont inestimables pour un poète et pour un artiste parce que le scepticisme, le doute, l'hésitation, est justement le chancre mortel de l'art véritable.⁴²⁵

Par ailleurs, certaines de ses lettres et les notes de son agenda de Chine montrent que ce pays produisait aussi sur lui une forte impression. *Le Repos* porte donc la marque, non seulement de l'aversion, mais aussi de l'attirance du dramaturge à l'égard de ce monde

419 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., p. 18.

420 *Ibidem*.

421 *Ibid.*, p. 19.

422 *Ibid.*, p. 117.

423 *Ibidem*.

424 Gilbert Gadoffre, *Claudel et l'Univers chinois* (thèse pour le Doctorat ès Lettres), Paris, Gallimard, 1968, p. 295.

425 « Religion et poésie », *Œuvres en prose*, op. cit., p. 64.

nouveau. Les *Mémoires improvisés* montrent que le taoïsme l'a intéressé et inspiré⁴²⁶. Cette œuvre témoigne de l'intérêt de l'auteur pour « l'attitude de disponibilité continuelle », « l'état de simplicité et de disponibilité à l'égard des circonstances », et pour « un certain détachement intérieur »⁴²⁷ enseignés par le taoïsme.

Ainsi, *Le Repos* peut-il être considéré non seulement comme un drame religieux mais aussi comme un drame théologique où les études chinoises et les études théologiques se trouvent amalgamées.⁴²⁸ Il semble en effet que Claudel veuille montrer à travers *Le Repos* que le christianisme répond aux plus vieilles angoisses de l'humanité, car cette œuvre dramatique est imprégnée de l'idée de la religion naturelle exprimée de la façon suivante par l'apôtre Paul dans sa lettre aux Romains :

Quand des païens, sans avoir de loi, font naturellement ce qu'ordonne la loi, ils se tiennent lieu de loi à eux-mêmes, eux qui n'ont pas de loi. Ils montrent que l'œuvre voulue par la loi est inscrite dans leur cœur ; leur conscience en témoigne également ainsi que leurs jugements intérieurs qui tour à tour les accusent et les défendent. (Rm 2, 14–15).

Cela signifie que des hommes n'ayant aucune notion de Dieu, et agissant selon leur conscience, peuvent vivre selon la loi divine, car en leur cœur est inscrite une loi naturelle qui correspond à la loi révélée⁴²⁹. L'Empereur du *Repos* trouve en effet le chemin vers Dieu sans que personne ne le lui enseigne. Très présente est aussi la pensée biblique et œcuménique selon laquelle Dieu n'est pas seulement le Dieu d'un seul peuple, mais celui de tous les peuples et de l'humanité entière (Rm 3, 29). La pièce prend donc implicitement parti pour l'évangélisation des nations païennes. Dans ce drame, Claudel met systématiquement en correspondance le christianisme et les pensées orientales.

426 Paul Claudel, *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, op. cit., p. 145.

427 *Ibidem*.

428 C'est la pensée religieuse de la pièce (voir en plus de Jacques Houriez, Jacques Madaule, *Le Drame de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964) ainsi que les problèmes qui s'y trouvent posés qui ont surtout intéressé les critiques. Odile Vetoë a étudié les références de Claudel à l'écriture dantesque, alors qu'Ernes Friche s'y intéresse à l'influence de saint Thomas. André Vachon a cherché à situer le drame dans l'œuvre de Claudel, et, dès 1934, Victor Bindel avait écrit pour son œuvre *Claudiel* un chapitre sur « l'Enfer de Claudel ». La valeur dramatique de la pièce intéresse plusieurs chercheurs : Pierre Brunel a souligné les rapports du *Repos* avec les antiquités latine, grecque, médiévale et chinoise ; Gilbert Gadoffre a mis en évidence ses rapports avec le paysage chinois et la philosophie taoïste. Michel Malicet a clarifié l'aspect onirique de l'œuvre, tandis que Zoël Saulnier et Eugène Roberto y ont étudié l'itinéraire d'une conversion inspirée par la découverte des pensées thomiste et chinoise. Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., pp. 14–16.

429 « Quand Paul dit que les païens sont sans loi (v. 12, 14), il veut dire qu'ils ne connaissent pas la volonté de Dieu par une loi divinement révélée comme l'est la loi de Moïse ; il ne pense pas à la loi humaine, civile ou pénale. Mais le verdict de leur conscience en tient lieu et constitue un équivalent de la loi de Moïse inscrit dans leur cœur de l'homme (v. 15). En ce sens limité, on peut parler, à propos de ce passage, d'une « loi naturelle. » TOB, note du verset Rm 2, 12, op. cit., p. 2431.

Presque toutes les allusions bibliques y agissent, comme l'ont souvent montré les études de Jacques Houriez, par associations et connotations thématiques entre la culture biblique et celle des religions de la Chine. Claudel semble ainsi vouloir rassembler différentes convictions qui s'opposent.

1.1.2 Vers une christianisation de la pensée orientale

Au début du premier acte, L'Empereur est salué de façon majestueuse par celui qui s'appelle Salutateur :

Le SALUTATEUR : Révérence à votre Face sacrée !
[...]
Nous revient d'honorer votre présence, Fils du Ciel !
Vos titres sont le Premier, l'Unique, le Un,
Tenant-le-sceptre-de-jade, Revêtu-de-vêtements-jaunes,
Dominateur, Pondérateur
Accord, Moyen, Terme, Milieu, Fondation, Résidence, Principe !
Vous êtes assis entre tous les hommes ! (599–600)

L'énumération par le Salutateur des multiples titres de l'Empereur sert à exprimer efficacement une louange dithyrambique. Ces titres, qui « font partie du protocole chinois »⁴³⁰, évoquent aussi les termes d'adresse fréquents dans l'Apocalypse où ils s'appliquent exclusivement au Christ :

Grâce et paix vous soient données de la part de celui qui est, qui était et qui vient, de la part des sept Esprits qui sont devant son trône, et de la part de Jésus Christ, le témoin fidèle, le premier-né d'entre les morts et le Prince des rois de la terre. (Ap 1, 4–5)

L'expression de « Fils du Ciel » du drame claudélien transforme l'expression biblique « Fils de l'homme » que le Christ s'appliquait à lui-même. Chez Claudel, ce titre fait penser aux empereurs chinois ou asiatiques qui font l'objet d'un culte. L'Empereur du *Repos* a reçu un mandat du ciel, mais la pièce laisse entendre que c'est la démesure dans sa louange qui est à l'origine du mal frappant l'empire. Les ministres, corrompus par une contemplation idolâtre de l'Empereur, oublient Dieu, car la Bible ne permet de donner qu'à Dieu le titre de « Unique », d'« Un ». De la même façon, ils donnent à leur souverain le titre de « Principe », alors que ce titre n'appartient qu'au Christ selon Jean (Jn 8, 25, Ap 1, 8). Ils l'appellent aussi « Père de la famille », alors qu'il n'est pas permis,

430 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel – premières œuvres*, op. cit., p. 291.

selon Matthieu, de donner le nom de Père à quiconque : « N'appellez personne sur la terre votre "Père" : car vous n'en avez qu'un, le Père céleste » (Mt 23, 9).⁴³¹ L'expression biblique « le Premier-né d'entre les morts » évoque la Résurrection du Christ, à laquelle la fin du *Repos* fait allusion, comme nous allons le voir plus loin. Le début de la pièce présente donc l'image idéalisée que l'on veut donner de l'Empereur.

La description des bornes de l'Empire par le Premier Ministre fait penser à la création du monde. Des échos du début de la Genèse transparaissent dans l'écriture de Claudel :

LE PREMIER MINISTRE : [...] La pluie descend du Ciel bienfaisant, la main de l'eau s'étend sur la surface de la terre ;
 Celle-ci ne reste point sèche, mais suivant l'ordre des temps avec cérémonie, elle produit un ample sacrifice.
 De ses antiques trésors
 Elle met la nourriture devant les hommes afin qu'ils mangent, l'ayant mélangée à leur salive,
 Et que le feu du cœur ne s'éteigne point, mais qu'il brûle, produisant de la lumière,
 Par quoi l'homme voit et entend, et il est capable de comprendre dans son esprit.
 Et le mâle s'étant uni à la femelle, le peuple est né,
 Que tu gouvernes avec sagesse selon les règles de la Musique et le précepte de l'Antiquité.
 À l'Ouest la terre s'élève vers l'adoration ;
 Le Nord borne ton empire, et les Rois du Sud
 Ont reçu ton sceau et t'envoient des tributs ;
 Et à l'Est la mer,
 Pacifique, sans bornes, éternelle ;
 De ce côté la Porte noire du Ciel par où le Soleil apparaît.
 Telles sont les bornes de ton Empire
 Et il est appelé l'Empire du Milieu, le Royaume-de-la-Tranquillité-du-Matin. (600)

Cette description donne une image paisible de l'Empire, rappelant le monde d'avant la Chute. Dieu n'est pas mentionné. Même si on parle du ciel bienfaisant, qui évoque une force supérieure, l'Empire est celui de l'Empereur et c'est lui l'unique objet de l'adoration. Les expressions « selon les règles de la Musique et le précepte de l'Antiquité » font allusion au taoïsme⁴³². Cependant, le passage donne l'impression que tout correspond à un plan divin, ce qui est, une idée qui se retrouve maintes fois dans la Genèse (1, 9–25). Dans la Bible, le récit de la création est aussi une contemplation du monde créé par son Créateur. Il semble que la scène de Claudel ne mette pas en doute que le plan de Dieu

431 *Ibidem.*

432 Dans la pensée taoïste, la musique donne au Sage un pouvoir inouï : elle est ce qui fait le continu entre l'homme et la nature, elle est la communion totale entre lui et le cosmos. Voir Léon Wiegner, *Les Pères du Système taoïste*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

concerne aussi ceux qui ne le connaissent pas. Ce passage développe aussi l'idée qu'à l'intérieur de l'Empire un être invisible prend soin de tout le monde. L'éloge de la terre qui donne la nourriture aux hommes évoque l'idée que Dieu n'abandonne pas sa création (Dt 7, 9 ; 11, 12). Que la terre produise de la nourriture pour les hommes (Gn 1, 12, 28 ; Ps 8, 7 ; Sg 9, 2) en est la preuve dans la Bible. Un certain accord entre Dieu, quelque mystérieux soit-il, et l'homme, est ainsi exalté (Es 45, 9). Ces références du début de la pièce donnent en effet au drame la dimension de l'univers. Le verset « l'homme voit et entend, et il est capable de comprendre dans son esprit » introduit l'idée de la religion naturelle, selon laquelle tout homme a conscience du Dieu vivant des chrétiens sans le savoir.⁴³³

Le « Dragon » de la suite du discours du Premier Ministre ramène de nouveau le lecteur à l'Apocalypse :

LE PREMIER MINISTRE : [...] Et le grand Dragon s'y enroule, dont on ne sait où est sa fin ni sa tête. (600)

Dans le Nouveau Testament, le dragon est mentionné dans les visions de l'Apocalypse, où il est aussi appelé « Diable et Satan, le séducteur du monde entier » (Ap 12, 9), dans *Le Repos*, la mention du Dragon introduit une menace imprécise dans la description harmonieuse de l'Empire. Le Premier Ministre se remet cependant immédiatement à énumérer les éléments de la prospérité du pays :

LE PREMIER MINISTRE : Tout est paisible [...]

Ni famine, ni peste, ni guerre.

Le paysan a recueilli son riz,

Et le thé, et la soie, et le miel, et le coton ; il l'a vendu,

Et à l'extrémité de sa ligature, il a fait solidement le nœud correct et juste. (601)

Ce passage reprend un processus typique du style de l'Apocalypse, où les descriptions agréables et paisibles alternent avec des descriptions terrifiantes de la fin du monde et de la destruction de la terre. L'image harmonieuse du paysan qui travaille évoque aussi le confucianisme dans lequel Claudel voyait « une sorte de religion naturelle à l'état pur » et qu'il envisageait comme « la grande religion du progrès par le travail opposée aux

433 D'autres allusions bibliques sont l'emploi des points cardinaux pour décrire les limites du royaume (Nb 34, 3 ; Jl 17, 10) ainsi que l'idée de l'homme qui voit avec son esprit (1 Co 2, 15). Cette vision spirituelle est fortement valorisée dans *Le Repos* ; c'est un thème qui revient souvent chez Claudel. Le verset « Et le mâle s'étant uni à la femelle, le peuple est né » reprend les versets bibliques où l'on parle de l'union entre l'homme et la femme, du fait qu'ils ne sont qu'une seule chair (Mt 19, 5 ; Mc 10, 8, Ep 5, 31).

religions surnaturelles qui ont toujours vu dans le travail une punition collective infligée à l'humanité »⁴³⁴.

Après la description idyllique de l'Empire par le Premier Ministre, l'Empereur apprend du Premier Prince que le désordre détruit l'ordre et la paix du pays. Il découvre que les morts, invisibles mais présents partout, dérangent son peuple et l'empêchent de vivre comme avant, rendant la vie des vivants impossible :

LE PREMIER PRINCE : [...] Mais ils errent la nuit dans les champs, ou sur les fleuves dans le brouillard, et comme des rats ils fourmillent dans les maisons.

Eux, le peuple vide et sans boyaux, qu'ont-ils à nous tourmenter, se rassemblant à l'odeur du feu, grinçant des dents à l'exhalaison de la graisse qui frit ?

Comment les verrait-on, eux que le démon, comme un voleur, a dépouillés de leur corps ?

Les petits enfants meurent ou sont saisis de convulsions. (601–602)

Ce désordre évoque à la fois les descriptions stéréotypées de l'enfer biblique et les démons qui tourmentent les hommes dans les Évangiles. Il est également possible d'y voir une allusion à la spiritualité orientale où les esprits tiennent une place importante.

Selon les Évangiles, ces êtres dépourvus de corps se rapprochent des esprits mauvais qui entrent en l'homme, causant les maladies, la folie et la mort. Jésus lutte constamment contre ces esprits mauvais (par exemple, Mt 12, Mc 1, Mc 9) et n'est pas lui-même non plus à l'abri de leur malveillance (Mt 4)⁴³⁵. « [G]rinçant des dents à l'exhalaison de la graisse qui frit » évoque plusieurs versets évangéliques qui décrivent l'enfer comme un lieu en flammes (Mt 8, 12 ; 13, 42 ; 13, 50 ; 22, 13 ; 24, 51 ; 25, 30). Le verset 42 du 13^e chapitre de l'Évangile selon Matthieu emploie aussi ces images : « les pleurs et les grincements de dents » et « la fournaise de feu ».

Dans le verset de Claudel « Les petits enfants meurent ou sont saisis de convulsions », se retrouve la même idée que dans le livre de Jérémie : « Car la mort monte par nos fenêtres, elle pénètre dans nos belles maisons ; elle vient faucher les enfants dans la rue et les jeunes sur les places » (Jr 9, 20). L'allusion claudélienne reprend l'idée du verset biblique, c'est-à-dire que tous, même les plus jeunes, sont frappés par le malheur et la mort. Cette phrase participe aussi du thème de l'universalité, qui est peut-être le thème le plus important du *Repos* : personne ne peut échapper au malheur. Par là se rejoignent Claudel et Camus, tous les deux touchés par le destin commun de l'humanité, alors que Gide ne parle que de ce qui concerne l'individu.

434 Gilbert Gadoffre, *op. cit.*, p. 285.

435 Dans la Bible, l'esprit mauvais est un synonyme de Satan, appelé aussi le Tentateur (Mt 4).

L'Empereur est appelé au secours pour que les morts ne dérangent plus les vivants :

LE PREMIER PRINCE : [...] Ils sortent du sol comme une vapeur, et le laboureur qui de son fer traverse les antiques champs de bataille, les fait lever par mille et dix mille.⁴³⁶
Majesté, trouve le remède ! Fils du Ciel, ferme la porte de la Terre, empêche les morts de nous venir tourmenter. Ils ont vécu leur vie. Qu'ils reposent maintenant dans le cercueil que nous leur avons donné, [...] (602)

Ainsi le drame propose-t-il l'image d'un souverain qui pourrait diriger les choses terrestres et les choses spirituelles. L'Empereur lui-même reconnaît l'existence de deux pouvoirs lorsqu'il dit :

L'EMPEREUR : Je suis le Roi des Vivants, mais je n'ai point empire
Sur le peuple des Morts.
Que celui-là parle qui a une chose à dire.
LE PREMIER PRINCE. – Délivrez-nous de l'immonde attouchement des morts !
[...]
Car son Empire est assez vaste, sans qu'il déborde sur le nôtre. (602–603)

Il est à noter dès maintenant que la distinction se fait entre le pouvoir des vivants et celui des morts, et non pas entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. Nous reviendrons sur ce dernier. Dans ce passage, Claudel amalgame plusieurs versets bibliques. Quand l'Empereur dit « Je suis le Roi des Vivants », cela n'est pas sans rappeler les paroles de Jésus : « Il n'est pas le Dieu des morts, mais des vivants » (Mc 12, 27). « [M]ais je n'ai point empire sur le peuple des Morts » est aussi proche des paroles du Christ : « ...le prince de ce monde vient. Certes, il n'a en moi aucune prise » (Jn 14, 30). La phrase « Délivrez-nous de l'immonde attouchement des morts ! » évoque le Pater, et transforme le verset bien connu des Évangiles : « délivre-nous du Tentateur » (Mt 6, 13).

Dans *Le Repos*, le royaume des morts, c'est le grand inconnu : « Nul pèlerin n'en a rapporté la boue à ses pieds, et nul ne sait ce que parlent les morts avec un souffle glacé » (603). Le peu que le Grand Examineur en sait, c'est la métempsycose :

LE GRAND EXAMINATEUR : Que tout ce qui est mort renaît et que rien ne peut exterminer
La force de la vie, mais toutes choses repoussent : il faut renaître encore ! Misérables, il faut mourir encore !
Voilà ce que conçoit le Sage dans le miroir de son esprit, soit qu'il envisage les cieus superposés,
ou la terre,

436 « Par mille et dix mille » cette réplique évoque l'Apocalypse où l'on retrouve plusieurs chiffres énigmatiques (par exemple, Ap 5, 11). Les chiffres ont une fonction essentielle dans l'Apocalypse. Trois est le chiffre de Dieu ; quatre celui de la création ; sept est le chiffre sacré, dix est le chiffre de la perfection, etc. Cf. Gilbrant et al., *Iso Raamatun tietosanakirja*, Tome 8, Vantaa, Iso Raamatun tietokirja, 1990, p. 179.

Avec ses peuples d'hommes et d'animaux, ou la profondeur des dix-huit enfers.
Mais soit qu'il en soit ainsi,
Soit que le corps et l'âme pourrissent ensemble, dans la boîte de bois où se réduisent les entrailles
et les os,
À présent la chose est douteuse, et c'est assez que chacun
Vive en satisfaction, suivant les Cinq Préceptes.
Mais voici que les Morts ne nous laissent point en repos, et, tels que des gens sans loi,
Ni les Murailles ne les arrêtent, ni l'Édit Impérial ne les terrifie. (603–604)

Le passage laisse percer une grande répugnance pour un aspect essentiel du taoïsme, dont Claudel condamne clairement la croyance en la métempsyose. Ce qui suit introduit des concepts chrétiens, c'est-à-dire le péché et le salut. Lorsque les Assistants demandent à l'Empereur de leur apporter un remède, celui-ci leur pose une question : « quel fut notre péché ? » (606). La condamnation frappe d'abord l'amoralisme et les pratiques de magie :

L'EMPEREUR : [...] Ils vont chantant des fables, de morts et de renaissances et, faisant tourner
je ne sais quelle roue,
Que l'âme, (j'en ai honte et horreur !) des hommes
Passe au corps des animaux, et que toutes choses sont vaines et mauvaises, n'y ayant cependant
proprement bien ni mal, ni vrai, ni faux.
De telles croyances sont impies et détestables, et recherchant dans les Cinq Livres, nous ne
trouvons rien de pareil.
[...]
Et pour ces hommes, ils vivent dans les ténèbres dans le contact des larves et des démons, et
la présence de celui-ci souille
La Majesté dont je suis revêtu. (607)

Le jugement de l'Empereur évoque la métempsyose dont les taoïstes partagent la croyance avec les bouddhistes. Dans les *Mémoires improvisés*, Claudel retient de la doctrine taoïste « une espèce de glorification du vide, une recommandation à l'homme de toujours se trouver dans une disponibilité parfaite »⁴³⁷. Mais il trouve qu'ils poussent trop loin cette capacité d'accueil ainsi que le mépris des circonstances fortuites. L'auteur rejette aussi l'amoralisme propre aux adeptes du Tao.⁴³⁸ S'abandonner aux volontés du Yin-Yang et aux transformations perpétuelles qu'il induit amène le Sage à accepter toutes les mutations possibles au point de bien vouloir devenir par exemple « organe de

437 Mi, *op. cit.*, p. 144.

438 Voir la critique du taoïsme chez Claudel, Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, pp. 56–63.

rat »⁴³⁹. Cette attitude s'oppose à la conviction de Claudel selon laquelle les hommes sont des figures d'éternité.

Avant de descendre chez les morts, l'Empereur va voir le Nécromant pour lui demander d'entrer en contact avec le premier Empereur de Chine, Hoang-Ti, et de l'interroger sur l'origine du fléau. Citons la didascalie de la scène :

Le sol tremble. Grondement souterrain tel d'un coup de tonnerre. Une épaisse colonne de flamme et de fumée s'élève de la terre, qui, se dissipant peu à peu, laisse voir l'EMPEREUR HOANG-TI, armé de pied en cap. Tous tombent sur la face, à l'exception de l'Empereur. (610)

Hoang-Ti apprend à l'Empereur la faillite de son règne fondé sur la violence. Le recours à la magie n'est pas sans rappeler le récit biblique de Saül et de la sorcière d'En-Dor. Avant de consulter l'ombre de Samuel, Saül a persécuté les conjurateurs et les devins, les a chassés de son pays (1 S 28, 3). Mais comme l'Empereur du *Repos*, il ne va consulter la sorcière d'En-dor qu'après avoir épuisé tous les moyens légaux. Comme Saül, l'Empereur a conscience de transgresser un ordre : « Je n'emploierai pas l'art noir ! Je crains. Rien de bon ne peut venir de ces pratiques hideuses » (607). La dureté de Hoang-Ti fait pendant à celle de Samuel : le « Je parlerai, et tu retireras peu de joie de mes paroles » du *Repos* (611), évoque le « Pourquoi me consulter, quand Yahvé s'est détourné de toi et est devenu ton adversaire ? » (1 S 28, 16). Dans les deux cas, seul le recours à Dieu est autorisé, et la magie est réprouvée.⁴⁴⁰

La scène de magie montre de plus une fusion de pensée théologique et des études chinoises de l'auteur : Hoang-Ti désigne le Christ comme celui qui expliquera le salut au peuple souffrant en disant « Lui-même, celui qui descendant chez les morts en est revenu » (612). La désignation oblique de Jésus ajoute au parallélisme entre l'Empereur et le Christ, parallélisme qui commence à s'établir dès le début du premier acte. Les paroles de Hoang-Ti fonctionnent aussi comme motif pour la suite du drame, elles annoncent ce qui attend l'Empereur : pour assumer sa vocation sacrificielle, celui-ci doit rendre la vie aux hommes par sa propre mort.

Dans la scène du sacrifice de l'Empereur, le texte claudélien suit de très près la pensée évangélique sur la « seconde naissance », illustrée par exemple par l'enseignement de Jean, qui dit que si le grain ne meurt, il ne peut porter de fruit. L'Empereur assume son destin et descend dans l'enfer. Il dit à son fils :

439 Léon Wieger, *Les Pères du Système taoïste*, Tchoang-tzeu, 6f, *op. cit.*, p. 257.

440 Cf. Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel – premières œuvres*, *op. cit.*, p. 292 ; Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 29.

L'EMPEREUR : Je trouverai la cause et le remède ! L'homme n'est-il pas un arbre qui marche ?
Comme il élève sa tête, comme il étend ses branches vers le ciel,
C'est ainsi qu'il enfonce ses racines dans la terre.
Je les découvrirai : me penchant je toucherai mon pied de mon doigt. (615)

Il avoue qu'il s'est détourné du divin pour ne voir que l'humain :

L'EMPEREUR : J'avais pensé qu'il suffisait de paître mon peuple dans la justice, dans la force
et dans la sagesse.
Et que le ciel comme l'enfer est soustrait à la connaissance des hommes. (615)

Il n'a donc respecté que sa propre puissance. Il a fondé son empire sur la force et la violence : « Ni les dieux n'étaient connus alors, et devant le Suprême Seigneur ils ne pliaient point le genou » (605). Il reconnaît le besoin du sacrifice et le pouvoir de la liberté qu'il y a chez l'homme. Cette prise de conscience est évangélique :

L'EMPEREUR : Que ce peuple ne périsse point ! Et s'il faut que quelqu'un meure,
Comme celui qui se présente au Juge à la place du fils de la veuve, me voici !
Ouvre-toi, ô Terre, et livre-moi passage, car voici que je descends vers toi volontairement. (616)

Il reçoit non seulement une réponse à sa prière mais aussi la grâce et une nouvelle naissance :

L'EMPEREUR : Je te rends grâces, ô Ciel, parce que tu as agréé ma prière, moi qui suis tel
qu'un orphelin et un homme destitué. (617)

La référence biblique subit largement l'influence des religions de la Chine. Ce qui est paradoxal dans le personnage de l'Empereur, c'est qu'il soit à la fois une figure du Christ qui évoque le sacrifice de celui-ci, mais en même temps qu'il reconnaisse sa culpabilité et ses erreurs, alors que le Christ n'a pas commis de péché. Donc l'Empereur, en tant que figure christique, est aussi à l'image des chrétiens. La descente de l'Empereur dans l'Enfer, chez les morts, n'est pas seulement un don de soi, mais aussi une quête de vérité pour connaître l'origine du mal. Elle se rapproche d'une sorte de révélation qui évoque plutôt le bouddhisme que le christianisme. Dans le bouddhisme, la vérité se révèle suite à la méditation, tandis que dans le christianisme la vérité est donnée dans le Christ (Jn 14, 6).

Pour récapituler, les morts qui se mêlent aux vivants symbolisent le mal qui frappe l'Empire. Selon la tradition chinoise, cela signifie que l'ordre cosmique a été bouleversé⁴⁴¹, mais dans ce drame, ce désordre acquiert une autre signification qui sera découverte

441 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel – premières œuvres*, op. cit., p. 290.

par l'Empereur et son peuple. Ils comprennent qu'il s'agit de la conséquence d'un crime collectif, appelé le péché originel dans la tradition chrétienne. Si la présence des morts est une chose universelle dans la Chine de l'époque où Claudel écrivit son drame, sous la plume du dramaturge, les morts qui se mêlent aux vivants font finalement plutôt allusion au thème de la Résurrection des morts à la fin des temps, thème très présent dans le troisième acte de la pièce. Introduisant des notions théologiques dans son univers chinois, Claudel semble vouloir christianiser d'une certaine manière la pensée orientale. Mais c'est aussi pour chercher des parallèles entre le christianisme et les religions de la Chine.

1.1.3 L'enfer claudélien

Que le *Repos* soit un drame symboliste hors du lieu et du temps, devient plus manifeste dans l'acte II où l'Empereur descend en enfer. L'enfer claudélien n'est pas un lieu, mais un état où l'homme se perd et souffre d'être séparé de Dieu. En mettant l'accent sur la privation de Dieu dans sa description de l'enfer, Claudel fait écho à l'enfer tel qu'il se présente dans la Bible. D'autre part, la descente en enfer du *Repos* présente plusieurs similitudes avec celle du héros de Dante, même si Claudel « a reproché à maintes reprises à *La Divine Comédie* le pittoresque de son enfer des sens »⁴⁴². L'enfer de Claudel est avant tout une découverte du mal. Cette découverte montre l'influence de saint Thomas, de Pascal et du Jansénisme. À travers la représentation de l'enfer, la pièce critique aussi le bouddhisme et le taoïsme. Et finalement, la descente en enfer est aussi une valorisation de la Résurrection. Nous tenterons d'abord de montrer en quoi l'enfer claudélien est influencé par la Bible. Étudions d'abord les notions 'd'enfer', 'd'Hadès'/'de Shéol' et la notion de damnation dans la Bible⁴⁴³.

Le Shéol et l'Hadès

La Bible distingue très clairement le Shéol, l'Hadès et l'enfer. Les deux premiers sont les lieux de séjour temporaire des morts avant la Résurrection et le troisième est le lieu de séjour éternel qui sert de châtiment pour ceux qui n'ont pas cru en Dieu. L'enfer de Claudel rassemble des traits de ces trois endroits. Pierre Brunel constate aussi que

442 Jacques Houriez, « Notice pour *Le Repos du septième jour* », *Théâtre I, op. cit.*, p. 1496.

443 Pour décrire ces notions dans les sous-chapitres suivants, nous nous appuyons sur *The Anchor Bible Dictionary, Volume 2 D–G*, éd. David Noel Freedman, New York, Doubleday, 1992, pp. 100–105 ; *The Anchor Bible Dictionary, Volume 3 H–J*, éd. David Noel Freedman, New York, Doubleday, 1992, pp. 14–15 ; Gilbrant et al., *Iso Raamatun tietosanakirja, Tome 7*, Vantaa, Iso Raamatun tietokirja, 1991, pp. 304–305.

« L'enfer où pénètre l'Empereur est le vrai, celui que [Claudel] redoute lui-même (les notes préparatoires au drame en font foi), le lieu du supplice perpétuel et de la « peine inexpiatoire »⁴⁴⁴.

Le Shéol est la traduction du mot hébreu 'se ol' dans l'Ancien Testament. Il signifie 'un lieu profond' ou 'la localité de la profondeur'. Dans le Nouveau Testament, il est traduit du mot grec 'hadu'. La forme est au génitif et signifie 'l'habitation d'Hadès'. Les Grecs ont pris Hadès pour régner sur le lieu des morts. Homère emploie le mot 'aïdes'. Linguistiquement, le mot 'hadu' est une combinaison du préfixe 'non' et du verbe 'eidon' 'voir'. Ensemble, ces mots signifient 'invisible' ou 'non-vue'. Il est intéressant que l'Empereur de Claudel perde la vue pendant son séjour en enfer.

Dans l'Ancien Testament, le Shéol est un lieu où les peuples se rencontrent et où les différences sociales, intellectuelles, économiques disparaissent. Le corps retourne au sol, mais l'âme va dans le Shéol. Les corps n'y sont pas de la même manière que l'âme n'est jamais dans le tombeau. Selon l'Ancien Testament, le Shéol est un lieu qui se situe en bas, jamais sur la terre ou au-dessus de la terre. C'est un lieu où il ne se passe rien : « il n'y a ni œuvre, ni bilan, ni savoir, ni sagesse dans le séjour des morts où tu t'en iras » (Qo 9, 10). En outre, dans l'Ancien Testament, se trouve l'idée selon laquelle le Shéol est un lieu de repos pour ceux qui ont souffert injustement pendant leur vie (Jb 3, 17–19). Les malfaiteurs connaîtront plus violemment l'amertume du Shéol, alors que ceux qui ont obéi à Dieu, parviendront à voir la lumière de Dieu même dans l'obscurité de Shéol.

Dans l'enseignement du Christ, l'Hadès se divise également en deux sections dans lesquelles seront placés les bons et les méchants, après leur mort pour y attendre la Résurrection et le Jugement dernier. La section pour les âmes des justes est appelée « le sein d'Abraham ». La section pour les impies est décrite comme un « lieu de tortures » (Lc 16, 23–25, 28). Pendant le temps qui sépare sa mort de sa Résurrection, Jésus s'y rendit pour annoncer la victoire sur la mort aux âmes prisonnières (Ap 2, 27 et 31). Selon l'Évangile, c'est le Christ qui détient la clef de la mort et de l'Hadès (Ap 1, 18). Le Nouveau Testament souligne le côté provisoire de ce lieu (Ap 20, 4–5).

L'enfer dans le Nouveau Testament

Le Christ enseigne souvent la crainte de Dieu en même temps que les événements des temps derniers. Comme nous l'avons vu, plusieurs comparaisons de l'enfer faites par le Christ sont présentes dans le texte de Claudel (Mt 13, 42, 50 ; Mc 9, 43, 48 ; Mt 22, 13).

444 Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 64.

Ce qui est intéressant, c'est que le Christ aborde la notion de l'enfer d'un point de vue religieux-éthique où ce nom de lieu devient le nom d'un état signifiant une rupture avec Dieu due au péché (Mt 22, 11–13). L'enfer signifie la séparation éternelle d'avec Dieu. Ainsi celui qui a péché éprouve-t-il une sorte d'avant-goût du jugement de Dieu lorsque sa conscience l'accuse du mal qu'il a fait. Le feu de l'enfer est l'expression désignant la colère de Dieu contre le péché. Mais il faut noter que le Christ ne parle pas au pluriel des punitions de l'enfer ; le mot qu'il emploie souvent est « le châtement éternel » (Mt 25, 46).

Pour les impies, l'enfer ne sera pas, selon l'Évangile, un Éldorado où ils pourraient librement exercer le péché (Mt 5, 25–26 ; 18, 34), mais c'est la prison de Satan et des anges déchus. Sous l'influence de la conception grecque, le judaïsme commença à emprunter des idées aux écrits de Platon et aux descriptions des enfers de Virgile 100 ans après Jésus-Christ. Dans ces descriptions, les esprits malins harcellent les pécheurs. C'est ainsi qu'est née l'idée que l'enfer est le royaume de Satan, ce qui n'est pas le cas dans l'Évangile. Selon Pierre Brunel,

Les théologiens sont plus subtils sur ce point. Il suffit, pour en être persuadé, de se reporter à la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin où un article entier est consacré à se demander si les damnés en enfer subissent le seul châtement du feu (Supplementum, Question XCVII, art. 1). Il explique que le nom du feu a été choisi parce que la peine qu'il inflige est exemplaire, mais que, comme les péchés sont divers, il importe que les châtements le soient aussi.⁴⁴⁵

Saint Thomas trouve problématique que la peine infernale n'ait pas pour objet la purification de l'âme, alors que le feu a dans la Bible une valeur purgative. Claudel semble connaître la pensée de saint Thomas à ce sujet. En effet, le Démon de Claudel explique à l'Empereur que le feu de l'enfer est « Du Feu sans feu et sans fumée » (626)⁴⁴⁶.

Il nous reste à définir la notion de damnation⁴⁴⁷ biblique qui est la notion clé de la pièce de Claudel. Dans l'Évangile, la notion fondamentale, c'est sans doute le Salut. Son contraire, c'est la damnation. Ces deux notions ont une double signification, puisqu'elles renvoient à quelque chose de contemporain, mais aussi à quelque chose à venir. Si le Salut est une réalité que le croyant possède dès maintenant, mais également une récompense qui se réalisera dans l'avenir, la damnation a aussi ces deux dimensions. L'Évangile dit que le Christ est venu sauver ceux qui sont perdus dans leur vie (Lc 19, 10), mais la damnation fait également référence au jour du Jugement (2 P 3, 7).

445 *Ibid.*, p. 92.

446 *Ibidem.*

447 Voir *The Anchor Bible Dictionary, Volume 2 D–G, op. cit.*, pp. 78–79 ; *Iso Raamatun tietosankirja, Tome 3, Vantaa, Iso Raamatun tietokirja, 1989, pp. 16–17.*

Dans la pensée populaire, la damnation évoque toutes sortes d'impressions épouvantables. Ainsi, reste-t-elle sans doute la notion la plus difficile à accepter et à comprendre dans l'Évangile. La damnation est le fait de rester en dehors de l'amour et de la grâce de Dieu. Elle signifie la perte ou la séparation. Dans l'Évangile, Dieu est la source de la vie, et en conséquence, l'existence sans lui signifie, au sens spirituel, la mort. De même, la damnation n'équivaut pas à la fin de l'existence puisque la réduction de l'homme à néant est une notion étrangère au Nouveau Testament (Ep 2, 1 ; Lc 16, 22–23 ; Ap 20, 11–14). La damnation signifie donc la séparation, mais il ne s'agit pas d'annihiler ni la personnalité ni l'existence de l'homme. L'œuvre de Claudel reprend souvent cette idée : la mort n'est qu'un passage et non pas la fin, alors que Camus et Gide refusent toute sorte de spéculation sur la possibilité d'une vie future.

La représentation de l'enfer dans *Le Repos*

Si la mise en scène se conforme à la didascalie de Claudel, l'obscurité est totale dans la scène d'enfer de l'acte II. L'enfer du *Repos* « ne laisse percevoir que des voix : voix de l'Empereur et voix qui lui répondent, celle de sa mère, puis celle du Démon, celle enfin de l'Ange de l'Empire qui lui enseigne le remède contre le mal »⁴⁴⁸ :

L'EMPEREUR : Ah ah ! oh oh ! où, où
 Suis-je ?
 Absorbé,
 Englouti, enfoncé ! La Noirceur noire
 Me touche la face et je fais corps avec son épaisseur.
 Ah ah ! où suis-je ? où, où suis-je ? Rien, dans la nuit compacte.
 Point de gauche, point de droite, ni haut, ni bas,
 Devant, derrière,
 Rien, nulle part. La nuit
 N'augmente ni ne diminue. Le lieu n'est plus.
 Le temps n'est plus ! L'ombre tout entier me mouille !
 Je ne suis nulle part, et la hauteur de l'abîme est au-dessus de ma tête.
 Où, où
 Irai-je ?
 Perdu,
 Embrouillé, confondu,
 Dans la nuit menant un pas assidu,
 Je chercherai et ne me retrouverai pas. Voici le vide et
 l'aire, et celui qui est ici erre.

448 Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914, op. cit.*, p. 295.

Ah ah ! Salut, fond du monde ! salut, racine de la terre, principe du poids !
 Salut, habitation des Morts ! Par la volonté du Ciel splendide,
 Tout vivant et revêtu de la croix de mon corps, je suis descendu vers toi,
 Pour te visiter dans ta loi et dans tes distributions,
 Afin que rapportant au peuple des hommes et des animaux la paix,
 Dissipant l'impiété de notre ignorance,
 Je règne sur le royaume, dans la possession de la Connaissance et du Milieu !
 Ah ah ! ne me laisse pas ainsi seul et perdu ! Je ne suis pas un des tiens, demeure ! Mais, moi,
 l'Empereur des Vivants, j'entre en toi comme un hôte. (617–618)

Dans ce lieu de la mort, l'absence de Dieu est la seule véritable torture infernale. Plus les damnés deviennent conscients de leur séparation d'avec Dieu, plus ils en souffrent⁴⁴⁹. Plusieurs versets bibliques soulignent l'état de trouble de ceux qui n'ont pas cru en Dieu avant la mort : « Leur châtement sera la ruine éternelle, loin de la face du Seigneur et de l'éclat de sa majesté » (2 Th 1, 9). Cette caractéristique de l'enfer claudélien est essentielle d'autant plus que l'auteur a beaucoup critiqué la représentation de l'enfer de Dante, qui est selon lui passé à côté des vérités essentielles du christianisme :

Son Enfer est uniquement l'Enfer du Sens, il semble ignorer la peine du dam ou de la privation à la fois et du besoin de Dieu, qui est la plus cruelle puisque sa cause est infinie. Son Purgatoire présente (à ce point de vue) le même défaut. La grande souffrance purgative devant être moins le feu ou la faim que la lumière, le supplice de se voir impur en face de l'Innocence éternelle et d'avoir déplu au Père et à l'Époux.⁴⁵⁰

Ce qui fait la différence entre ces deux enfers fictionnels, c'est que la signification symbolique des peines, évidente chez Claudel, n'apparaît pas chez Dante⁴⁵¹. La peinture de l'enfer de Claudel devient originale dans la mesure où les supplices et les clôtures de son enfer ne sont plus réels mais symboliques. Comme nous l'avons vu avec Pierre Brunel, le feu de l'enfer claudélien n'est pas un feu matériel. Contrairement aux damnés de Dante, ceux de Claudel n'ont d'autre châtement que leur angoisse et leur errance aveugle. L'auteur valorise la notion de « la peine éternelle » qui signifie justement l'état douloureux dont souffre l'homme séparé de Dieu. Claudel est ainsi plus proche du concept d'enfer biblique que Dante, car, comme nous venons de le voir, le Christ ne parle pas au pluriel des punitions de l'enfer. De même, l'image d'une fumée éternelle qui se trouve dans l'Apocalypse s'associe à un état d'agitation et de trouble et à l'absence de

449 Cf. Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., p. 40.

450 Paul Claudel, « Introduction à un poème sur Dante », in *Œuvres en prose*, op. cit., p. 429.

451 Jacques Houriez a montré l'importance de *La Divina Comédie* pour *Le Repos*. Cf. Jacques Houriez *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., pp. 32–45.

repos : « La fumée de leur tourment s'élève aux siècles des siècles, et ils n'ont de repos, ni le jour ni la nuit, ceux qui adorent la bête et son image [...] » (Ap 14, 11). Aucune âme de l'enfer claudélien ne connaît le repos non plus. En soulignant dans son enfer l'aspect non physique de la perte contrairement aux auteurs comme Dante qui mettent l'accent sur le côté physique, Claudel valorise aussi le spirituel contre le matériel dont il critiquait la montée en France.

D'autre part, renforcer la présence de Satan, quoiqu'il ait un rôle assez discret dans *Le Repos*, montre que Claudel a subi l'influence dantesque : nous venons de voir que selon la Bible, Satan ne triomphe pas dans l'enfer. Mais ce qui est particulier dans la réécriture claudélienne, c'est qu'elle souligne le sort de ceux qui n'ont jamais connu Dieu, qui n'ont jamais fait de mal, mais qui se trouvent cependant dans l'enfer. La Mère de l'Empereur lui dit : « ...je suis perdue pour toujours ! [...] Je n'ai commis aucun crime ! sache que je n'ai manqué à aucun précepte » (619–620). C'est seulement dans la mort que ces damnés apprennent à connaître Dieu, puisqu'ils n'en avaient pas eu la possibilité de leur vivant. Par là, la descente de l'Empereur parmi les morts non seulement évoque celle du Christ qui, durant les trois jours de sa mort, rendit visite aux morts pour leur annoncer la bonne nouvelle, mais laisse aussi entendre une sorte d'inquiétude pour le salut des âmes chinoises et pour tous ceux qui ne connaissent pas le christianisme.

La découverte du mal (péché originel) et l'envie de connaître la vérité

L'attitude humble de l'Empereur, au moment où il descend chez les morts pour chercher le remède au mal dont souffre l'humanité, montre que sa quête est spirituelle. Plus l'Empereur descend dans l'enfer, plus il s'enfonce à l'intérieur du mal. La visite infernale lui apprend à connaître le mystère du mal, qui est cette attirance qu'il ressent dans sa chair. La soumission à cette condition universelle d'homme, plus grande que lui, fait allusion au péché originel. Claudel ne craint pas de mettre en évidence le potentiel que l'homme a pour faire du mal :

L'EMPEREUR : Démon, c'est toi ! Je comprends pourquoi tu ris !
Car je ne sais quoi qui vit en moi de criminel s'émeut. (623)

LE DÉMON : L'Esprit du mal
Est né dans tout homme qui est né. (624)

L'esprit de mal conduit l'homme à commettre des erreurs :

L'EMPEREUR : [...] L'esprit de meurtre et de brutalité, l'esprit de fraude et de vol, l'esprit de luxure et l'esprit avide, l'esprit de cruauté, l'esprit de démence et de frénésie ! (623)

Comme dans la Bible, à la question du mal s'attache dans *Le Repos* celle de la faute. La conception de la faute est à la fois collective et individuelle dans cette pièce : l'humanité entière s'est écartée de Dieu, mais le repentir concerne chaque homme. Le moment décisif est celui où l'Empereur prend conscience de sa faute à lui. La suite de la rencontre avec le Démon réécrit le passage biblique du péché originel. Le Démon dévoile à l'Empereur pourquoi tout homme est attiré par le mal :

LE DÉMON : [...] Et d'abord, cédant à la douceur nouvelle
De faire mal, il succombe : tel est le premier degré.
L'habitude se forme, et par le second degré, établi dans sa connaissance et dans sa volonté,
Il pèche, sachant ce qu'il fait, et ce degré est appelé l'Inclination.
Et voici le troisième degré. Et celui qui l'a atteint
Est mûr entre les hommes, et n'ayant plus rien à apprendre de moi déjà,
Il est digne d'une demeure plus basse :
Le mal
Ni ne lui cause plus de plaisir, ni ne lui apporte profit.
Mais cet homme fait le mal par amour, et, le connaissant, il l'a choisi, joignant son cœur au
nôtre (624).

Cette citation fait allusion à plusieurs versets bibliques selon lesquels le mal se trouve à l'intérieur de l'homme. En théologie chrétienne, il s'agit de la notion de la faute originelle, à laquelle Claudel tient beaucoup. Selon lui, la créature n'est jamais innocente.

L'EMPEREUR : Qui est pur ? qui est saint ? et quand nous le penserions être, où est notre
connaissance ? et le péché de notre naissance demeure.
Un ennemi est en nous et nous fait mouvoir et arrêter ;
Comme les yeux dans une chambre obscure vers la braise, notre cœur se tourne vers le mal
Et comme une femme aux pieds infirmes, le vent fou nous pousse ça et là.
Nous sommes marqués, comptés, livrés et condamnés. (631–632)

La conception de la faute originelle de Claudel relève du jansénisme. Cette doctrine affirme que, « l'homme naît coupable » et mérite d'être damné « à moins d'un miracle de la Grâce »⁴⁵². Dans *Le Repos*, le jansénisme se manifeste à travers la Mère de l'Empereur qui, malgré son innocence et le fait qu'elle n'ait commis aucun mal, est condamnée à vivre éternellement en enfer pour ne pas avoir connu la Grâce⁴⁵³.

452 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., p. 39.

453 *Ibidem*.

C'est une conception de la faute relativement sombre, au moins par rapport à Dante, qui pense aussi en chrétien⁴⁵⁴, et pour qui

toute chose est créée à la ressemblance de Dieu et tend vers lui. L'âme peut se laisser dévier de cet amour par faiblesse ou par l'effet de son libre-arbitre. Mais le comportement des hommes est toujours inspiré par l'amour qui, en soi, ne peut être mauvais. Il ne devient coupable que par erreur ou suite à une déviation lorsque, pour telle ou telle raison, il se tourne, par exemple, contre les autres hommes.⁴⁵⁵

Le point de vue de Claudel n'est pas le même, puisqu'il rejette l'idée de l'innocence humaine, comme nous venons de le voir dans le dialogue entre l'Empereur et le Démon. Pour Claudel, l'homme pêche en toute connaissance de cause, tandis que Dante se conforme à l'idée de saint Thomas, pour qui « le mal n'est jamais désiré pour lui-même, mais ne l'est qu'accidentellement »⁴⁵⁶.

Saint Thomas et Dante ont une conception moins sombre de la faute originelle que Claudel. Ils partent d'« une absence de justice originelle »⁴⁵⁷, d'où vient que l'homme continue à chercher le bien, mais privé de la lumière divine, il s'enfonce à son insu dans le mal, car il préfère les biens temporels plus accessibles⁴⁵⁸. Cette optique répond plus à la pitié du Christ qui prie sur la croix, pas seulement pour ses bourreaux, mais pour l'humanité entière : « Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Lc 23, 34)⁴⁵⁹. Claudel, lui, semble, comme le dit Houriez, semble plus proche de la Genèse selon laquelle « le cœur de l'homme est porté au mal dès sa jeunesse » (Gn 8, 21), et d'une certaine tradition juive mise en valeur par Pascal : « un mauvais levain est mis dans l'homme dès l'heure où il est formé »⁴⁶⁰. Toutefois, pour Claudel, la conscience du péché originel n'a rien de désespérant, bien au contraire, puisque cela témoigne de la nécessité de la Grâce et justifie le plan de Dieu où même la faute des hommes a sa place.

Dans *Le Repos*, le dialogue avec le Démon montre que celui-ci est également un tentateur, comme il l'est dans la Bible. Il veut désespérer l'Empereur en lui faisant croire

454 Pierre Brunel, *op. cit.*, pp. 119–120 ; Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 38.

455 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 37.

456 Saint Thomas, *Dieu*, t. 1, la q. 5, art. 2, rep. 3, résumé donné par le R. P. Sertillanges, art. « Mal », table analytique, p. 362 ; Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, pp. 37–38.

457 *Ibid.*, p. 38.

458 *Ibidem.*

459 Mt 5 44 ; Ap. 3, 17, 7, 60 ; 1 Tm 1, 13 ; Ps 22, 19.

460 Pascal, *Pensées*, Section VII, 446, Paris, éd. Brunschvicg, Hachette, p. 538, citation reprise par Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, *op. cit.*, pp. 38–39.

que son sacrifice n'expiera pas la faute de tous (625). Le protagoniste se défend contre le Démon :

L'EMPEREUR : Tu ne me séduiras pas ! La chair
Vient de la femme, et comme elle, elle est curieuse et lâche, et traîtreusement elle livre l'esprit
qui dort.
[...]
L'homme qu'on tient ne tombera pas. [...]
Démon ! Je suis vivant et tu n'as nullement droit sur moi ! (623–624)

La citation fait allusion au récit du paradis où le serpent, le prince des Anges rebelles, séduit Ève et Adam, tous deux symboles de l'humanité. La Genèse nous invite en effet à réfléchir non seulement sur l'origine du mal, mais aussi sur l'origine de l'homme, qui n'accepte pas de rester dans l'ignorance, mais qui est poussé par la curiosité de connaître le monde et l'inconnu. *Le Repos* exalte l'envie de connaître la vérité sans se limiter à la pensée rationnelle et en s'ouvrant à la pensée mystique. Cette valorisation est significative dans la mesure où elle s'oppose à une sorte d'étroitesse d'esprit des protagonistes de Gide et de Camus. Chez le dernier notamment, les protagonistes préfèrent la pensée rationnelle quitte à connaître le désespoir. L'Empereur s'ouvre à l'inconnu. Par rapport à Gide et à Camus, Claudel envisage la foi chrétienne comme un point de départ idéal pour atteindre à la connaissance de la condition humaine.

La Résurrection *versus* la Métempsychose

Finalement, la caractéristique la plus originale peut-être de l'enfer de Claudel est que c'est une valorisation de la Résurrection contre la Métempsychose. Lorsque l'Empereur retrouve sa Mère en enfer, la condition de celle-ci le remplit d'horreur :

LA MÈRE : Ô mon enfant, est-ce toi ?
L'EMPEREUR : Ô toi qui m'as donné mon corps, n'es-tu plus rien ?
LA MÈRE : Voici que je reconnais ma chair,
L'EMPEREUR : Ô mère ! ô mère ! ô mère ! hélas !
LA MÈRE : Ô enfant ! ô fils ! ô mon fils que j'ai engendré, hélas !
L'EMPEREUR : N'est-il point de salut ? N'est-il point de salut ? N'est-il point d'espérance et de porte ? (620)

L'angoisse des deux personnages est tangible, le cri de révolte de l'Empereur laisse entendre le besoin de la Grâce et de la Résurrection des corps :

L'EMPEREUR : L'horreur me saisit de vous entendre parler dans cet aveuglement, ô chose sans le corps, ma mère, esprit !

Misérables, n'est-il point de salut ? Tous, descendrons-nous dans les ténèbres irrémédiables ? (620)

La Mère parle de la transformation des damnés qui se vident de leur humanité et se métamorphosent en animaux ; c'est une allusion à la Métempsychose :

LA MÈRE : Ils sont plus furieux que les tigres, plus funèbres que les insectes, plus mornes que les poissons.

On les représente hurlants, dansant dans les convulsions de la rage, et Bouddha sourit au milieu d'eux.

Leur cœur est vide comme un sépulcre où est mort le mort même,

Et comme une haleine va devant eux la flétrissure et le froid.

Une fureur abominable ne leur laisse point de repos ; ils errent comme des chiens enragés. Ce sont les bêtes dont je parle.

Sache que nous sommes livrés aux fous. (622)

Là se profile de nouveau la critique de Claudel contre ce mysticisme extrême-oriental qui idéalise en quelque sorte la perte de soi et que prône par exemple le taoïsme avec le concept de Sage ou du sur-homme qui perd jusqu'à son propre nom pour faire un avec le Tout. Les *Mémoires improvisés* expriment un refus catégorique de cette doctrine taoïste qui nie l'importance de la personnalité. Claudel déclare à Jean Amrouche :

Je ne suis pas prêt à me liquéfier comme une poupée de sel, comme disent les mystiques hindous, dans la mer de délices ou une mer de joies. Ce n'est pas du tout mon sentiment. Je ne perds jamais le sentiment de ma personnalité⁴⁶¹.

Claudel met en scène avec brio ce dont Gide n'a peut-être jamais bien saisi l'importance dans la tradition biblique, c'est-à-dire la valorisation de la personnalité de chacun⁴⁶².

En outre, nous nous demandons si le titre même de la pièce, ne serait pas aussi une critique de la métempsychose, puisqu'il ne fait pas référence seulement au récit de la création (Gn 2, 1-3), notamment au verset 3 : « Dieu bénit le septième jour et le consacra car il avait alors arrêté toute l'œuvre que lui-même avait créée par son action », mais aussi au chapitre 14 de l'Apocalypse qui évoque l'idée de mourir en Dieu :

La fumée de leur tourment s'élève aux siècles des siècles, et ils n'ont repos ni le jour ni la nuit, ceux qui adorent la Bête et son image, et quiconque reçoit la marque de son nom. C'est l'heure de la persévérance des saints qui gardent les commandements de Dieu et la foi en Jésus. Et j'entendis une voix qui, du ciel, disait : Ecris : Heureux dès à présent ceux qui sont morts

461 Mi, *op. cit.*, p. 217.

462 La valorisation de la personnalité s'opère aussi par une mise en avant des noms propres. L'Évangile selon saint Matthieu débute par un long livre de la généalogie de Jésus. Dans le taoïsme, le sur-homme n'a plus de nom individuel, alors que la Bible garde un intérêt particulier pour les noms propres. Gide doit connaître cette tradition biblique, mais la concilie difficilement avec le christianisme.

dans le Seigneur ! Oui, dit l'Esprit, qu'ils se reposent de leurs labeurs, car leurs œuvres les suivent. (Ap 14, 11–13)

Le titre du drame fait certainement aussi allusion à l'offrande du repos du septième jour, offrande faite par l'humanité à son Créateur. Tout en glorifiant les valeurs chrétiennes en les opposant à celles des religions de la Chine, l'œuvre exprime la nécessité de lutter contre la déchristianisation pour ne pas être privé de la bénédiction divine. C'est l'Ange de l'Empire qui enseigne à l'Empereur le remède au mal :

L'ANGE DE L'EMPIRE : Six jours donc qu'il fasse son œuvre, nourrissant son corps et son esprit,
Et le septième jour, comme un serviteur qui, ayant paré sa maison, y introduit son maître,
Qu'il élève les mains vers le Ciel.
Telle est la loi que vous avez transgressée, et c'est pourquoi la Terre
Voyant que vous usez mal du dépôt qui vous est fait, veut reprendre en vous ce qui est à elle.
Fais donc afficher cette proclamation sur les murs, fais-la publier dans les tribunaux : « Six jours que mon peuple fasse son œuvre et son travail.
« Que le laboureur pousse son buffle et le batelier sa jonque, que l'artisan tisse, forge, scie, bâtisse, qu'il broie l'huile et la farine :
« Mais le septième jour qu'il se lave les mains et la tête, et qu'ayant mis un vêtement neuf, se tenant dans le repos, il célèbre la grande Attente. » (640)

Le Repos du septième jour passe par la Bible pour affirmer la supériorité de la société chrétienne, dans laquelle le respect des préceptes bibliques tend à protéger l'humanité.

1.1.4 L'Empereur – une figure du Christ

Pendant l'absence de l'Empereur, le pays tombe dans un état chaotique. Le Prince Héritier s'excuse de ne pas avoir su mieux gérer les affaires du pays, et, tout en le croyant déjà mort, supplie son père de revenir. Levant le bâton impérial en forme d'une croix, l'Empereur revient de l'enfer. Ressuscité, il se présente comme « le Pasteur des hommes » (645) qui « possède le salut » (645) de l'humanité et « apporte la purification » (645) après avoir vaincu le mal.

L'EMPEREUR : Voici le bois royal ! (643)

LE PRINCE HÉRITIER : [...] Voici le caractère Dix, la figure de la Croix humaine !
[...]

L'EMPEREUR : Regardez tous ! voici ce que je rapporte ! je tiens entre mes mains le signe royal et salutaire !
[...]

LE PRINCE HÉRITIER : Nous te saluons, Crucifère !

L'EMPEREUR : Je repars à la porte fatale ! sur le seuil qui est entre la Mort et la Vie, je me tiens debout avec le signe de la Croix. [...]

J'ai passé l'Enfer ! au travers de la nuit accrue d'ombre
j'ai marché tout vivant.

Je connais la cause de tout mal, la mort possède explication. (644)

Les symboles de cette scène (la Croix, L'Arbre, victoire sur la Mort, Résurrection) contribuent à relier l'imaginaire du drame à celui de l'écriture des Évangiles et à faire du souverain une figure du Christ. Pour Claudel, « [l]a Croix, c'est Dieu à l'œuvre. Elle est non seulement son instrument, elle est sa forme active, son opération extractrice et unificatrice ; son extension entre les quatre points cardinaux »⁴⁶³. Lorsque l'Empereur dit : « Voici le caractère Dix, la figure de la Croix humaine » (644), il parle du signe de croix qui s'inscrit en tout homme dans la forme du corps humain. La pièce laisse entendre que la symbolique de la croix résume toutes les traditions⁴⁶⁴.

Le retour de l'Empereur est aussi une victoire de la joie contre la douleur : la réplique « Salut, signe de la joie ! salut, signe de la douleur ! Celui qui connaît ta joie peut seul accepter ta douleur » (645) de l'Empereur fait allusion à la souffrance du Christ qui précède la joie de sa résurrection. L'Empereur a en effet rempli sa mission comme Jésus dont on dit qu'il avait vaincu la Mort par sa mort :

L'EMPEREUR : Car je suis le destructeur des Morts, j'ai fermé la porte sur eux, et ils ne reviendront plus nous disputer leur héritage. (653)

Au moment de la révélation, le peuple veut revoir le visage de l'Empereur. Celui-ci ôte son masque et montre « le visage lisse et tuméfié d'un lépreux. Le nez a disparu, les yeux ne sont plus que des trous sanglants. La bouche seule est restée intacte » (645). Le masque cache une chair lépreuse qui de nouveau renvoie à l'Évangile et à l'image du « Serviteur malade de Dieu, souffrant et expiant les péchés des hommes »⁴⁶⁵. De même, le « Ô père, ne laisse point sans père / La Famille des cent Familles ! » du Prince héritier (651) réécrit le « Je ne vous laisserai pas orphelins, je viens à vous » (Jn 14, 18) du Christ.

Les répliques mystiques « J'appartiens à la Mort, il me faut retourner vers la Mère » (651) ainsi que « Vous renaîtrez une autre naissance » (650) renvoient au dialogue de Jésus avec Nicodème chez Jean : « Jésus lui répondit : “En vérité, en vérité, je te le dis :

463 Paul Claudel, *Le Poète et la Bible, I, op. cit.*, p. 599.

464 À ce sujet, lire l'influence des *Vestiges choisis* et du *Ad Linguae Sinicae Notitiam* du Père de Prémare sur la vocation chrétienne du paganisme, Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel, op. cit.*, pp. 53–56.

465 TOB, note du verset Mt 8, 7, *op. cit.*, p. 2115.

à moins de naître de nouveau, nul ne peut voir le Royaume de Dieu.” Nicodème lui dit : ”Comment un homme pourrait-il naître, s’il est vieux ? Pourrait-il entrer une seconde fois dans le sein de sa mère et naître ?” » (Jn 3, 3–4) Les ministres et les proches de l’Empereur représentent Nicodème dans la mesure où il leur manque complètement la capacité de voir avec les yeux de l’esprit. Ils ne comprennent pas que la nouvelle naissance signifie qu’il faut naître de nouveau comme enfant de Dieu pour recevoir la vie éternelle et échapper à l’enfer.

À la fin de la pièce, l’Empereur retrouve la paix et le sentiment que tout est à sa place :

L’EMPEREUR : Ô richesse de ma possession ! je suis aveugle et je vois ! [...]

Tout est bien.

Le Mal est dans le monde comme un esclave qui fait monter l’eau ; la Justice maintient tout et la Miséricorde recrée tout.

Je voulais parler et voici que je n’ai plus rien à dire.

Je n’apporte point la bonne nouvelle, mais je suis celui qui marche devant.

Et ce n’est point Bouddha qui dort, ni le Tao pareil au Dragon dans la nue, ni le tourbillon du Yang avec le Yin, ni l’inextricable enchevêtrement des hiéroglyphes.

Mais comme l’éclair fulgure,

C’est ainsi, quand elle paraîtra dans le ciel, que le sage et l’ignorant, s’ils tiennent les yeux ouverts, verront d’un même regard la face de la Vérité.

[...]

La domination et la vérité, et la justice, et l’amollissement, et la joie, et la liberté, et la purification, Et la paix, et le fidèle pacte entre Dieu et l’homme, tel qu’un contrat d’adoption. Ô toi qui m’entends, tu n’es pas exclu. (648)

« Le Mal est dans le monde comme un esclave qui fait monter l’eau ; la Justice maintient tout et la Miséricorde recrée tout » reprend l’idée de Claudel selon laquelle le monde n’est pas absurde, mais fait sens, puisque à chaque chose et à chaque homme est réservé une place, même au mal. Un peu paradoxalement, le point de vue de l’Empereur englobe à la fois celui du Christ et celui d’un chrétien qui témoigne de sa foi : le « je suis aveugle et je vois » évoque le témoignage d’un aveugle-né qui est guéri par Jésus « j’étais aveugle et maintenant je vois » (Jn 9, 25). Les mots « s’ils tiennent les yeux ouverts, verront d’un même regard la face de la Vérité » fait référence au « ils verront son visage, et son nom sera sur leurs fronts » (Ap 22, 4) ou aux autres versets du Nouveau Testament où il s’agit de regarder Dieu et de connaître la vérité (1 Co 13, 12 ; 2 Co 3, 18). Le passage « Je n’apporte point la bonne nouvelle, mais je suis celui qui marche devant » fait allusion à Jean-Baptiste et montre la liberté que prend l’auteur de rassembler différentes personnes bibliques dans sa figure du Christ.

Le « Je voulais parler et voici que je n'ai plus rien à dire » fait écho aux paroles de Jésus adressées à son Père vers la fin de sa vie : « les paroles que je leur ai données sont celles que tu m'as données » (Jn 17, 8). Enfin l'Empereur se précipite pour quitter le monde de l'éphémère pour celui des réalités et des valeurs éternelles, ce qui fait clairement référence à la pensée platonicienne. Cette dernière est bien présente dans le symbolisme. La « distinction entre le monde des apparences et celui des réalités dont l'autre n'est que le reflet » est selon Houriez « une notion proprement symboliste »⁴⁶⁶. La fin de l'acte III se lit aussi comme une sorte de glorification de la vie humaine. L'Empereur « cède le pouvoir à son fils, se retire dans la montagne, tandis qu'une splendide évocation lyrique de la mer et du soleil couchant termine cette pièce impressionnante »⁴⁶⁷ :

LE RÉCITANT : Maintenant voici comme une mer sur une autre mer !
 Comme la pâle huile brûle sur de l'eau,
 C'est ainsi qu'au-dessus de l'ombre qui s'élève de la plaine, submergeant lentement les monts,
 Une surface de lumière sépare le Ciel de la Terre. (659)

1.1.5 *Le Repos* – un projet eschatologique ou politique ?

« Le projet le plus apparent de toute littérature infernale est », comme fait remarquer Pierre Brunel, « le projet eschatologique, qui envisage les fins dernières de l'homme »⁴⁶⁸. Le style de la fin du drame pastiche fortement celui de l'Apocalypse :

LE RÉCITANT : Et les Soixante Vieillards habitent
 Le temple « Caché-dans-le-pli-de-l'épaule »,
 Les uns qui sont vieux par leur âge,
 Et les autres dans le milieu ont vu la Vérité,
 [...]
 Et il y a des enfants parmi eux et des jeunes gens :
 Ceux-là qui ne se sont pas laissé vaincre par l'illusion (654–655)
 [...]
 Bienheureux ceux-là qui habitent la demeure « Cachée » ! (656)
 [...]
 Mais ceux-ci ont été choisis entre dix mille et dix milliers de dix mille
 (656)

466 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., p. 60.

467 Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, op. cit., p. 295.

468 Pierre Brunel, op. cit., p. 188.

L'emploi fréquent des grands chiffres et l'image de la paix et de l'harmonie évoquent effectivement le bonheur éternel que promet l'Apocalypse à la fin des temps. De même, le « Ceux-là qui ne se sont pas laissé vaincre par l'illusion » ainsi que le « Mais ceux-ci ont été choisis » renvoient à la séparation des élus et des damnés dans l'Apocalypse : « ceux qui n'avaient pas adoré la bête ni son image et n'avaient pas reçu la marque sur le front ni sur la main. Ils revinrent à la vie et régnèrent avec le Christ pendant mille ans » (Ap 20, 4). Nous retrouvons dans la scène finale du *Repos* également l'image du peuple chinois qui travaille :

LE RÉCITANT : [...] On entend le cri des travailleurs qui font monter l'eau dans les champs ;
Hommes, femmes, enfants, par deux, par trois,
Dansent sur la route ruisselante.
Tout est paix. Le soleil se couche. (658)
[...]
L'EMPEREUR : Que la paix, la nourriture et la bénédiction soient au peuple qui travaille ! (659)

Pour terminer notre analyse, nous cernerons « le projet politique claudélien » dans cette œuvre, qui ne vise pas seulement la France, mais « l'Univers rendu à sa catholicité »⁴⁶⁹.

Dans *Le Repos*, Claudel ne distingue pas clairement les pouvoirs spirituel et temporel. La pièce propose effectivement un Empereur qui est à la fois pape et César. Selon l'Évangile, les autorités sont au service de Dieu, mais les deux types de pouvoir sont distincts (Mt 22, 21). L'Empereur, à son tour, se charge de deux missions en disant « Par la permission du ciel et dans l'autorité de ma magistrature » (624), ce qui peut s'interpréter comme une adhésion à l'idée de l'union des pouvoirs spirituel et temporel (et un refus de la société laïque). L'Empereur fait allusion au fameux verset évangélique lié à cette question :

L'EMPEREUR : Mais écoutez et répondez-moi. Réponds, ô mon fils, écoute.
Si un homme reçoit de l'argent pour son maître et le lui rapporte fidèlement,
À qui devra s'adresser la réclamation, au maître ou au serviteur ? (649)

Les Pharisiens : « Est-il permis, oui ou non, de payer le tribut à César ? » (Mt 22, 17)

Dès la seconde version de *La Ville* (1901), qui fait souvent écho au *Repos*, les conceptions politiques de Claudel paraissent avoir beaucoup changé, car dans *La Ville*, les deux pouvoirs sont distincts. Plus tard, l'auteur semble prendre ses distances à l'égard de l'État laïque à partir de *L'Annonce faite à Marie* (1940). De même, dans ces commentaires de l'*Apocalypse* (1952), Claudel va encore plus loin en opposant le pouvoir spirituel

469 *Ibid.*, p. 196.

au pouvoir temporel, accusant les chefs temporels d'être des serviteurs de l'enfer. L'État laïque est, selon lui, enclin à plus servir le prince de ce monde que son créateur. Après *Le Repos*, Claudel commence à voir dans l'intérêt porté à la politique une activité dangereuse qui pourrait empêcher l'esprit de se tourner vers le religieux.

Pour Claudel, c'est l'éternel qui importe le plus, tandis que pour Camus et Gide, seul le présent a de l'importance. Certes cette amertume de l'auteur à l'égard de l'action politique est nourrie par les événements de la vie politique française de l'époque (l'affaire Dreyfus). Son pessimisme est cependant peu nuancé. Il va très loin dans la pensée que non seulement l'État démocratique, mais « toute institution politique s'oppose à la spiritualité chrétienne et à l'Église »⁴⁷⁰. Dans son commentaire de l'Apocalypse, l'État est identifié avec la « Bête de la terre » en qui il voit « [l]e Pouvoir temporel occupé à toutes les époques, celle de Louis XIV comme celle de Napoléon et celle de Bismark à faire fonctionner une société qui se passe de Dieu »⁴⁷¹. Il est facile de comprendre pourquoi Claudel se sentait si seul dans ses convictions au moment où il écrivait *Le Repos*, puisque c'était l'époque où l'anticléricalisme gagnait du terrain et où l'opinion catholique prenait, à l'occasion de l'affaire Dreyfus, « le parti de la raison d'État contre celui de la justice »⁴⁷². À la lumière de ce qu'on pense actuellement, la réflexion de Claudel nous paraît assez manichéenne, ce qui explique sans doute pourquoi il a perdu des lecteurs au profit de Gide et de Camus. Il était en effet un homme solitaire qui écrivait contre son temps, contre le triomphe de l'individualisme dans la pensée moderne.

1.1.6 Conclusion partielle

Ce que nous pouvons dire sur la présence de la Bible dans *Le Repos*, c'est qu'on est souvent dans le registre de la réécriture : les mots de l'auteur se mêlent aux versets de la Bible, les façonnant à leur manière. Notre étude montre qu'une réplique isolée enchaîne souvent chez Claudel plusieurs allusions bibliques. Claudel fait sans cesse fusionner plusieurs textes ou citations en un seul où il essaie d'atteindre le type de discours typique de l'Apocalypse (alternance des images paisibles et de celles qui évoquent la fin du monde, emploi fréquent des termes d'adresse fréquentes). Ce qui est aussi typique des emprunts bibliques de Claudel dans cette œuvre, c'est qu'il les fonde avec d'autres qui illustrent la pensée religieuse de l'Extrême-Orient.

470 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., p. 115.

471 Paul Claudel interroge l'Apocalypse, in *Œuvres complètes*, XXV, Paris Gallimard, 1965, p. 182.

472 Jacques Houriez, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*, op. cit., p. 116.

Nous avons vu que *Le Repos* esquisse l'image d'une société qui s'est détournée de Dieu et qui, pour cela, attire sur elle la malédiction et la destruction. Certains ont voulu voir Paris se substituer à « l'Enfer » dans *Le Repos*, car à la fin du XIX^e siècle, l'esprit positiviste anime la République de nouveau florissante après avoir été « secouée par la crise boulangiste et l'affaire de Panama »⁴⁷³. Claudel n'aime guère ce régime et sa morale du juste milieu. Pour ce conservateur, la France d'autrefois est en train de mourir à la fin du XIX^e siècle, et, avec elle, la chrétienté.

La connaissance qu'il acquiert de la Chine, lui fait voir un lien entre le confucianisme et la déchristianisation de la société française de l'époque :

Ce que je trouve de plat dans tous les Sages de l'antiquité, ce qui me rendait autrefois intolérables les versions de *Selectae*, c'est la théorie de la modération dans les sentiments et dans les passions. L'idéal de la sagesse chez les Grecs et leurs suivants, par exemple Épictète, est une vie plate et moyenne. Au fond, cela n'est pas instinctif et humain... « Quantum potes, tantum aude. » C'est la grande devise de l'art et de la civilisation chrétienne ; c'est cela qui a fait de l'Europe autre chose que ce stupide « Empire du milieu ». ⁴⁷⁴

La citation ci-dessus illustre un beau contraste entre la pensée de Camus et celle de Claudel. Pour le premier, l'idéal de la sagesse se trouve justement chez les Grecs, tandis que le second a en horreur ce paganisme avec son sens de « *l'aurea mediocritas* » et son esprit positif. Il n'est pas étonnant que Claudel se soit senti si seul et si étranger avec ses convictions et son besoin de croire au surnaturel. Voilà d'ailleurs un autre trait qui le sépare de Camus, dont l'imagination lui interdisait de croire à la vie après la mort. Chez Claudel, on a souvent l'impression d'une souffrance de l'âme : « cette absence de personne à qui je puisse me confier, à qui je puisse demander conseil, absolument rien, la solitude la plus absolue, et la nécessité de compter uniquement sur moi... »⁴⁷⁵. Claudel, croyant, est un homme seul, ce qui explique son énorme besoin de se retirer du monde et pas seulement des cercles littéraires, alors que Camus aimait le monde et ne voulut jamais cesser de lutter contre l'injustice pour un monde meilleur. Ce dernier voulait défendre le monde par le biais d'une recherche éthique, tandis que Claudel voulait défendre la place de la religion chrétienne dans la société et le christianisme comme « une doctrine » protégeant de la fragilité de la vie. Gide est un cas à part ; comme Camus, il aurait voulu aimer le monde, mais les sentiments de culpabilité causés par son éducation religieuse austère l'empêchaient d'en jouir pleinement.

473 *Ibid.*, p. 17.

474 Lettre à Jacques Rivière, in *Correspondance Paul Claudel – Jacques Rivière*, Paris, Plon 1926, p. 187.

475 *Mi*, *op. cit.*, p. 21.

Pour terminer sur *Le Repos*, remarquons que la grandeur de la pièce réside dans le fait que cette œuvre met en scène un monde non seulement *déchristianisé* mais aussi *déshumanisé*, qui annonçait de façon prémonitoire l'avènement d'enfers concentrationnaires tels que l'humanité n'en avait jamais imaginé. L'enfer de Claudel veut montrer que la lutte contre le mal commence par la défense de la spiritualité.

1.2 *L'Annonce faite à Marie*

1.2.1 L'histoire de la pièce

Parmi tous les drames claudéliens soumis à des remaniements scéniques, *L'Annonce faite à Marie* est sans doute le cas le plus manifeste⁴⁷⁶. À l'origine, cette pièce devait être une nouvelle version de *La Jeune Fille Violaine*. Le 22 décembre 1910, Claudel confie à Gide : « Je travaille en ce moment à une version nouvelle de *La Jeune Fille Violaine* (à peine quelques lignes de l'ancienne conservées), qui sera, je crois, plus empoignante et plus touchante que *l'Otage*, sans aucuns palabres philosophiques »⁴⁷⁷. Par rapport à *La Jeune Fille Violaine*, les transformations majeures de la nouvelle pièce sont les thèmes de la résurrection de l'enfant et de la maternité mystique de Violaine, ainsi que le rôle plus significatif de Pierre de Craon : « Réfléchissant sur ce personnage, Claudel a pensé qu'il fallait non le supprimer, mais lui donner dans le drame une importance plus grande, en le liant plus intimement au destin de Violaine »⁴⁷⁸. Il est intéressant de noter que son rôle diminue dans la version pour la scène de 1948, alors que dans la version de 1910–1911, que nous étudions ici principalement, il occupe encore une place importante en tant que personnage qui évolue dans le domaine spirituel.

L'Annonce paraît d'abord dans *La Nouvelle Revue Française* en 1911 ; Lugné-Poe la met en scène l'année suivante au théâtre de l'Œuvre. Claudel comprend que le dernier acte doit être réécrit : « le lyrisme de la première version ne résistait pas à l'épreuve de la scène »⁴⁷⁹. Il existe deux autres versions de la pièce en plus de celle de 1910–1911 : la version de 1938 et la version définitive pour la scène de 1948. Dans la

476 Michel Lioure a étudié les différentes versions de *L'Annonce* dans son ouvrage *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971. Dans les *Mémoires improvisés*, le chapitre XXVII traite aussi cette question.

477 Paul Claudel et André Gide, *Correspondance, 1899–1926*, Paris, Gallimard, 1949, p. 157.

478 Notice pour *L'Annonce faite à Marie*, Paul Claudel, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1381.

479 Didier Alexandre, la Notice de *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1728.

version de 1938, Claudel a repris l'acte IV⁴⁸⁰ en retravaillant le retour du père ainsi que la confession de Mara⁴⁸¹. Dans la version de 1948, qui est « plus directe et dépouillée »⁴⁸², le dramaturge est poussé par « un souci de nécessité dramatique »⁴⁸³. L'action et les éléments scéniques qui servent le dramatique y occupent une place privilégiée. Ce n'est pas seulement le texte (celui du Prologue et de tous les actes) qui est modifié, mais aussi le décor et la musique. Le critère de ces modifications est que « [T]ous les détails qui ne servent pas directement l'action, qu'ils soient pittoresques, moraux, historiques, lyriques et didactiques »⁴⁸⁴, doivent être supprimés dans le texte. Mais ce qui reste intact, c'est « la structure dramatique de la faute, du pardon, de la rédemption du coupable et du monde par le sacrifice »⁴⁸⁵. Le drame conserve aussi son caractère national dans les modifications, comme nous allons le voir. Étant donné qu'il manque dans la version définitive pour la scène quelques références bibliques ainsi que des textes liturgiques présents dans le texte de 1910–1911, nous avons choisi de travailler principalement sur la première version de la pièce dans la Pléiade de 2011⁴⁸⁶ tout en tenant compte des deux autres, dans la mesure où elles contiennent des éléments révélateurs pour la dimension biblique du drame. Selon nous, ces trois versions se complètent et s'expliquent de la même manière que les personnages de Claudel⁴⁸⁷.

Le désir de Claudel « d'être enfin reconnu par une institution nationale et officielle »⁴⁸⁸ se trouve exaucé par le succès de multiples représentations de *L'Annonce* dans le monde entier. En juillet 1944, dans une lettre à Christian Casadessus, il écrit :

L'Annonce faite à Marie est l'œuvre capitale de ma vie. Pendant cinquante ans je n'ai cessé d'y remettre la main. C'est l'œuvre qui a porté mon nom dans le monde entier. Elle a, spécialement dans les circonstances actuelles, un caractère national. »⁴⁸⁹

480 Mi, *op. cit.*, p. 239 : « le quatrième acte, c'est l'acte de Mara. Mara, en somme, explique tout ce qui s'est passé et montre qu'à son point de vue elle a agi suivant la Foi... »

481 Jacqueline Broilliard a étudié le développement du personnage de Mara depuis la première version de *La Jeune fille Violaine* jusqu'à la dernière version de *L'Annonce faite à Marie* (1948). Voir à ce sujet son article, « La réhabilitation » de Mara », in *La Revue des lettres modernes*, n° 114–116, 1965.

482 Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p. 298.

483 Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 1730.

484 *Ibid.*, p. 1730.

485 *Ibid.*, p. 1731.

486 Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* [1910-1911], *Théâtre, tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.

487 Dans les *Mémoires improvisés*, Claudel explique que ses états d'esprit successifs sont souvent exprimés par un ensemble de personnages différents, *op. cit.*, p. 233.

488 Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 1727.

489 Lettre à Christian Casadessus du 7 juillet 1944, in *Cahiers Paul Claudel 10*, p. 324, citation reprise par Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 1727.

En décembre 1940, au théâtre des Célestins de Lyon fut créée la mise en scène de la version de 1938 (version publiée en 1940) par Ève Francis ; l'année suivante, Pierre Franck en fit une autre mise en scène au théâtre de l'œuvre. Dans une tournée de deux ans (1942–1944), elle fut représentée en Amérique du Sud et au Mexique par le théâtre de Louis Jouvet ; puis en 1946, dans une mise en scène du théâtre de l'Athénée à Paris. Enfin, en 1944, le drame fut représenté à Lyon dans une mise en scène de Christian Casadessus, avec la compagnie du Regain.⁴⁹⁰ Pour Claudel, toutes ces mises en scène⁴⁹¹ témoignent du caractère national de son drame et de son succès auprès de tous les publics, français et étrangers. Le drame doit sans doute également une partie de son rayonnement aux circonstances particulières de l'époque de sa rédaction et à sa dimension historique⁴⁹².

Claudel, qui a souvent tendance à relier les événements fictifs de ses œuvres à des moments importants de l'Histoire de la France, s'explique sur la Trilogie (*L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père Humilié*), qu'il a écrite entre 1908–1916, donc dans la même période qui l'a vu écrire aussi la première version de *L'Annonce* :

Le théâtre dont j'ai adopté la forme, à l'époque que vous indiquez, aurait plutôt un caractère réaliste. S'il était symbolique, c'est comme la vie elle-même qui comporte, en elle-même, des enseignements et un sens qui dépassent la portée des acteurs ; ils sont chargés d'un rôle provisoire. Tout dans la vie est symbolique ou, si vous voulez, parabolique. Il s'agit d'en dégager le sens qui est inséparable de la grandeur. Les trois œuvres [...] ont un sens symbolique en ce sens qu'elles ont un sens historique. Elles sont étroitement mélangées à l'Histoire et comportent une vue extérieure des événements historiques dont elles figurent une phase. Pour *l'Otage*, il s'agit de la période de l'Empire ; pour *Le Pain Dur*, du temps de Louis-Philippe et, enfin, pour *Le Père Humilié*, du Second Empire.⁴⁹³

Ces commentaires du dramaturge sur la Trilogie nous autorisent à soupçonner que *L'Annonce* a aussi un sens historique reliant l'Histoire du christianisme à celle de la France. Le rapport entre Jeanne d'Arc, qui sauve le royaume de France, et Violaine, qui sauve la petite Aubaine, fille de Mara, est bien connu⁴⁹⁴. Nous allons montrer que

490 *Ibid.*, pp. 1732–1733.

491 Michel Autrand signale que « l'histoire des représentations de *L'Annonce faite à Marie* est si longue et si riche qu'elle a donné lieu, à elle seule, à toute une thèse ». Il s'agit de la thèse d'Alain Beretta, intitulée *Claudel et la mise en scène : Autour de L'Annonce faite à Marie (1912-1955)*, Presses universitaires franc-comtoises, 2000. Voir Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p. 298.

492 Michel Autrand explique la soudaine reconnaissance en France du génie théâtral de Claudel à la veille de la guerre « par une certaine lassitude devant les pièces de type réaliste et traditionnel », ainsi que « par le désir de renouveau si sensible à ce moment précis dans les arts du spectacle, mais sûrement aussi par l'obscur désir de voir enfin aboutir l'aventure commencé en 1890 par le théâtre symboliste. » *Ibid.*, p. 303.

493 « Claudel s'explique sur la Trilogie », in *Théâtre*, numéro 356, 16/33, p. 38.

494 Voir p. 121 de la version de 1938 de *L'Annonce*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1965.

l'imaginaire de la pièce comprend en effet une dimension historico-religieuse qui évoque à la fois la France médiévale et la France du début du XX^e siècle. Situer son œuvre religieuse à la fin du Moyen Âge est un moyen pour Claudel de faire référence à la crise de l'Église qui a précédé la Réforme. Nous supposons que le souci qu'Anne Vercors ressent à l'égard de l'état religieux et politique de son pays évoque par exemple la décadence du pouvoir du Pape qui eut lieu au XIII^e siècle, à savoir le Grand Schisme lié à l'élection du Pape. Il pourrait aussi évoquer les papes de la Renaissance, symboles de décadence morale.

Le nom de la ville de Reims, répété plusieurs fois dans *L'Annonce*, évoque aussi la France médiévale et ajoute à la dimension historico-religieuse du drame : à partir du XV^e siècle, le titre de « roi Très Chrétien » était attribué uniquement au roi de France, et le pouvoir de celui-ci était « d'essence religieuse, renforcé par le sacre à Reims, huitième sacrement qui fait de lui un homme à part, lieutenant de Dieu sur la Terre. Le clergé [était] ainsi le premier des trois ordres du royaume, en dignité, mais aussi en puissance et en richesse »⁴⁹⁵. Dans les *Mémoires improvisés*, Claudel explique qu'il a transformé l'histoire en voulant se servir de la nuit de Noël dans la scène de la résurrection de la petite Aubaine pour mettre en relief le christianisme et l'histoire de la France : « En réalité, le roi Charles VII a été sacré à Reims au mois de juillet. Mais en fait je me suis permis de donner un coup de pouce à l'histoire, et, comme dans *Jeanne au Bûcher*, je fais arriver le roi de France à Reims le jour de Noël »⁴⁹⁶.

Claudel retient également le fait historique selon lequel « dans une France encore essentiellement rurale, l'année se déroule selon un calendrier agro-liturgique où les fêtes religieuses reviennent selon un rythme aussi immuable que celui des saisons »⁴⁹⁷. Dans *L'Annonce*, il existe en effet une nette correspondance entre l'année agricole et l'année liturgique. La première « reproduit les conditions nécessaires à la vie matérielle », alors que la seconde, « du premier dimanche de l'Avent au dernier dimanche après la Pentecôte, rappelle l'histoire du peuple de Dieu, depuis la Création au Jugement dernier, et celle du Christ sauveur, de Noël à l'Ascension »⁴⁹⁸. Le drame de Claudel relie l'année liturgique, l'année de Dieu, avec l'année agricole, l'année de la terre :

495 *Histoire de la France religieuse, tome 2 : Du christianisme flamboyant à l'aube des Lumières XIV^e-XVIII^e*, sous la direction de Jacques Le Golf et René Rémond, Paris, Seuil, 1988, p. 7.

496 *Mi, op. cit.*, p. 236.

497 *Histoire de la France religieuse, tome 2 : Du christianisme flamboyant à l'aube des Lumières XIV^e-XVIII^e*, *op. cit.*, p. 7.

498 *Ibidem.*

VIOLAINE. – Est-ce que l'année a été bonne et le blé bien beau ?

JACQUES HURY. – Tant qu'on ne sait plus où le mettre.

VIOLAINE. – Ah !

Que c'est beau une grande moisson !...

[...]

VIOLAINE. – Que c'est beau de vivre ! (*avec une profonde ferveur*) et que la gloire de Dieu est immense ! (Acte IV, variante, p. 128, version de 1938, l'édition de la Pléiade 1965)

D'autre part, connaissant la vision conservatrice de Claudel, qui refuse à la déchristianisation de la France, il est justifié de penser que *l'Annonce* est aussi chargée d'une critique de la laïcité : le fait d'associer dans le drame la crise du pays et celle de l'Église fait allusion à la déchristianisation de la France qui est manifeste à l'époque où Claudel écrivait cette pièce, au début du XX^e siècle. À ce sujet, citons *l'Histoire de la France religieuse XX^e siècle* :

La vie chrétienne en France de 1901 à 1919 est à tous égards une vie des profondeurs. Bientôt privés des bastions traditionnels qui leur assuraient la puissance et la pérennité (l'école, les avantages juridiques et matériels du Concordat, les positions clés – pas seulement patrimoniales – des congrégations religieuses), le catholicisme et ses fidèles connaissent une éclipse de la surface de la vie publique, tout au moins nationale. C'est une absence sourde. Noyée sous la chape législative et réglementaire, l'Église catholique voit brandie de nouveau la menace, ressentie comme profondément dangereuse, d'une laïcisation face à laquelle elle se doit et ne peut faire autrement que de réagir. [...] L'Église et les églises de France, sur lesquelles Maurice Barrès appelle la pitié en 1914, forment cette cathédrale engloutie sous l'indifférence (en partie feinte) des pouvoirs publics ; à des rythmes divers naissent d'autres formes et d'autres sensibilités qui pallient un endormissement de seule façade.

[...] Deux larges fronts d'activités émergent : d'une part, une action sociale [...] ; d'autre part, une spiritualité renouvelée, précise, chargée de pratiques et de prescriptions, mais aussi parfois surgissant dans les cas éclatants de conversion de penseurs au début du siècle, parmi lesquels Charles Péguy et Jacques Maritain, en anaphore de celle de Paul Claudel en 1886.⁴⁹⁹

La citation montre bien l'importance d'auteurs comme Paul Claudel dans la défense de la religion en France au XX^e siècle. Il est également essentiel de remarquer la volonté de l'auteur de respecter et de valoriser une vision chrétienne du monde où tout est parabolique, où tout a un sens et où est présent le sentiment d'avancer vers un grand final mystérieux où tous les secrets seront dévoilés. *L'Annonce* montre aussi, comme nous allons le voir, que la grâce de Dieu efface les fautes des pauvres hommes qui ont besoin d'être pardonnés parce qu'il ne reste plus d'autre solution.

499 *Histoire de la France religieuse, tome 4 : Société sécularisée et renouveaux religieux au XX^e siècle*, sous la direction de Jacques Le Goff et René Rémond, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 65–66.

Selon Didier Alexandre, « les valeurs nationales, terriennes, populaires et chrétiennes du drame »⁵⁰⁰ rappellent celles dont se réclamait le maréchal Pétain :

Ève Francis discute les conditions d'une représentation à Vichy avant que Claudel ne rencontre trois fois Pétain, dont l'entourage suscite sa méfiance. La représentation a lieu, sans la présence de Pétain, le 9 mai 1941. À la fin de l'acte II, Ève Francis lit le poème *Paroles au maréchal*, qui présente Pétain comme celui qui a ressuscité la France et crée un troublant parallèle entre la situation historique de la France et la situation dramatique. Claudel cessera très vite d'accorder son crédit au régime de Vichy.⁵⁰¹

Pour terminer cette présentation de l'arrière-plan du drame, nous voulons également évoquer l'échec d'une représentation au Vatican qui devait avoir lieu en avril 1950. Officiellement, ce sont, des raisons matérielles qui empêchent le projet de se réaliser, mais en fait, d'après Ève Francis, « c'est la résurrection de l'enfant mort de Mara par Violaine qui provoque le refus »⁵⁰² du Vatican.

1.2.2 Les hypotextes bibliques

À la première lecture, il semble que *L'Annonce faite à Marie* a pour thème principal la rivalité de deux sœurs, Violaine et Mara. Plus on lit la pièce, plus s'imposent les thèmes du sacrifice, du pardon et celui de l'opposition entre les êtres charnels et spirituels. En outre, les thèmes de la résurrection de l'enfant et de la maternité mystique de Violaine caractérisent cette pièce qui expose le côté mystique du christianisme. C'est un drame sacrificiel qui reprend les finalités du sacrifice du Christ. Les hypotextes bibliques les plus importants de la pièce sont l'Annonciation (le récit où l'ange annonce à Marie qu'elle aura un fils) ainsi que deux passages du livre d'Ésaïe (3, 1–4 et 9, 1–5) qui font référence à la naissance du Messie. La fameuse parabole de l'homme lépreux, Lazare, y est aussi présente (Lc 16, 19–25). Le drame est également nourri par de nombreuses allusions qui reprennent des versets de la Bible portant sur divers thèmes, par exemple sur les aspirations profondes de l'homme et sur la rivalité fraternelle. Présentons ensuite les grandes lignes de ces hypotextes bibliques que nous essaierons de mettre en parallèle avec l'action de la pièce de Claudel.

500 Didier Alexandre, *op. cit.*, p. 1733.

501 *Ibidem.*

502 *Ibid.* p. 1734 ; Ève Francis, *Un autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, p. 314.

1.2.2.1 L'Annonciation dans l'Évangile

L'Annonce faite à Marie est déjà par un élément de (son) paratexte, en l'occurrence de son titre, en relation hypertextuelle avec l'Annonciation dans l'Évangile :

L'ange lui dit : « Sois sans crainte, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que tu vas être enceinte, tu enfanteras un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus. Il sera grand, et sera appelé Fils du Très-Haut. Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son père ; il régnera pour toujours sur la famille de Jacob, et son règne n'aura pas de fin. Marie dit à l'ange : « Comment cela se fera-t-il, puisque je n'ai pas de relations conjugales ? » L'ange lui répondit : « L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre » (Lc 1, 30–36)

Claudiel transpose le thème de la maternité virginale dans *L'Annonce*, où Violaine ressuscite la fille de sa sœur, devenant ainsi elle-même la mère de l'enfant. À un niveau plus général, la scène de l'Annonciation est un exemple de situation typique pour la Bible, dans la mesure où elle illustre la communication entre Dieu et l'homme, une situation où Dieu s'adresse directement à l'homme. L'Ancien Testament est riche en scènes où Dieu parle directement à l'homme (en commençant par le récit de la Genèse). De même, dans les Évangiles, ce sont les verbes 'convoquer', 'interpeller' et 'appeler' qui servent à décrire la majorité des actes de Jésus. D'innombrables versets y commencent en effet par « Jésus convoqua » ; « Jésus interpella », « Jésus appela », « Jésus dit ». Et ceux qu'il invite à le suivre sont à peu près tout le monde : les grands prêtres, les scribes, ses disciples, le peuple, les enfants, les chefs, les pécheurs, les malades, les morts... De même, dans l'histoire de Jésus, Dieu interroge l'homme. Les réactions des gens, dans Les Évangiles, varient de l'insulte à la louange. En lisant les autres livres du Nouveau Testament, nous trouvons que l'homme entend la parole de Dieu dans son cœur, par le biais du Saint-Esprit. Et c'est cette constatation que reprend Claudiel dans *L'Annonce*.

Le Père et Violaine, deux êtres doués de spiritualité entendent la parole de Dieu dans leur cœur. Le Père est convaincu que Dieu l'appelle pour aller à Jérusalem. Sa femme ne comprend pas de quoi il s'agit :

ANNE VERCORS : La trompette sans aucun son que tous entendent.
 La trompette qui cite tous les hommes de temps en temps afin que les parts soient redistribuées.
 Celle de Josaphat, avant qu'elle n'ait fait bruit.
 Celle de Bethléem, quand Auguste comptait la terre.
 Celle de l'Assomption, quand les apôtres furent convoqués.
 La voix qui remplace le Verbe, quand le chef ne se fait plus entendre
 Au corps qui cherche son unité. (1011)

En citant les noms propres ‘Josaphat’, ‘Bethléem’, ‘Auguste’ ‘l’Assomption’, le père récapitule plusieurs événements bibliques et dresse un parallèle avec la situation de son pays⁵⁰³. Nous supposons avec Jacques Houriez que le terme d’ « Assomption » associé ici aux « apôtres » désigne ici l’Ascension du Christ (Ac 1, 6)⁵⁰⁴. Habituellement, le mot désigne celle de la Vierge, fêtée le 15 août. Par cette confusion volontaire, Claudel semble amalgamer ces deux départs ; *L’Annonce* contient en effet de nombreuses allusions à la vie de Jésus, notamment à travers le personnage de Violaine qui n’évoque pas seulement sainte Marie, mais est en même temps une sorte de figure christique, beaucoup plus que ne l’est le Père. La motivation de celui-ci pour partir en pèlerinage est discutable, comme nous le verrons plus loin.

Quant aux textes de liturgie catholique que Claudel ajoute dans sa pièce, particulièrement nombreux dans la première version de *L’Annonce*, ils sont également un moyen de souligner la communication entre Dieu et l’homme. Ils sont lus dans la scène du miracle par Mara. À la demande de sa sœur, elle fait la lecture du pape saint Léon sur la culpabilité de tous et de la nécessité du pardon et celle de l’homélie du pape saint Grégoire sur la Nativité. La pièce de Claudel non seulement introduit la liturgie dans le drame, mais elle montre qu’après l’époque des Évangiles, après l’Ascension du Christ, c’est l’Église qui transmet la parole de Dieu et sert d’intermédiaire entre l’homme et Dieu. C’est après la lecture des textes liturgiques que l’enfant mort de Mara est ressuscité.

1.2.2.2 Deux hypotextes de l’Ancien Testament

Dans sa réécriture biblique, l’auteur rejoint l’histoire de l’Église avec des allusions à l’état religieux de son pays et au XV^e siècle et au début du XX^e siècle. Claudel fait donc un parallèle entre ces deux siècles qui marquent en effet chacun un tournant dans le christianisme en France. *L’Annonce* évoque en effet plusieurs fois, en s’appuyant sur deux passages du livre d’Ésaïe, les rapports de la religion et du politique, rapports qui

503 Josaphat, le quatrième roi de Juda, illustre la fragilité de l’action entreprise sans souci de Dieu et le succès de celle qui est conforme à la volonté divine. S’étant allié à Achab, roi d’Israël, Josaphat décida d’entreprendre une guerre contre l’avis du prophète Michée. Ils furent battus et Achab fut tué. Forcé ensuite de livrer un combat désespéré, Josaphat s’en remit complètement à Dieu : « Josaphat se prosterna, le visage contre terre, tandis que tout Juda et les habitants de Jérusalem s’étaient jetés à terre devant le SEIGNEUR pour l’adorer » (2 Ch 20, 18). Ses soldats avaient célébré aussi le nom de Yahvé (2 Ch 20, 21) remportèrent la victoire contre l’armée ennemie. Quant à César Auguste, qui ordonna le recensement de tout le monde habité pour évaluer ses richesses terrestres et humaines, Dieu lui répondit par l’envoi d’un Messie porteur de paix et d’amour. Cf. Jacques Houriez, *L’Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, pp. 146–147.

504 *Ibid.* p. 147.

changèrent dans la conjoncture très sombre des XIV^e et XV^e siècles, et qui se rompirent définitivement en 1905 lorsque l'État français se sépara des Églises.

Ésaïe 3, 1-4

Le parallèle avec l'histoire religieuse de la France se fait par le biais du livre d'Ésaïe. Le Père justifie son départ par l'inquiétude que l'état de la France fait naître en lui. La première citation du livre d'Ésaïe est rattachée à la réplique d'Anne Vercors avec une étoile (*) : « Il n'y a plus de Roi sur la France, selon qu'il a été prédit par le Prophète* » (1009) et se trouve en bas de la page :

* « Voici que le Seigneur ôtera de Jérusalem et de Juda l'homme fort et valide, toute puissance du pain et toute celle de l'eau, le fort et l'homme de guerre, et le prophète, et le divinateur, et le vieillard ; le prince au-dessus de cinquante ans et toute personne honorable ; et le sage architecte et l'expert du langage mystique. Et je leur donnerai des enfants pour princes et des efféminés seront leurs maîtres. » (Is.) (1009)⁵⁰⁵

La malédiction, prononcée dans la Bible par Ésaïe contre l'infidélité de Jérusalem et de Juda, concerne dans *L'Annonce* la France qui a alors à la place du Roi, deux enfants « L'un, l'Anglais, dans son île/Et l'autre, si petit qu'on ne le voit plus » (1009). L'anathème frappe l'Église même, dépourvue de son chef spirituel : « À la place du Pape, nous en avons trois et à la place de Rome, je ne sais quel concile en Suisse » (1009).⁵⁰⁶ Avant d'interpréter la transformation de cette allusion biblique dans le drame de Claudel, nous étudierons le passage biblique cité.

Tout d'abord, ces versets annoncent que la protection de Yahvé ne s'étendra plus sur Jérusalem. La suite de ce passage biblique (Es 3, 5-12), que Claudel ne cite pas, montre que cette décision est justifiée par la désobéissance du peuple. Dieu ne fournira plus un bon chef qui inspire son peuple, les futurs dirigeants sont caractérisés par l'immaturation et la faiblesse. Qu'il ne se trouve plus personne pour diriger le peuple, tel est le châtement

505 La note du drame fait référence au troisième chapitre du livre d'Ésaïe :

« Oui, voici que le Seigneur Yahvé Sabaot
Va ôter de Jérusalem et de Juda ressource et provision
– toute réserve de pain et toute réserve d'eau –,
héros et homme de guerre, juge et prophète, devin et vieillard,
capitaine et dignitaire, architecte et enchanteur.
Je leur donnerai comme princes des adolescents,
Et des gamins feront la loi chez eux. » (Es 3, 1-4).

506 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, op. cit., p. 146.

qui frappe le peuple de Dieu. Les versets 11 et 12⁵⁰⁷ soulignent que toute société se tient debout par des liens invisibles, s'appuyant sur une base morale. La disparition de ce soutien provoque la désagrégation du corps politique. Le passage suggère aussi que ceux qui guident le peuple usent mal du pouvoir qu'ils ont reçu de Dieu. Ayant oublié qu'ils dépendent entièrement de Dieu, ils tombent dans le malheur qui est la punition de leur faute⁵⁰⁸. À l'arrière-plan de *L'Annonce* se joue aussi un drame politico-religieux dont le dénouement repose sur un miracle, de la même manière que le suggère le livre d'Ésaïe (Es 4, 2–6).

Ésaïe 9, 6

Le deuxième passage du livre d'Isaïe cité explicitement dans *L'Annonce* se trouve dans la scène du miracle où Violaine demande à Mara de lire la Prophétie d'Ésaïe où est annoncée la naissance du Messie⁵⁰⁹ :

PROPHÉTIE D'ÉSAÏE]

Au premier temps fut allégée la terre de Zabulon et la terre de Nephtali, et au dernier fut aggravée la voie de la mer au-delà du Jourdain de la Galilée des nations. Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière ; ceux qui habitaient dans la région de l'ombre de la mort, la lumière leur est née. Vous avez multiplié le peuple et vous n'avez pas augmenté la joie. Ils se réjouiront en Votre présence comme au milieu d'une moisson, comme exultent les vainqueurs sur la proie qui est prise, quand ils se partagent les dépouilles. Le joug en effet de son fardeau, et la verge sur son épaule, et le sceptre de son tyran, vous avez tout surmonté comme au jour de Madian. Toute la curée violente en tumulte et le vêtement mêlé de sang seront donnés en combustion et l'aliment du feu. Car un tout petit nous est né et la principauté a été placée sur son épaule, et son nom sera appelé Admirable, Conseiller, Dieu, Fort, Père du siècle futur, Prince de la Paix ! (1056)⁵¹⁰

507 Es 3, 11–12 : « Malheur le méchant, malheur à lui, car il sera traité comme ses actes le méritent. O mon peuple, le tyran de mon peuple, c'est un petit enfant et ce sont des femmes qui gouvernent. O mon peuple, ceux qui te conduisent t'égarer et ils inversent la direction de ta route. »

508 *Word Biblical Commentary, Volume 24, Isaiah 1–33*, éd. par John D.W. Watts, Texas, Word Books, Publisher WACO, 1985, pp. 40–41. Dans *Ancient Christian Commentary on Scripture*, on considère que le soutien qui a été retiré à Jérusalem et à Juda est la conséquence du rejet du Christ par Israël. L'exclusion du prophète de Jérusalem laisse anticiper l'absence du Saint Esprit. Cf. *Ancient Christian Commentary on Scripture Old Testament X, Isaiah 1–39*, éd. par Steven A. Mckinion, Downers Grove, Illinois, InterVarsity Press, 2004, p. 31.

509 Faire une nouvelle citation du livre d'Ésaïe, qui est l'un des livres de l'Ancien Testament le plus repris par Le Nouveau Testament, montre l'excellente connaissance de la Bible de Claudel. Combiner les allusions du Nouveau et de l'Ancien Testament permet à l'auteur de construire une cohérence entre les différentes références bibliques.

510 Il s'agit d'un passage tiré du livre d'Ésaïe : « Dans un premier temps le Seigneur a couvert d'opprobre le pays de Zabulon et le pays de Nephtali, mais ensuite il a couvert de gloire la route de la mer, l'au-delà du Jourdain et le district des nations. Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière. Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre, une lumière a resplendi. Tu as fait abonder leur allégresse,

La prophétie d'Ésaïe à laquelle le drame de Claudel fait allusion nous parle du miracle et du mystère de Noël qui se reproduit symboliquement dans *L'Annonce* à travers Violaine. L'étude de ce passage biblique montre que, d'après Ésaïe, le peuple marchait dans l'ombre de la mort à cause de ses péchés. La lumière qui a éclairé ces pécheurs n'est pas méritée, c'est un effet de la Grâce divine⁵¹¹. Cette signification est reprise par Claudel : la résurrection de l'enfant mort de Mara ne récompense pas la bonté de la jeune mère, loin de là, c'est au contraire une marque de la grâce divine totalement imméritée : Mara ressent tout autant d'amertume et de jalousie à l'égard sa sœur après le miracle. Dans la Bible aussi, dans le verset 6 du même chapitre du livre d'Ésaïe, que le drame de Claudel ne cite pas, il apparaît clairement que seul un miracle peut apporter la lumière et la joie et rétablir le pouvoir et l'autorité du règne de David :

Il y aura une souveraineté étendue et une paix sans fin
pour le trône de David et pour sa royauté,
qu'il établira et affermira
sur le droit et la justice
dès maintenant et pour toujours,
l'ardeur du SEIGNEUR de l'univers fera cela. (Es 9, 6)

Dans la Bible, la prophétie montre que « le prince-de-paix » est bien venu pour faire sortir le royaume de la nuit et des guerres qui le ravagent en lui donnant la promesse de la Nativité. De même, dans *L'Annonce*, le miracle accompli par Violaine qui rend la vie à l'enfant de sa sœur rassemble la famille et la conduit sur le chemin de la paix. « La France », comme le signale Houriez, « toute entière retrouve, par le sacrifice de Violaine, le pouvoir de vivre de nouveau dans un équilibre et une harmonie restaurés »⁵¹². Nous justifierons ce point de vue lorsque nous étudierons le personnage de Violaine.

Ce choix de textes d'Ésaïe chante la victoire sur la guerre et Claudel transpose cette victoire dans l'univers de *L'Annonce*. La France se voit dotée d'un souverain. La lecture du sermon de saint Léon, que fait Mara à haute voix à la demande de sa sœur, est interrompue par le passage du souverain : « *Sonnerie éclatante et prolongée de*

tu as fait grandir leur joie. Ils se réjouissent devant toi comme on se réjouit à la moisson, comme on jubile au partage du butin. Car le joug qui pesait sur lui, le bâton à son épaule, le gourdin de son chef de corvée, tu les as brisés comme au jour de Madiân. Tout brodequin dont le piétinement ébranle le sol et tout manteau roulé dans le sang deviennent bons à brûler, proie du feu. Car un enfant nous est né, un fils nous a été donné. La souveraineté est sur ses épaules. On proclame son nom : « Merveilleux – Conseiller, Dieu – Fort, Père à jamais, Prince de la paix. » (Es 8, 23 et 9, 1-5). Il est possible que Claudel qui cite une variante de ce passage l'ait traduit lui-même d'une bible latine.

511 *Word Biblical Commentary, Isaiah 1-33, Volume 24, op. cit.*, p. 135.

512 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité, op. cit.*, p. 149.

trompettes, toute proche. – Grands cris au travers de la forêt. Le Roi ! Le Roi de France [...] / Le Roi de France qui va-t-à Rheims ! » (1057). L'auteur reprend explicitement les versets du livre d'Ésaïe (8, 23 et 9, 1–5) dans cette lecture faite par Mara, mais il transpose également dans sa pièce la signification de ce passage sur le miracle effectué par Dieu. Nous y reviendrons. Il opère une transformation scénique de la prophétie donnée par Dieu à son peuple à travers Ésaïe.

1.2.2.3 Le récit de Lazare

Les allusions à la Bible, particulièrement à l'Évangile abondent dans les répliques des personnages. Et Violaine et le Père s'expriment avec des paroles qui évoquent souvent celles de Jésus lorsqu'il s'adresse à ses disciples. Violaine semble s'identifier inconsciemment à Jésus, alors que le Père s'identifie aux disciples de celui-ci⁵¹³.

L'un des *hypotextes secondaires* de la pièce, à savoir le récit de Lazare, mérite d'être étudié de plus près parce qu'il est repris à plusieurs reprises, notamment à travers le thème de la souffrance (la maladie) et celui de la responsabilité des privilégiés (forts) par rapport aux défavorisés (faibles).

Parabole du riche et de Lazare

Il y avait un homme riche qui s'habillait de pourpre et de linge fin et qui faisait chaque jour de brillants festins. Et un pauvre du nom de Lazare gisait couvert d'ulcères au porche de sa demeure. Il aurait bien voulu se rassasier de ce qui tombait de la table du riche ; mais c'étaient plutôt les chiens qui venaient lécher ses ulcères.

Or le pauvre mourut et fut emporté par les anges au côté d'Abraham ; le riche mourut aussi et fut enterré. Au séjour des morts, comme il était à la torture, il leva les yeux et vit de loin Abraham avec Lazare à ses côtés. Alors il s'écria : « Abraham, mon père, aie pitié de moi et envoie Lazare tremper le bout de son doigt dans l'eau pour me rafraîchir la langue, car je souffre le supplice dans ces flammes. » Abraham lui dit : « Mon enfant, souviens-toi que tu as reçu ton bonheur durant ta vie, comme Lazare le malheur ; et maintenant il trouve ici la consolation, et toi la souffrance. » (Lc 16, 19–25)

Qu'est-ce qui nous permet de dire que ce récit parabolique est repris par Claudel dans *L'Annonce* ? À travers ce récit, Jésus exprime le côté tragique de la vie. Il est intéressant de noter que la vision de Jésus s'oppose au fatalisme, idée selon laquelle les tragédies sont des punitions des hommes. Ce récit, qui cristallise en quelque sorte son opinion sur

513 Violaine symbolise Jésus sans le représenter de la même manière que Tobie dans *l'Histoire de Tobie et de Sara*. Cf. Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : pour une mise en scène de la gloire*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003 ; Jeanyves Guérin, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 223.

le problème du mal et de la souffrance, nous transmet l'idée que chaque être souffrant (malade, handicapé, pauvre, réfugié, orphelin, mendiant, etc.) est un envoyé de Dieu qui invite les hommes à secourir tous ceux qui ont besoin d'aide⁵¹⁴. Dans le récit, Lazare ne reçoit pas d'aide humaine, et le comportement des chiens, venant lécher ses ulcères, souligne encore le traitement inhumain dont il est l'objet. Curieusement, le nom 'Lazare' signifie « Dieu aide »⁵¹⁵. Jésus parle avec respect de cet homme misérable qui est l'opposé du riche égoïste qui, même dans l'Hadès, se considère, supérieur au pauvre et en droit de lui demander un service. De plus, sans se soucier le moins du monde des démunis, il demande à Abraham d'envoyer Lazare dans la maison de *son* père pour prévenir ses frères de ce qui les attend. L'attitude du riche montre que seules les choses matérielles ont compté dans sa vie.

Ce récit enseigne aussi que ceux qui ont beaucoup reçu ont une plus grande responsabilité pour soulager la souffrance. L'humble requête du mauvais riche à Lazare dans l'Hadès de « tremper dans l'eau le bout de son doigt pour lui rafraîchir la langue », ce qui ne peut vraiment pas supprimer la souffrance, mais peut tout au plus l'atténuer un peu, sert à montrer la valeur infinie de chaque geste que l'homme fait pour aider son prochain. Et cette réplique donne une idée de l'attitude à adopter face à la souffrance. En fin de compte, le côté tragique de la vie concerne toute l'humanité et la rassemble, qu'on soit celui qui souffre ou celui qui a la possibilité et le devoir d'aider. Le récit de Lazare montre aussi que ce que l'homme fait pendant sa vie a une portée éternelle. Dans *L'Annonce*, la souffrance est effectivement partagée. Nul n'y échappe, même pas Jacques Hury qui chasse la lèpreuse loin de sa maison. Nous allons montrer que Claudel reprend le thème de la souffrance dont il fait un facteur de rassemblement de tous les personnages, et qui sert à dévoiler les pensées les plus intimes ainsi que la présence ou l'absence d'amour du prochain.

À la lumière des traces bibliques, nous étudierons, dans ce qui suit, le rapport des hypotextes bibliques avec l'évolution des personnages de la pièce. Les personnages se définissent essentiellement par rapport à Violaine, tout en dépendant de façon inévitable les uns des autres. Aucun de leurs actes n'est sans influence directe sur quelqu'un d'autre. Les personnages découvrent de nouvelles vérités et leur compréhension (de soi, de l'autre et du monde) évolue durant la pièce. *L'Annonce* tire son inspiration du sacrifice du Christ,

514 Cf. Sakari Kiiskinen, « Homokeskustelu rouhii Raamatun ja koko kirkon rintamalinjoja », *Helsingin sanomat*, 26.3.2011, p. C 13.

515 « C'est le seul cas où un personnage d'une parabole reçoit un nom. Celui-ci, qui signifie *Dieu aide*, convient bien au pauvre. » TOB, note du verset Lc 16, 20, *op. cit.*, p. 2266.

car chaque personnage doit affronter un sacrifice qui est nécessaire pour son évolution personnelle. Mais ce qui est très claudélien, c'est qu'un tel sacrifice joue un grand rôle pour le bien-être d'une collectivité, d'un groupe social⁵¹⁶. Comme dans les premiers drames, par exemple dans *Le Repos du septième jour*, le sacrifice de l'individu a surtout une fonction sociale, c'est-à-dire la capacité d'épurer le groupe social de sa corruption et de l'aider à retrouver sa pureté originelle, ce qui lui permet de vivre à nouveau⁵¹⁷. *L'Annonce* se montre en même temps critique à l'égard des différents sacrifices que l'être humain peut envisager et qui ne sont pas tous nécessaires ou du même niveau. La pièce montre la vertu de la patience et de l'authenticité sans lesquelles le sacrifice reste vain. La question de la faute est abordée en relation avec le thème de la grâce : plus il y a de péchés pardonnés, plus il y a d'amour.

Le drame étudie aussi la différence entre le point de vue de l'homme charnel et de celui qui voit le monde avec les yeux de l'esprit, ce qui évoque aussi la différence entre la réflexion de l'homme et de Dieu, pensée que l'on retrouve également dans le livre d'Ésaïe : « C'est que vos pensées ne sont pas mes pensées, et mes chemins ne sont pas vos chemins, oracle du SEIGNEUR. C'est que les cieux sont hauts, par rapport à la terre : ainsi mes chemins sont hauts, par rapport à vos chemins, et mes pensées, par rapport à vos pensées. » (Es 55, 8–9). Claudel semble beaucoup insister sur la question de perspective humaine versus divine tout au long de son œuvre, ce qui n'est pas souvent le cas chez les auteurs du XX^e siècle même s'ils s'appuient sur la Bible.

1.2.3 La vocation complexe du Père

L'opposition entre les êtres spirituels et les êtres charnels est très claire. Ce sont le Père et Violaine qui sont le plus sensibles à la misère du monde et qui veulent s'approcher de la vérité par le biais du sacrifice. Anne Vercors, las de sa vie pourtant heureuse, est aiguillonné par la recherche du royaume de Dieu, qu'il envisage aussi comme solution pour les malheurs de son pays. Il veut lutter contre le mal-être social de sa patrie. Il semble en effet ressentir plus de compassion pour son pays que pour sa famille, puisqu'il décide de partir en pèlerinage sans vouloir écouter sa femme qui s'oppose à ce projet. Ainsi se

516 D'après Jacques Houriez, *L'Annonce* est un « drame sacrificiel ». *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité, op. cit.*, pp. 144–145.

517 Le thème du sacrifice acquiert aussi une « valeur chrétienne » en ouvrant « une faille dans le mur de l'indifférence » et en préparant le chemin aux « réalités spirituelles ». Ce qui manifeste l'approche conservatrice du thème du sacrifice dans *L'Annonce*, c'est le fait que c'est la jeune fille qui se sacrifie au profit des hommes, Pierre, Jacques, le Père. L'auteur semble être d'avis que le sacrifice est plus naturel pour la femme. *Ibidem*.

sent-elle rejetée par son époux : « Voici que tu m'abandonnes dans ma vieillesse. [...] Tu ne m'aimes plus et tu n'es plus heureux avec moi. » (1010). À sa femme déjà au seuil de la vieillesse, le futur pèlerin n'hésite pas à avouer que le mariage l'ennuie :

ANNE VERCORS, *il pense* : [...] Ô femme ! voici depuis que nous nous sommes épousés
Avec l'anneau qui a la forme de Oui, un mois,
Un mois dont chaque jour est une année.
Et longtemps tu m'es demeurée vaine
Comme un arbre qui ne produit que de l'ombre. (1006)

La réplique de sa femme montre également au lecteur que son époux n'est guère présent et ne s'occupe pas beaucoup de sa famille :

LA MÈRE : Tu sais bien que l'on ne peut rien te dire.
Mais tu n'es jamais là, mais il faut que je t'attrape pour te remettre un bouton.
Mais tu ne nous écoutes pas. Mais comme un chien de garde tu guettes,
Attentif aux bruits de la porte.
Mais les hommes ne comprennent rien ! (1006)

De plus, le Père s'avoue sa préférence pour sa première fille, et la frustration qu'il a ressentie à la naissance de la seconde :

Et voici entre nous l'enfant et l'honnêteté
De ce doux narcisse, Violaine.
Et puis, la seconde nous naît
Mara la noire. Une autre fille et ce n'était pas un garçon. (1006)

La préférence du Père pour l'aînée au détriment de la cadette donne implicitement une explication à la méchanceté et à la jalousie de Mara. D'autre part, deux répliques de Violaine la lépreuse à Mara lorsque celle-ci vient voir sa sœur, font écho aux fameux versets de la Genèse qui illustrent non seulement le thème de la rivalité entre frères et sœurs mais aussi celui des chemins impénétrables que Dieu emprunte pour le salut de l'humanité :

MARA : C'est moi, Violaine.
VIOLAINE : Ô voix depuis longtemps inentendue ! Est-ce vous, ma mère ?
MARA : C'est moi, Violaine.
VIOLAINE : C'est votre voix et une autre. [...]
MARA : C'est moi, Violaine, Mara, ta sœur. (1048)

[Jacob] entra chez son père et dit : « Mon père ! » – « Me voici, répondit-il ; qui es-tu, mon fils ? » Jacob dit à son père : « Je suis Ésaü, ton aîné [...] » (Gn 27, 18–19)

Jacob s'approcha de son père Isaac, qui le palpa et dit : « La voix est celle de Jacob, mais les mains sont celles d'Ésaü. » (Gn 27, 22)

Violaine, devenue aveugle à cause de la lèpre prend la voix de sa sœur pour celle de sa mère, alors que Isaac, qui a perdu également la vue dans sa vieillesse, prend Jacob pour son fils aîné, Ésaü, et lui donne sa bénédiction. Dans la Bible, Ésaü avait vendu son droit d'aînesse à son frère contre un plat de lentilles (Gn 25, 29–34). Quel est le rapport entre l'histoire d'Ésaü et de Jacob et celle de Mara et de Violaine ? Selon l'interprétation chrétienne, Ésaü qui vend son droit d'aînesse évoque les « stratagèmes mystérieux que Dieu doit employer pour sauver l'humanité quoi qu'il advienne, tout en respectant sa liberté. Le Fils de Dieu donne sa vie qui devient la nourriture qui sauvera l'homme condamné à mourir. En échange, il acquiert le droit d'aînesse, assumant l'héritage du péché et devenant le premier né d'une multitude de frères »⁵¹⁸. Dans le drame de Claudel, à travers le sacrifice de Violaine, toute la famille sera bénie.

Pressé de marier sa fille aînée à Jacques Hury, le Père n'a pas le temps d'apprendre que sa fille vient d'attraper la lèpre, un mal qui ronge son corps. Le mariage entre les jeunes gens l'arrangerait parce qu'il s'apprête à se consacrer au travail du royaume de Dieu. Il s'y précipite avec une ardeur telle qu'il refuse d'écouter sa femme qui tente de lui faire comprendre que c'est Mara qui désire se marier avec Jacques. Anne Vercors brûle d'annoncer à sa femme son départ en pèlerinage pour Jérusalem. S'il est noble que le Père s'inquiète pour l'avenir religieux de son pays, il ne se rend pas compte qu'en même temps sa famille a besoin de lui. Même si le désir du père de se lancer dans un pèlerinage semble sincère, la pièce remet en question sa nécessité. Dieu pouvait-il demander à un père de quitter sa famille qui a besoin de lui ? Violaine et la mère souffrent du départ du Père, et son absence est vécue de leur part comme un rejet : « Mon père m'a abandonnée », dit Violaine à Jacques Hury (1029). La situation est paradoxale et va contre ce qu'enseigne la Bible.

Une étude serrée des versets où Jésus appelle les gens à le suivre, ne livre aucun exemple permettant de conclure que Jésus conseille à un père de famille de se séparer de sa famille, de sa femme et de ses enfants pour servir Dieu⁵¹⁹. Le Nouveau Testament, et tout particulièrement les épîtres de saint Paul montrent, en outre, que les parents sont responsables de leurs enfants et que dans le fait même de donner la priorité à sa famille, l'homme sert Dieu⁵²⁰. Dans cette perspective, Anne Vercors est un homme qui n'assume

518 *La Bible de Jérusalem*, note du verset Gn 25, 29, *op. cit.*, p. 68.

519 Se séparer de sa famille de naissance est différent de se séparer de sa famille fondée par le mariage. Le Christ parle dans l'Évangile de la vraie parenté. Il veut faire comprendre à la foule que tous ceux qui veulent faire la volonté de Dieu deviennent ses frères et ses sœurs (Mc 3, 31–35).

520 « Aussi faut-il que l'évêque soit irréprochable, mari d'une seule femme [...] Qu'il sache bien gouverner sa propre maison et tenir ses enfants dans la soumission, en toute dignité : quelqu'un, en effet, qui ne saurait gouverner sa propre maison, comment prendrait-il soin d'une Église de Dieu ? » (1 Tm 3, 2–5).

pas ses choix. De même, malgré l'accent mis sur l'importance de l'évangélisation que nous lisons dans la Bible chrétienne, le Livre prend aussi clairement la défense de la famille comme institution fondée par Dieu et pour laquelle il est essentiel de rester unie. Le personnage d'Anne Vercors semble négliger ses responsabilités de chef de famille. Son comportement laisse voir la problématique claudélienne, à savoir la difficulté de combiner une vocation spirituelle et la vie terrestre, que celle-ci soit familiale ou professionnelle⁵²¹.

Anne Vercors ne réfléchit pas à son départ en ces termes ; il se fonde sur un autre verset biblique pour justifier sa décision. Il dit suivre le conseil des Évangiles et renonce aux biens matériels dont il est comblé pour s'attacher aux seuls spirituels⁵²². Selon l'injonction de la parabole, le Père ne veut pas paraître devant Dieu « vide et sans titre, entre ceux qui ont reçu leur récompense » (1010). Lorsque, dans l'Évangile selon Matthieu, le Christ parle de ceux qui ont reçu leur récompense, il ne désigne en fait pas ceux qui sont riches, mais ceux qui ne font pas l'aumône en secret :

« Quand donc tu fais l'aumône, ne le fais pas claironner devant toi, comme font les hypocrites dans les synagogues et dans les rues, en vue de la gloire qui vient des hommes. En vérité, je vous le déclare : ils ont reçu leur récompense. Pour toi, quand tu fais l'aumône, que ta main gauche ignore ce que fait ta main droite, afin que ton aumône reste dans le secret ; et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra. » (Mt 6, 2–3)

La bonne manière de faire l'aumône devrait se faire à l'insu des autres pour que celui qui fait du bien n'en tire nulle gloire en ce monde. C'est le contraire de ce qui se passe pour le Père. Sa façon d'annoncer avec emphase son intention d'aider les pauvres a un côté hypocrite. En se désintéressant de ce qu'il possède, il dit : « Soyons injuste en peu de choses, pour que Dieu soit grandement injuste avec moi » (1016). Il détourne la parole de Jésus qui dit dans sa parabole des talents « tu as été fidèle en peu de choses, sur beaucoup je t'établirai » (Mt 25, 21). Notre interprétation est qu'Anne Vercors se trompe en croyant que l'abandon temporaire de sa famille soit le sacrifice que Dieu attend de lui.

« Que peut un seul pèlerin ? » (1011), lui demande sa femme qui essaie de le raisonner. Celui-ci se défend : « Je ne suis pas seul ! C'est un grand peuple qui se réjouit et qui part avec moi ! [...] Et puisqu'il est vrai que le chrétien n'est pas seul, mais qu'il

521 Le catholicisme a tenté de résoudre ce problème par le célibat, tandis que l'église protestante souligne que pour être un bon prêtre, il faut d'abord bien mener sa vie familiale (1 Tm 3, 12 ; Tt 1, 6). L'aspect contradictoire du sacrifice du père s'oppose à l'enseignement de Jésus qui prend la défense de la famille : « Tout royaume divisé contre lui-même court à la ruine ; aucune ville, aucune famille, divisée contre elle-même, ne se maintiendra. » (Mt 12, 25) ; « Si une famille est divisée contre elle-même, cette famille ne pourra pas tenir » (Mc 3, 25). En effet, le départ du Père est suivi de la destruction de la famille.

522 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, op. cit., p. 147.

communiqué à tous ses frères » (1011). Il fait référence à ceux qui veulent tout donner pour diffuser la Bonne Nouvelle. Mais sa femme lui demande à juste titre : « Qui sait si nous n’aurons pas nécessité de toi ici ? » (1012), et « tu ne m’as pas quittée pendant ces trente années. Qu’est-ce que je vais devenir sans mon chef et mon compagnon ? » (1012) Le réalisme de cette réplique s’oppose à la vision spirituelle du monde de l’époux qui n’en démord pas d’avis et se montre optimiste quant à son retour. Il sera absent néanmoins pendant de longues années pendant que sa famille court d’une difficulté à une autre. Interpellé par toutes les misères de son temps, il croit avoir le devoir d’oublier et de délaisser tout ce qui n’est pas l’amour divin. Il se prend pour un des apôtres du Christ, tout en ignorant que ceux-ci n’étaient pas tous chargés de famille ou que s’ils en avaient une comme l’apôtre Pierre, ils ne l’ont pas quittée⁵²³.

Comme nous l’avons vu, le départ du Père est lié au grand désordre qui s’est emparé du pays⁵²⁴ : « Il n’y a plus de Roi sur la France, selon ce qu’il a été prédit par le Prophète » (1009). La mention du roi fait référence aux versets du livre d’Ésaïe que nous avons présentés plus haut et que la pièce de Claudel donne dans une note en bas de la page 1009. Si la prophétie que nous avons étudiée plus haut annonce que Dieu va retirer sa protection à Jérusalem et à Juda, c’est pour rappeler que Dieu, qui avait donné l’eau et la manne au peuple dans le désert, aidera de nouveau ceux qui se tournent vers lui, se convertissent et mettent leur confiance en lui⁵²⁵. La réécriture de Claudel fait écho à cette lecture confessionnelle du passage. Le Père aussi devra avouer son échec pour retrouver la paix. Il ne trouvera la réponse qu’à son retour, dans le miracle que Dieu fait à travers la foi de ses filles. Comme nous allons le voir, son pays se rétablira aussi, et ce n’est pas sans rapport avec la lutte spirituelle de ses enfants⁵²⁶.

Dans ce qui suit, nous allons étudier le thème du sacrifice de Violaine et de celui de Mara. Par l’analyse de la vocation discutable d’Anne Vercors, nous avons voulu expliciter la problématique du thème du sacrifice. Pourquoi le sacrifice semble-t-il dominer l’imaginaire chrétien de Claudel ? L’exemple du Père montre les contradictions qu’affronte l’homme qui veut suivre l’appel de Dieu.

523 Timo Junkkaala, *Mitä tiedämme Jeesusesta*, op. cit., pp. 124–125.

524 Jacques Houriez, *L’Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, op. cit., p. 145.

525 Cf. *La Bible de Jérusalem*, note du verset Es 3, 1, op. cit., p. 1497.

526 Jacques Houriez, *L’Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, op. cit., p. 148.

1.2.4 Le sacrifice de Violaine

Violaine apprend le malheur qui a frappé Pierre de Craon, c'est-à-dire la lèpre. Au lieu de fuir le misérable qui peut la contaminer et gâcher la belle vie qui l'attend avec Jacques Hury, elle fait quelque chose de complètement inattendu et de risqué. Elle l'embrasse. Son désir de porter les souffrances de l'autre fait d'elle d'emblée une figure christique. La scène du baiser illustre aussi le thème de la souffrance : le caractère insensé de l'acte de la jeune femme lui donne accès au mystère de la souffrance. Quand on lui demande pourquoi elle a fait cela, elle dit que c'est parce qu'elle a eu pitié de cet homme et qu'elle voulait partager ses souffrances. Violaine affirme que c'est la souffrance de Pierre qui l'a émue et l'a conduite à l'embrasser : « Le pauvre homme était lépreux, et moi, j'étais si heureuse ce jour-là ! » (1050) ; sa compassion la rendait capable de porter son chagrin, ce qui n'est pas sans faire allusion à la vie du Christ :

En fait, ce sont nos souffrances qu'il a portées,
ce sont nos douleurs qu'il a supportées,
et nous, nous l'estimions touché,
frappé par Dieu et humilié.
Mais lui, il était déshonoré à cause de nos révoltés,
broyé à cause de nos perversités :
la sanction, gage de paix pour nous, était sur lui,
Et dans ses plaies se trouvait notre guérison.
Nous tous, comme du petit bétail,
nous étions errants,
nous nous tournions chacun vers son chemin,
Et le SEIGNEUR a fait retomber sur lui
la perversité de nous tous. (Es 53, 4-6)

Violaine met en pratique à la lettre la volonté de Dieu. Elle imite la prophétie d'Ésaïe sur Jésus : « C'est lui qui a pris nos infirmités et s'est chargé de nos maladies. » (Mt 8, 17)⁵²⁷. Effaçant la maladie de l'autre, elle la porte elle-même : Pierre de Craon guérit et retrouve la santé par miracle à la fin de la pièce. Une fois de plus nous observons que l'auteur qui réemploie le matériel biblique, met en scène littéralement les données de la Bible. Jésus montre à travers son propre exemple que chacun a le devoir de partager les souffrances de son prochain, en restant près de son prochain qui va mal ; il invite les hommes à être présents dans la vie de l'autre et à l'écouter. Dans *l'Annonce*, Violaine est une sorte d'incarnation de la grâce de Dieu, un instrument de Dieu, qui

527 Le Matthieu 8 reprend la prophétie de l'Ésaïe 53 sur la rédemption, à savoir que Jésus porte la souffrance des hommes en passant par la mort à cause des péchés de l'humanité.

rend les autres sensibles à l'amour de Dieu. Mais elle n'est pas une sainte : « Je jure et je proteste devant Dieu que je ne suis pas une sainte ! » (1055). La mise en avant du côté humain de Violaine, qui se sacrifie pour son prochain, permet à l'auteur de représenter à travers ce personnage ce qu'est un chrétien par excellence.

La transformation théâtrale et scénique de ce verset biblique (Mt 8, 17 ; Es 53, 4) met aussi en scène l'un des plus beaux mystères du christianisme (non seulement par rapport à la Rédemption, mais par rapport à ce que l'on peut appeler l'attitude chrétienne face à la vie), l'idée de vaincre et de gagner en devenant humble, en se faisant le serviteur des autres. Cet aspect altruiste de l'enseignement de l'Évangile s'oppose à l'égoïsme de l'homme. L'homme accepte difficilement que les sentiments de componction et d'humilité servent à l'élever vers Dieu. Dans la pensée de Claudel ainsi que dans l'Évangile, la souffrance trouve une légitimité dans sa capacité de garder ou de ramener l'homme plus près des valeurs éternelles. La pièce montre que la souffrance rapproche Violaine du mystère de la vie. Ceux qui ont vécu une grande perte, s'ils ne deviennent pas amers, peuvent mieux comprendre la valeur de la vie. La perte de la santé ou d'un être cher augmente la capacité de l'homme de comprendre ce qui est important.

D'autre part, plus l'homme est près de Dieu, plus il se sent pécheur. Les titres du chrétien ne sont pas dans ses vertus, mais dans ses infirmités. L'Évangile parle du plus grand amour de celui à qui il a été pardonné le plus (Lc 7, 42-43). Violaine est l'incarnation parfaite de cette sentence. Pourquoi le sacrifice de Violaine est-il supérieur à celui de son Père ? Violaine remplit la volonté de Dieu tout en restant à sa place, alors qu'Anne Vercors quitte volontairement sa famille et déclare avec emphase l'importance de son départ en pèlerinage. Le contraste est net. Néanmoins le désir, la vision spirituelle du monde, qui les poussent, restent authentiques chez les deux personnages. Ils entendent le même appel :

ANNE VERCORS. – Jacques, mon enfant ! le même appel que le père a entendu, la fille aussi, elle lui a prêté l'oreille !

JACQUES HURY. – Quel appel ?

ANNE VERCORS, *comme s'il récitait*. – « L'Ange de Dieu a annoncé à Marie et elle a conçu de l'Esprit-Saint. »

JACQUES HURY. – Qu'est-ce qu'elle a conçu ?

ANNE VERCORS. – Toute la grande douleur de ce monde autour d'elle, et l'Église coupée en deux, et la France pour qui Jeanne a été brûlée vive, elle l'a vue ! Et c'est pourquoi elle a baisé ce lépreux, sur la bouche, sachant ce qu'elle faisait. (Acte IV, variante pour la scène, p. 121, l'édition de la Pléiade 1965)

La scène du baiser est capitale, et pour l'intrigue, et pour le développement des thèmes. Tout le monde semble avoir son mot à dire sur ce qui a motivé la jeune fiancée à embrasser Pierre de Craon, un lépreux. Pour Jacques, c'est le signe de l'infidélité de Violaine ; quant à Mara, l'événement finit par la rendre encore plus jalouse de sa sœur : elle découvre qu'elles aiment le même homme ; seule la Mère comprend :

LA MÈRE : [...] Tu l'as vu l'an dernier quand [Pierre] est venu. Et de quel air il la regardait pendant qu'elle nous servait. [...]

– Et [Violaine], pendant qu'il parlait,

Comme elle l'écoutait, les yeux tout grands comme une innocente,

Oubliant de verser à boire, en sorte que j'ai dû me mettre en colère ! (1008)

À son retour, le Père met en relation ce mystérieux baiser de Violaine avec sa vocation de porter la souffrance des malheureux. Ce sont justement ces avis opposés qui permettent au lecteur de faire une distinction entre les personnages spirituels de la pièce et les charnels. À maintes reprises se manifestent le sens de la responsabilité et la sensibilité rare de Violaine, pour qui le bien des autres semble compter spontanément toujours plus que son propre bonheur. Elle est un être de foi dont la conviction n'a rien de forcé, comme c'est le cas de la pauvre Alissa dans *La Porte Étroite* de Gide. En outre, ce qui compte le plus pour Violaine, c'est la perspective de la vie éternelle : si elle peut ouvrir à Pierre la porte qui le conduira sur la voie tracée par Dieu, elle le fait au risque de sa vie terrestre.

La pièce de Claudel reprend l'idée de la vie nouvelle que le sacrifice d'un de ses membres ouvre à une collectivité. Elle montre comment les êtres humains dépendent les uns des autres et comment la conscience du sacrifice d'un individu peut offrir aux autres la possibilité de s'unir et de retrouver la paix non seulement avec les autres, mais aussi avec soi-même. La réécriture de Claudel évoque ce que le Christ a fait pour l'humanité, tout en montrant que ce schéma s'applique tout aussi bien à n'importe quelle collectivité, en dehors de toute considération religieuse : « que chacun dise la vérité à son prochain, car nous sommes membres les uns des autres ? » (Ep 4, 25)⁵²⁸.

528 Cf. aussi « Portez les fardeaux les uns des autres ; accomplissez ainsi la loi du Christ. » (Ga 6, 2).

1.2.5 L'aveu de Violaine

Dans la scène d'amour (acte II, scène III), Jacques contemple sa fiancée habillée dans le costume des moniales de Mondanviège que les femmes de Combernon ont le droit de revêtir deux fois : le jour de leur fiançailles et celui de leur mort. Cette robe fonctionne comme un signe, car les jeunes gens vont devoir faire face à l'annonce de la maladie mortelle qui va anéantir leur projet de mariage. Nous allons montrer que la scène évoque en quelque sorte la fin de la vie de Jésus, ce qui renforce d'autant plus le côté christique du personnage de Violaine. Déjà au fait de sa maladie, la jeune femme décide de l'annoncer à son fiancé. Avant de le faire cependant, elle demande plusieurs fois à Jacques s'il l'aime. Cette question qu'elle répète au jeune homme évoque celle de Jésus qui, à la fin de l'Évangile selon Jean (21, 15–17), demande à Pierre, si celui-ci l'aime. La question est adressée donc à ce même disciple qui venait de trahir Jésus en disant aux serviteurs du grand prêtre qu'il ne le connaissait pas du tout. Pour Violaine, la réponse affirmative de Jacques est en contradiction avec l'épouvante et le ressentiment du jeune homme qui lui feront trahir son serment d'amour après l'annonce de la maladie contagieuse de sa fiancée.

Jacques assure sa fiancée de son amour, jusqu'à ce que Violaine lui montre la première tache de lèpre déjà apparue sur sa peau. On a l'impression que Violaine savait d'avance que l'amour du jeune homme ne résisterait pas à cette épreuve. Jacques, homme charnel, se définit ainsi lui-même avant que Violaine lui ait annoncé son grand secret : « Aux célestes le ciel, et la terre aux terrestres » (1031). Cette réplique est une allusion à l'Évangile, une référence inversée au dialogue de Nicodème : « Ce qui est né de la chair est chair, ce qui est né de l'Esprit est esprit » (Jn 3, 6)⁵²⁹. Le jeune maître de la maison semble vite oublier qu'Anne Vercors lui avait confié sa fille. Il a peur pour lui-même : la « fleur d'argent dont [sa] chair est blasonnée » (1034), la marque de la lèpre, ne lui inspire que l'effroi d'être contaminé lui aussi. Sans chercher à comprendre la dimension spirituelle de ce que Violaine a fait pour le lépreux, il la trouve insensée et préfère garder sa vision du monde fataliste où le mal sacré ne peut atteindre le corps sans que l'âme soit impure. Il veut croire que Violaine a commis un péché et par conséquent mérite sa maladie.

Ainsi la chasse-t-il pour qu'elle ne mette pas en danger la vie des autres ; « *Tous demeurent éloignés d'elle* » (1041). Pour ne pas augmenter le chagrin de la Mère déjà éprouvée par l'absence du Père, ils lui cachent la raison du départ de Violaine. Celle-ci

529 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, op. cit., p. 149.

reste muette, n'ouvre pas la bouche devant sa mère qui ne comprend pas ce nouveau départ. Cette scène évoque le Christ, qui ne se défend pas devant ses accusateurs :

Brutalisé, il s'humilie ; il n'ouvrirait pas la bouche,
il n'ouvre pas la bouche,
comme un agneau traîné à l'abattoir,
comme une brebis devant ceux qui la tondent :
elle est mouette ; lui n'ouvre pas la bouche. (Es 53, 7)

Jacques est toujours aussi plein de ressentiment lorsque, à la fin de la pièce, Pierre de Craon porte le corps de Violaine mourante dans sa maison : « Vous autres lépreux, raclez-vous vos ulcères les uns aux autres » (1063). Pendant toutes ces années, il n'a pas pu pardonner à Violaine d'avoir embrassé l'autre homme sur la bouche alors qu'elle était sa fiancée : « Qui vous a pris de baiser ce lépreux sur la bouche ? » (1064). À travers le sacrifice de Violaine, s'explique ce mystérieux baiser dans lequel Jacques voit uniquement le signe de l'infidélité de sa fiancée. Mais que peut-on reprocher à Jacques, si la marque de la lèpre ne lui rappelle pas que le Christ fut le lépreux par excellence parce qu'il prit sur lui les péchés des hommes ? Jacques ne cherche pas en effet à épouser une sainte qui se sacrifie pour les autres, il veut simplement vivre sa vie. Ce fossé entre les spirituels et les charnels persiste jusqu'à la fin de la pièce. Tel père, telle fille : si le père ne se contente pas de la simple vie familiale avec sa femme, Violaine ne rentre pas facilement non plus dans la catégorie des femmes mariées. Jacques Houriez souligne avec raison que « la marque blanche la désigne comme séparée du monde non parce qu'elle est souillée, mais parce qu'elle appartient au sacré »⁵³⁰.

1.2.6 La résurrection de l'enfant et la scène du miracle

Dans les *Mémoires improvisés*, Claudel souligne que le thème du miracle dans le drame lui est venu de la lecture de certains mystiques allemands du moyen âge :

C'est la lecture des ouvrages mystiques, que j'ai lus avec assiduité pendant une grande période de mon existence, et, par exemple, l'idée du miracle, l'idée de l'enfant ressuscité, c'est emprunté à une mystique allemande qui avait donné le sein, justement, à un enfant malade.

C'est là l'idée essentielle de *l'Annonce* nouvelle, contre laquelle beaucoup de gens ont protesté, et spécialement les protestants, qui ne peuvent pas arriver à concevoir un miracle de cette espèce-là. Mais l'idée est empruntée à une mystique allemande du XIV^e siècle.⁵³¹

530 *Ibid.*, p. 156.

531 *Mi, op. cit.*, p. 323.

Pour Claudel, le miracle permet d'introduire le thème du pardon et celui de l'union entre les hommes. Il aide à vaincre le mal et à faire sortir la bonté de chacun, même dans le cas de Mara qui est un personnage ambigu.

Ce personnage méchant participe en effet au sacrifice de sa sœur comme Judas à celui de Jésus. Comme ce disciple du Christ, elle est une figure négative. Judas a trahi Jésus, mais sa trahison a mystérieusement contribué au sacrifice de Jésus. Il fallait en effet que quelqu'un trahisse Jésus pour que s'accomplisse la volonté de Dieu⁵³². Il y a quelque chose d'aussi ambivalent chez Mara. Nous pouvons dire avec André Espiau De La Maëstre que « Mara la méchante est aussi nécessaire au développement du drame et à l'accomplissement des desseins providentiels que la sainte Violaine »⁵³³. Certes, Claudel n'a pas voulu effacer la responsabilité de Mara, mais il a tenu à mettre en évidence le côté providentiel de son rôle. Nous allons voir avec Jacqueline Broilliard que ce n'est pas en dépit de sa violence que Mara est sauvée, mais par cette violence même⁵³⁴.

L'amour de son enfant et le miracle de la maternité jouent également un rôle important dans le parcours de Mara : malgré toute la jalousie qu'elle ressent pour Violaine, devant le corps de son enfant mort, elle se souvient de la foi de sa sœur qui peut transporter des montagnes, c'est-à-dire, dans son cas, ramener à la vie son enfant⁵³⁵. Mara comprend qu'elle a besoin de Violaine. Elle vient à sa sœur dans le même état d'esprit que les misérables de l'époque de Jésus qui se rapprochaient de lui dans l'espoir d'un miracle :

MARA : Je n'accepte pas que mon enfant soit mort.

VIOLAINE : Est-ce qu'il est en mon pouvoir de ressusciter les morts ?

MARA : Je ne sais, je n'ai que toi à qui je puisse avoir recours.

VIOLAINE : Est-ce qu'il est en mon pouvoir de ressusciter les morts comme Dieu ?

MARA : À quoi est-ce que tu sers alors ?

VIOLAINE : À souffrir et à supplier !

MARA : Mais à quoi est-ce qu'il sert de souffrir et de supplier si tu ne me rends pas mon enfant ?

VIOLAINE : Dieu le sait, à qui c'est assez que je le serve.

532 Pendant sa vie, Judas a eu une panoplie de rôles différents vis-à-vis du Christ : serviteur, ennemi, pécheur, pénitent. Regrettant d'avoir trahi son maître, il s'est suicidé.

533 Espiau de la Maëstre « Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* », in *Les Lettres Romanes*, tome XVI, n° 1, 1962, pp. 3–26 et tome XVI, N° 2, p. 241–265.

534 Jacqueline Broilliard, « “La réhabilitation” de Mara », in *La Revue des lettres modernes*, n° 114–116, 1965, pp. 73–93.

535 Malgré la terrible maladie qui déforme sa sœur, la jalousie de la cadette persiste : « Il est facile d'être une sainte quand la lèpre nous sert d'appoint » (1049). Jalouse comme tout, la petite sœur n'assume pas l'idée de l'amour entre Violaine et Jacques. Souffrante, Violaine voit combien sa sœur et tant d'autres avec elle sont loin de la vérité spirituelle. La jalousie de Mara n'a pas de limite, elle envisage que son chagrin est plus grand que celui de sa sœur parce que l'enfant qu'elle a eu de Jacques est mort. Sa perception du monde et sa réflexion se limitent seul à ce qui la concerne, elle n'arrive pas à voir toute l'image.

MARA : Mais moi, je suis sourde et je n'entends pas ! et je crie vers toi de la profondeur où je suis ! Violaine ! Violaine ! (1054)

Claudiel a voulu que « Mara soit, absolument obligée, par une nécessité absolue, nécessité foncière qui est plus forte qu'elle, de s'adresser à sa sœur pour lui demander un miracle inouï, ce miracle de la résurrection de l'enfant »⁵³⁶. D'une certaine manière, Mara pousse Violaine à accomplir jusqu'au bout sa vocation spirituelle. Ainsi, ce n'est pas seulement la cadette qui a besoin de son aînée, mais toutes les deux ont besoin l'une de l'autre. Nous pouvons dire avec Jacqueline Broilliard que « la nécessité qui les unit est d'ordre spirituel. Mara doit, envers et contre tout, arracher à Violaine, qui n'a jamais fait de miracle, la résurrection de sa nièce, et par là même la conduit à achever son évolution spirituelle »⁵³⁷. Claudiel affirme dans les *Mémoires improvisés* qu'il y a entre les deux sœurs une

« nécessité absolument impitoyable : il faut que Violaine devienne une sainte, il faut que cela, qui représente la vie intérieure, qui représente la vie morale, la vie religieuse, serve à quelque chose et qu'il serve à cette mère qui exige la vie de son enfant. L'Évangile nous dit : "Ta foi t'a sauvé" ; il faut que la foi brutale, féroce, de Mara serve à quelque chose, qu'elle serve à faire une sainte et à obliger Dieu, pour ainsi dire, à un miracle.

De là, nous avons l'élément puissant, l'élément véhément qui fait toute la force et l'intensité de *L'Annonce faite à Marie*, qui en fait un drame [...] à la fois humain et surhumain. »⁵³⁸

La passion sauvage qui anime Mara sert aussi à mettre en scène l'attitude que l'homme devrait avoir, d'après l'auteur, face à Dieu. Claudiel exalte l'idée selon laquelle Dieu attend que l'homme ait besoin de lui. De même, le dramaturge valorise l'idée de la sainteté au service de l'humanité. *L'Annonce* évoque l'histoire des Saints où l'on trouve cette idée que « la sainteté présumée d'un membre de la famille aurait des retombées positives sur l'ensemble »⁵³⁹ : le Père qui porte les reliques vivantes de Violaine dans sa maison, croit qu'elles peuvent guérir Jacques Hury : « Et c'est pour te guérir aussi, Jacques mon enfant, que je suis venu t'apporter ces reliques vivantes » (p. 120, version de 1938, l'édition de la Pléiade 1965).

Nous allons maintenant comparer la scène du miracle à l'Annonciation (Lc 1, 30–36). Dans l'Évangile, Marie est « comblée de grâce », la bénédiction de Dieu est sur

536 Mi, *op. cit.*, p. 235.

537 Jacqueline Broilliard, « "La réhabilitation" de Mara », *op. cit.*, p. 87. Ce lien qui unit la victime à celui qui la fait souffrir n'est pas le seul exemple dans le théâtre de Claudiel : on songe au sentiment étrange qui unit Camille et Prouhèze dans *Le Soulier de satin*.

538 Mi, *op. cit.*, p. 235.

539 Béatrice Caseau, « Moines. La divine solitude », in *L'Express*, n°3103–3104 du 22 décembre 2010 au janvier 2011, p. 39–41.

elle. Le passage mentionne « l'ombre » sous lequel Dieu prendra Marie. Partout dans la Bible se répète l'image du nuage comme signe de la présence de Dieu. Dans l'Ancien Testament, « la nuée » qui guide les Hébreux pendant l'Exode (Ex 40, 38) signifie la présence de Dieu ; dans la Transfiguration de Jésus (Lc 9, 34) survient une nuée qui prend Jésus et ses disciples sous son ombre. Là, ils entendent la voix de Dieu dire que Jésus est son Fils. Chez Claudel, Violaine est également comblée de grâce et symboliquement sous une nuée de Dieu, car elle semble voir et entendre la parole de Dieu mieux que les autres. Elle sent bien les vérités spirituelles, et sait les vivre aussi, c'est-à-dire faire des actes de foi. Comme dans l'Évangile, le pouvoir de Dieu agit à travers une telle personne.

Dans l'Évangile, Marie est étonnée et confuse de l'annonce de Gabriel. Tout en étant émue de l'honneur qu'on lui accorde. Sa question « Comment cela se fera-t-il, puisque je n'ai pas de relations conjugales ? » (Lc 1, 34) ne relève pas du scepticisme, mais de sa volonté de savoir comment se réalisera la promesse de Dieu sur l'enfant. L'ange lui promet que c'est par le pouvoir de Dieu que le miracle aura lieu. Dans *L'Annonce*, Violaine accueille sa sœur, sans hésiter et prend dans ses mains le corps inanimé de sa nièce tout en demandant à Mara de lire la prophétie d'Ésaïe (citée plus haut), et le sermon de Saint Léon Pape (1056–1057). À la lecture de l'office de la Sainte Nuit, le bébé commence à remuer les pieds. Que la résurrection de la petite Aubaine ait lieu au moment même où se célèbre la messe de la nuit de Noël est par excellence une allusion à la naissance du Christ. Le petit enfant auquel Violaine rend la vie est, comme Jésus même, le témoin de la réconciliation entre Dieu et l'homme⁵⁴⁰. Il est le « Prince de la Paix » et la « lumière » qui leur « a resplendi » (Es 9).

Michel Lioure qui a étudié la symétrie des scènes claudéliennes montre bien que la scène du miracle de *L'Annonce* se déroule sur des plans à la fois distincts et correspondants :

Aux « cloches de Noël » annonçant « la messe de Minuit » font écho les trompettes accompagnant « le Roi qui va-t-à Reims. Entre la terre et le ciel s'instaure alors un dialogue mystique. Tandis que retentissent les trompettes et que Mara lit l'office de Noël, c'est la « voix des anges » qui « chante le répons ». La résurrection de l'enfant va de pair avec la naissance du Sauveur et la renaissance du royaume. Et c'est donc dans un triple sens que Violaine s'écrie : « Et nous aussi un petit enfant nous est né ! »⁵⁴¹

Nous pensons avec Michel Lioure que la similitude et la simultanéité de l'action signifient non seulement « la superposition, mais aussi l'interdépendance et l'interaction des

540 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité, op. cit.*, p. 148.

541 Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Collin, 1971, pp. 609–610.

destinées individuelles, des événements historiques et des réalités surnaturelles qui se mêlent dans le drame »⁵⁴².

Claudiel reprend aussi le thème de la naissance virginale, car les yeux du bébé sont devenus bleus et sur ses lèvres apparaît une goutte de lait. Violaine décrit ce qui lui arrive : « Mon cœur s'est rétréci et le fer a pénétré en moi » (1068). Cette réplique rappelle la prophétie de Syméon « un glaive te transpercera l'âme ; ainsi seront dévoilés les débats de bien des cœurs » prononcée après la naissance de Jésus (Lc 2, 35)⁵⁴³. La maternité virginale de Violaine fait d'elle une figure de Marie. Cependant elle nie elle-même être une sainte, comme nous venons de le voir. Ce qui est intéressant dans ce personnage, c'est que c'est quelqu'un de très humain (elle regrette de ne pouvoir porter sa robe de mariée), tout en apparaissant comme un instrument de Dieu à travers lequel le grand miracle se produit. Ce mélange, d'après nous, fait également référence à la divinité et à l'humanité du Christ. Cette caractéristique du Fils de Dieu est évoquée aussi par la prophétie d'Ésaïe lue par Mara dans la scène du miracle : « Car un enfant nous est né, un fils nous a été donné » (Es 9, 5). Le verset signifie que le Christ est en même temps *né* de sa mère et *donné* par Dieu. Claudiel prend la liberté de représenter diverses caractéristiques de Jésus à travers le personnage de Violaine sans que celui-ci soit entièrement une figure du Christ.

Mara a un rôle également important dans la scène du miracle, car c'est grâce à sa foi que se produit la résurrection de son enfant. C'est à sa petite sœur que Violaine doit aussi sa force sainte⁵⁴⁴ :

JACQUES HURY : Qui donc lui a rendu la vie ?

VIOLAINE : Dieu seul, et avec Dieu

La foi et le désespoir de sa mère. (1068)

Qu'elle ait apporté le corps de son enfant mort auprès de sa sœur montre que Mara possède une capacité de croire à la Résurrection. En dépit de toute sa jalousie et de sa méchanceté, elle a cru en la vocation de Violaine (Cf. 845–846, version pour la scène). D'après Jacques Houriez, elle est la seule à avoir aidé Violaine à assurer l'avenir spirituel

542 *Ibidem*.

543 Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, op. cit., p. 158. Ce verset sert à indiquer l'une des caractéristiques de Jésus, capable de connaître le cœur de l'homme. Dans la Bible, de manière assez systématique, se répète l'idée que Jésus s'intéresse aux aspirations les plus intimes de l'homme et qu'il n'hésite pas à indiquer si les paroles de l'homme s'écartent de ses pensées. Comme nous l'avons montré, Violaine n'est pas seulement une femme comblée par la grâce ni une sainte envoyée par Dieu, mais elle est aussi une figure christique. À l'écoute des autres, elle a une capacité à comprendre les peurs et les désirs de l'autre.

544 *Ibidem*. Nous retrouvons ici l'idée que l'homme doit sa foi à un autre être humain, ce qui est une idée plus catholique que protestante, car pour les protestants, il est essentiel de communiquer directement avec Dieu sans intermédiaire de quelqu'un d'autre.

de la famille. En effet, le miracle de la foi ne permet pas seulement à la famille de connaître un nouveau départ, il est aussi une seconde naissance qui ouvre la voie à un univers totalement neuf⁵⁴⁵.

L'Annonce décrit aussi la difficulté de l'homme charnel à garder cette foi enfantine, car la joie qu'éprouve Mara devant son enfant ressuscité ne dure pas longtemps. Lorsqu'elle se rend compte que les yeux de son bébé ressemblent à ceux de Violaine, elle est de nouveau envahie par son ancienne jalousie, et elle tente d'assassiner sa sœur en la poussant dans une sablière. Selon Didier Alexandre, dans la version pour la scène, Claudel grandit d'autant plus « la figure paradoxale de la femme coupable, qui impose son droit à Dieu et contraint la sainte à révéler sa sainteté par un miracle, et qui assume le meurtre de sa sœur bienfaitrice qu'elle commet par amour, pour garder son époux et son enfant »⁵⁴⁶. La pièce montre que la jalousie de Mara est une maladie de l'âme aussi mortifiante que la lèpre. D'ailleurs, cette idée est reprise dans la réplique de Pierre de Craon qui a vaincu la lèpre et est désormais sensible à la dureté de cœur de Jacques, lorsque celui-ci refuse d'accueillir le corps de Violaine ravagé par la maladie dans sa maison. Pierre lui fait reproche de son égoïsme et de son intransigeance : « Vous êtes plus lépreux qu'elle et moi » (1063).

1.2.7 La réconciliation et le thème du pardon

La fin de la pièce peut s'interpréter comme une réconciliation. La pièce met en scène une variante fictionnelle et scénique de ce dont il est question dans l'annonce faite à Marie dans l'Évangile. La pièce montre que les personnages envisagent la question du pardon différemment. De retour de pèlerinage, Anne Vercors retrouve sa famille dans un état chaotique. La pièce nous apprend peu de choses sur ce pèlerinage, elle parle seulement du moment où le Père annonce son départ et de son retour, ce qui semble entériner l'échec de son sacrifice. Avant de constater les événements dramatiques qui ont eu lieu pendant son absence, voire à cause d'elle, il constate que Jacques s'est bien occupé de la maison qu'il lui avait confiée. Le Père comprend enfin la valeur de ce qu'il possédait. Jacques n'hésite pas à dire à l'ancien maître de la maison qu'il a eu tort de s'en aller (1074–1075).

Le Père avoue en effet que sa fille a mieux compris le rôle du sacrifice. Dans la scène de la confession, Anne Vercors demande pardon à Jacques, tout en étant content que les choses soient améliorées dans son pays :

545 *Ibidem.*

546 Didier Alexandre, *op. cit.*, p, 1731.

ANNE VERCORS : [Violaine] est morte. Ma femme aussi
Est morte, ma fille est morte, la sainte Pucelle
A été brûlée et jetée au vent, pas un de ses os ne reste à la terre.
Mais le Roi et le Pontife de nouveau sont rendus à la France et à l'Univers. (1081)

Il a compris que la foi vivante est autre chose qu'une visite à Jérusalem au tombeau vide du Christ. Il justifie son départ et avoue son échec dans sa vie familiale :

ANNE VERCORS : Voici que je me suis scandalisé comme un Juif parce que la face de l'Église est obscurcie et parce qu'elle marche en chancelant son chemin dans l'abandon de tous les hommes.
Et j'ai voulu de nouveau me serrer contre le tombeau vide, mettre ma main dans le trou de la croix. Mais ma petite Violaine a été plus sage.
Est-ce que le but de la vie est de vivre ? est-ce que les pieds des enfants de Dieu seront attachés à cette terre misérable ?
Il n'est pas de vivre, mais de mourir, et non point de charpenter la croix mais d'y monter, et de donner ce que nous avons en riant !
Là est la joie, là est la liberté, là la grâce, là la jeunesse éternelle ! (1081–1082)

Il comprend qu'il faut porter avec compassion les chagrins de son prochain et que c'est cela la mise en pratique de la foi. Le vrai sacrifice est de partager les joies et les peines de son prochain⁵⁴⁷. Le pèlerin regrette d'autant plus d'avoir quitté les siens qu'il avait déjà remarqué avant de partir dans les yeux de Violaine l'approche de la mort, et que cela ne l'avait pourtant pas arrêté :

ANNE VERCORS : [...]
S'était fondue dans l'attendrissement de la jeune fille,
dans la peine et le poids de l'amour, et déjà quand je suis parti,
Je voyais dans ses yeux parmi les fleurs de ce printemps s'en lever une inconnue.
PIERRE DE CRAON : La vocation de la mort comme un lys solennel. (1086)

Le Père a appris sa leçon, il assume sa perte, et cela lui permet de retrouver la paix (1088).
Il se prépare à bien mourir :

ANNE VERCORS : [...]
Voici le soir ! Aie pitié de tout homme, Seigneur, à ce moment qu'ayant fini sa tâche il se tient devant toi comme un enfant dont on examine les mains.
Les miens sont quittes. J'ai fini ma journée ! [...]

547 La leçon qu'il est amené à apprendre fait penser à ce que Jésus demande aux foules au sujet de Jean-Baptiste pour leur apprendre le mystère du Royaume des Cieux : « Qu'êtes-vous allés regarder au désert ? Un roseau secoué par le vent ? Alors, qu'êtes-vous allés voir ? Un homme vêtu d'habits élégants ? Mais ceux qui portent des habits élégants sont dans les demeures des rois. » (Mt 11, 7–8) ; « Allez donc apprendre ce que signifie : *C'est la miséricorde que je veux, non le sacrifice.* » (Mt 9, 13).

À présent j'ai fini.
 Tout à l'heure il y avait quelqu'un avec moi.
 Et maintenant la femme et l'enfant s'étant retirées,
 Je reste seul pour dire grâces devant la table desservie.
 Toutes deux sont mortes, mais moi
 Je vis, sur le seuil de la mort et une joie inexplicable est en moi ! (1088)

À travers le personnage de Pierre, la pièce semble suggérer que l'homme peut servir Dieu tout en exerçant son métier. L'éternité et l'infini de Dieu lui seront révélés à travers son travail qui le prépare à la rencontre avec le sacré. La réconciliation de Pierre de Craon, guéri grâce à la foi et à la piété de Violaine, passe aussi par la construction des églises, ce qui renforce la symbolique biblique de son nom⁵⁴⁸. Anne Vercors félicite Pierre de Craon des églises qu'il a construites. Celui-ci reconnaît la valeur de son métier :

PIERRE DE CRAON : Béni soit Dieu qui a fait de moi un père d'églises,
 Et qui a mis l'intelligence dans mon cœur et le sens des trois dimensions :
 Et qui m'a interdit comme un lépreux et libéré de tout souci temporel,
 Afin que de la terre de France je suscite Dix Vierges sages dont l'huile ne s'éteint pas, et compose un vase de prières ! (1083)

Claudiel emploie le métier d'architecte et de sculpteur⁵⁴⁹ comme symbole de l'homme qui ne regarde pas les choses seulement avec sa chair et son sang, mais sait contempler les vérités spirituelles dans son cœur. Les mots « Dix Vierges sages dont l'huile ne s'éteint pas » font allusion à la parabole des dix vierges (Mt 25)⁵⁵⁰. Comme constructeur d'églises, Pierre de Craon pense participer au travail du Royaume des Cieux pour le salut de la France.

Le personnage de Pierre de Craon a une âme plus spirituelle et plus religieuse, c'est-à-dire une plus grande aptitude à croire que Jacques. Ainsi, dès le début, saisit-il mieux que les autres, du moins mieux que Jacques, que Violaine n'est pas n'importe quelle fille. Il comprend aussi qu'elle est déjà prise, non pas pour un autre homme, mais pour Dieu :

548 Dans l'Évangile, Pierre, le disciple de Jésus qui comprend que Jésus est le Christ, le Fils du Dieu vivant est celui à qui Jésus dit : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église » (Mt 16, 18).

549 Cette même symbolique se retrouve dans la statue qu'il envisage de sculpter pour commémorer Violaine : « PIERRE DE CRAON : Et je la représenterai les mains croisées sur la poitrine, comme l'épi encore à demi-prisonnier de ses téguments, / Et les deux yeux bandés. [...] Afin qu'elle écoute mieux, ne voyant pas, / Le bruit de la ville et des champs, et la voix de l'homme avec la voix de Dieu en même temps. / Car elle est Justice elle-même qui écoute et conçoit dans son cœur le juste accord » (1084).

550 Selon l'interprétation christologique de cette parabole, « Les œuvres et la foi permettent aux lampes de mener les fidèles à la rencontre du Christ », alors que les cinq autres « ne se souciant pas de vivre de la lumière du Christ, restent dans la nuit ». *La Bible de Jérusalem*, note du verset Mt 25, 1, *op. cit.*, p. 2028.

PIERRE DE CRAON : Ô image de la Beauté éternelle, tu n'es pas à moi !

[...]

PIERRE DE CRAON : Un autre prend en vous ce qui était à moi. (1003)

Jacques est bien loin de comprendre cette vérité spirituelle au sujet de sa bien-aimée. À ce propos, Violaine lui dit : « Si vous aviez cru en moi, / Qui sait si vous ne m'auriez pas guérie ? » (1065). C'est de nouveau l'éloge de la foi authentique qui peut produire des miracles. Mais Jacques n'est pas capable de trouver de la miséricorde en lui et de vaincre son amertume : « On n'épouse pas une lépreuse. On n'épouse pas une infidèle » (1065). Violaine tente vainement de lui faire comprendre que Pierre est comme un frère pour elle. Jacques n'arrive pas à pardonner à Violaine d'avoir embrassé un autre homme. D'une certaine façon son attitude est compréhensible, car la pièce ne nie pas le côté séducteur de Violaine, Pierre de Craon le dit aussi : « Ô Violaine ! ô femme par qui vient la tentation ! » (1089). Jacques n'arrive pas à comprendre la conduite de sa fiancée, alors qu'il n'y a pas de doute en Violaine. Comme le Christ, elle lui répond : « où je suis il y a patience, pas douleur » (1065). Elle essaie d'ouvrir le cœur de Jacques à la vérité spirituelle qui dépasse les limites des misères humaines : « À quoi sert le meilleur parfum dans un vase qui est fermé ? il ne sert pas. [...]. À quoi me servait ce corps, / Pour qu'il me cache ainsi le cœur en sorte que tu ne le voyais point, mais seulement cette marque au-dehors sur l'enveloppe misérable ? » (1066). Violaine compare son acte à celui qu'accomplit une femme pour Jésus chez Simon le lépreux (Mc 14)⁵⁵¹. Ces allusions bibliques (les dix Vierges, l'onction de Jésus à Béthanie) contribuent à la réécriture christologique de l'auteur.

Ce qui étonne Violaine chez Jacques, c'est que celui-ci n'a jamais ressenti le besoin d'être pardonné. Le jeune homme a son propre sens de la justice et se considère comme une victime. Chez Violaine, il n'y a pas d'égoïsme, elle assume son destin comme intermédiaire entre Dieu et l'homme, ce qui la rapproche d'autant plus du Christ. Elle a aussi compris la condition de l'homme dans le monde : « on ne t'a point promis le bonheur. Travaille, c'est tout ce qu'on te demande » (1070).

Quant à Mara, elle succombe au mal et à la méchanceté. Mais à la fin, elle avoue la pire de ses mauvaises actions, le meurtre de Violaine qui venait de ramener son enfant à la vie. Elle raconte sa vie malheureuse, son amour secret pour Jacques ; elle avait dit à sa mère qu'elle irait se pendre si Jacques et Violaine se mariaient. La lèpre l'arrangeait bien. Mais lorsqu'elle a compris que Jacques aimait toujours sa sœur, elle a voulu la

551 Selon la lecture chrétienne, « La femme qui verse sur Jésus le parfum sacré est l'image de l'Église » puisque « cette onction rappelle qu'il est le Christ, celui qui est l'Oint de Dieu ». *La Bible de Jérusalem*, note du verset Mc 14, 3, *op. cit.*, p. 2075.

tuer : « Mais Jacques ne cessait de penser à elle. C'est pourquoi je l'ai tuée » (1078). Elle se justifie auprès de Jacques en accusant Dieu de se mêler des affaires des hommes :

MARA : [...] Qu'ai-je fait après tout que me défendre ? qui lui a été le plus fidèle, de moi ou de Violaine ?

De Violaine qui l'a trahi pour je ne sais quel lépreux, cédant, dit-elle, au conseil de Dieu en un baiser ?

J'honore Dieu. Qu'il reste où il est ! Notre malheureuse vie est si courte ! Qu'il nous y laisse la paix !

Est-ce ma faute si j'aimais Jacques ? était-ce pour ma joie, ou pour la dévoration de mon âme ?

Comment pouvais-je faire pour me défendre, moi qui ne suis point belle, ni agréable, pauvre femme qui ne puis donner que de la douleur ?

C'est pourquoi je l'ai tuée dans mon désespoir ! (1078)

[...]

J'ai commis un grand crime, j'ai tué ma sœur ; mais je n'ai point péché contre toi. Et je dis que tu ne peux rien me reprocher. Et que m'importent les autres ? Voilà ce que j'avais à dire, et maintenant fais ce que tu voudras. (1078)

Mara est l'exemple d'un être qui se détruit de l'intérieur parce qu'elle ne sait pas s'apprécier. Pitoyable, elle est consciente de ses défauts et de son imperfection : « Il y a quelque chose de rompu en moi, et je reste sans force, comme une femme veuve et sans enfants » (1080). Contrairement à Violaine, elle n'est sensible qu'à sa souffrance personnelle. La conséquence est que la douleur qu'elle ressent ne la purifie pas, mais la détruit de l'intérieur et la fait tomber de plus en plus dans une amertume sans limite. Mara est un personnage violent et reste telle. Elle ne devient pas aimable à la fin. Cependant, sa confession évoque aussi le livre de Job :

Qu'est-ce qu'un mortel pour en faire si grand cas,

pour fixer sur lui ton attention,

au point de l'inspecter chaque matin,

de le tester à tout instant ?

Quand cesseras-tu de m'épier,

Me laisseras-tu avaler ma salive ?

Ai-je péché ? Qu'est-ce que cela te fait,

espion de l'homme ?

Pourquoi m'avoir pris pour cible ?

En quoi te suis-je à charge ?

Né peux-tu supporter ma révolte,

laisser passer ma faute ?

Car déjà me voici gisant en poussière.

Tu me chercheras à tâtons : j'aurai cessé d'être. (Jb 7, 17-21)

Ainsi s'exprime la révolte de Job, mais Dieu ne la condamne pas : en Job 42, 7, il déclare que seul Job a bien parlé de lui : « Pourtant, au milieu de si grandes plaintes, quelques paroles d'espérance, échappées d'on ne sait quel recoin intact du cœur de Job, se forment au fil du texte. Job croit, envers et contre tout son désespoir, qu'un secours lui est réservé »⁵⁵², alors que Mara, qui est à la recherche de l'amour, cherche être comprise.

Le drame de Claudel montre que personne n'est parfait et que tout le monde a besoin d'être pardonné. Même ceux qui veulent servir Dieu (Violaine, le Père, Pierre de Craon) ont leurs défauts, et dans leur volonté ou leur impatience à servir Dieu, ils sont capables de faire du mal aux autres. *L'Annonce* montre la culpabilité de tous et souligne que la responsabilité de ceux qui ont beaucoup reçu est plus grande. À la fin de la pièce, le Père prend la défense de Mara : « Ce qu'elle dit est vrai. Va, Jacques, pardonne-lui ! » (1079). Sans doute reconnaît-il sa responsabilité dans les malheurs de sa fille. Néanmoins, le retour du Père reste ambivalent surtout dans les versions de 1910–1911 et dans celle de 1938. Si le Père avoue son erreur, il apparaît aussi comme une figure de Dieu à qui Violaine s'adresse en disant : « C'est mon père que je veux. C'est entre les bras de mon père que je remets mon esprit » (128, version de 1938, l'édition de la Pléiade 1965). Les paroles de ce personnage mourant évoquent celles prononcées par le Christ sur la Croix : « Père, entre tes mains, je remets mon esprit » (Lc 23, 46). Claudel pousse assez loin la représentation de l'homme qui veut servir Dieu tout en étant un être humain qui commet des erreurs.

1.2.8 Conclusion partielle

Pour Violaine l'au-delà est plus réel que le monde d'ici-bas. En outre, il n'existe pas, pour elle, de ligne de démarcation entre ces deux mondes. La mort n'est pas une séparation, mais un passage nécessaire pour se rendre dans l'au-delà, là où elle désire séjourner et amener avec elle le plus grand nombre. C'est l'annonce qui lui est faite et qu'elle veut partager avec les autres. La tâche de Violaine consiste à faire désirer aux hommes « la mort qui abolit tout ce qui sépare de Dieu »⁵⁵³. De même, le drame montre que la préoccupation de Claudel n'a pas été de « juxtaposer le monde surnaturel au monde naturel, avec l'ensemble de ses liaisons familiales, sociales, mais de montrer qu'ils s'interpénètrent et

552 Anne-Marie Pelletier, *Écritures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., pp. 204–205.

553 Violaine invite ses proches à l'oblation de soi. Ce qui fait d'elle une sainte est qu'elle ne quitte pas l'homme déchu sans l'avoir baisé sur le visage pour prendre son mal. Elle imite ainsi celui qui voulait être le lépreux par excellence. Cf. Jacques Houriez, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la maturité*, op. cit., p. 154.

qu'ils sont, dans une certaine mesure, semblables, au sens géométrique du terme, l'un à l'autre »⁵⁵⁴.

Cette œuvre met bien en évidence ce qui distingue la réécriture biblique de Claudel de celles de Gide et de Camus. Tout d'abord, *L'Annonce* montre explicitement avec la scène de la résurrection de l'enfant que les textes de la liturgie catholique sont sans doute l'un des filtres les plus importants entre la Bible et l'écriture de l'auteur, en tout cas à cette période de sa vie. (Il consacra ses 20 dernières années à l'exégèse). Claudel soumet son écriture biblique au dogme de l'Église, ce qui n'est pas le cas chez Camus ni chez Gide. Nous avons vu dans la présentation des auteurs que la réécriture biblique de Gide manquait de réflexion exégétique. L'originalité de Claudel, c'est de concrétiser dans *L'Annonce* ce que Jésus dit du pouvoir de la parole de Dieu : « C'est l'Esprit qui vivifie, la chair ne sert de rien. Les paroles que je vous ai dites sont esprit et vie » (Jn 6, 63). Ce n'est pas pour rien qu'au moment même où Mara fait la lecture de la Bible et des textes de liturgie, son enfant ressuscite dans les bras de sa sœur. Le fait que ces deux actions se produisent simultanément sert à évoquer le pouvoir miraculeux de la parole de Dieu. C'est le côté surnaturel de la pièce de Claudel. D'autre part, dans cette scène, le corps ressuscité et le corps souffrant de Violaine se trouvent l'un à côté de l'autre. Ne faut-il pas comprendre que Claudel évoque ainsi la condition humaine *chrétienne* où l'on envisage que l'homme doit mourir et souffrir, mais qu'il ressuscitera un jour à la manière du Christ. Chez Gide, le corps trouve son « salut » dans la recherche de nouvelles sensations ; chez Camus, le corps est toujours innocent et devrait être une source permanente de joie, alors que chez Claudel la notion du corps ne concerne pas seulement la chair proprement dite. Dans l'écriture claudélienne, le corps est souvent une métaphore du collectif ecclésial, comme l'enseigne saint Paul : « notre corps en son unité possède plus d'un membre et [que] ces membres n'ont pas tous la même fonction, ainsi nous, à plusieurs, nous ne formons qu'un seul corps dans le Christ, étant, chacun pour sa part, membres les uns des autres » (Rm 12, 4–5).

Si Gide a le sens de la prière, Claudel a le sens du pardon et du surnaturel. Ce que Violaine fait pour Mara symbolise ce que Dieu fait par l'intermédiaire du Christ à l'humanité. Claudel montre qu'il n'y a pas d'autre possibilité de réconciliation que celle du pardon et du miracle. Une autre particularité de la réflexion profonde de Claudel est qu'il arrive à « résoudre » différemment le problème du mal par rapport à ses compatriotes, Gide et Camus. Là où Camus renonce à Dieu à cause de la souffrance innocente et

554 Mi, *op. cit.*, p. 234.

où Gide renonce à Dieu parce qu'il ne trouve pas le moyen de concilier le problème de son identité homosexuelle avec la foi à cause de l'éducation austère qu'il a reçue, Claudel aborde le problème du mal ainsi que les questions délicates de l'identité (*cf.* les natures différentes de Violaine et de Mara) en cherchant le recours au surnaturel et en acceptant l'idée selon laquelle les voies de Dieu diffèrent de celles des hommes. Pour lui, la perspective de l'homme n'est pas celle de Dieu.

1.3 *L'Histoire de Tobie et de Sara*

La Bible joue le rôle essentiel dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*⁵⁵⁵ de Claudel, mais elle ne peut se passer des autres composantes, qui sont surtout d'ordre générique comme nous allons le voir. Dès la note préliminaire de la pièce, l'auteur affirme l'origine biblique de l'ouvrage qu'il envisage comme une application d'un passage précis de l'Évangile selon Matthieu :

« Je vous déclare encore, si deux d'entre vous, sur la terre, se mettent d'accord pour demander quoi que ce soit, cela leur sera accordé par mon Père qui est aux cieux. Car, là où deux ou trois se trouvent réunis en mon nom, je suis au milieu d'eux. » (Mt 18, 19–20)

Claudel insiste pour que ses lecteurs comprennent bien cette citation, où, selon lui :

il ne s'agit pas seulement d'une réunion physique : le Christ parle d'une réunion en Son nom, dont il est la cause et l'objet, d'une prière commune non pas seulement des lèvres mais du cœur, de gens à la fois qui Lui demandent la même chose.⁵⁵⁶

L'Histoire de Tobie et de Sara trouve dans la prière, comme nous allons le montrer, « son motif fondamental en faisant du cri de l'homme vers Dieu une nécessité aussi bien dramatique qu'existentielle »⁵⁵⁷. Mais ce court texte comprend en même temps une variété de sujets à parcourir : on peut y lire par exemple un traité sur les anges et un autre sur le mariage. Contrairement aux réécritures bibliques de Gide et de Camus, *Tobie et Sara* comporte une célébration du fil qui relie le judaïsme et le christianisme. Cela témoigne de la volonté qu'a l'auteur de mettre en évidence l'unité des Écritures,

555 Paul Claudel, *L'Histoire de Tobie et de Sara, Théâtre II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.

556 Note préliminaire de Claudel publiée dans le *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1537.

557 Hélène de Saint Aubert est une grande spécialiste de Claudel et notamment de *L'Histoire de Tobie et de Sara*, œuvre à laquelle elle a consacré une thèse monumentale de plus de mille pages : *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*. Thèse soutenue en Sorbonne le 25 novembre 2001, p. 626.

ce qui n'est pas le cas chez Gide et Camus. Selon Claudel, les histoires de l'Ancien Testament ne sont pas de simples anecdotes, mais ont un caractère qu'il appelle « typique »⁵⁵⁸. Ces histoires dessinent des attitudes essentielles de l'être humain et établissent des thèmes dont « tout ce qui arrive autour de nous n'est que le développement, l'illustration partielle ou la dégradation »⁵⁵⁹. Nous allons montrer dans notre analyse ce que signifient, entre autres, les expressions bibliques 'unir ses voix' et 'réunir en son nom' dans le contexte de *l'Histoire de Tobie et de Sara*.

Claudel, dont les pièces ont tendance à contester hardiment les classifications génériques⁵⁶⁰, a pris des libertés avec l'hypotexte, surtout ce que l'on peut appeler des libertés génériques. Quant à l'intrigue du récit biblique, la « moralité »⁵⁶¹ biblique de l'auteur reste fidèle aux événements du livre de Tobit de la Bible, mais les motive autrement. Les transmotivations sont le résultat d'« une lecture paulienne et christocentrique de l'Ancien Testament », lecture analogique et parabolique qui consiste à découvrir les événements du Nouveau Testament dans les histoires narrées par l'Ancien⁵⁶². Claudel aide lui-même son lecteur à découvrir le sens allégorique de sa moralité en dévoilant la source biblique, à savoir la tradition exégétique du livre de Tobit⁵⁶³, qui l'avait explicitement guidé vers le motif de l'illumination. Dans l'allocution qu'il donne le 22 mars 1940 à la R.D.F., lors de la première radiodiffusion de la pièce, il dit :

558 Note préliminaire de Claudel, *op. cit.*, p. 1537.

559 *Ibidem*.

560 Cf. Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, pp. 223–224 ; *L'Annonce faite à Marie* se rattache aux mystères du Moyen Âge, *L'Histoire de Tobie et de Sara* est une moralité allégorique ; *Le Repos du Septième jour* un drame théologique.

561 Claudel utilise lui-même le mot 'moralité' dans la note préliminaire de la pièce. Ce genre médiéval qui prend souvent la forme d'un *exemplum* dramatisé met en scène des personnifications de notions abstraites. Dans les moralités médiévales, un avertissement invitait parfois le spectateur à découvrir derrière le sens littéral un ou des sens allégoriques. Cf. Hélène de Saint Aubert, « L'exégèse du destin d'Israël dans *l'Histoire de Tobie et de Sara* : La figure et la gloire », in *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, éd. Didier Alexandre, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp. 143–157 ; Werner Helmich et Jeanne Wathelet-Willem, « La moralité, genre dramatique à découvrir », in *Le Théâtre au Moyen Âge*, sous la direction de G.R. Muller, Montréal, L'Aurore/Univers, 1981, pp. 211–212.

562 Cf. Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 2011, p. 1698.

563 Le recouvrement de la vue par Tobit représente selon Dom Calmet « la lumière de l'Évangile qui sera enfin communiquée au peuple juif, selon cette parole de l'apôtre Paul : "Une partie d'Israël est tombée dans l'aveuglement jusqu'à ce que la plénitude des Gentils soit entrée, et alors tout Israël sera sauvé" (Rm 11, 25–16) ». *La Sainte Bible*, Dom Calmet, p. 274. Voir aussi la lecture d'Hélène de Saint Aubert, « L'exégèse du destin d'Israël dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* : La figure et la gloire », in *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel, op. cit.*, p. 147.

Je dois ajouter quelques mots sur le sens symbolique que les Pères de l'Église ont attribué au Livre de Tobie ; Sara, c'est l'âme humaine, que tourmentent les Sept Péchés capitaux, Tobie⁵⁶⁴, père de Tobie, c'est Dieu le Père qui a envoyé son fils pour libérer l'humanité pécheresse [...] et c'est aussi l'Ancien Testament qui délègue le Nouveau afin de le clarifier : de quoi est le symbole ce fiel, emblème de la souffrance qui délivre de l'obscurité le regard du patriarche. Car le poisson, suivant le jeu de mots bien connu qu'illustrent les catacombes, c'est encore le Christ rédempteur et purificateur.⁵⁶⁵

La structure de la pièce fait elle-même écho à la Bible dans son ensemble. L'envoi par Dieu de l'Ange Raphaël pour sauver Tobit et Sara évoque, dans la pièce de Claudel, l'histoire du Salut où le Christ est envoyé par le Père pour sauver l'Humanité du pouvoir du mal⁵⁶⁶. La mise en valeur de ce parallèle provient, comme nous allons le montrer, de la vision holiste de l'auteur. C'est la Rédemption, et rien de moins⁵⁶⁷, que vise la réécriture claudélienne du livre de Tobit.

Après avoir présenté la genèse de la pièce, nous résumerons l'intrigue et les thèmes de l'hypotexte et étudierons ensuite les transformations opérées par Claudel. Nous allons voir que l'auteur a beaucoup insisté sur les rôles féminins. Ce qu'il reprend manifestement au récit biblique, c'est le double emploi des personnages, qui, comme dans la Bible, ont deux modes d'existence : l'un dans la fable, l'autre dans le sens⁵⁶⁸. Les personnages deviennent eux-mêmes des figures de significations spirituelles.

564 Dans la TOB, le père s'appelle Tobit et le fils Tobias, alors que dans la pièce de Claudel le fils et le père s'appellent tous les deux Tobie. Claudel les distingue par les épithètes 'le vieux' et 'le jeune'. Cf. « Dans le gr., le nom de Tobit est celui du père ; il est distinct de celui du fils, Tobias. La forme Tobie, souvent donnée aux deux en dépit de son ambiguïté, vient du latin. » TOB, note du verset Tb 1, 1, *op. cit.*, p. 1701.

565 *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1541.

566 *Ibidem*.

567 « La récupération des dix talents prêtés n'est qu'un prétexte pour le jeune Tobie, écrit Jeanyves Guérin, ce qui est en jeu, c'est rien moins que la Rédemption. » Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, pp. 223–224.

568 Cf. Michel Autrand, « Bible et théâtre dans la première version de la *Ville* », in *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, *op. cit.*, pp. 110–123.

1.3.1 Genèse⁵⁶⁹

L'Histoire de Tobie et de Sara, qui constitue la dernière grande œuvre de l'auteur, est littéralement nourrie des méditations bibliques de l'auteur, puisque trois ans avant de l'écrire, en 1935, Claudel avait rédigé un récit-commentaire du livre de Tobit⁵⁷⁰. Écrite sur commande d'Ida Rubinstein, célèbre mécène, chorégraphe et danseuse russe⁵⁷¹, la première version de la pièce est inspirée de l'art total wagnérien (*Gesamtkunstwerk*) et du symbolisme. « Claudel et Rubinstein, écrit Hélène de Saint Aubert, recherchent une collaboration effective de tous les arts et de tous les sens »⁵⁷². En 1953, Claudel en rédige une seconde version, moins influencée par sa collaboration avec Ida Rubinstein. Cette seconde version parut chez Gallimard en 1953, et fut ensuite adoptée dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1956. Hélène de Saint Aubert signale le danger de traiter *Tobie et Sara* comme une œuvre tardive composée sur commande. En revanche, d'après elle, ce qui fait tout l'intérêt de ce drame et lui confère son caractère unique, c'est la cristallisation des deux grands pans – dramatique et exégétique – de l'œuvre claudélienne que nous lisons dans *Tobie et Sara*⁵⁷³. Cette spécialiste de l'auteur a reproduit le texte de l'édition de 1948 (première version de la pièce) dans la Bibliothèque de la Pléiade. Elle a corrigé le texte d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale⁵⁷⁴. Nous utilisons cette version publiée par la nouvelle édition de la Bibliothèque de la Pléiade de 2011. Dans la fin de notre analyse, pourtant nous reprenons la version de 1953/56 (deuxième version de la pièce), parce que le troisième acte y est plus long, et contient des choses intéressantes en ce qui concerne notre lecture biblique de l'œuvre. L'auteur y avait donné un rôle plus important au personnage féminin Anna, dont la présence est moindre dans la version de la Pléiade parue en 2011. Dans celle-ci, le dernier acte s'achève sur la Jérusalem céleste, alors que dans la deuxième, c'est « la proclamation du triomphe de l'amour de Dieu »⁵⁷⁵ et la conversion d'Anna qui dominant.

569 Nous nous appuyons dans ce sous-chapitre sur la présentation de l'œuvre faite par Hélène de Saint Aubert pour l'édition de la Pléiade de 2011, *Théâtre II, op. cit.*, pp. 1693–1707.

570 Ce texte parut d'abord dans *La Vie intellectuelle*, 25 mars et 10 avril 1935 ; ensuite dans *les Aventures de Sophie*, Paris, Gallimard, 1937, et puis dans son livre *Le Poète et la Bible 1910–1946, op. cit.*, pp. 625–655.

571 Voir Jacques Depaulis, *Ida Rubinstein une inconnue jadis célèbre*, Paris, Honoré champion, 1995 ; Pascal Lécroart, *Ida Rubinstein. Une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008.

572 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1695.

573 *Ibidem.*

574 *Ibid.*, p. 1708.

575 *Ibid.*, p. 1700.

Contrairement aux premiers drames de Claudel qui sont emportés par le lyrisme, la parole cède la place aux autres éléments du spectacle en 1938. Le dramaturge écrit au metteur en scène Charles Dullin qui voulait monter la pièce qu'il entrainait « beaucoup de musique, de plastique et même de cinéma » dans *Tobie et Sara*⁵⁷⁶. Avec cette pièce, qui est un spectacle total, Claudel célèbre « un humanisme chrétien de la gloire et de la victoire »⁵⁷⁷. Avant d'étudier le genre pluriel de la pièce à la lumière des transformations thématiques de la Bible, nous allons présenter son principal hypotexte biblique, qui nous aide à mieux comprendre la réécriture claudélienne.

1.3.2 Vers la réécriture du livre de Tobit

L'Histoire de Tobie et de Sara est, dans un premier temps, en relation hypertextuelle avec le livre de Tobit, l'un des livres apocryphes de la Bible. Nous allons montrer que les références bibliques de l'auteur ne s'arrêtent pas à un seul récit biblique, mais font écho à un corpus plus large⁵⁷⁸ : la Bible est présente dans cette dernière pièce de l'auteur d'un bout à l'autre et jusqu'à sa structure même. Il est possible d'y lire une reprise des événements majeurs de la Bible.

Le livre de Tobit⁵⁷⁹ fait partie des livres apocryphes, des écritures juives qui sont plus récentes que les livres de la Bible hébraïque. Leur nombre a varié à travers les âges et selon les Églises. Le livre de Tobit a été écrit soit en araméen soit en hébreu environ 200 avant Jésus-Christ en Syrie ou en Palestine. Il faut noter que les livres apocryphes ont été canonisés dans la version grecque de l'Ancien Testament, la Septante, et que les Juifs ne les ont pas intégrés dans le canon de la Bible hébraïque. Même si les livres apocryphes sont restés dans le canon chrétien de l'Ancien Testament, on les appelle *deutérocanoniques*, ce qui veut dire qu'ils n'ont pas la même valeur que les autres livres de l'Ancien Testament. Le mot apocryphe signifie 'caché', et est le contraire de ce qui est public. L'Église catholique romaine et l'Église orthodoxe utilisent les livres apocryphes

576 Lettre à Charles Dullin du 12 décembre 1938, *Cahiers Paul Claudel* 6, pp. 197–198, citation reprise par Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1685.

577 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1695.

578 La thèse citée de Hélène de Saint Aubert établit un répertoire précis des citations de la Bible et montre à quel point le discours théâtral de *L'Histoire de Tobie et de Sara* atteint un degré inédit de saturation par le texte sacré.

579 En ce qui concerne l'information exégétique du livre de Tobie, nous nous appuyons principalement sur deux ouvrages finnois : *Vanhan testamentin Apokryfikirjat*, Kirjapaja, Helsinki, 2009 ; Éd. Kari Kuula, Martti Nissinen, Wille Riekkinen *Johdatus Raamattuun*, Helsinki, Kirjapaja, 2008, pp. 22–24, 163–168. Voir aussi l'introduction du livre de Tobit dans *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 835.

comme textes d'office contrairement aux églises protestantes⁵⁸⁰. Les livres apocryphes ne sont plus inclus dans les Bibles protestantes.

Le livre de Tobit n'est conservé dans son ensemble que dans une traduction grecque. Le récit contient un grand nombre d'imprécisions géographiques et historiques. Il rassemble divers genres littéraires : littérature narrative, histoire, livre sapiential, poésie, prières, conte, histoire d'amour.⁵⁸¹ Si on le considère comme un simple récit de voyage, c'est son côté humoristique, voir ironique qui ressort. Effectivement, dans le livre de Tobit, tout s'arrange pour le mieux après une succession de catastrophes. Pour la plupart, c'est un récit de voyage, plus précisément l'histoire d'un périple, mais à un niveau plus profond, le voyage est comparé à l'histoire d'un homme pieux. Destiné aux Juifs en Diaspora, ce livre apocryphe répond aussi à la question de savoir comment garder la foi parmi les incroyants ; il met en scène la façon dont Dieu aide son peuple parmi les étrangers. Mis à part son aspect religieux, le livre de Tobit a influencé la culture européenne et l'histoire de la civilisation. Il a également inspiré les artistes, notamment Rembrandt.

Le livre de Tobit est l'histoire des difficultés et du salut de deux familles juives.⁵⁸² Dans la première famille, le père Tobit est déporté avec sa femme Anna et leur fils Tobias pendant le règne du roi Salmanasar à Ninive, en Assyrie. Le père tombe en défaveur auprès du nouveau roi Sennachérib, et devient l'objet des railleries des autres parce qu'il continue à respecter les coutumes juives et à ensevelir sans autorisation ses compatriotes morts assassinés par le nouveau roi.⁵⁸³ D'autres malheurs l'accablent aussi : il perd la vue et devient aveugle.⁵⁸⁴ Ailleurs, au même moment, une autre famille est frappée par le malheur. Sara, fille de Ragouël et parente de Tobit, est en proie à l'angoisse : le pire des démons, Asmodée, a tué ses maris, sept au total, l'un après l'autre pendant chaque

580 Martin Luther considérait les livres apocryphes utiles à lire, mais pas égaux aux livres canoniques. Il compare dans sa préface le livre de Tobit à une comédie qui enseigne que dans la vie d'un homme, que ce soit celle d'un paysan pieux ou celle d'un bourgeois, les choses peuvent tourner mal et que dans le mariage, l'homme peut souffrir mais que Dieu finit par secourir l'homme. Cf. *Vanhan testamentin Apokryfikirjat*, *op. cit.*, pp. 6–9.

581 L'histoire d'Ahiqar, dont la première version date de 400 avant Jésus-Christ et qui est connue dans le Proche-Orient, lui ressemble beaucoup.

582 Il faut noter que le livre de Tobit raconte l'histoire de gens simples et ordinaires qui n'ont pas le statut héroïque des autres héros exilés comme Daniel, Esther ou Judith, voir à ce sujet, Carey A. Moore, *Tobit*, New York, Doubleday, 1996, p. 7.

583 Selon la TOB, enterrer les morts était un devoir sacré et cette forme de piété tient une place importante dans Tb. TOB, note Tb, 1, 17, p. 1702 ; les chrétiens y voient une allusion à la résurrection : « Ensevelir les morts est un signe de respect pour le corps humain, temple de l'Esprit, appelé à ressusciter [...] », *La Bible de Jérusalem*, note du verset Tb 1, 17, p. 837.

584 Le lecteur peut trouver ironique que ce soient les bonnes œuvres de Tobit qui – au lieu de le protéger contre le mal – causent sa cécité et sa pauvreté (Tb 1–2). Sur l'ironie dans le livre de Tobit, voir également, Carey A. Moore, *Tobit*, *op. cit.*, pp. 25–26.

nuit de noces. Méprisée par les autres femmes à cause de son sort tragique, elle souhaite mourir. Dieu envoie l'archange Raphaël pour aider en même temps le vieil homme et la jeune femme. Le fils de Tobit part en Médie pour récupérer les dix talents que son père avait prêtés aux gens de sa famille. Il est accompagné par son chien et par un ange qu'il prend pour un homme.

Alors que les deux hommes campent au bord du Tigre, un gros poisson⁵⁸⁵ saute de l'eau, et manque d'avaler le pied de Tobias, qui finit tout de même par l'attraper. Suivant les conseils de l'ange, Tobias ouvre le poisson, lui enlève le fiel, le cœur et le foie et les met de côté. L'ange l'assure qu'ils font des remèdes utiles :

« Le cœur et le foie du poisson, tu en fais monter la fumée devant l'homme ou la femme qu'attaque un démon ou un esprit mauvais : toute attaque sera écartée, on sera débarrassé pour toujours. Quant au fiel, tu en enduis les yeux de celui qui a des leucomes, tu souffles sur les leucomes et ils guérissent. » (Tb 6, 8–9)

Effectivement la cécité de Tobit et le mauvais sort qui frappe Sara seront vaincus grâce aux remèdes fournis par le poisson.

Arrivés à destination, l'ange propose à Tobias qu'ils aillent loger chez Ragouël, encore un parent à lui. Les deux hommes reçoivent un accueil chaleureux. Tobias tombe amoureux de Sara et veut l'épouser, même au risque de subir le même destin que les sept maris précédents de la jeune femme⁵⁸⁶. Cela n'arrivera pourtant pas, car obéissant au conseil de l'ange, il prend le cœur et le foie du poisson, et les place sur « la braise du brûle-parfums » (Tb 8, 2) pour que l'odeur du poisson incommode le démon. De plus, avant de se coucher pour la nuit, Sara et Tobias se mettent à prier pour obtenir la clémence de Dieu.

La guérison miraculeuse de Tobit a lieu lorsque son fils, de retour à la maison de ses parents, applique le fiel de poisson sur les yeux aveugles de son père (Tb 11, 11–12). Le père recouvre la vue et apprend toutes les bonnes nouvelles que le voyage de son fils leur a rapportées. Il part à la rencontre de sa belle-fille en louant Dieu dans la joie. Après avoir fêté le mariage des jeunes gens, Tobit demande à son fils de régler ce qui est dû à

585 « Forts d'une lecture christocentrique du Livre de Tobie et du récit évangélique de la multiplication des pains et des poissons (Jean, VI), les premiers chrétiens firent du poisson un symbole du Christ. » Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1700.

586 Dans une lecture christologique du texte, « Huit est le chiffre du Messie : comme le roi David était le huitième de sa fratrie, Tobie est le huitième mari de Sar(r)a et, par là-même, une image du Christ. Sara, qui est donnée à Tobie à partir d'aujourd'hui pour toujours, symbolise l'Église, devenue l'épouse éternelle du Christ le jour de la crucifixion. » *La Bible de Jérusalem*, note du verset Tb 7, 11, *op. cit.*, p. 846.

son compagnon de route. Raphaël dévoile enfin sa vraie identité. Le livre se termine par la prière de Tobit qui rend grâces à Dieu.

Ce que ce livre apocryphe apporte de particulier, c'est d'abord le soutien qu'il donne aux juifs vivant dans différents pays. Mais d'une manière plus générale, ce récit où un vieillard recouvre la vue et une jeune femme méprisée retrouve l'honneur, est un récit d'espoir qui met en scène les voies imprévisibles de la Providence⁵⁸⁷.

Le livre exprime aussi un grand respect pour le mariage, particulièrement dans la mesure où le lien entre un homme et une femme prend une valeur spirituelle, c'est-à-dire que le vrai fondement de l'alliance entre eux se trouve dans la confiance en l'amour de Dieu. Depuis la Genèse, le mariage entre dans le plan de Dieu : « Aussi l'homme laisse-t-il son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et ils deviennent une seule chair » (Gn 2, 24). Dans le Nouveau Testament, ce mystère s'applique au Christ et à l'Église :

Et moi, je leur ai donné la gloire que tu m'as donnée, pour qu'ils soient un comme nous sommes un, moi en eux comme toi en moi, pour qu'ils parviennent à l'unité parfaite et qu'ainsi le monde puisse connaître que c'est toi qui m'as envoyé et que tu les as aimés comme tu m'as aimé. (Jn 17, 22–23)

Ce même esprit sur la signification du mariage se retrouve dans les paroles de l'apôtre Paul :

C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, il s'attachera à sa femme, et tous deux ne seront qu'une seule chair. Ce mystère est grand : moi, je déclare qu'il concerne le Christ et l'Église. (Ep 5, 31)

Nous allons voir que la pièce de Claudel développe ce mystère de l'unité du corps et de l'esprit dans des scènes qui parlent de la souffrance de l'autre ressentie dans son corps.

Pour terminer notre présentation du livre de Tobit, signalons qu'une lecture mettant l'accent sur la spiritualité et l'interprétation christologique a permis de considérer que cet ouvrage contenait l'un des plus grands mystères du Christ et de l'Église⁵⁸⁸. L'âge adulte de Tobit est l'image d'Israël qui reçoit la Loi. Son fils est son premier-né de la même manière que le Christ est celui du Père⁵⁸⁹. Le jeune couple est guidé par l'archange Raphaël à la manière des chrétiens qui sont guidés par l'Église⁵⁹⁰. Les paroles de l'ange dans le chapitre 5 prédisent la venue du Christ, et son apparition est envisagée par les Pères de l'Église

587 Cf. *La Bible de Jérusalem*, « L'introduction pour le livre de Tobie », *op. cit.*, p. 835.

588 *Ancient Christian Scripture, Old Testament XV, Apocrypha*, éd. Par Sever J. Voicu, Illinois, InterVarsity Press, Downers Grove, 2010, pp. 1–2.

589 *Ibid.*, p. 2.

590 *La Bible de Jérusalem*, introduction pour le livre de Tobit, *op. cit.*, p. 835.

comme une image du Christ⁵⁹¹. Lorsque l'ange Raphaël annonce que Tobit sera guéri de sa cécité, il anticipe le Salut apporté par le Christ⁵⁹². Lorsqu'il annonce le retour de Tobias, il prédit le retour du peuple juif à la fin des temps (le sens eschatologique)⁵⁹³. Nous allons voir que la réécriture de Claudel n'ignore pas ces deux sens – spirituel et eschatologique – de ce livre de la Bible.

1.3.3 Plus qu'une simple moralité en trois actes

Paul Claudel fait partie des dramaturges français qui ont contesté avec ténacité l'art classique français et la distinction des genres. « Rien », écrit Jeanyves Guérin, « ne lui est, plus étranger que la pièce bien faite, cet ultime avatar de la dramaturgie aristotélicienne et classique »⁵⁹⁴. *L'Histoire de Tobie et de Sara* refuse aussi les classifications génériques et s'ouvre à un théâtre qui emprunte à des genres et à des moyens de représentation très divers : la dramaturgie du Moyen Âge, la liturgie, le court-métrage filmique, le mime, la musique, le cirque, la danse, le Nô japonais, la fantaisie.⁵⁹⁵ Nous allons présenter brièvement quelques caractéristiques des genres que Claudel emploie dans sa moralité biblique tout en les mettant en rapport avec sa réécriture de la Bible. Son choix du livre de Tobit, qui rassemble aussi divers genres littéraires, est en accord avec son désir d'étendre les limites de la représentation scénique.

1.3.3.1 L'influence du théâtre médiéval

À la manière du théâtre médiéval, *Tobie et Sara* recherche aussi une communion de type liturgique avec le public : « Au milieu de la scène une espèce de tribune ou de plate-forme surélevée à laquelle on accède par des marches. Un double chœur de chaque côté de la scène fait le commentaire de l'action » (didascalie, p. 699). Surtout dans le premier acte, les trois Récitants échangent des répliques avec le Chœur et rappellent de cette manière les événements principaux de l'histoire de Tobit dans la Bible (Acte I, scène II) :

591 Outre l'aspect chrétien, l'ange Raphaël doit beaucoup à la culture juive : d'origine chaldéenne, il est gardien de l'Arbre de Vie et l'un des six anges du repentir. Hénoch dit que c'est un guide du Sheol, la destination finale des âmes juives, et un ange responsable de la guérison des maladies et des blessures des enfants. Voir Lee Faber, *Le Grand livre des Anges, le guide illustré des êtres célestes et traditions angéliques*, traduit en français par Isabelle Chelley, Champs-sur-Marne, Original Books, 2010, p. 280.

592 *Ancient Christian Scripture, Old Testament XV, Apocrypha, op. cit.*, p. 14.

593 *Ibidem.*

594 Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, p. 208.

595 Sur la pluralité des genres de la pièce, voir par exemple la thèse citée d'Hélène de Saint Aubert.

LES RÉCITANTS : Il y eut en Israël un homme appelé Tobie de la tribu de Nephtali – qui avec les gens de son peuple fut amené captif en Assyrie par le Roi Salmanassar !⁵⁹⁶ (700)

[...]

Et même dans la captivité il n'abandonna pas les voies de la vérité et les rites sacrés d'Israël.⁵⁹⁷
– Il nourrissait les pauvres, – il revêtait les indignes, – il ensevelissait avec honneur les corps morts, et chaque jour, matin et soir, les mains lavées, il rendait honneur à l'Éternel !⁵⁹⁸ (700)

LES RÉCITANTS : Et Tobie qui était riche perdit toute sa fortune (*sur un ton naturel*)...⁵⁹⁹ (701)

Le chœur rappelle effectivement aussi bien celui de la tragédie grecque, qui commente l'action, que celui de la liturgie catholique, qui psalmodie les Écritures⁶⁰⁰. Mais dans l'hypotexte biblique de la pièce, de tels Récitants sont inexistantes : les trois premiers chapitres du récit biblique sont racontés à la première personne et le reste des chapitres à la troisième personne. Chez Claudel, d'un point de vue technique, le chœur et les Récitants ne sont pas là uniquement pour évoquer les événements centraux du récit biblique, mais ils sont un moyen pour l'auteur d'inclure l'ensemble du récit biblique dans sa pièce et d'amplifier certains thèmes de l'hypotexte. Autrement dit, certains événements sont uniquement prononcés par les Récitants au lieu d'être joués sur la scène. « Les trois Récitants et le double chœur », écrit Jeanyves Guérin, « y démultiplient la voix herméneutique de l'auteur »⁶⁰¹. Par exemple, lorsque les récitants énumèrent les épreuves de Tobit, ils font un parallèle entre lui et Lazare :

LES RÉCITANTS : Et Tobie qui était riche perdit toute sa fortune (*sur un ton naturel*) à l'exception de ce petit troupeau que vous allez voir et de ce chien qui ne l'abandonnera pas. – Non, il ne l'abandonnera pas ! – Le même chien plus tard qui léchera les plaies de Lazare !⁶⁰²
– (*Sur un ton de mélodie* :) Et Tobie qui était riche perdit toute sa fortune. Et il vint s'établir à Ninive en compagnie de sa femme et de son fils lui aussi qui portait le nom de Tobie. (701)

Dans un premier temps, les récitants font le portrait d'un homme juste qui reste fidèle à Dieu mais que celui-ci laisse cependant souffrir. Mentionner Lazare, contemporain de Jésus, est un anachronisme, puisque l'histoire de Tobit se situe à une autre époque que la vie de Lazare. Pourquoi cet anachronisme ? Pour nous, c'est un exemple de l'emploi ludique des allusions bibliques de l'auteur, qui sert aussi à montrer la liberté

596 Cf. Tb 1, 1–2.

597 Cf. Tb 1, 11 : « je me gardai de manger de la nourriture des païens. »

598 Cf. Tb, 1, 17 : « je donnais mon pain à ceux qui avaient faim et des vêtements à ceux qui étaient nus. Si je voyais le cadavre d'un de mes compatriotes, jeté derrière le rempart de Ninive, je l'enterrais. »

599 Cf. Tb 1, 20 : « On saisit tous mes biens [...] »

600 Cf. Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1708.

601 Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, pp. 223–224.

602 Cf. Lc 16, 20–21.

d'interprétation de l'auteur par rapport à son hypotexte. En outre, cette allusion met aussi en évidence la présence et l'importance du Nouveau Testament dans la réécriture par Claudel du livre de Tobit.

Le théâtre médiéval, qui amalgame souvent le burlesque au sacré, trouve son correspondant dans la pièce de Claudel à travers le personnage d'Anna.⁶⁰³ Dans la scène II du premier acte de la pièce, l'épouse du vieux Tobie entre dans une rage folle et chasse les Récitants. Elle ne supporte pas qu'on lui enlève son fils ; le malheur semble les frapper démesurément depuis que le vieux Tobie a perdu la vue. La scène présente la mère comme une forcenée qui « en jouant avec les mots, dans le style de la fantaisie verbale du Moyen Âge dénonce la sotte sagesse de la Croix et de la foi défendue par le vieux Tobie et récrit la Bible à l'envers »⁶⁰⁴ :

ANNA se lève et elle tire et pousse dehors les Récitants par le bras et par les épaules : Va-t'en ! tu n'as plus rien à faire ici, car c'est moi qui maintenant vais me charger d'expliquer le reste à ce peuple ici assemblé ! (702)

Anna se met à vociférer en prenant la Bible pour sa défense :

ANNA : [...] Le bon Dieu nous dit d'aimer notre PLUS prochain comme nous-mêmes. Pas le prochain, notre PLUS prochain ! qui est notre plus prochain ? Notre femme, nos enfants, voilà notre plus prochain ! (702)

Là, nous retrouvons la valorisation claudélienne de la famille ainsi que la critique des pères de famille qui sont plus empressés à servir Dieu qu'à s'occuper de leur propre famille. Cette défense des enfants et des mères de famille est très typique chez Claudel, comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur *L'Annonce*. Anna, à la manière de la mère dans *L'Annonce*, se moque des bonnes œuvres de son mari :

ANNA : [...] Il n'y a pas besoin de voir clair quand on préfère les morts aux vivants et les étrangers aux gens de sa famille ! ; à droite ! à gauche ! tout cet argent qu'il a donné ! tout cet argent que nous avons donné ! » (703)

Anna, qui appelle son mari : « aveugle des yeux », « aveugle des oreilles », « vieux maudit qui n'est capable de rien » (702–703), se moque aussi de Dieu et des gens qui font aveuglement confiance en Dieu. Dans sa moquerie, elle fait écho aux amis de Job qui essaient de convaincre celui-ci de sa culpabilité et prétendent mieux connaître Dieu (Jb 22, 42, 7). Épuisée d'être obligée de travailler comme un homme à cause de la cécité

603 Cf. Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, pp. 1694–1995.

604 *Ibidem*.

de son mari tout en étant chargée de tous les travaux ménagers, Anna ne voit plus à quoi cela sert de prier et de rester fidèle à Dieu :

ANNA : [...] Qui est-ce qui travaille pour tout le monde ? travaille, travaille la bonne femme ! use-toi le cœur ! use-toi les mains ! un pied d'étoffe à tisser cela fait deux sous de cuivre ! Et quand tu es rentrée, reprise, lave, fais la cuisine ! À quoi est-ce que cela sert tellement de prier ? (703)

Elle ne veut pas, comme Abraham, sacrifier son fils unique pour que celui-ci aille chercher l'argent de son père : « Mais jamais ! jamais je ne laisserai partir mon fils, mon fils unique, pour cette espèce de pays là-bas, Ragès, qu'on l'appelle, je ne sais quoi Suze, Ecbatane, Persépolis ! » (703).

Il ne s'agit pourtant pas seulement d'un passage qui réécrit plusieurs passages capitaux de la Bible à l'envers, la rudesse et la foi vacillante de l'épouse de Tobie le Vieux témoignent aussi d'une lecture précise de la Bible par l'auteur ; dans l'hypotexte, l'Anna de la Bible en a également assez de son destin et ne veut plus attendre l'aide de Dieu. Comme chez Claudel, après la perte de vue de Tobit, Anna doit prendre un travail d'ouvrière pour nourrir sa famille (Tb 2, 11). Une fois ses clients lui font cadeau d'un chevreau. Son mari lui ordonne de rendre immédiatement ce cadeau à ses maîtres car il craint que l'animal n'ait été volé. Anna tente de le convaincre en lui disant : « Mais c'est un cadeau qu'on m'a fait en plus de ce qu'on me devait » (Tb 2, 14). Tobit ne croit pas sa femme, même s'il la comprend : « je continuais à ne pas la croire et à lui dire de le rendre à ses maîtres » (Tb 2, 14). Dans *La Bible de Jérusalem*, Tobit dit « et je lui dis de le rendre à ses propriétaires (j'en rougissais devant elle) » (Tb 2, 14). Ce passage est raconté par Tobit lui-même, ce qui nous donne accès aux pensées de celui-ci. Ce que l'on lit entre les parenthèses, nous laisse comprendre que le mari a honte devant sa femme de la misère de sa famille. Cet épisode du livre de Tobit dépasse les limites temporelles et culturelles : le lecteur moderne peut facilement se reconnaître dans l'irritation que provoquent chez Anna les accusations fausses de son mari ainsi que l'inquiétude éprouvée par la mère devant le départ de son fils⁶⁰⁵.

Claudel renforce l'impatience et la frustration d'Anna, exprimées ainsi dans la Bible : « Alors elle me répliqua : “Où sont-elles tes aumônes ? Où sont-elles tes bonnes œuvres ? Tout ce qui t'arrive est bien clair.” » (Tb 2, 14). L'auteur amplifie cette scène en faisant de son Anna une mégère récriminatrice. Si les paroles de l'épouse sont seulement citées dans la Bible, chez Claudel, elles dominent toute la scène III de l'acte I. Dans

605 Cf. Le livre de Carey A. Moore (*op. cit.*, p. 7) cité plus haut.

l'hypotexte, l'intervention d'Anna est directement suivie de la prière désespérée de Tobit demandant la mort à Dieu, alors que chez Claudel, après les vitupérations, l'épouse mécontente essaie de chasser le chien qui vient chercher son fils afin de l'entraîner avec lui (scène IV). Claudel opère vraiment une amplification de l'épisode du désaccord entre Anna et Tobit. Par cette transformation, l'auteur interroge le livre de l'Ancien Testament. Il pose la question de savoir si les malheurs de Tobit résultent du fait que celui-ci tente de trouver le salut par ses actions. Le Tobit de Claudel se perfectionne dans la mise en pratique des prescriptions de la loi de Moïse sans se rendre compte que sa femme a besoin de lui. Comme nous allons le voir, cette nécessité de l'autre symbolise dans l'interprétation globale de la pièce le besoin de la grâce qui rend vains les efforts de l'homme de faire seul son salut. La réécriture de la Bible hébraïque par Claudel est totalement christocentrique. Passons ensuite à l'étude de l'inspiration cinématographique⁶⁰⁶ de la pièce qui n'est pas moins remarquable que celle de la dramaturgie du Moyen Âge.

1.3.3.2 L'influence du cinéma

Pour créer un espace dynamique, la pièce de Claudel, à l'instar du septième art, refuse un décor fixe et immuable et recherche des mouvements, des formes, et des apparences continuellement décomposés et rétablis, projetés à l'arrière-plan de la scène⁶⁰⁷. Une didascalie du brouillon manuscrit témoigne de l'ambition de l'auteur d'étendre les limites de la représentation par le moyen filmique : « l'idée de la mise en scène consiste dans un emploi continu de la projection et du cinéma, qui donne couronnement et perspective à l'action dramatique engagée au premier plan par des personnages réels »⁶⁰⁸. La première scène de l'acte II illustre bien le projet de l'auteur. La scène s'intitule « Le rêve de Sara » :

La nuit. Sara étendue sur sa couche (sur la tribune). Apparaît sur la toile de fond *l'Arbre de Jessé*⁶⁰⁹, qui croît et se ramifie, d'abord très vague, mais dont les linéaments se précisent peu à peu en partant du bas, mais laissant la fleur suprême au sommet à peine indiquée.

L'Arbre de Jessé est enguirlandé d'un phylactère sur lequel on lit : *Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet. Super extolletur super Libanum fructus ejus.*

Cette scène, ainsi que les trois suivantes, est purement musicale. (711)

606 La seconde version de *Protée* ainsi que *La Sagesse ou la parabole du festin* témoignent aussi de l'attention que Claudel porte au cinéma. À ce sujet, voir aussi Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 210.

607 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », op. cit., p. 1696.

608 Paul Claudel, *Théâtre, tome II* (édition de la Pléiade 2011), op. cit., p. 699.

609 *L'Arbre de Jessé* représente une schématisation de l'arbre généalogique présumé de Jésus à partir de Jessé qui fut le père du roi David. Il est un motif fréquent dans l'art chrétien entre les XII^e et XV^e siècles.

Le premier des versets bibliques que Claudel cite en latin est tiré du livre d'Ésaïe : « Un rejeton sortira de la souche de Jessé, et un surgeon poussera de ses racines » (Es 11, 1)⁶¹⁰. Il signifie selon la note de *La Bible de Jérusalem* que « le Christ viendra dans la maison de David. Mais Dieu, par son prophète, nommé Jessé pour rappeler que sa royauté ne sera pas celle des rois de ce monde, mais celle du berger qui paît son petit bétail »⁶¹¹. La deuxième citation biblique est traduite ainsi en français dans la traduction œcuménique de la Bible : « qu'il y ait dans le pays, au sommet des montagnes, des champs de blé dont les épis ondulent comme le Liban, et de la ville, on ne verra qu'un pays de verdure » (Ps 72 (71), 16). Selon Hélène de Saint Aubert, la mise en scène du rêve de Sara devient une véritable échappée vers l'invisible, car l'écran exprime la signification spirituelle de l'action montrée sur scène : « quand une projection de *l'Arbre de Jessé* et d'un verset d'Ésaïe surplombe le corps de Sara endormie sur la tribune (II, 1), le cinéma joue la carte de l'exégèse pour faire de la jeune femme une figure mariale qui mène jusqu'au Christ ». De même, les citations bibliques que le Chœur prononce s'incarnent aussi dans l'action engagée sur la scène. Chaque image sur l'écran est un complément de la précédente. Tous ces procédés scéniques « ouvrent l'ensemble sur l'invisible »⁶¹². Hélène de Saint Aubert insiste beaucoup sur l'aspect marial dans son interprétation de Sara et sur l'aspect christique du personnage du jeune Tobie, mais nous voulons nous concentrer sur d'autres aspects bibliques dans notre lecture de la pièce.

La narration biblique du livre de Tobit contient elle-même un élément qui fait penser à une technique de narration propre au cinéma. Il s'agit de la mise en scène d'événements qui ont lieu simultanément mais dans des endroits différents. Par exemple, pour relier les histoires de Tobit et de Sara, le narrateur biblique utilise le complément circonstanciel « le même jour » (Tb 3, 7) pour mettre en relief la souffrance synchrone de deux personnages. En outre, l'un des enjeux du récit biblique est de montrer la différence de point de vue de ceux qui sont dans la même situation, mais qui l'envisagent différemment. D'une part, il y a le désespoir du vieux couple qui attend, et d'autre part, l'étonnement du jeune couple qui participe à une succession d'événements inattendus.

610 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1710.

611 *La Bible de Jérusalem*, note du verset Es 11, 1, *op. cit.*, p. 1510.

612 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1696.

1.3.3.3 L'influence du mime, de la danse, du travail du geste

La dramaturgie totale de Claudel parie aussi sur les possibilités expressives du corps. Pour se libérer de la mimésis, Claudel s'inspire du Nô japonais qu'il a découvert lorsqu'il était ambassadeur au Japon⁶¹³. La théâtralité et la sacralité de ce genre japonais qui associe poésie, musique et danse se manifestent aussi dans *Tobie et Sara*⁶¹⁴. La scène VIII de l'acte II consiste par exemple entièrement en une mimique cruciforme de l'ange Raphaël. Dans le corps de l'ange (II, VIII), se dessine effectivement la figure souffrante du Christ, le corps glorieux du ressuscité : « L'Ange descend du ciel, les deux mains jointes au-dessus de la tête et les bras encadrent la figure. Dressé sur la pointe des pieds. Verticale » (710).

Les acrobates mimes (le Chien et le Poisson) font entrer l'univers du cirque dans ce théâtre liturgique. La lutte de Sara avec les sept fantômes (II, III) témoigne, à son tour, de l'intérêt de l'auteur pour le ballet de son temps et pour le mimodrame⁶¹⁵. Attiré par la mise en scène du combat entre l'homme et les puissances obscures, l'auteur veut souligner les éléments surnaturels et le côté fabuleux et féérique de l'hypotexte. Nous avons bien affaire à un genre singulier qu'Hélène de Saint Aubert nomme « *théâtre exégétique* ». Ce genre consiste selon elle à exprimer « *un discours dramatique du corps sur L'Incarnation du Verbe* »⁶¹⁶. Il s'agit là d'un aspect de l'œuvre claudélienne qu'Hélène Saint Aubert a beaucoup exploré et sur lequel nous ne voulons pas revenir. Cependant nous essaierons de trouver d'autres significations à l'importance du corps dans l'imaginaire claudélien tout en le mettant en parallèle avec la Bible.

1.3.4 Les transformations thématiques du livre de Tobit

Comme nous allons le voir maintenant, à quelques exceptions près, Claudel ne change pas l'ordre des événements (c'est la raison pour laquelle nous ne résumons pas l'action de sa pièce comme nous l'avons fait avec les autres textes fictifs). Il reprend les mêmes noms de lieux (Ragès, Médie, le fleuve Tigre) et conserve les noms des personnages bibliques

613 Cf. Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 209.

614 « La lenteur sacrée investit ainsi la pantomime cruciforme de l'ange Raphaël (I, VIII), qui rappelle le Shité, personnage surnaturel du Nô dont Claudel considère qu'il « répond » aux attentes des protagonistes : « Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive », en l'espèce le Christ sauveur, mais aussi son précurseur, Jean-Baptiste » [...]. Le drame chrétien reformule ainsi le Nô dont il s'inspire : il voit dans l'Incarnation l'action par excellence qui fait progresser l'histoire, et cette action est « quelqu'un » ; c'est Dieu qui « arrive » et pénètre la condition humaine. » Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », op. cit., p. 1697.

615 *Ibidem*.

616 Voir à ce sujet la thèse citée d'Hélène de Saint Aubert.

(Anna, Sara, Tobie, Azarias, Asmodée, Raguël, Raphaël ; il ne supprime que le rôle de Gabelus⁶¹⁷) et prend soin, comme nous allons le voir, de préciser l'identité juive des personnages. Comme dans la Bible, l'auteur développe tous ces personnages en fonction de ce qu'ils disent et font d'individuel. La lecture christocentrique de l'auteur se manifeste également par l'emploi des anachronismes, car les mots bibliques comme 'chrétien' sont ultérieures au livre de Tobit. C'est une manière de rapprocher le vieux texte de ses lecteurs et de montrer la signification de ce texte de l'Ancien Testament pour les chrétiens.

Dans la réécriture claudélienne de la Bible, ce n'est pas le déroulement de l'événement qui compte, mais sa signification⁶¹⁸. Claudel est un auteur pour qui « le rôle du dramaturge est de déterminer ce sens »⁶¹⁹. Même s'il suit de près les grandes lignes du livre de Tobit de la Bible, il ne le copie pas, mais tâche par sa réécriture de mettre en évidence le sens même de ce récit allégorique de la Bible. Les répliques du Chœur orientent la réception du spectateur pour que celui-ci aille jusqu'au bout dans la découverte de ce sens spirituel mis en valeur par l'auteur.

La transformation majeure de Claudel est la modification des rôles féminins : *Tobie et Sara* donne plus d'importance aux personnages féminins et insiste sur le rôle de Sara. Si dans la Bible, Anna et Sara sont un peu passives, et envahies par le désespoir, chez Claudel, elles trouvent la force de se révolter et d'exprimer leur mécontentement. À part la prière de Sara, dans la Bible, en présence d'une autre personne, la jeune femme ne prononce qu'un seul mot (« Amen » Tb 8, 8)⁶²⁰. Claudel ajoute deux scènes importantes où Sara discute d'abord avec Anna et ensuite avec Tobie le Vieux. Dans ces scènes, nous allons voir que c'est vraiment la jeune femme qui domine la discussion. De l'indépendance de la femme claudélienne témoigne aussi le fait que la Sara de Claudel arrive avant Tobie le Jeune chez ses beaux-parents pour leur raconter la bonne nouvelle et préparer son beau-père à recevoir la guérison miraculeuse dont elle est en quelque sorte la messagère.

Nous étudierons de plus près ces scènes un peu plus loin pour montrer le rôle vraiment très important que l'auteur accorde à la femme. Cette transformation est à mettre en relation avec la lecture christocentrique de l'Ancien Testament de l'auteur, puisque l'attitude de Jésus à l'égard des femmes marque une différence nette par rapport

617 « J'ai supprimé le rôle de Gabelus, et c'est Raguël lui-même que j'ai supposé débiteur à l'égard de son parent et dépositaire de ces dix talents d'argent » Claudel dans sa note le 10 septembre 1938, Paul Claudel, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1539.

618 Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 217.

619 Mi, op. cit., p. 298.

620 Cf. Carey A. Moore, *Tobit*, op. cit., p. 7.

aux coutumes de l'époque⁶²¹. Pour illustrer ce changement radical, il suffit de constater que les livres de l'Ancien Testament sont pour la plupart des histoires masculines des patriarches, des prophètes de Dieu, et des rois d'Israël. Dans le récit du paradis, la femme a naturellement un rôle important, mais parmi tous les livres de l'Ancien Testament uniquement trois portent le nom d'une femme (les livres apocryphes inclus) : le livre de Ruth, le livre de Judith et celui d'Esther. Dans le Nouveau Testament, et plus précisément, dans les Évangiles, la femme occupe une place plus centrale. Les femmes les plus connues du Nouveau Testament sont Marie, la mère de Jésus, et Marie de Magdala, une disciple de Jésus, que les quatre Évangiles désignent comme le premier témoin de la Résurrection (par exemple, Jn 20, 15).

1.3.4.1 De la souffrance d'un homme juste à l'idée d'un seul corps qui souffre

L'Histoire de Tobie et Sara reste également fidèle aux thèmes de l'hypotexte. La juxtaposition de la prière de Tobie le Vieux et de celle de Sara provient de l'hypotexte biblique. Ces prières expriment la souffrance et l'attente de deux personnes qui croient en Dieu et demandent d'être libérées d'épreuves dont la signification dépasse leur compréhension. Humiliés à cause de leur foi qui ne semble pas leur apporter le soutien dont ils auraient besoin, ni Sara ni Tobie le Vieux ne comprennent pourquoi la réponse de Dieu se fait attendre :

VOIX DE SARA, *derrière la scène, tantôt faible tantôt exagérément renforcée ou presque sombrée comme par un phénomène de fading* : C'est vers Vous, Seigneur, que je tourne mon visage, c'est vers Vous... que je dirige mes yeux ! c'est Vous, la montagne dans mon humiliation (fading...) que je gravis depuis le pied jusques au faite ! Et je Vous demande... (rinforzando...) Seigneur, de me délivrer du lien de cet impropre⁶²² ou alors de me retirer (707)

TOBIE LE VIEUX : (*il est monté à la tribune*) : Seigneur, il est dit dans l'un de vos psaumes que *les béliers des brebis ont été revêtus*. Ainsi le Grand Prêtre qui revêt le pectoral⁶²³ et l'éphod. Et moi, c'est de toute la douleur humaine que je suis revêtu de la tête jusqu'aux pieds, et je me tiens devant Vous, les bras étendus, et dans l'une de mes mains il y a tout le poids de la douleur humaine, et ce calice rempli du sang et des larmes des innocents, et dans l'autre il y a le rouleau des Écritures, Votre promesse qui lui fait contrepoids. [...] Combien de temps est-ce que Vous me laisserez ainsi, les bras étendus, et que la main gauche, au lieu de compenser le poids de

621 Cf. Anne-Marie Pelletier, *Le Christianisme et les femmes*, Paris, Cerf, 2001.

622 « *Impropre* signifie 'honte', 'opprobre'. On retrouve ici le goût symboliste du mot rare, suscité par une traduction littérale du texte biblique dont Claudel s'inspire (« *de vinculo improprii bujus* »). « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1709.

623 Le *pectoral* est un ornement serti de pierres précieuses, porté sur la poitrine par le grand prêtre juif. (*Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 990). Claudel souligne ainsi l'identité juive de ses personnages pour un public chrétien souvent ignorant de l'Ancien Testament. *Ibidem*.

la main droite, elle ne fait que l'accroître ? Et n'a-t-il pas été écrit que là où deux enfants de l'homme prient en même temps, et Moi, Je Suis au milieu d'eux ? (707–708)

Là aussi, Claudel met la souffrance innocente en relation avec les promesses du Christ : « Et n'a-t-il pas été écrit que là où deux enfants de l'homme prient en même temps, et Moi, Je Suis au milieu d'eux ? ». L'auteur cite librement ce que Jésus dit dans l'Évangile selon Matthieu (18, 19–20) où il encourage ses disciples à communier ici devant Dieu en son nom parce qu'il peut tout pour eux à condition qu'il y ait un accord entre ceux qui prient. Cette allusion biblique est l'une des plus importantes de la pièce, et nous en étudierons la signification dans le sous-chapitre « Prière »⁶²⁴.

Claudel insiste sur ce paradoxe du christianisme, qui est que Dieu n'épargne pas le croyant de la souffrance et que le doute n'est pas loin des pensées de celui qui croit. Il suffit de penser aux dernières paroles du Christ sur la croix. À ce moment crucial, Jésus croit que Dieu l'a abandonné. Dans la Bible, Tobit et Sara sont également insultés, humiliés, fatigués de leur vie misérable au point qu'ils demandent à Dieu de les faire mourir :

TOBIT : « que je sois délivré de la face de la terre pour redevenir terre. Mieux vaut pour moi mourir que vivre, car je me suis entendu insulter à tort et j'ai en moi une immense tristesse. (Tb 3, 6) ;

SARA : « À présent, c'est vers toi que je lève le visage et que je tourne les yeux. Fais que je sois délivrée de cette terre et que je ne m'entende jamais plus insulter. [...] J'ai déjà perdu sept maris : pourquoi devrais-je vivre encore ? Mais s'il ne te plaît pas de me faire mourir, alors, Seigneur, prête l'oreille à l'insulte qu'il m'est faite. » (Tb 3, 12–15)

Le dramaturge reprend ces prières tout en soulignant qu'elles ont lieu simultanément dans deux endroits différents comme dans la Bible où, si la prière de lamentation de Tobit (Tb 3, 1–6) se situe dans le texte avant celle de Sara (Tb 3, 11–15), le narrateur du texte biblique précise que ces deux personnes, sans le savoir, sont insultées et humiliées devant les gens « le même jour » (Tb 3, 7). Claudel garde cet effet de simultanéité dans la mise en scène de la souffrance de ces deux personnes puisque Tobie le Vieux ressent de loin, mystérieusement, la souffrance d'une inconnue :

TOBIE LE VIEUX : Dans une main, il y a cette douleur inconnue là-bas que j'entends gémir, et dans l'autre la mienne propre, si lourde que je puis à peine la soutenir et que ma main tremble ! (707–708)

624 Tobie le Vieux ressemble aussi à Job qui a tout perdu : Tobie (se balançant en avant et en arrière à la manière juive). – Le Seigneur m'a donné ! le Seigneur m'a ôté. (1273) Cf. Jb 1, 21.

Ainsi Tobie et Sara deviennent-ils des figures universelles de la souffrance innocente. L'auteur pose à sa manière, par le biais de sa réécriture biblique, la grande question camusienne : pourquoi la souffrance des innocents ? Il essaie d'y répondre en soulignant l'aspect collectif de la souffrance :

TOBIE LE VIEUX : Et quel est ce lieu de la terre, mon fils, et quel est le moment du temps où il n'y ait pas une voix qui se lamente et qui prie ? (702)

D'autre part, la pièce met en relief l'idée de la souffrance comme une épreuve personnelle par laquelle l'homme doit passer pour se rapprocher du mystère de la vie. Car elle emprunte aussi à la Bible l'idée de la souffrance qui purifie l'être humain. Lorsque le Chœur répète : « “À travers le feu et l'eau...” » (705), il fait allusion aux Psaumes : « nous sommes entrés dans le feu et dans l'eau » (Ps 66 (65), 12). La souffrance de la famille rattache les membres de la famille les uns aux autres tout en les rapprochant aussi de Dieu. Au thème de la souffrance se rattache celui de la communion : le Tobie et la Sara de Claudel deviennent un seul corps comme nous allons le voir.

1.3.4.2 Du recours à la Providence à la valorisation du peuple élu

La réplique du Chœur I et II : « J'ai élevé les yeux vers les montagnes.../...les montagnes d'où me viendra le secours » (704–705) reprend le verset des Psaumes « Je lève les yeux vers les montagnes : d'où le secours, me viendra-t-il ? » (Ps 121 (120), 1–2). De telles citations non seulement servent à donner du courage aux personnages désespérés, mais témoignent aussi de la préférence de l'auteur pour « sa théologie providentialiste »⁶²⁵, à savoir l'idée du sage gouvernement de Dieu sur la création. La conviction de l'auteur s'oppose radicalement à la vision du monde de Camus. Celui-ci n'accorde aucun crédit au Dieu créateur. Chez Gide non plus, le Dieu de la création n'apparaît pas souvent. Ces derniers font plutôt place à un Dieu de plus en plus humanisé. Claudel, lui, est sensible à l'idée que l'histoire de l'humanité est l'histoire du salut.

L'histoire du peuple élu en est l'exemple par excellence. *Tobie et Sara* fait en effet un parallèle entre ceux qui souffrent et le peuple juif. D'après Hélène de Saint Aubert, le plan macrocosmique de l'histoire universelle en suppose un second : à l'histoire des hommes succède l'histoire d'un peuple. Au fil de sa pièce, l'auteur évoque le destin du peuple élu et lui rend hommage : Le Chœur I : *Lui qui conduit comme un berger Israël !* (705)⁶²⁶.

625 Cf. Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, p. 211.

626 Cf. Ps 80 (79), 2 : « Berger d'Israël, écoute/Toi qui mènes Joseph comme un troupeau ».

Mais Claudel passe directement du judaïsme au christianisme, car la réplique du Chœur : « Le pasteur connaît ses brebis et ses brebis le connaissent » (1279) évoque la promesse de Jésus de l'Évangile selon Jean : « Je suis le bon berger, je connais mes brebis et mes brebis me connaissent » (Jn 10, 14). Il ne s'agit pas d'un simple anachronisme issu de la lecture christocentrique de l'Ancien Testament par l'auteur, mais d'une prise de position où le judaïsme est considéré exclusivement par rapport au christianisme. Cela relève du « sens de l'histoire » de Claudel « qui lui fait juger certaines causes perdues et des évolutions inévitables »⁶²⁷. Hélène de Saint Aubert voit dans la pièce Claudel lancer l'appel à une co-naissance mutuelle de l'Église et de la Synagogue. D'après elle, ce ne sont « point d'abord le traumatisme de l'Holocauste et de la guerre qui ont suscité l'amour farouche du dernier Claudel pour le judaïsme, mais une lecture systématique de la Bible, une méditation du lien charnel unissant le Christ aux juifs et aux chrétiens »⁶²⁸. Pour l'auteur, le peuple juif est un véritable révélateur de la gloire divine.

Claudel modifie l'ordre de quelques événements finaux de son hypotexte. Si dans la Bible, Tobias revient dans la maison de son père avec sa jeune épouse, chez Claudel, l'arrivée de Sara précède celle de Tobie le Jeune. La jeune femme se précipite pour annoncer à sa belle-mère qu'elle est enceinte du fils de Tobie. Cette transformation permet à l'auteur de poursuivre sa lecture eschatologique du retour de Tobias. Le début de l'acte III est en effet une transformation de la Visitation de Marie⁶²⁹ à Élisabeth (Lc 1, l'épisode de la Visitation et le cantique de Marie) : la Sara de Claudel s'exprime auprès d'Anna avec les paroles de Marie qui se rend chez Élisabeth, mère de Jean-Baptiste (l'Évangile selon Luc) :

SARA, *se levant toute droite et les mains jointes* : Mon âme magnifie le Seigneur, parce qu'Il m'a fait des choses grandes !

Anna, *à demi-voix, comme si elle continuait la récitation d'un texte* : Et sa miséricorde s'étend de génération en génération !

[...]

SARA : [...] Et je ne suis pas seule ! C'est ce fruit en moi qui a reconnu sa race et qui exulte ! (730)

Alors Marie dit : « Mon âme exalte le Seigneur et mon esprit s'est rempli d'allégresse à cause de Dieu, mon Sauveur, parce qu'il a porté son regard sur son humble servante. Oui, désormais, toutes les générations me proclameront bienheureuse, parce que le Puissant a fait pour moi de

627 Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 208.

628 Hélène de Saint Aubert, « Point de thèse », in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 170, pp. 70–81.

629 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », op. cit., p. 1711.

grandes choses : saint est son Nom. Sa bonté s'étend de génération en génération sur ceux qui le craignent. » (Lc 1, 46–50)

En outre, le Tobie le Vieux de Claudel s'adresse à Sara de la même manière que la femme de Zacharie, Élisabeth, mère de Jean-Baptiste, lorsque Marie lui rend visite. L'exclamation « Bénie soit celle qui est venue vers moi au nom du Seigneur ! » (735) du personnage claudélien évoque les paroles d'Élisabeth : « Elle poussa un grand cri et dit : “Tu es bénie plus que toutes les femmes, béni aussi est le fruit de ton sein. Comment m'est-il donné que vienne à moi la mère de mon Seigneur ? ” » (Lc 1, 42–43). Pour montrer que Claudel fait une lecture eschatologique du retour de Tobias, associé au Christ, il suffit en effet de voir qu'il rassemble dans son réécriture plusieurs passages de la Bible qui font référence à la vie de Jésus. La Sara de Claudel cite même la généalogie de Jésus qui ouvre l'Évangile de Matthieu (731), ce qui met d'autant plus en valeur le judaïsme dans l'interprétation de l'auteur : l'Évangile selon Mathieu raconte en effet l'histoire de Jésus comme celle du roi des Juifs⁶³⁰ :

SARA, comme si elle lisait dans un papier déployé : Abraham genuit Isaac, Isaac autem genuit Jacob, Jacob autem genuit Joseph et fratres ejus. Voilà ce que nous lisons dans les rouleaux. (731)⁶³¹

La Sara de Claudel parle en effet de son futur enfant comme si c'était le Messie des juifs dont la naissance est annoncée déjà dans l'Ancien Testament :

SARA : Et maintenant me voici que rien n'arrête, et qui bondis par-dessus les collines, comme le chevreuil dont il est parlé dans les rouleaux. (730)

Cette réplique évoque aussi le passage suivant du Cantique des cantiques où l'on compare l'arrivée du bien-aimé à une gazelle et à un jeune faon :

J'entends mon chéri !
Le voici : il vient !
Sautant par-dessus les monts,
bondissant par-dessus les collines,
mon chéri est comparable à une gazelle,

630 St Matthieu présente Jésus comme le roi des Juifs ; St Marc le présente comme le fils de l'homme ; St Luc comme le sauveur du monde ; St Jean comme le fils de Dieu : quatre points de vue différents sur le Christ.

631 La Sara de Claudel passe ensuite directement au Deutéronome : « Honore ton père et ta mère, comme te l'a commandé Yahvé ton Dieu, afin que se prolongent tes jours et que tu sois heureux sur la terre que Yahvé ton Dieu te donne » devient dans la bouche de Sara qui cite de mémoire la Bible : « Honore ton père et ta mère, est-il dit, afin que tu aies longueur de vie sur la terre, une vie au-delà de la tienne, depuis Dieu et jusqu'à Dieu en ligne droite, attachement avec le passé et prolongement dans l'avenir » (1303).

ou à un faon de biche.
 Le voici : il s'arrête derrière notre mur ;
 Il regarde par la fenêtre,
 Il épie par les treillis. (Ct 2, 8–9)

Nous savons que le Cantique des cantiques ne chante pas seulement l'amour profane⁶³². Dans l'interprétation chrétienne, on l'applique aux relations du Christ avec son Église⁶³³.

Nous venons de voir qu'au thème de la souffrance, l'œuvre de Claudel ne répond pas d'une manière simple. L'histoire d'un individu devient celle d'un peuple. La pièce répond à la question de la souffrance par l'arrivée du Sauveur, mais ce n'est pas tout. Elle met en valeur l'idée du potentiel qui se trouve dans l'unité des hommes, dans la collectivité qui forme un seul corps et qui est du même esprit. *Tobie et Sara* est à la manière du *Soulier de satin* une méditation sur le mystère de la Providence et du Salut dans la mesure où la pièce montre que la souffrance (la cécité du vieux Tobie) et le sacrifice (la mort des sept maris de Sara) précèdent le bonheur retrouvé à la fin de la pièce. Chez Claudel, la joie n'est jamais gratuite, elle arrive suite à une souffrance vaincue par un miracle. Ainsi, la souffrance ne reste-t-elle pas absurde comme c'est le cas chez Camus, mais elle trouve sa place. À ce sujet, Jeanyves Guérin a signalé à juste titre que les personnages de Claudel, qui sont des imitateurs du Christ (Cid, la Princesse, Violaine), comprennent la valeur spirituelle du sacrifice et connaissent dans leur âme la joie de leur nouvelle naissance⁶³⁴. Nous pensons que Tobie le Vieux et Sara découvrent ces mêmes vérités grâce à l'aide mutuelle qu'ils s'apportent. Dans l'œuvre claudélienne, comme dans la Bible, « l'homme ne fait pas seul son salut »⁶³⁵.

1.3.4.3 L'unité par la prière

Pour les hommes frappés par le malheur de la Bible, la guérison commence par la prière (Job, Tobie). Que la Bible invite les hommes à s'adresser à Dieu, est mis en valeur par la pièce de Claudel :

632 Cf. Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit. ; *Lectures du « Cantique des cantiques » : de l'énigme du sens aux figures du lecteur*, Lille, Anrt, 1988.

633 « Introduction au Cantique des cantiques », *La Bible de Jérusalem*, op. cit., pp. 1319–1321. Voir aussi Jaakko Heinimäki, *Kafekismus*, Helsinki, Kirjapaja, 2011, pp. 133–138. Le Nouveau Testament décrit l'Église comme le corps du Christ ; l'Église, le groupe des chrétiens comme la chambre de Dieu ; le peuple de Dieu comme la famille de Dieu. La métaphore de l'Église comme corps du Christ est souvent interprétée de manière que chaque chrétien individuel a sa place dans l'Église.

634 Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 214.

635 *Ibidem*.

SARA : Il faut demander ! Il faut déchaîner jusque dans ses fondations tout ce qui en toi est capable de mécontentement et de prière. Il faut empêcher Dieu d'être tranquille ! (738)

Ces deux répliques reprennent l'idée du verset biblique que nous avons cité dans la première page de cette analyse (Mt 18, 19–20), et que Claudel a cité dans une note préliminaire de la pièce. Le verset ne parle pas seulement de l'efficacité de la prière, mais insiste sur l'accord des personnes qui prient ensemble et en fait une condition indispensable pour recevoir une réponse. Le passage insiste sur la paix fraternelle, sur l'unanimité dans la prière commune.⁶³⁶

Claudel souligne dans sa réécriture le désaccord du vieux couple, mais les pensées profondes de Sara et celles de Tobie le Vieux se ressemblent. Dieu répond à leur prière en leur envoyant l'ange Raphaël pour les guérir tous les deux à la fois. L'auteur privilégie ainsi l'idée d'une réponse unique apportant une aide à ceux qui sont en harmonie l'un avec l'autre. Il s'exprime ainsi à ce sujet :

Si Dieu ne cesse de nous commander et de nous recommander la prière, c'est qu'Il en a besoin... Mais le plaisir qu'elle fait à Dieu, si je peux dire, le bien par elle-même qu'elle est, cet acte personnel d'amour et de confiance, tout cela ne réagit pas uniquement sur son auteur. Dieu ne fait jamais de bien à quelqu'un tout seul, Il ne lui donne jamais rien qui ne soit actif et contagieux. En priant nous donnons voix et expression à un désir, à un besoin qui n'est pas uniquement le nôtre, nous nous unissons à quelqu'un d'autre, connu de nous ou inconnu. Nous lui consentons. Nous épousons sa propre nécessité et nous la renforçons de la nôtre. Nous l'aidons pratiquement. Nous permettons à nous deux à l'esprit de procéder. Nous accomplissons un acte de charité fraternelle et réciproque qui provoque et qui mérite récompense.⁶³⁷

C'est ainsi que les choses se passent également dans la Bible où Tobit et Sara, au même moment, l'un à Ninive, aveugle, persécuté par les hommes et par sa femme, et l'autre à Ragès, humiliée par les autres femmes, s'unissent dans la prière sans le savoir. D'après Claudel, « c'est la communion de ces deux âmes éloignées et qui s'ignorent dans la nécessité et dans la prière qui fait l'intérêt du livre de Tobit, et c'est elle le ressort de la petite « moralité »⁶³⁸. Le chœur reprend la promesse de Dieu concernant la prière en commun ainsi que la conception de la souffrance comme un état rassemblant les hommes de sorte qu'ils deviennent un seul corps :

636 Sur l'explication de ce verset, voir *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament 1B, Matthew 14–28*, éd. Manlio Simonetti, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2002, p. 80.

637 Paul Claudel, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1538.

638 *Ibid.*, p. 1539.

LE CHŒUR I : *Douleur, douleur à l'Orient !*
LE CHŒUR II : *Douleur, douleur à l'Occident !*
LE CHŒUR I : *Douleur, douleur à l'Orient !*
LE CHŒUR II : *Et douleur, douleur qui lui fait équilibre, à l'Occident*
LE CHŒUR I : *L'une ignore l'autre.*
Mais le poids de l'une, il n'est pas étranger au poids de l'autre.
Cette jeune fille à l'Orient qui pleure...
Ce vieillard à l'Occident qui prie ...
Ils existent à la fois dans le regard de Dieu.
Leurs cœurs et leurs voix se font entendre en paroles entrecoupées.
[...]
LE CHŒUR : *Il est écrit :*
I. *Quand deux âmes pleurent ensemble*
II. *Quand deux corps souffrent ensemble*
I. *Quand de deux âmes et de deux corps se fait une seule douleur*
II. *Dans une douleur commune une prière consommée*
I. *Il est écrit que Moi-même Je Suis au milieu d'eux (708–709)*

Cette citation résume bien le point de vue de l'auteur : son approche de la question de la souffrance est tout à fait différente de celle de Gide ou de Camus. Premièrement, elle montre que la perspective de l'homme n'est pas celle de Dieu. L'existence de Dieu n'est pas liée au temps ni à l'espace, mais se réalise parmi les hommes, ce qui leur permet de devenir un seul corps en son nom. Deuxièmement, ce passage doit beaucoup à l'éthique chrétienne selon laquelle la dignité de la vie humaine réside dans ce que les hommes peuvent faire ou dans ce qu'ils sont les uns pour les autres. La Bible abonde en exhortations au respect d'autrui : il faut respecter son prochain autant que soi-même, comme si l'autre était une partie de soi. Si le Chœur chante la douleur à l'Occident et à l'Orient, n'est-ce pas pour rappeler que le monde entier est rassemblé par la souffrance ?

Au thème de la prière capable de rassembler l'humanité se rattache ainsi le thème du besoin de l'autre. *Tobie et Sara* de Claudel illustre bien ce que l'auteur a dit à Jean Amrouche : « la clé d'un homme se trouve dans les autres »⁶³⁹. La mise en valeur des thèmes de l'unité et du besoin de l'autre apparaissent déjà dans le titre de la pièce que Claudel a modifié par rapport à la Bible. « Le livre de Tobit » est devenu *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Le thème du besoin se manifeste explicitement dans le dialogue entre Azarias et Tobie le Jeune :

639 Mi, *op. cit.*, p. 339.

AZARIAS : N'est-ce pas une chose bonne et douce d'apprendre que là-bas au fond de l'Asie une âme ait besoin de toi, inconnu ?

TOBIE : Mais c'est moi qui ai besoin d'elle ! (718)

La Sara de Claudel apporte la joie à la famille de Tobie le Jeune. À la manière des autres figures féminines claudéliennes, elle est aussi « un instrument de grâce »⁶⁴⁰, nécessaire à la réconciliation de la famille, comme le montre la fin de la pièce. Par son intermédiaire, la pièce met aussi en valeur l'amour entre l'homme et la femme, et montre que l'amour n'est pas toujours interdit et coupable chez Claudel⁶⁴¹. Lorsque l'Azarias de Claudel mentionne pour la première fois à Tobie le prénom de Sara, commence une histoire d'amour :

TOBIE : Sara ! Tobie ! Oui, ces deux noms ensemble. On dirait qu'ils ne font qu'un. (718)

La pièce de Claudel présente le mariage comme une forme de la communion parfaite entre deux personnes, ce qui reprend l'idée biblique selon laquelle l'homme doit quitter ses parents et s'attacher à sa femme pour devenir une seule chair (Gn 2, 24).

1.3.4.4 L'argent

L'argent est aussi un motif important de l'histoire. Comment interpréter sa signification dans la Bible ? Elle est plus facile à comprendre, si nous évoquons un autre passage de la Bible qui parle également de l'argent, à savoir la parabole des mines (Lc 19, 11–27). C'est l'histoire d'un homme riche et de haute naissance qui se rend pour un certain temps dans un pays lointain pour recevoir la dignité royale. Avant de partir, il fait venir dix de ses serviteurs à qui il remet dix talents en leur demandant de les faire fructifier jusqu'à son retour. Une fois revenu chez lui, il fait appeler ses serviteurs pour demander des comptes d'argent. Tous, sauf un, n'ont pas gardé l'argent, mais l'ont investi avec succès. À celui qui avait gardé l'argent « déposé dans un linge », le maître demanda pourquoi il n'avait pas au moins confié son argent à la banque. Cette parabole fait comprendre que l'homme doit faire fructifier ce qu'il a reçu de Dieu, et mettre ses capacités (talents) au service des autres.⁶⁴²

640 Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, *op. cit.*, p. 213.

641 *Ibid.*, p. 216.

642 La Bible a une idée très particulière de l'homme qui consiste à montrer que son existence est toujours en relation avec les autres. L'homme a des responsabilités envers ses parents, les membres de sa famille, son prochain, son ennemi, etc.

L'Histoire de Tobie et de Sara répond à la même thématique que l'Évangile : au moment où les malheurs frappent sa famille, Tobie le Vieux se souvient d'avoir prêté dix talents à un parent habitant loin ; il envoie alors son fils récupérer cet argent. Ainsi est-ce que la générosité du père qui permettra de mettre fin aux souffrances de sa famille, après bien des péripéties.

Dans la Bible, l'argent sert aussi de métaphore sur les épreuves que Dieu impose aux hommes comme on épure l'argent :

Dieu, tu nous as examinés, affinés comme on affine l'argent. (Ps 66 (65), 10)

Cette signification n'est pas absente non plus chez Claudel. Nous avons vu que la pièce insiste sur l'idée que Dieu éprouve les siens :

AZARIAS : Elle, c'est avec plus que de l'argent qu'elle te payera. Et n'est-il pas dit que l'argent doit être sept fois purifié ? Ainsi cette âme [...] sept fois éprouvée ! (719)

La Bible emploie la métaphore de l'argent aussi pour décrire la pureté de la parole de Dieu et d'un homme juste :

Les paroles du SEIGNEUR sont des paroles claires,
de l'argent affiné dans un creuset de terre, et sept fois épuré. (Ps 12 (11), 7)⁶⁴³

La langue du juste est un argent de choix,
le cœur des méchants ne vaut pas grand-chose. (Pr 10, 20)

L'Histoire de Tobie et de Sara reprend également l'opposition entre la parole divine et la parole humaine, ce qui fait penser à une écriture contemporaine de la composition de la pièce, à savoir la réflexion de l'auteur sur les Écritures dans son *Journal*, où Claudel oppose à la parole du sot celle de Yahvé : « *Totum spiritum suum profert stultus : sapiens differt et reservat in posterum* »⁶⁴⁴ (Pr 29, 11)⁶⁴⁵. Nous trouvons avec Hélène de Saint Aubert dans le personnage d'Anna un exemple de la parole de la sotte qui s'oppose à celle de Yahvé :

Cette ébauche d'exégèse fait peut-être écho au *stultus* incarné par Anna (I, 3), sotte égérie du littéralisme et de la parole de ce monde. Cette opposition entre une parole humaine, trop humaine, et la « montagne coagulée », solide comme l'argent, la parole de Yahvé sur laquelle

643 Cf. La note 14 de la pièce, *Théâtre II* (édition de 2011), p. 1710.

644 « Le sot donne libre cours à toutes ses passions, mais le sage, en les retenant, les apaise. » Pr 29, 11.

645 *Journal II, Cahier VIII, Juin 1938, op. cit.*, p. 237.

Anna n'a précisément pas cessé de porter « le soupçon », fournit de fait au psaume 11 [12] ses motifs principaux.⁶⁴⁶

1.3.4.5 Le mal

Le livre de Tobit comprend deux épisodes qui sont des luttes avec une force surnaturelle, voire avec le mal. La lutte de Sara avec Asmodée et celle de Tobias avec le poisson. Si la Bible se contente de mentionner qu'Asmodée, le pire des démons, avait tué les maris de Sara, l'un après l'autre, Claudel accorde plus de place à ces événements dans la mesure où il ajoute une scène où Sara lutte contre les sept fantômes (Acte II, scène III). Fascinée, la jeune femme s'avance dans la direction des fantômes qu'elle repousse, abaissant ses deux bras croisés « comme pour un geste d'exorcisme » (712) ; « Puis de nouveau marche lente d'un bout à l'autre de la scène, en levant le genou, la tête alternativement tournée à droite et à gauche, comme si elle poursuivait un monstre qui recule » (712). Cette scène surnaturelle est aussi un tête à tête avec le mal. Sara essaie de chasser « ce mal incarné » qui exerce une certaine influence sur elle. Cette image du mal personnifié fait penser aux passages de la Bible où Satan soumet à la tentation ceux qui veulent servir Dieu.⁶⁴⁷

Claudé reprend la lutte de Tobias avec le Poisson (Acte II, scène IV), mais contrairement à la Bible (Tb 6, 2 et 4), il se sert du Chœur pour exprimer les sentiments intérieurs du jeune homme, sentiments que le narrateur biblique ne dévoile pas :

Le Chœur murmure un passage des Psaumes :

Eripe me de luto ut non infigar et de profundis aquarum. Non me demergat tempestas aquae neque absorbeat me profundum, neque urgeat super me puteus os suum. (713)

La traduction française est donnée dans les notes (1710). Il s'agit du Psaume 69 (68). Dans l'édition de 1956, la citation biblique n'est pas en latin, mais en français :

Sauve-moi de la profondeur de l'eau – Sauve-moi de la boue qui voudrait m'y tenir enfoncé. Du tourbillon qui voudrait m'engloutir – et de ce profond tout prêt à m'absorber et de cet étroit abîme qui referme sur moi ses mâchoires. (1287)

La Bible dit simplement que Tobias cria lorsque le poisson sauta de l'eau et faillit lui avaler le pied, alors que la pièce de Claudel met en valeur le sentiment d'abandon du personnage

646 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 698.

647 D'autre part, la Bible connaît l'idée du mal envoyé par Dieu pour tester les hommes. Voir à ce sujet, Torsti Lehtinen, *Saatana*, Helsinki, Kirjapaja, 2004.

qui ne ressent plus la présence de son compagnon au moment crucial : « Azarias, mon guide, mon grand frère, pourquoi m’as-tu ainsi abandonné ? » (713).

Claudiel insiste davantage sur le côté surnaturel du livre de Tobit. Il ajoute un épisode où Azarias, l’ange, voit le visage d’Asmodée :

AZARIAS : C’est drôle ! je vois quelques charbons sur un réchaud dans la nuit qui rougeoient. Et il y a deux pauvres petits enfants à genoux au pied d’un lit qui se tiennent la main et qui ont bien peur ! Mais non, ils n’ont pas peur ! Et autour d’eux il rôde je ne sais quelles ombres atroces ! Il ne faudra pas avoir peur, petit frère. Toute la chambre est remplie de quelque chose d’empesté et d’affreux que l’on appelle Asmodée. (717)

Dans la Bible, le démon est introduit de manière laconique, on le mentionne dans le chapitre qui a pour titre ‘les malheurs de Sara’ : « elle avait été donnée sept fois en mariage, et qu’Asmodée, le démon mauvais, avait tué chaque fois ses maris, avant qu’ils ne se soient unis à elle, selon le devoir qu’on a envers une épouse » (Tb 3, 7–8). Claudiel donne plus d’importance au rôle du démon : sa pièce prend pour hypotexte plusieurs versets bibliques qui parlent de démons. Par exemple, l’emploi du verbe ‘rôder’ dans la description d’Asmodée de Claudiel évoque une autre citation biblique :

Votre adversaire, le diable, comme un lion rugissant, rôde, cherchant qui dévorer. (1 P 5, 8).

On retrouve Asmodée dans le Testament de Salomon où il est, comme dans le livre de Tobit, l’ennemi de l’union conjugale. Il apparaît aussi dans le judaïsme postbiblique. On l’a également rapproché d’Aeshma, l’un des démons du parsisme.⁶⁴⁸

Dans les différentes représentations des anges (la religion, l’histoire, l’art et la littérature), Asmodée s’associe à « l’Esprit maléfique souvent identifié comme le serpent qui séduisit Ève dans le jardin d’Éden »⁶⁴⁹. Claudiel lui non plus ne se contente pas de mentionner le démon dans sa pièce, il introduit aussi la question du mal et du péché originel :

648 « Le nom d’Asmodée signifierait : « celui qui fait périr », cf. l’ange destructeur de 2 S 24 16 ; Sg 18 25 ; Ap 9 11 », Notes du livre de Tobit, *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 856.

649 « Cependant, il n’est pas considéré comme mauvais par d’autres sources qui le caractérisent comme un Chérubin, “prince de Sheddim” ou “grand philosophe”. Diable dans la tradition perse et juive, il aurait fait boire Noé et tué les sept prétendants au mariage de la jeune Sarah avant d’être vaincu par Raphaël et exilé en Égypte. [...]. Il est aussi connu comme le démon de l’impureté, le beau-père du démon Bar Shalmon et l’inventeur des manèges, de la musique, de la danse et du théâtre ». Lee Faber, *Le Grand livre des Anges : Le guide illustré des êtres célestes et traditions angéliques*. Traduit en français par Isabelle Chelley, titre original : *The Book of Angels*, Champs-sur-Marne, Original Books, 2010, p. 121.

AZARIAS : Prends garde ! Il est ton ennemi et ton rival dans la nuit qui guette et qui t'attend ! C'est lui à qui tu auras à faire ! C'est lui, cet amant jaloux de l'Âme humaine, [...]. Comme un chien est affamé de viande, le démon, c'est ainsi qu'il est affamé de l'Âme humaine ! Et comme l'odeur de la viande, c'est ainsi que sur tout homme et sur toute femme née de la femme il flaire en bavant de désir cette odeur du péché originel. (717)

Du coup, Sara devient le symbole de l'âme humaine tentée par le diable :

AZARIAS : L'esprit obscur appelé Asmodée qui monte la garde au pied de son lit. Il est obscur et tout ce qu'il y a d'obscur en toi sans que tu le saches est de connivence avec lui. Il est muet, et il a de quoi s'entendre avec tout ce qui dans l'homme n'a pas appris à parler, étant sourd ! (719)

Nous retrouvons là le thème du péché originel que nous avons déjà étudié dans *Le Repos du septième jour*.

1.3.4.6 L'ange

Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, le rôle de l'ange acquiert encore plus d'importance que dans d'autres pièces de Claudel (*Le Soulier de Satin*, *Le Repos du septième jour*). Sa présence est considérable dans six scènes, parmi lesquelles deux lui sont exclusivement vouées (Acte I, scène 8 ; Acte II, scène 6). Il n'est pas absent non plus aux moments où la progression dramatique atteint un maximum d'intensité, à savoir les clôtures des trois actes⁶⁵⁰. Dans l'hypotexte biblique, l'entrée en scène de l'ange est moins dramatique. On y mentionne tout simplement que :

Tobias sortit à la recherche de quelqu'un qui pourrait l'accompagner en Médie et qui pourrait l'accompagner en Médie et qui connaîtrait bien le chemin. Dehors, il trouva l'ange Raphaël debout devant lui, mais il ne se douta pas que c'était un ange de Dieu. (Tb 5, 3-4).

La Bible n'insiste pas sur l'identité surnaturelle de Raphaël, le narrateur se contente de constater qu'il s'agit d'un ange envoyé par Dieu, alors que la pièce de Claudel montre d'emblée « la face glorieuse du personnage, son action dans l'invisible, sa gloire toute empreinte d'onirisme et de beauté »⁶⁵¹. Comme nous l'avons vu plus haut, dans la tradition chrétienne, l'ange Raphaël/Azarias est un auxiliaire du Christ.

650 D'après Hélène de Saint Aubert, l'entrée en scène de ce personnage surnaturel bénéficie de deux effets particuliers : l'anticipation et l'attente. La scène de pantomime (1, 8) évoque pour le public la disparition finale et l'identité surnaturelle de l'ange, identité qui n'est dévoilée aux protagonistes qu'à la fin de l'acte III. *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 596.

651 *Ibid.* p. 597.

1.3.4.7 L'ange *versus* l'homme

Si Claudel attache une si grande importance aux anges, c'est pour mieux mettre en scène sa conception de l'homme, qui est nourrie de culture biblique. Qu'est-ce qu'un ange dans la Bible ? D'après Saint Thomas d'Aquin⁶⁵², le plus célèbre théologien du Moyen âge, qui fut nommé *doctor angelicus*, les anges sont des êtres sans corps⁶⁵³, sans sexualité⁶⁵⁴. Ce sont des êtres intellectuels qui ne sont pas dans le temps ni dans l'espace de la même manière que les hommes, et ils sont capables de passer d'un lieu à l'autre sans passer à travers ce qu'il y a entre ces deux points⁶⁵⁵.

L'ange de Claudel occupe également une position unique d'intermédiaire, dont témoigne son double nom : il appartient tout autant au domaine du surnaturel (l'ange Raphaël) qu'au domaine de l'humain (Azarias)⁶⁵⁶. Pour Hélène de Saint Aubert, cette double position trouve son corollaire dans l'ordre du discours dramatique : « l'ange relève du hors-texte, il assume aux côtés du chœur l'expression d'une forme de métalangage, possède les attributs du poète et de l'exégète : mais il est totalement indispensable au bon déroulement de l'action, dans laquelle il joue le rôle principal »⁶⁵⁷.

Pour revenir à la définition de saint Thomas d'Aquin et à celle de Heinimäki sur les anges, notons que leur asexualité découle du fait qu'ils n'ont pas de corps matériel. Cependant, il arrive qu'ils apparaissent comme ayant un corps⁶⁵⁸. Les anges sans doute les plus connus de la Bible sont Michael, Gabriel et Raphaël. Lorsque l'ange apparaît parmi

652 Nous nous appuyons ici sur la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin (« Les anges » 1a questions 50–64, traduction française par Ch. V. Héris, O.P., Paris, Éditions de la Revue des Jeunes, Desclée et Cie, 1952, p. 41) ainsi que sur la lecture de Jaakko Heinimäki sur celui-ci (*Kafekismus*, Helsinki, Kirjapaja, 2011, pp. 105–120).

653 « [I]l faut considérer les anges comme des êtres incorporels. Les anges n'ont pas de corps qui leur soient naturellement unis. » Question 51, article 1, p. 41

654 « [L]es corps assumés par les anges ne vivent pas : ils ne peuvent donc pas exercer les activités des êtres vivants. » Question 51, article 3, p. 51.

655 « Il convient à l'ange d'être dans un lieu. Cependant, être dans un lieu n'a pas le même sens pour l'ange et pour un corps. Le corps est dans un lieu parce qu'il y est appliqué selon le contact de la quantité dimensionnelle ; les anges n'ont pas cette sorte de quantité, ils n'ont que la quantité virtuelle. Et si l'ange est dit être dans un lieu corporel, c'est parce que sa puissance s'applique d'une certaine manière à ce lieu. » Question 52, article 1, p. 58–59.

656 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 597.

657 *Ibidem*.

658 « À plusieurs reprises, l'Écriture parle d'anges qui apparaissent à Abraham : ils sont vus par lui, par toute sa famille, par Loth et par les habitants de Sodome. De même l'ange qui apparaît à Tobie est vu par tous. Tout ceci montre que ces manifestations ont lieu en visions corporelles, dont l'objet, extérieur au sujet, peut être vu par tous. L'objet d'une telle vision ne peut donc être qu'un corps réel. Or les anges ne sont pas des corps et n'ont pas de corps qui leur soient unis naturellement ; il leur arrive donc d'assumer des corps. » Question 51, article 2, pp. 46–47.

les hommes, son corps n'a pas de fonction biologique ni vitale⁶⁵⁹. Le texte de Claudel y fait référence au moment où Tobie le Jeune découvre que son compagnon de voyage est un ange et non pas un homme comme il l'avait cru : à la fin de la pièce, II, IV–VI, tous apprennent qu'Azarias est l'ange Raphaël. Celui-ci explique à Tobie le Jeune : « Manger et boire, il a semblé longtemps que je le fesse en effet avec vous. Mais j'usais d'une autre nourriture invisible. Mais j'usais d'une autre nourriture ineffable ! » Cette réplique est directement tirée du livre de Tobit où Raphaël dit à Tobias et à Tobit : « Vous voyez maintenant que je ne mangeais rien, mais que vous aviez une vision » (Tb 12, 19).

Selon saint Thomas, les capacités intellectuelles des anges sont différentes de celles des hommes. Si les seconds sont des êtres rationnels, capables de déduire des choses grâce à leurs perceptions, leur raison et leur imagination, les premiers sont des êtres intellectuels qui arrivent à tirer les conclusions à partir des points de départ sans passer du tout par la réflexion. Saint Thomas d'Aquin était d'avis que Dieu avait donné aux anges toute l'information nécessaire dès le début :

[Les anges] perçoivent immédiatement tout ce qui peut être connu dans les choses qui tombent premièrement et naturellement sous leur connaissance. Ainsi les qualifie-t-on d'*intellectuels* ; car, même parmi nous, ce qui est saisi tout de suite et naturellement, est dit « intelligé » ; c'est pourquoi on donne le nom d'« intellect » à l'habitus des premiers principes. En retour on appelle les âmes humaines *rationnelles*, puisqu'elles n'acquièrent la connaissance de la vérité que par un raisonnement. Cela vient d'ailleurs de la faiblesse de leur lumière intellectuelle : si elles avaient, comme les anges, la plénitude de la lumière intellectuelle, elles discernaient dès la première saisie des principes tout ce qu'ils renferment, en percevant tout ce que l'on en peut déduire. ⁶⁶⁰

Donc, contrairement aux hommes, les anges n'apprennent pas les choses par tâtonnements, mais sont des porteurs du savoir. Tobie le Jeune ne découvre que petit à petit ce qu'apporte son voyage. Dans son incertitude, il a peur que son compagnon de route l'abandonne au moment crucial, tandis qu'Azarias n'a pas de doutes sur ce que le jeune homme doit faire pendant sa lutte contre le poisson :

TOBIE : Ah, cette fois, cette fois, j'ai bien cru que c'était fini ! Le poisson, le poisson violent, il m'a entraîné jusqu'au fond de ce grand fleuve, les entrailles du Tigre, là où on ne sait plus si c'est de l'eau ou de la boue pour vous étouffer ! mourir, mourir, j'allais mourir.

AZARIAS : Et cependant le petit frère n'a pas lâché le poisson.

659 « Le Christ avait un corps d'une nature telle qu'il pouvait assimiler des aliments : il mangeait donc véritablement. Mais les anges, non seulement ne transforment pas dans les corps qu'ils ont assumés la nourriture prise, mais ces corps ne sont pas naturellement tels qu'ils puissent assimiler des aliments. » Question 51, article 3, p. 55.

660 Question 58, article 3, p. 181.

TOBIE : Comment l'aurais-je lâché, puisque tu m'avais dit de le tenir ferme ?

AZARIAS : Et maintenant c'est le poisson lui-même qui t'a fait traverser le fleuve, car vois ! tu es de l'autre côté. Et dis-moi, comment aurais-tu réussi à le traverser autrement ? (713–714)

Ce bout de dialogue montre bien la différence entre Tobie le Jeune et Azarias. Le premier exprime ses sentiments, ses perceptions, ses doutes, tandis que le second ne manifeste que de l'assurance. D'après Hélène de Saint Aubert, lorsque le théâtre représente l'ange, il représente celui qui envisage tout le canevas de l'histoire qu'il est chargé de réaliser. L'ange, dit-elle, « c'est magicien opérateur de métamorphoses et se métamorphosant lui-même, il met en scène le temps et l'espace du drame »⁶⁶¹. Azarias chez Claudel voit prophétiquement ce qui attend Tobie le Jeune à Ragès (Acte II, scène 5) : « N'est-ce pas une chose bonne et douce d'apprendre que là-bas au fond de l'Asie une âme ait besoin de toi, inconnu ? » (718). Les paroles d'Azarias montrent qu'il sait d'avance le résultat de leur voyage.

Nous partageons l'opinion de Jaakko Heinimäki selon laquelle l'intérêt de la doctrine des anges se trouve dans ce que l'on peut y apprendre sur l'homme. Le second vit toute son existence terrestre en tant qu'être corporel et sexuel, alors que les premiers n'apparaissent que de temps en temps dotés d'un corps. Cette doctrine nous fait réfléchir sur l'essence de l'humanité et sur la théologie du corps.⁶⁶²

La pièce de Claudel est aussi une valorisation du corps humain. La scène I, VIII est consacrée entièrement à la mimique de l'ange Raphaël (ange qui apparaît doté d'un corps), ce qui est une manifestation par excellence de la glorification du corps humain. Plusieurs répliques témoignent également du respect de l'œuvre pour le corps humain. Azarias tente d'ouvrir les yeux de Tobie le Jeune sur le miracle du corps humain :

AZARIAS : Ces deux bras et ces deux jambes avec les pieds et les mains et les doigts au bout de chacune et le cœur qui est au milieu, ne dis-tu pas que c'est une étoile ? et qui va où elle veut ? (720)

Si dans *Le Repos du septième jour*, Claudel compare le corps humain à la croix, dans *Tobie et Sara*, il fait la comparaison entre le corps et l'étoile. Les derniers mots de la réplique d'Azarias « et qui va où elle veut » évoquent l'entretien de Jésus avec Nicodème : « Le vent souffle où il veut, et tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va. » (Jn 3, 8).

661 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 597.

662 Jaakko Heinimäki, op. cit., p. 118.

En outre, cette vision symbolique du corps n'est pas sans évoquer l'apôtre Paul qui parle de l'avenir du corps de l'homme. Son destin demeure secret : « Et nous tous qui, le visage dévoilé, reflétons la gloire du Seigneur, nous sommes transfigurés en cette même image, avec une gloire toujours plus grande par le Seigneur, qui est Esprit » (2 Co 3, 18). L'auteur met aussi en valeur l'idée du corps comme instrument de l'esprit :

AZARIAS : Ne dis point de mal de la chair, qui est capable de souffrir.

[...]

AZARIAS : Prends garde à toi si tu approches autrement qu'avec un esprit de foi et d'humilité et de crainte ce sacrement qui est une âme dans un corps. (720)

Claudiel reprend ainsi la pensée biblique selon laquelle le corps est le temple de l'esprit de Dieu⁶⁶³ :

Ne savez-vous pas que vous êtes le temple de Dieu, et que l'Esprit de Dieu habite en vous ? Si quelqu'un détruit le temple de Dieu, Dieu le détruira. Car le temple de Dieu est saint, et ce temple, c'est vous. (1 Co 3, 16–17)

Ce verset de la Bible fait partie de l'enseignement de l'apôtre Paul sur l'Église qui est bâtie de pierres vivantes, c'est-à-dire des êtres humains qui possèdent l'esprit de Dieu. Selon l'interprétation chrétienne du mot 'temple', « La communauté chrétienne, corps du Christ, est le véritable Temple de la nouvelle Alliance. L'Esprit qui habite en elle réalise ce que préfigurait le Temple, lieu où habitait la Gloire de Dieu »⁶⁶⁴. Claudiel insiste sur la sainteté du corps, même si l'on associe traditionnellement au christianisme plusieurs interdictions liées au corps et à la sexualité (la débauche, l'inceste, l'adultère, l'homosexualité). De plus, un certain christianisme, comme par exemple celui qui a marqué l'enfance de Gide, a tendance à considérer le corps comme étant le lieu où le mal réside en nous, même si plusieurs versets bibliques disent le contraire : « c'est de l'intérieur, c'est du cœur des hommes que sortent les intentions mauvaises, inconduite, vols, meurtres, adultères, cupidité, perversités, ruse, débauche, envie, injures, vanité, déraison. Tout ce mal sort de l'intérieur et rend l'homme impur. » (Mc 7, 20–23). L'Évangile met nettement en évidence que c'est de l'esprit de l'homme que naît le mal.

Cette valorisation du corps, dans le christianisme, provient de la foi des chrétiens en la résurrection de la chair, et la Résurrection du Christ est le point central de toute

663 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1710 : « Le corps de Tobie se métamorphose en corps eucharistique et rayonnant, animé par l'Esprit (le Vent), bref, en corps glorieux. On notera l'onirisme théologique et la poésie du discours théâtral. »

664 Note du mot 'temple', *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 2344.

la foi chrétienne. Finalement le christianisme est une religion qui attache beaucoup d'importance au corps. L'attente d'une nouvelle vie qui aura lieu après la résurrection des morts s'oppose à la pensée grecque de l'Antiquité selon laquelle le corps physique est une prison dont l'âme immortelle se libère lorsque l'homme meurt. Cette pensée est étrangère au christianisme : le chrétien croit que l'homme sera dans la résurrection toujours un être corporel et non pas un être spirituel. Cette croyance en la résurrection du corps témoigne d'une foi selon laquelle la réalité matérielle n'est pas l'expression du mal, ni ne lui est secondaire. L'optimisme et la joie du christianisme se trouvent dans le fait qu'un jour se réalisera le plan originel de Dieu pour l'humanité.⁶⁶⁵ L'écriture de Claudel met cet aspect en relief : l'auteur s'emploie à montrer que la foi chrétienne est une religion de la joie, de la lumière et de l'amour. Gérard Antoine qualifie Claudel d'auteur qui « interdit de désespérer » chez qui « l'aile du désespoir n'est autre à notre front que l'ombre portée du démon »⁶⁶⁶.

1.3.4.8 Le couple homme-femme

La figure de l'ange permet également de réfléchir sur la question du couple. C'est un thème important dans la pièce de Claudel, qui raconte l'histoire de deux couples. La tradition chrétienne présente Lucifer comme un archange puissant déchu à l'origine des temps pour avoir défié Dieu qui a entraîné les autres anges rebelles dans sa chute. Pourquoi s'être lancé dans ce projet désespéré sachant qu'il était voué à l'échec ? Le nom de Lucifer est souvent associé à l'orgueil, qui le poussait à vouloir s'élever au-dessus de sa condition d'ange et à dépasser Dieu. Nous pensons cependant avec Jaakko Heinimäki que son grand péché était plutôt la jalousie envers l'homme. Ce n'est pas le pouvoir de Dieu ni sa gloire que l'archange enviait, mais la condition indépendante de l'homme comme être corporel et sexué⁶⁶⁷. Las de servir Dieu sans l'autonomie qui est propre à l'être humain, il aura voulu goûter la liberté de l'homme au moins pendant un instant, quoi qu'il arrive.⁶⁶⁸

Dans *Tobie et Sara*, le jeune couple affronte un autre ange destructeur, Asmodée, comme nous l'avons vu. Dans la Bible, comme chez Claudel, Asmodée est jaloux des

665 Sur la question du corps dans le christianisme, voir Jaakko Heinimäki, *Kafekismus*, op. cit., pp. 84–87.

666 Gérard Antoine, *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 12.

667 Selon le Père de l'Église Jean Damascène, les anges voient Dieu, ce qui constitue leur nourriture. Étant donné qu'ils sont des êtres sans corps, ils sont supérieurs aux hommes et libres de passions corporelles. Cependant cela ne veut pas dire qu'ils soient sans passion. Les anges prennent n'importe quelle forme selon la volonté de Dieu et c'est ainsi qu'ils apparaissent aux hommes pour leur révéler les mystères divins. *Ancient Christian Scripture, Old Testament, XV, Apocrypha*, op. cit., p. 29.

668 Jaakko Heinimäki, op. cit., p. 120.

maris de Sara parce qu'il ne peut pas contracter un mariage avec une femme. L'ange Azarias (II, 6) résume la particularité de l'existence humaine :

AZARIAS : Comme Adam jadis dans un sommeil profond conçut Ève, enfanta la Mère des vivants et du fond de sa chair le désir à jamais de son âme, ce visage à la mesure de son âme, c'est le tour d'Ève à présent.

Regarde, contemple, pénètre, impose, imprègne, attire, sollicite, de toute l'intensité de ton indigence, de ton droit et de ton besoin,

Cet homme à la place de Dieu du fond de ses assises comme la mer qui se soulève et qui est puissant à te donner existence ! (721–722)

L'œuvre de Claudel valorise la sexualité du couple homme-femme. Nous considérons qu'il est habile de la part de l'auteur de donner la parole à l'ange pour définir l'existence humaine : celui-ci est en position de connaître ce que l'être humain pourrait ne pas avoir. Ainsi est-il apte à exprimer ce qui est le plus intime chez l'homme.

Claudel semble ici s'inspirer des versets du Cantique des Cantiques, livre qui relève entièrement de « l'érotisme figural »⁶⁶⁹, car un tel éloge de la sexualité n'est pas exprimé par l'ange Raphaël dans l'hypotexte. Dans la Bible, ce n'est pas Azarias mais Tobias qui fait allusion à la Genèse lorsqu'il demande à Dieu de bénir son union avec Sara contre Asmodée :

« C'est toi qui as fait Adam,
c'est toi qui as fait pour lui une aide
et un soutien, sa femme Ève,
et de tous deux est née la race des hommes.
C'est toi qui as dit :
*Il n'est pas bon que l'homme soit seul,
faisons-lui une aide semblable à lui.*

À présent donc, ce n'est pas un désir illégitime
qui me fait épouser ma sœur que voici,
mais le souci de la vérité.
Ordonne qu'il nous soit fait miséricorde, à elle et à moi,
et que nous parvenions ensemble à
la vieillesse ! » (Tb 8, 6–7)

L'allusion faite par Tobias au couple archétypique formé par Adam et Ève est donc également reprise par Claudel. Sa réécriture n'ignore pas non plus le parallèle que le livre de Tobit entretient avec le récit de la chute. Les sept mariages de Sara qui ont échoué et

669 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 599.

les noces primitives d'Adam et Ève se jouent tous, selon Hélène de Saint Aubert, « dans un combat avec les forces du mal »⁶⁷⁰.

Quant au second couple, la pièce de Claudel le modifie davantage. Nous avons déjà mentionné la mésentente du vieux couple : il nous reste à montrer comment l'hypertexte se distingue du récit biblique en insistant sur les dissensions entre Anna et Tobie le Vieux. Dans le livre de Tobit, lorsque le retour de leur fils tarde, le mari tente de calmer sa femme qui sombre dans l'angoisse. Anna se lamente :

« Mon enfant a péri, il n'est plus parmi les vivants ! [...] Malheur à moi, mon fils : je t'ai laissé partir, toi, la lumière de mes yeux ! » (Tb 10, 4–5)

Tobit lui répond :

« Tais-toi, ne te tracasse pas, ma sœur, il va bien ; c'est sûrement un contretemps qu'ils ont eu là-bas, car celui qui l'accompagne est un homme sûr, c'est l'un de nos frères. Ne te tourmente pas pour lui, ma sœur, il sera bientôt ici. » (Tb 10, 6)

Claudé remplace ce dialogue du vieux couple par une querelle aboutissant à une absence totale de communication. Nous avons vu la cruauté d'Anna, qui se met à danser « par moquerie » (706) et qui traite de « vieux maudit », de « bonhomme » de « fou » (706) son mari. Anna accuse son mari de pousser leur fils à la quitter :

ANNA : Et alors, n'est-ce pas, c'est le chien qui a raison, ce maudit chien qui veut m'arracher mon fils, et toi, au lieu de le retenir, tu le pousses par les épaules ! (705)

Claudé dépeint ici « une relation fusionnelle de la mère et du fils »⁶⁷¹, dans laquelle le père a peu de place. Tobie le Vieux, moqué par sa femme, perd sa crédibilité :

TOBIE LE VIEUX : Les montagnes d'où nous viendra le secours. (705)

Malgré l'aspect qui valorise l'union entre homme et femme de la pièce, Claudel semble à la fois transformer son hypotexte en « une comédie matrimoniale »⁶⁷², et inscrit *L'Histoire de Tobie et de Sara* dans la lignée des pièces comme *Partage du Midi* et *L'Annonce faite à Marie*, qui ne donnent pas une image encourageante du mariage.

670 D'après Hélène de Saint Aubert, « Sara aux prises avec le démon commence le Livre de Tobie au moment précis où s'achevait la scène de la tentation dans la Genèse – fille d'Ève, elle est à son tour prisonnière du serpent – et termine son parcours dans une situation spirituelle préfigurant celle de la Vierge. Par la présence de l'ange christique, le démon vainqueur en Ève est vaincu en Sara ». *Ibidem*.

671 Hélène de Saint Aubert, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*, op. cit., p. 556.

672 *Ibidem*.

Dans la Bible, l'inquiétude de la mère au sujet de son fils est exprimée avec simplicité. Anna refuse la consolation de son mari et lui répond : « Ne me dis plus rien, cesse de me mentir : mon enfant a péri ! » (Tb 10, 7). Le narrateur du récit biblique décrit le désespoir de la mère en ces mots :

Et chaque jour, elle sortait au plus vite pour surveiller le chemin par où son fils était parti, car elle ne se fiait à personne. Après le coucher du soleil, elle rentrait pour se lamenter et pleurer toute la nuit sans trouver le sommeil. (Tb 10, 7)

Si la Bible met en scène la souffrance qui relie les époux, Claudel met en évidence la mésentente du vieux couple. Il amplifie les jérémiades d'Anna ainsi que le pessimisme de Tobit, qui dans la Bible « commença [seulement] à se tourmenter » (Tb 10, 3).

Pour terminer avec ce vieux couple, il faut signaler qu'un simple extrait de la Bible entraîne Claudel à le mettre en relation avec une multitude de textes. Par exemple, dans la figure de la mère, il opère une association entre le livre de Tobit et la parabole du fils prodigue (Lc 15, 11–32). L'attente du fils parti et disparu active le lien entre ces deux textes de la Bible. Dans la parabole de Luc, le père croit que son fils est mort, tout comme la mère de Tobias. La pièce de Claudel insiste sur ce parallèle. La présence de la parabole du fils prodigue y apparaît d'autant plus forte quand on pense au changement qui se produit chez la mère au retour de son fils. La paix qu'elle éprouve dans son âme à la scène finale n'est pas sans évoquer la conversion même du fils prodigue. L'acte de lecture de l'auteur ne consiste pas seulement à lire dans l'Ancien Testament un sens allégorique sur le destin du peuple juif, mais à tisser des liens métaphoriques entre différents passages de la Bible⁶⁷³.

Il reste à étudier la relation entre Tobie le Vieux et Sara. Claudel met en scène la rencontre de ces deux personnages. Cette rencontre est une amplification claudélienne, car dans la Bible, le narrateur dit tout simplement que « Tobit, joyeux et bénissant Dieu, partit à la rencontre de sa belle-fille vers la porte de Ninive » (Tb 11, 16). L'arrivée de la jeune femme précède chez Claudel celle de Tobie le Jeune et cela fait d'elle une figure de précurseur du Sauveur : Sara est dans la position de préparer le vieux Tobie à recevoir la guérison miraculeuse et à recevoir la Grâce. La Sara de Claudel est plus avancée dans sa foi que son beau-père, de la même manière que Violaine l'est par rapport à son père dans *l'Annonce faite à Marie*. Le récit biblique ne fait pas cette distinction, du moins pas explicitement. La réticence de Tobie le Vieux à croire au miracle se manifeste au moment

673 Cf. Hélène de Saint Aubert, « L'exégèse du destin d'Israël dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* : La figure et la gloire », in *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit., pp. 143–157.

de la discussion avec Sara, avant la guérison miraculeuse, lorsqu'il demande à la jeune femme ce qu'il doit faire :

TOBIE : Que faut-il que je fasse ? (738)

La Sara de Claudel se met alors à parler avec beaucoup d'autorité et d'assurance, comme le Christ qui enseigne le pouvoir de la prière à ses disciples :

SARA : [...] L'abîme qu'il y a entre toi et Lui, il faut le franchir avec la vocifération d'Israël, avec une espérance enragée, avec la vocifération en toi de toutes ces générations dont tu es le délégué ! Seigneur, faites que je voie ! J'ai une espèce d'œil pour Vous qui s'est formé au milieu de ces profondes ténèbres ! Je ne suis pas fait pour me contenter de moi-même ! Je déteste ce lien qui m'empêche d'aller à la rencontre de Votre volonté ! (738)

Le style des paroles de Sara n'est cependant pas aussi doux, poétique et serein que celui des mots du Christ quand il dit la même chose : « Demandez, on vous donnera ; cherchez, vous trouverez ; frapper, on vous ouvrira. En effet, quiconque demande reçoit ; qui cherche trouve ; à qui frappe on ouvrira » (Mt 7, 7-8). On penserait plutôt au style abrupt de Jean-Baptiste : « Car je vous le dis, des pierres que voici Dieu peut susciter des enfants à Abraham. Déjà même, la hache est prête à attaquer la racine des arbres ; tout arbre donc qui ne produit pas de bon fruit va être coupé et jeté au feu » (Lc 3, 8-9). Que le vieil homme soit aussi sensible aux paroles de Sara montre la force de caractère propre aux portraits de femme chez Claudel.

1.3.5 Transformations finales

Il nous reste à comparer la fin de la pièce à celle du livre de Tobit. Dans la Bible, l'histoire se termine par les retrouvailles de la famille, la guérison du père, le dévoilement de la véritable identité d'Azarias ainsi que la gratitude de Tobit, prononcée dans sa prière avant qu'il ne meure. La fin de la pièce de Claudel met en évidence la valeur des choses invisibles. Le père non seulement trouve la foi au miracle, ce qui lui permet de guérir de sa cécité, mais contemple littéralement la gloire de Dieu :

TOBIE LE JEUNE : Père, que vois-tu ?

TOBIE LE VIEUX : Je vois, je vois

Cette échelle, cette échelle qui a été montrée,

Je vois, je vois

Cette échelle qui a été montrée, qui a été promise

A notre père Jacob et dont la Gloire de Dieu assujettit le sommet. (740)

Nous avons ici une allusion à l'échelle de Jacob qui est traditionnellement associée au Christ, dont la divino-humanité fait le lien entre le ciel et la terre⁶⁷⁴. Pour Hélène de Saint Aubert, avec l'allusion à l'histoire de Jacob, Claudel fait un rapprochement entre deux patriarches aveugles⁶⁷⁵. Que le destin de Tobie le Vieux soit l'inverse de celui de Jacob aveugle qui méconnaît Joseph (Gn 48, 10), est évoqué par le recouvrement de la vue du vieux Tobie dans la réécriture de Claudel. La scène de la Genèse est très connue : « toute la tradition [l']a interprétée à la suite de saint Paul comme une anticipation de l'aveuglement d'Israël »⁶⁷⁶. Cette allusion à la Genèse entraîne avec elle les passages du Nouveau Testament où Jésus guérit les malades qui retrouvent non seulement la santé, mais aussi la paix : « mes yeux ne voient pas autre chose que la paix » dit Tobie le Vieux (740). Et comme le fait remarquer Hélène de Saint Aubert, si Tobie le Vieux répète trois fois « Domine, fac ut videam ! » (739)/« Seigneur, faites que je voie ! » (édition de 1956, p. 1312), Claudel glose en effet la guérison du père comme une prophétie des miracles du Christ en citant ici un extrait du chapitre de la guérison de l'aveugle Bartimée : « Rabbouni, que je retrouve la vue ! » (Mc 10, 51)⁶⁷⁷. C'est une transformation de Claudel, car le récit biblique valorise plutôt la gratitude de Tobit envers Dieu après sa guérison miraculeuse (Tb 11, 14), alors que les mots du protagoniste claudélien soulignent l'action de demander.

Dans la version de 1953, Claudel ajoute, par rapport à son hypotexte, un épisode final qui lui permet de souligner le thème de la vision spirituelle. Il faut noter que cette scène (Acte III, scène VI) manque dans la version du texte de l'édition de 1948 reproduite et publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2011. Nous terminerons notre analyse de la pièce en étudiant cette scène, qui est surtout celle d'Anna. Elle montre bien la dimension évangélique de la pièce qui s'accroît du début à la fin.

Dans la version de 1953, l'Anna de Claudel perd la vue, mais reçoit, à la place, l'intelligence et la paix :

LA MÈRE. – Tobie ! Tobie, mon fils ! Sara ! Où êtes-vous ? Je ne vous vois plus !

TOBIE. – Nous sommes là, Mère, ne nous vois-tu pas ?

LA MÈRE. – Je vous entends ! Il n'y a pas besoin d'yeux pour ça ! l'ange m'a dit qu'à jamais je ne cesserai plus de vous voir ! avec autre chose que mes yeux ! avec mon cœur, avec mes oreilles !

SARA. – Et que répondras-tu, Mère de Tobie, à ce fils de Tobie en moi quand il t'interrogera ?

674 Hélène de Saint Aubert, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* », *op. cit.*, p. 1713.

675 Cf. *Journal*, tome II, *op. cit.*, p. 738 : « Jacob aveugle. Tobie aveugle à qui le poisson rend la vue. »

676 Cf. Hélène de Saint Aubert, « L'exégèse du destin d'Israël dans l'Histoire de Tobie et de Sara : La figure et la gloire », in *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, *op. cit.*, pp. 148–149.

677 *Ibidem*.

LA MÈRE, *criant de toutes ses forces*. – DIEU EST AMOUR ! (*Th II*, 1956, p. 1318)

La pièce de Claudel se termine sur le message qui est au cœur de l'Évangile. Ce n'est pas uniquement cela, car la réplique « Dieu est amour » est une citation biblique de la première Épître de Jean :

Et nous, nous connaissons, pour y avoir cru, l'amour que Dieu manifeste au milieu de nous. Dieu est amour : qui demeure dans l'amour demeure en Dieu, et Dieu demeure en lui. » (1 Jn 4, 16)

Dans cette citation, nous retrouvons l'idée de la communion où Dieu apparaît chez les hommes lorsqu'ils s'aiment et sont du même esprit. Le verset de l'Épître de Jean reprend en effet le sens profond de la réunion et de la prière en commun du verset de l'Évangile selon Matthieu (18, 19–20). Lorsque l'homme aime, Dieu est en lui.

La fin de la pièce rappelle également le danger de la cécité de l'esprit qui consiste à perdre de vue la valeur de son « plus prochain ». Sara en fait la leçon à Tobie le Jeune :

SARA. – Où est ta mère ?

TOBIE. – Il est vrai que je ne la vois plus.

SARA. – Non, tu ne la vois plus ! Et tu ne l'as jamais beaucoup regardée, Tobie ! ta mère ! Pas plus qu'on regarde sa main droite, ou ce cœur en nous qui nous fait vivre. [...]

Mais elle, elle, elle, ta mère, ta maman, c'était elle qui vous faisait vivre tous, du matin au soir sans qu'elle eût pensée en elle autre que vous (1317)

Claudel insiste beaucoup sur la mise en valeur de la figure de la femme jusqu'à puiser de l'inspiration dans la critique des hommes, voire dans la critique du judaïsme :

SARA. – Tobie le père, il passait sa vie dans les écritures, toute sa vie était avec les morts, avec les écritures mortes, avec tous ces intéressants cadavres qu'il mettait dans la terre, une passion qu'il avait ! (1317)

Les « écritures mortes » renvoient aux écritures juives et à la loi de Moïse qui seront dans la pièce de Claudel remplacées par ce qui est au cœur de l'éthique chrétienne, à savoir le message d'amour et de pardon (Mt, 22, 34–40). Le passage de l'Ancienne Alliance à la Nouvelle passe aussi chez Claudel par le culte de la Vierge. Cette interprétation de l'Ancien Testament relève de la tradition catholique qui accorde une place plus remarquable à la mère du Christ que le protestantisme. Lorsque Sara demande à Tobie de regarder sa mère, « ces pauvres mains qui ont tant lavé, tant cousu, tant fait la cuisine, tant bêché la terre » (1317), la pièce évoque Jésus qui met en valeur les services accomplis par les femmes qui passent inaperçues. Il demande aux hommes de respecter les femmes :

« Et se tournant vers la femme, il dit à Simon : “Tu vois cette femme ? Je suis entré dans ta maison : tu ne m’as pas versé d’eau sur les pieds ; mais elle, elle a baigné mes pieds de ses larmes et les a essuyés avec ses cheveux” » (Lc 7, 44). La valorisation des femmes est en effet très manifeste dans l’œuvre de Claudel.

D’autre part, les scènes qui mettent en valeur les femmes relèvent aussi de la conception du sacré de l’auteur. Le style assuré de l’auteur s’oppose au style humble des scènes de Camus où se manifeste la notion du sacré de l’auteur. Il suffit de penser aux passages du *Premier Homme* où le jeune Jacques Cormery regarde avec émotion sa mère sourde en train d’observer la vie dans la rue, vie qui reste toujours silencieuse pour elle. Nous retrouvons dans le ton un peu accusateur, voire même culpabilisant, de Sara « le goût de l’ordre »⁶⁷⁸ de l’auteur, si étranger à Camus et à Gide.

À travers les scènes finales de la pièce, Claudel renforce le thème de la dépendance et de la nécessité de l’autre. Que « rien n’existe hors d’un ensemble » et que « chacun joue un rôle dans le plan divin »⁶⁷⁹, cela constitue le principe de solidarité claudélien, mais trouve son origine dans les principes théologiques tels que la communion des saints et la Providence. Là, nous sommes au cœur de ce qui distingue les convictions de Claudel de celles de Camus. Chez le dernier, le monde ne se libère de son absurdité que pendant quelques instants fugitifs où l’homme se trouve une relation fusionnelle avec le cosmos, alors que chez Claudel, tout fait sens. Il convient à Claudel de choisir le récit de Tobit puisque celui-ci a pour objet de montrer comment la Providence, le gouvernement de Dieu sur la création, est au cœur de la vie des hommes, et comment Dieu répond aux prières des hommes.

678 Cf. Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, p. 208.

679 *Ibid.*, p. 215.

2 André Gide : De la captivité spirituelle à la critique du protestantisme

2.1 Saül – Le récit biblique de l’histoire du premier roi hébreu

Si Gide emprunte le plus souvent la trame de ses pièces de théâtre à la Bible ou à la littérature antique, c’est pour poursuivre sa réflexion sur l’homme, ses interrogations sur l’individualisme, sur la libération personnelle. Il approfondit la signification des hypotextes bibliques par une confrontation avec ses propres intérêts : questions morales, interrogations religieuses, préoccupations sociales.⁶⁸⁰ Avec son drame *Saül*, Gide ose dévier la Bible pour récréer les mythes bibliques. Paul Surer lui reconnaît, entre autres, le mérite d’avoir été « le premier à deviner le parti qu’un dramaturge pouvait tirer des légendes bibliques ou des fictions antiques pour exprimer son éthique personnelle ou des préoccupations toutes modernes »⁶⁸¹. L’usage des sources semble en effet fournir à Gide « un prétexte pour développer sous forme dramatique le continuel dialogue gidien de soi avec soi »⁶⁸².

En outre, Gide lie la réécriture biblique aux influences de la littérature classique. Par exemple, dans *Saül*⁶⁸³, que Gide considérait comme sa meilleure pièce⁶⁸⁴, il dépouille l’histoire du premier roi hébreu de son caractère sacré et historique pour réécrire le terrible drame personnel de Saül. Sous la plume de l’auteur, ce passage de l’Ancien Testament est

680 Cf. Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, t. 1, Paris, Gallimard, 1992, pp. 19–20.

681 Paul Surer, *Cinquante ans de théâtre*, Paris, Sèdes, 1973, p. 53. Gide a sa place dans l’histoire du théâtre français même s’il n’a jamais eu autant de succès que Claudel et Camus en tant que dramaturge. Son point faible est sans doute de ne pas avoir réussi à se détacher suffisamment de ses propres conflits et de sa pensée la plus intime. Jean Claude souligne qu’il faut se demander si, en faisant de ses personnages dramatiques les miroirs de sa pensée, il est parvenu à objectiver les débats qui occupaient son esprit et sa conscience, ou s’il ne continuerait pas à poursuivre dans son œuvre dramatique ce long dialogue avec lui-même qui est le propre de son œuvre. Gide ne se rattache à aucune école dramatique, mais il subsiste quelques influences de l’école symboliste dans ses premiers drames. Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, t. 1, *op. cit.*, pp. 7–26.

682 Karine Germoni, « *Saül* ou la réécriture gidienne du mythe biblique », in *Bulletin des amis d’André Gide*, n° 140, octobre 2003, p. 485. Plusieurs spécialistes de l’auteur constatent que l’écriture gidienne a la caractéristique que chaque œuvre s’écrit en réaction de la précédente. Saül a été écrit comme « l’antidote, la contrepartie » des *Nourritures terrestres*. Voir Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?*, avec les *Entretiens André Gide – Jean Amrouche*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 182.

683 Nous utilisons comme édition de référence : André Gide, *Saül*, Paris, Gallimard, 1942 (La première édition de cette pièce, écrite entre 1897 et 1898, est de 1903).

684 Le 1^{er} juillet 1931, Gide écrivit dans son *Journal* : « À relire ma pièce, *Saül* m’apparaît une des meilleures choses que j’ai écrites, et peut-être la plus surprenante. On la découvrira plus tard et l’on s’étonnera sans doute qu’elle ait pu rester si longtemps inaperçue ». *Journal 1926–1950*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 339.

traité en récit fondateur et atemporel avec une coloration shakespearienne où le tragique historique « s'intériorise pour faire place à une fatalité psychologique »⁶⁸⁵. Le drame de Gide témoigne simultanément d'une certaine fidélité à l'Écriture : la réécriture est des plus massives et manifestes de toutes les œuvres de notre corpus : l'auteur a conservé, les épisodes les plus connus et les plus emblématiques de l'hypotexte, même si l'histoire biblique sert surtout de « toile de fond »⁶⁸⁶. L'interprétation gidienne de l'histoire de Saül nous amène au cœur de la pensée de l'auteur. Le dramaturge résume lui-même son drame de la manière suivante :

Saül prétend être seul à connaître l'avenir. Il a fait tuer toutes les sorcières et toutes les voyantes de son royaume, et il découvre tout à la fois que celui qui doit lui succéder sur le trône est David, et du même coup, se rend compte qu'il éprouve pour David des sentiments nettement amoureux, autrement dit qu'il aime ce qui doit le détruire.⁶⁸⁷

Nous retrouvons ici d'emblée l'idée du mal, qui constitue paradoxalement le trésor le plus cher de l'individu. Cette idée revient souvent chez Gide et illustre bien que sa pensée s'oppose à la Bible dans la mesure où il veut transformer le mal en un bien.

Saül fut composé entre 1897 et 1898 expressément pour la scène. Sa première édition date de 1903⁶⁸⁸. L'hypotexte de cette pièce est le récit de l'histoire du roi Saül qui se situe principalement dans le premier livre de Samuel et se termine dans le premier chapitre du deuxième livre de Samuel. Notre hypothèse est que malgré toutes les transformations profanes que Gide opère, il ne désacralise pas entièrement son œuvre, ce qui veut dire qu'il est possible de trouver dans *Saül* une dimension qui interroge Dieu dans sa relation avec l'homme. Pour ce faire, l'auteur s'attache à étudier en détail une période cruciale de la vie du roi Saül. Il amplifie la fin de sa vie, la période la plus douloureuse, qui commence par l'expulsion des nécromants et des devins et qui se termine par la mort du roi. Gide situe la plupart des événements les plus marquants dans les derniers jours du roi⁶⁸⁹.

685 Karine Germoni montre dans son article cité ci-dessus les références aux drames de Shakespeare et de Racine dans *Saül*. Karine Germoni, *op. cit.*, p. 501.

686 *Ibid.*, p. 487.

687 Éric Marty, *op. cit.*, pp. 185–186.

688 *Saül* fut représenté pour la première fois sur la scène du Vieux Colombier le 16 juin 1922. Gide a souffert de ne pouvoir faire jouer cette pièce au moment où il l'avait rédigée, puisque c'est une œuvre dans laquelle il avait mis beaucoup de lui-même et qui touchait son être le plus profond. De même, la mise en scène de Copeau le scandalisait : « Copeau change totalement le ton de la pièce ; il fait de Saül un gâteux, un vieillard libidineux. Tout le côté moral du drame est escamoté ». Voir *Cahiers André Gide 4, Les Cahiers de la Petite Dame I*, p. 124. D'après Jean Claude, c'est là la grande difficulté pour Gide, l'incapacité d'admettre qu'un de ses personnages vive d'une manière différente de ce qu'il a imaginé. Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre, t. 1, op. cit.*, p. 107.

689 Anne Lapidus Lerner, *Passing the Love of Women: A Study of Gide's Saül and Its Biblical Roots*, Boston, University Press of America, 1980, p. 35.

Il s'écoule des mois dans le livre de Samuel, entre la disgrâce divine de Saül et sa mort, alors que l'action du drame gidien ne dure même pas une semaine. Le rythme de l'action s'accélère vertigineusement notamment dans les actes IV et V⁶⁹⁰.

La transformation du cadre spatial témoigne aussi de l'approche particulière de Gide au récit biblique. La première scène de *Saül* fait d'emblée comprendre au lecteur que l'espace est centré sur le huis clos du palais loin du désert du Proche-Orient, le champ de bataille du Saül biblique et de ses 3000 hommes (1 S 24, 3) :

Une vaste salle peu décorée ; à droite, des portes donnant dans l'intérieur du palais ; à gauche, des embrasures fermées par des rideaux retombés. En face, une large ouverture ; des colonnes massives remplacent le mur, à droite et à gauche ; au milieu, l'espace entre les colonnes est fermé par un énorme trône. Entre les colonnes la vue se prolonge sur une terrasse, puis continue sur des jardins ; on aperçoit les cimes des arbres. Il fait nuit. Au fond de la terrasse on voit, éclairé par la lune, le roi Saül en prières. Près de lui, l'échanson endormi. (11)

Ce décor simple vise à donner plus d'importance à l'aspect psychologique de la pièce. Nous retrouvons ici une vaste salle peu décorée comme dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, où la simplicité du décor évoque les salles des églises protestantes qui sont très dépouillées contrairement aux intérieurs des églises catholiques⁶⁹¹. Le désert du récit biblique n'est pas entièrement supprimé, en témoigne la scène de la grotte, mais celle-ci devient le lieu métaphorique du vide intérieur du roi gidien, « expulsé de lui-même par ses désirs »⁶⁹².

2.1.1 Saül dans la Bible

Avant d'étudier la réécriture gidienne du récit de Saül, il faut présenter le protagoniste de la pièce, Saül, le premier roi hébreu, à partir du contexte biblique⁶⁹³. Pour mieux saisir le caractère particulier de cet ancien Hébreu, nous le comparons à son successeur, David, que nous retrouvons dans notre analyse de *Bethsabé* (1908). Les caractères de ces deux rois s'opposent en effet complètement et illustrent divers comportements et attitudes que l'homme peut avoir face à Dieu, aux autres et à soi-même. Dans la Bible, Saül est le premier roi des Hébreux (1030–1010 avant Jésus-Christ) choisi par le prophète Samuel,

690 Cf. Karine Germoni, *op. cit.*, p. 488.

691 Les protestants justifient le dépouillement par le fait que l'ornementation excessive peut empêcher les croyants de se rapprocher de Dieu.

692 Karine Germoni, *op. cit.*, p. 488.

693 Voir à ce sujet par exemple, *Dictionnaire de la civilisation chrétienne*, éd. Fernand Comte, Larousse-Bordas/HER, 1999.

puis rejeté pour ses infidélités. Saül est un beau jeune homme grand et fort qui gagne plusieurs guerres. Malgré tous ses succès, il semble manquer de confiance en lui, ce qui se manifeste pour la première fois lorsqu'il rencontre Samuel ; il a du mal à croire que c'est lui que Dieu a choisi (1 S 9, 21) ; il se cache comme un enfant timide parmi les bagages avant qu'on le présente au peuple, ce qui est un comportement curieux pour un élu de Dieu (1 S 10, 22).

À l'époque de Samuel, Israël est une société théocratique, ce qui veut dire que le roi dirige son peuple en se soumettant aux directives divines transmises par le prophète⁶⁹⁴. Les péchés commis par le roi ont des conséquences graves, ils attirent un châtement sévère sur le peuple entier⁶⁹⁵. Il devient pratiquement impossible pour Saül de respecter la loi divine, car, outre sa propre incertitude, il manque de confiance en Dieu, surtout lorsque la réponse de celui-ci tarde. De même, si la mise en pratique de la volonté divine est en contradiction avec ce qu'il considère être le meilleur pour son peuple (1 S 15), il agit à l'encontre de ce que le prophète Samuel lui a ordonné de faire (1 S 13). Par exemple, avant d'engager une bataille contre les Philistins, Saül doit attendre Samuel pour accomplir les sacrifices rituels. Comme le prophète n'arrive pas au rendez-vous fixé et que le peuple autour de lui commence à se disperser à l'approche des Philistins, Saül, impatient, décide de ne plus attendre. Il fait ce qui lui paraît raisonnable : il offre l'holocauste et les sacrifices de communion. Sa conduite, qui nous paraît tout à fait compréhensible, dévoile cependant sa réticence à mettre toute sa confiance en Dieu. Suite à cette désobéissance, Dieu lui annonce à travers Samuel :

« Tu as agi comme un fou ! Tu n'as pas gardé le commandement du SEIGNEUR, ton Dieu, celui qu'il t'avait prescrit. Maintenant, en effet, le SEIGNEUR aurait établi pour toujours ta royauté sur Israël. Mais maintenant, ta royauté ne tiendra pas. Le SEIGNEUR s'est cherché un homme selon son cœur et le SEIGNEUR l'a institué chef de son peuple, puisque tu n'as pas gardé ce que t'avait prescrit le SEIGNEUR. » (1 S 13, 13)

694 Elliott Forsyth, « Introduction » pour les tragédies de Jean de la Taille, in *Tragédies de Jean de La Taille*, Paris, Société des textes français modernes, 1998, pp. XI-LXXIX.

695 Par exemple, longtemps après la mort de Saül une grande famine sévit dans le territoire d'Israël. Lorsque David se tourne vers Dieu, il apprend que c'est une punition parce que le roi Saül avait mis à mort les Gabaonites (2 S 21, 1). Ce dernier n'avait en effet pas respecté le serment par lequel les Israélites s'étaient engagés envers les Gabaonites, mais il avait cherché à les abattre pour le bien des Israélites et de Juda. Dans l'histoire de Saül se concrétise l'expression « [Dieu] poursuit la faute des pères chez les fils et les petits-fils sur trois et quatre générations » (Ex 34, 7). Nous allons voir que la réécriture de Gide modifie également cet aspect de l'histoire de Saül : contrairement à la Bible, le Jonathan de Gide ressemble à son père Saül, en ce sens qu'il n'est pas bien dans sa peau, qu'il souffre du même mal-être que son père.

Dieu rejette Saül parce que celui-ci ne comprend pas que l'obéissance à la parole divine est plus importante que le sacrifice et l'holocauste. L'autre grave faute de Saül est qu'il a gardé ce que Dieu lui avait dit de détruire (1 S 15). Cela témoigne à nouveau de la réflexion très humaine de Saül qui n'arrive pas à faire confiance au plan de Dieu pour régler les situations difficiles.

Cette histoire biblique illustre bien les conflits que peut causer la confusion du pouvoir terrestre et du pouvoir divin. Saül est incapable de gérer les deux pouvoirs. Il est divisé en deux par l'esprit de Dieu qui l'habite et par les excès de violence qui se manifestent dans son comportement et dans ses paroles (1 S 11, 7). Sa déchéance le mine surtout intérieurement. Il est pris de crises de neurasthénie et un esprit mauvais le persécute. Son entourage s'inquiète à son sujet et pour le distraire et l'apaiser lui propose la musique comme remède en faisant appel à un jeune berger expert dans l'art de la harpe et de la lyre. C'est ainsi que David, le futur roi d'Israël et le fondateur de la dynastie messianique, est introduit à la cour. Sa beauté et son intelligence enthousiasment le roi au point qu'il en fait son écuyer. Le jeune berger-musicien se révèle également un soldat puissant. Il abat le géant Goliath et vole de victoire en victoire, ce qui éveille immédiatement la jalousie de Saül qui ne voit plus en lui qu'un dangereux rival. Saül veut la mort de David et reproche amèrement à son fils Jonathan de s'être lié avec lui d'une indéfectible amitié. La lutte entre Saül et David ne s'arrêtera qu'avec la mort du premier. Autant Saül est ferme et impitoyable, autant David est bon et généreux ; à deux reprises, il laisse la vie sauve à son ennemi et pleure même sa mort malgré tout le mal que celui-ci lui a causé.

Comme nous le verrons dans notre étude sur *Bethsabé*, le David de la Bible n'est pas parfait non plus. Il a des faiblesses humaines. S'il s'est montré un brillant chef de guerre, il se montre moins exemplaire dans ses affaires privées. Séduisant, il est sensible au charme féminin. Le lecteur est bien informé de ce point faible de David : dans sa vie privée, David se montre maintes fois capable d'amour passionnel contrairement à Saül (Abigail, Bethsabé). Mais la différence essentielle entre ces deux hommes se trouve dans le fait que contrairement à Saül, David ne se détourne pas de Dieu dans son angoisse. Un autre trait qui les distingue parfaitement est le problème de communication de l'un et les excellents dons d'orateur de l'autre. Dans la Bible, la chute de Saül ne résulte pas seulement de ses problèmes psychologiques, mais de sa difficulté de s'entendre avec les autres⁶⁹⁶.

696 David défend le droit de s'exprimer 1 S 17, 29.

De façon plus générale, le thème central du premier livre de Samuel, c'est la succession au pouvoir. Ce qui arrive de façon répétitive, c'est que ni les fils de Eli, ni Samuel ni Saül ne succèdent à leur père, mais deviennent des chefs par la volonté de Dieu qui choisit la personne qui va diriger le peuple élu. L'histoire de Samuel montre ainsi comment Dieu intervient au cours de l'Histoire de son peuple. Eli, Samuel, Saül et David sont en effet des agents très humains à travers qui Dieu agit.⁶⁹⁷ Les histoires de ces deux derniers sont aussi des exemples de la déchéance humaine, ce qui explique l'attraction d'auteurs comme Gide pour en faire une réécriture profane. Erich Auerbach a bien montré que si les récits mythiques glorifient les héros, le récit biblique rompt toute fausse idéalisation et ramène le héros, avec ses angoisses et ses caprices, à des proportions humaines⁶⁹⁸. Un instant glorieux, Saül et David connaissent la chute, la honte et l'échec.

Nous reviendrons plus en détail sur les épisodes de l'histoire de Saül dans notre analyse de la réécriture de ce récit biblique. Nous ferons des commentaires aussi sur les versets bibliques au fur et à mesure que nous étudierons les transformations faites par Gide. Les événements de *Saül* se déroulent seulement après la mort de Samuel (de 1 S 16 jusqu'au chapitre 2 S 1). Bien que Gide commence son histoire seulement au moment où Saül et son pouvoir sont sur le point de s'effondrer, il présuppose que son lecteur connaît les épisodes précédents de l'histoire du premier roi d'Israël. Ainsi étudierons-nous les transformations en tenant compte aussi des événements qui influencent l'arrière-plan de la réécriture.

Avant de donner un bref résumé des événements de la pièce, ils convient de nous préciser le genre de la pièce. Gide l'a nommée « Drame en cinq actes », ce qui transgresse d'emblée la règle classique de l'unité du théâtre français⁶⁹⁹. En effet, ni tous les aspects de l'intrigue de la pièce ni les méthodes dramatiques ne sont entièrement réalistes. La mise en évidence de la folie de Saül, permet par exemple au dramaturge d'ajouter des éléments quasi fantasmagoriques à l'univers fictionnel de cette pièce. L'attaque des démons, surtout au début et à la fin de la pièce, renforce la dimension non réaliste de la pièce.

697 Anne Lapidus Lerner, *op. cit.*, p. 2.

698 Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, paru 1946, trad. fr., Paris, Gallimard, 1968 et rééd. coll. « Tel », 1984, voir notamment les pages 11–34.

699 Cf. Anne Lapidus Lerner, *op. cit.*, p. 35. Il s'agit peut-être de l'influence de Shakespeare qui a persuadé Gide de ne pas écrire une tragédie classique.

2.1.2 L'instabilité de Saül

Comme son modèle biblique, le Saül de Gide reste, roi en titre mais sans le secours de Dieu⁷⁰⁰. L'auteur en fait un tyran violent et un être déséquilibré qui ne s'occupe que de son ego. La réécriture gidienne de l'histoire de Saül démarre par la mise en scène plutôt ludique de la neurasthénie du roi. Le premier acte débute par le dialogue des démons qui cherchent la route pour se rendre au palais royal. Dans la Bible, on trouve en effet que l'esprit de Dieu s'est retiré de Saül et qu'un esprit mauvais, venu également de Dieu, tourmente le roi (1 S 16)⁷⁰¹. Gide ne se contente pas d'un seul esprit mauvais, mais il crée une multitude de démons. Si la Bible nous montre que Dieu permet au démon de tourmenter le roi Saül parce que celui-ci s'est éloigné de Dieu, Gide dépeint un cas de possession : des légions de démons jabetent, coassent et gloussent autour du roi angoissé que rien ne semble apaiser. Dans la Bible, la détresse de Saül est un châtement de Dieu, tandis que dans la pièce de Gide, c'est un aspect inéluctable de la recherche de soi du protagoniste.

Comme nous l'avons mentionné, dans la Bible, Dieu rejette Saül parce que ce dernier lui a désobéi. Le récit biblique met en évidence que le roi n'ignore pas la cause de sa disgrâce. Samuel lui explique sa faute lorsqu'il n'obéit pas à l'ordre de vouer tout Amaleq à l'anathème (1 S 15, 23). Or, dans le drame gidien, l'épisode de la destruction d'Amaleq est supprimé. Cette transformation rend l'action de Dieu « magnifiquement arbitraire, gratuite »⁷⁰² puisque le Saül de Gide ne sait pas quelle est sa faute. Ses efforts pour élucider ce mystère se transforment en une recherche de sa propre identité⁷⁰³. Gide explique l'importance de ce thème à Paul Valéry, dans une lettre datée du 27 juillet 1898 : « il faut comprendre que Saül tout entier n'est qu'un vaste monologue, tout ne

700 La recherche de l'extase, la ferveur, le refus de tout ce qui peut lier et le besoin de disponibilité sont des thèmes très gidiens, présents également dans *Saül*. Voir à ce sujet par exemple, André Maurois, *De Gide à Sartre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965, p. 31. Il n'est pas étonnant que Gide s'inspire de la personnalité instable de Saül, qui fut roi sans le vouloir.

701 Dans la Bible, l'esprit de Dieu fond sur Saül de façon que l' élu de Dieu entre en transe, mais avec autant de force l'esprit divin le quitte quand Dieu le rejette et se met ensuite sur David. Par conséquent, le mauvais esprit, venu également de Dieu, s'installe en Saül sous forme de mélancolie : « Le lendemain, un esprit mauvais, venu de Dieu, fondit sur Saül, et il entra en transe dans sa maison » (1 S 18, 10). L'esprit de Dieu ne reste pas continuellement sur ceux qui l'ont reçu : suite à une désobéissance, il quitte l'homme, mais revient, si le pécheur se repent sincèrement. Il arrive aussi dans la Bible que Dieu emploie un esprit mauvais pour tester les siens, pour leur apprendre l'humilité et pour les pousser vers lui. Voir à ce sujet, *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel*, éd. par John R. Franke, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2005, pp. 263–264.

702 Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur, t. I, op. cit.*, p. 313.

703 Cf. Karine Germoni *op. cit.*, p. 490.

concourant qu'à l'explication de son caractère »⁷⁰⁴. Nous allons voir que d'énigme en énigme, le protagoniste gidien découvre le secret de sa propre identité. Que le dialogue biblique entre Saül et Dieu devienne (comme c'est le cas pour le David de *Bethsabé* en 1912) « un dialogue de soi à soi »⁷⁰⁵, est la transformation capitale de tout le drame.

Dans *Saül*, le lecteur a accès aux pensées des personnages, contrairement à la Bible. Il apparaît clairement que le malheur du roi est au départ une affaire privée qui touche principalement son entourage le plus intime. Le danger des Philistins est réel, mais se trouve curieusement à l'arrière-plan et loin des pensées du protagoniste. La détresse qui se termine par la folie trouve une explication profane, ce qui n'empêche pas que le Saül de Gide regrette que Dieu se soit éloigné de lui. Ses inconstances sont en premier lieu la conséquence d'un désir étouffé, comme nous allons le montrer. Le protagoniste se justifie souvent en rappelant que c'est Dieu qui l'a abandonné, tout en étant conscient de la passivité qu'il manifeste à son égard (17). Gide efface l'importance de l'enseignement spirituel de l'histoire de Saül pour valoriser son aspect humain. Comme dans *Bethsabé*, la question la plus importante est de savoir d'où vient le désir et que faire avec.

Le conflit entre la volonté de l'homme et celle de Dieu y trouve sa place comme c'est souvent le cas dans les réécritures bibliques de Gide. D'ailleurs, cette question est aussi celle de l'hypotexte, puisque le récit biblique de Saül raconte également l'histoire d'un homme qui fut roi contre sa propre volonté. Si le cas du premier roi hébreu montre que Dieu donne à son peuple un mauvais roi pour lui enseigner l'importance de l'obéissance ainsi que pour montrer la gravité des conséquences de l'infidélité de son élu pour le peuple entier, Gide, par contre, interroge l'histoire de la Bible pour savoir jusqu'où peut aller l'emprise de Dieu sur l'homme. La question que le drame pose au lecteur, c'est de savoir si l'homme doit, malgré les difficultés, vivre son désir jusqu'au bout.

2.1.3 Le projet personnel contre le plan de Dieu

La pièce de Gide exalte la vie simple voire le bonheur terrestre⁷⁰⁶. Dans *Saül*, l'échanson Saki dit au serviteur ce que Saül lui a confessé : « Il disait que le moment où il avait été le plus heureux, c'est quand il cherchait ses ânesses dans le désert, mais que ces ânesses, il ne les a jamais retrouvées » (23). Le drame gidien évoque le passé du roi, la période où il était un jeune homme exerçant le métier de berger au pays de Benjamin (1 S 9–10). Dans

704 Gide – Valéry, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1955, p. 327.

705 Karine Germoni, *op. cit.*, p. 490.

706 La valorisation de la vie simple sera reprise dans *Bethsabé*.

la Bible, les ânesses égarées de Saül sont retrouvées (1 S 9, 20), tandis qu'elles ne le sont pas dans la version gidienne, ce qui n'empêche pas Saül de parler en termes enthousiastes de son passé. La perte des ânesses ne gâchait pas le bonheur du personnage, au contraire, elle montre qu'avant d'être roi il arrivait à vivre dans l'instant sans s'inquiéter de l'avenir. Avant, il pouvait vivre une vie d'homme, tandis que la royauté l'éloigne de ce qu'il est.

Si dans la Bible, Saül a un sens gouvernemental et une volonté quasi surhumaine tendue vers le pouvoir, le Saül de Gide est encombré par la royauté. Être l' élu de Dieu ne revêt également aucune signification particulière pour lui. La dévalorisation du thème de la royauté est mise en scène par une action plutôt ludique : Saül a l'habitude de prêter la couronne à ceux qui l'entourent. Tout au long de la pièce, il essaie de faire porter la couronne par d'autres. Tous ceux qui l'essayent, sauf David, découvrent que la couronne est bien pesante et désagréable à porter. Il leur suffit de la porter un instant pour constater qu'elle leur fait mal, même qu'elle peut les faire saigner.

Dans la Bible, le récit de Saül sert à raconter ce qui se passe lorsque les Hébreux réclament un roi pour s'affranchir de la Loi de Dieu et suivre la loi des hommes, comme le font les autres nations alentour. Dieu leur donne Saül, un roi dont l'état d'esprit correspond à celui du peuple, puisqu'il préfère prendre la situation en main lorsque les commandements divins semblent ne pas avoir de sens (voir les exemples mentionnés plus haut). Saül refuse systématiquement de s'abandonner à la volonté divine.

Gide met savamment en scène cette lutte que mène l'homme qui cherche à être fidèle à ses aspirations individuelles sans s'inquiéter de l'opinion des autres. Dans l'imaginaire gidien, l'homme a en effet raison d'être fidèle aux aspirations intimes qui, en quelque sorte, forgent l'individu. L'erreur du protagoniste gidien est en effet de ne pas prendre de risques pour vivre son désir. Le projet de Dieu complique tout, car pour le Saül de Gide comme pour tant de protagonistes gidiens qui veulent prendre en main leur propre destin, Dieu semble avoir d'autres plans. *Saül* valorise ces préoccupations du protagoniste contre le plan de Dieu, mais la pièce ne nie pas les difficultés qui accompagnent les chemins de l'individualisme. Elle montre que si l'homme est extrêmement sensible et perpétuellement à l'écoute de soi-même, cela conduit à la détresse et à la solitude, ainsi qu'à la difficulté d'être avec les autres.

2.1.4 La beauté extérieure *versus* la jalousie

Ce qui est inhabituel dans le récit de Saül et de David, c'est l'importance donnée à l'apparence de ces premiers rois d'Israël. C'est n'est pas une invention de Gide, car la

beauté de Saül et celle de David sont mentionnées plusieurs fois dans la Bible. Le portrait de Saül dans la Bible est très flatteur : « il dépassait tout le peuple de la tête et des épaules. Samuel dit à tout le peuple : “Avez-vous vu celui qu’a choisi le SEIGNEUR ? Il n’a pas son pareil dans tout le peuple. ” » (1 S 10, 23). La beauté de David est aussi reconnue : « Un des domestiques répondit : “J’ai vu, justement, un fils de Jessé, le Bethléemite. Il sait jouer, c’est un brave, un bon combattant, il parle avec intelligence, il est bel homme. Et le SEIGNEUR est avec lui.” » (1 S 16, 18). Tous les deux sont beaux, mais David surpassera Saül par les qualités du cœur⁷⁰⁷. L’attitude négative et pessimiste de Saül contraste avec sa beauté extérieure. Il a beau avoir une apparence agréable, il ne sait pas s’estimer et ne comprend pas qu’il est élu : « Ne suis-je pas un benjaminite, d’une des plus petites tribus d’Israël, et ma famille n’est-elle pas la dernière de toutes les familles de la tribu de Benjamin ? » (1 S 9, 21) Que signifie ce contraste entre les deux hommes ? Qu’en fait Gide ?

La beauté de Saül sert à illustrer l’expression biblique : « Dieu ne regarde pas comme les hommes regardent ». La leçon liée à la beauté extérieure s’actualise en effet dans le livre de Samuel lorsque Dieu choisit un nouveau roi, David, pour Israël. Dieu dit à Samuel qui croit qu’un homme ayant une très belle apparence doit être l’élu de Dieu : « Ne considère pas son apparence ni sa haute taille. Je le rejette. Il ne s’agit pas ici de ce que voient les hommes : les hommes voient ce qui leur saute aux yeux, mais le SEIGNEUR voit le cœur » (1 S 16, 7).

Gide amplifie le thème de la beauté extérieure et pour mettre en évidence le côté narcissique et vaniteux de son protagoniste. Très attaché à son apparence, le Saül de Gide regrette de ne plus être aussi beau que dans sa jeunesse. Il avoue à Saki « que, quand il était jeune, il était très beau. Le plus beau des enfants d’Israël » (23). La beauté devient un fardeau dans *Saül*, puisque le beau roi vieillissant a l’impression de ne pas avoir vécu à la hauteur de sa beauté. Il souffre de ne pas avoir pu ou su profiter de sa beauté, en jouir pleinement. Il en accuse sa royauté et sa femme dominatrice. Le thème de la beauté s’impose d’autant plus que tout le monde a son mot à dire sur l’apparence du roi, surtout la reine :

LA REINE, *se penchant*.

Encore trois cheveux blancs, mon Seigneur ! – Barbier, vous soignez mal le roi. Vous le recoifferez dès après la séance. – Ses traits sont fatigués aussi, et sa barbe imparfaite... (35)

LE BARBIER, *au roi qui s’écarte*.

707 Cf. Roland de Vaux, *Les livres de Samuel*, Paris, Cerf, 1953.

Et voici les cheveux que la reine signalait tout à l'heure. – Ah ! c'est vrai qu'ils sont d'un beau blanc ; mais les autres sont d'un beau noir ; et Sa Majesté n'a pas l'âge... C'est une merveille de conservation que sa Majesté ! (*Geste de Saül*) Malgré tous les soucis du royaume (*nouveau geste ; le barbier qui place du khôl sous les yeux.*) attention !... Conserver sa beauté... N'importe ! On s'est un peu fatigué ces derniers temps. (39–40)

Ces exemples montrent que le thème de la beauté est aussi lié à l'ironie.

Au thème de l'apparence s'enchaîne celui de la jalousie⁷⁰⁸. Après la victoire contre Goliath, en entendant le peuple fêter le triomphe de David, les pensées du roi du récit biblique et celles du protagoniste gidien vont dans le même sens :

SAÛL

La scène à l'entrée de Saül s'est vidée.

J'obtiens la solitude ! – mais, c'est parce qu'on me fuit ! Allons ! ce conquérant... qu'on me l'amène. Je suis fort irrité contre lui. – Je suis fort irrité contre tous ! – Ce peuple criard m'importune. De telles acclamations – qu'on me dérobe – pour un triomphe accidentel ! – ils ne les faisaient pas pour moi, lors de mes difficiles victoires... Ah ! Madame la Reine, vous choisissez vos gens ! – Un enfant, m'a-t-on dit... quoi ? pour me rassurer ? – Qui donc lui conféra le droit de vaincre ?! Vous, peut-être ! Moi, pas. (58)

À leur arrivée, quand David revint après avoir battu le Philistin, les femmes sortirent de toutes les villes d'Israël, en chantant et en dansant, à la rencontre du roi Saül, au son des tambourins, des cris de joie et des sistres. Et les femmes qui s'ébattaient, chantaient en cœur : « Saül a battu des mille, et David des myriades. » Saül fut très irrité. Le mot lui déplut. Il dit : « On attribue les myriades à David et à moi les mille. Il ne lui manque plus que la royauté ! » Saül regarda David de travers à partir de ce jour-là. (1 S 18, 6–9)

Si dans la Bible, Saül envie le succès de David auprès des femmes⁷⁰⁹, dans la version de Gide, Saül accuse sa femme d'avoir invité le jeune héros à la cour.⁷¹⁰ Mais la jalousie du Saül de Gide envers David diminue quand il remarque à quel point celui-ci est beau. C'est aussi le moment où le roi tombe amoureux de lui, sans s'en rendre compte : « Allons ! qu'on me l'amène. Eh ! mais, c'est un berger, ce conquérant ! C'est vrai qu'il est tout jeune. – ah ! c'est qu'il est terriblement beau » (59). Si dans la Bible, David plaît à Saül

708 Ce sentiment douloureux n'est-il pas le résultat du manque de confiance en soi : au lieu de sentir sa propre valeur, on s'attache à examiner ce que font et possèdent les autres.

709 Saül est un exemple de l'homme qui est jaloux de son propre bien, car la victoire de David sur Goliath a libéré l'armée de Saül de l'ennemi. Voir à ce sujet, *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel, op. cit.*, p. 277.

710 Le dramaturge change aussi un peu l'ordre des événements. Dans la Bible, avant de vaincre Goliath, David est déjà entré au service de Saül. Il est devenu son écuyer, et Saül s'est tout de suite plu en sa compagnie (1 S 16). Dans la Bible, on souligne que David a été choisi par Dieu pour remplacer Saül qui l'avait déçu, alors que dans *Saül*, c'est la reine qui fait venir le joueur de lyre pour dissiper l'ennui du roi. Gide humanise et sécularise l'histoire de Saül en diminuant nettement le rôle de Dieu.

non parce qu'il est beau mais parce qu'il chasse le mauvais esprit en jouant de la cithare, dans le drame de Gide, c'est la beauté de David qui éveille le désir de Saül.

Dans la Bible, la jalousie de Saül se porte aussi sur son propre fils. Elle se manifeste par exemple lorsque Jonathan tue le préfet des Philistins. Saül fait alors sonner du cor dans tout le pays et annoncer que c'est lui qui a frappé le préfet de l'ennemi (1 S 13, 3–4). Saül prend pour lui tout l'honneur du succès de Jonathan⁷¹¹. Dans *Saül*, le roi se trouve amoureux du même homme que son propre fils. L'auteur transforme ainsi le thème de la jalousie de Saül en la motivant de façon différente que la Bible. Enfin, malgré sa jalousie, le Saül de Gide ne traite pas violemment son fils.⁷¹²

2.1.5 La misogynie et le pouvoir

La pièce de Gide ne met pas la femme en valeur⁷¹³. Les seuls personnages féminins qui apparaissent, la reine et la sorcière, sont dénuées de prénom⁷¹⁴ et tuées par le roi, contrairement au modèle biblique. Le Saül de Gide se montre violent contre sa femme. Lorsqu'il entend celle-ci expliquer à David que le roi est malade et que le jeune homme, dont elle reconnaît déjà le bon effet sur son mari, doit tout à la reine, la colère l'aveugle, il frappe sa femme de plusieurs coups de javelot et finit par l'assassiner. La Bible ne cache pas non plus les excès de violence de Saül⁷¹⁵. Dans le drame de Gide, la violence du roi s'exerce surtout contre sa femme et à la fin contre la sorcière, comme nous allons le voir plus loin. Dans les deux textes, il tente également de tuer David (1 S 18, 10–11 ;

711 Anne Lapidus Lerner suggère que la jalousie de Saül vis-à-vis de Jonathan laisse entendre que celui-ci n'était peut-être pas après tout son fils biologique dans la Bible, ce qui pourrait expliquer la haine de Saül pour Jonathan (*op. cit.*, p. 8). De toute façon, les différents épisodes de son histoire montrent à quel point il était malade et incapable d'aimer même son propre fils. Gide revient sur la question de paternité dans la scène où la femme de Saül dévoile l'impuissance de Saül, tout en signalant que Jonathan est de lui (29).

712 La pièce valorise la relation fils-père : Jonathan souffre en voyant combien son père est tourmenté (177) ; Saül souffre de voir pleurer son fils (179). Gide a supprimé la haine que Saül porte à son fils dans la Bible.

713 La pièce n'a pas *d'odor di femina*, reproche Fernand Gregh au drame dans son article « Au théâtre du Vieux-Colombier : Saül, pièce en cinq actes de M. André Gide », *Comœdia*, 18 juin 1922, p. 1.

714 Les personnages féminins sont désignés de manière fonctionnelle, sous couvert de ménager et materner le roi. Voir Karine Germoni, *op. cit.*, p. 494.

715 La preuve la plus frappante de ses pulsions et de ses conduites asociales voir même anormales vis-à-vis de ses proches se manifeste dans sa relation avec Jonathan. Saül est prêt à envoyer son fils à la mort lorsqu'il entend que celui-ci a violé son interdiction inhumaine de ne rien manger jusqu'à ce qu'il ait vengé son ennemi (1 S 14, 23–46). Jonathan a violé une interdiction énoncée par son père, mais dont il ignorait existence. Il ne s'agit pas d'un commandement de Dieu. C'est le peuple qui prend la défense du fils ignorant face à un Saül ivre de colère qui profère des menaces : « Que Dieu fasse ceci et encore cela ! Oui, tu mourras, Jonathan ! » (1 S 14, 44). Cette attitude impardonnable à l'égard de son propre fils, dévoile nettement le désir de Saül de tuer son fils.

la fin de la scène 3). Dans la Bible, cette pulsion est motivée par la jalousie qu'il ressent à cause du succès de David parmi les femmes et devant Dieu, tandis que dans *Saül* elle est motivée par la frustration et l'incertitude du protagoniste qui vit dans un constant refus de lui-même et de ses désirs.

La Bible mentionne une seule fois la femme de Saül⁷¹⁶, tandis que Gide amplifie son rôle et traite la question du pouvoir à travers elle⁷¹⁷. Il se sert aussi de cette présence féminine pour mettre en scène sa misogynie, ou au moins son aversion pour un certain type de femmes, les femmes dominatrices. Même s'il est vrai que Saül a un caractère complexe, sa femme plaît difficilement au lecteur avec son tempérament dominateur. Sa soif de pouvoir se révèle pleinement quand on comprend qu'elle tient en laisse le grand prêtre, qui en quelque sorte remplace Samuel, quasiment absent dans la réécriture gidienne.

Les intrigues entre la femme de Saül et le grand prêtre sont aussi un élément nouveau ajouté par Gide. Le grand prêtre qui annonce tous les jours à Saül ce qu'il doit faire est une transformation gidienne. Gide amplifie l'antipathie de Saül pour les prêtres, thème également présent dans le livre de Samuel (1 S 22, 11–19). Quant à la femme du roi, elle a un double rôle, elle apporte quelque lumière sur l'orientation sexuelle du roi et avec le grand prêtre dépossède le roi du contrôle des affaires politiques. N'est-ce pas un moyen de l'auteur pour exprimer sa critique contre l'Église étatique, les liens trop étroits entre la politique et la religion ?

Lorsque son époux ne suit plus ses conseils, la reine se trouve désemparée : le roi est distrait, se désintéresse complètement des affaires politiques, alors que les Philistins campent aux portes⁷¹⁸. Elle décide de découvrir ce qui le préoccupe. Ce secret du roi est une invention de Gide ; le Saül du récit biblique n'a pas de secret, les questions qui le préoccupent sont de nature plus pragmatique et liées à l'attaque des Philistins (1 S 28, 15). Dans la Bible, l'arrivée de David apporte une aide au malheureux roi au moins pendant un instant, tandis que chez Gide, à l'origine elle fait partie de l'intrigue de sa femme et du grand prêtre : le musicien est là pour espionner. Le plan de la reine est contrarié, car le jeune homme éveille, comme nous l'avons vu, le désir du roi et l'aide à prendre conscience de son orientation sexuelle. Notons au passage que le fait que David demande la permission de lutter contre Goliath à la femme

716 « La femme de Saül s'appelait Ahinoam, fille d'Ahimaac. » (1 S 14, 49)

717 Le drame de Gide ignore le personnage de Mikal que Saül, par ruse, donne en mariage à David dans le récit biblique (1 S 18).

718 Le Saül de Gide n'est pas capable de faire la guerre alors que dans la Bible, le côté guerrier de Saül est fortement valorisé.

de Saül et non pas à ce dernier comme dans la Bible montre bien qui a le pouvoir (1 S 17, 32–37).

Le grand prêtre, qui est sous l'influence de la reine, n'a pas grand-chose à dire. Il nous semble qu'en laissant le représentant de Dieu à l'ombre d'un personnage dominant, le dramaturge cherche à dire que l'image que l'homme a de Dieu peut être faussée par ceux précisément qui nous ont appris à connaître « Dieu ». Ce point de vue est exprimé dans la réplique de Saül qui critique à haute voix le prêtre et le peuple de Dieu. Il prend en effet la défense de Dieu contre le prêtre et les Hébreux : « Il y a plus de questions en Israël qu'il ne sait donner de réponses [...] Il y a plus de réponses dans le ciel que de questions sur les lèvres des hommes » (73). Nous retrouvons l'idée gidienne selon laquelle Dieu est plus grand que ce que la religion chrétienne nous enseigne⁷¹⁹. D'autre part, la réplique citée est aussi une allusion à *Hamlet*.

Le grand prêtre semble plus se soucier des affaires privées du roi que des affaires de Dieu. Il sait que Saül ne s'occupe plus de sa femme et passe ses nuits sur la terrasse. La reine se confie au prêtre :

LA REINE

Eh ! Nabal, comment le saurais-je ? (*Le grand prêtre sourit.*) Oh ! depuis si longtemps Saül s'est retiré... Nabal ! Aujourd'hui mon inquiétude augmente et je te parlerai plus longuement. Nabal ! Saül ne m'a jamais aimée. Il fit semblant, quand il m'eut épousée d'incliner vers moi quelque flamme ; mais ce fut une peu durable contrainte... et tu n'as pas idée, Nabal, de la froideur de ses embrassements ! Dès que je fus enceinte, ils cessèrent. Je pus craindre un instant d'être jalouse, mais je craignais à tort : ce n'était rien. Je sais, je sais qu'il prit des concubines ; mais à présent il les a toutes répudiées – et puis, Nabal, te le dirai-je ? – Jonathan seul est de lui. Il tomba de mon sein avant terme et comme un fruit encore vert qui se flétrira sans mûrir. La honte d'un rejeton si chétif ne s'est en moi que bien lentement endormie. Tôt sevré, je voulus ne confier sa faiblesse qu'à des hommes, pensant longtemps qu'à vivre au milieu des guerriers s'exalterait un peu son courage. À peine donc, s'il me connaît. Je suis la reine et non sa mère. Il me craint, il ne m'aime pas. (29)

À cette longue confidence de la reine, le prêtre ne trouve pas autre chose à dire que : « Pourtant, Saül était très beau » (30), comme s'il était lui aussi sous le charme de la beauté du roi ! La reine, pour compenser le rejet de son mari, tire satisfaction du sentiment de pouvoir lorsqu'elle s'occupe des questions du royaume dans le même temps où son mari est préoccupé par ses affaires personnelles. Ce qui la blesse le plus,

719 « À travers Saül, Gide, pour qui le Christ n'est pas l'Église, se libère du carcan religieux et puritain dans lequel son éducation l'a enfermé. Son émancipation contre toute forme d'autoritarisme religieux ou familial est la conséquence des découvertes que Gide a faites sur lui-même, notamment sur son uranisme, lors de ses voyages en Afrique du Nord. » Karine Germoni, *op. cit.*, p. 499.

c'est qu'elle commence à percevoir sur le visage de son fils le souci qui se lit sur le visage de son père. Si dans l'histoire du Saül de la Bible, Dieu châtie les fautes des pères sur les enfants et les petits-enfants, jusqu'à la troisième et la quatrième génération, dans le drame de Gide, la reine voit le malheur de Jonathan comme un héritage de son père. Elle trouve que son fils maladif ressemble à son père : « Jonathan aussi est très beau... Je sais. – Je sais – sa faiblesse n'est pas sans grâce ; – mais je hais sa faiblesse » (30). Sans savoir que c'est leur attirance pour David qui afflige Saül et Jonathan, la reine parle de l'homosexualité comme d'une faiblesse.

2.1.6 L'amour homosexuel *versus* l'amitié profonde

Dans *Saül*, David rencontre Jonathan avant d'être présenté à Saül, ce qui met en valeur l'amitié de Jonathan et David. Dans la Bible, l'amitié entre David et Jonathan est énoncée ainsi : « Jonathan s'attacha à David et l'aima comme lui-même. [...] Jonathan fit un pacte avec David, parce qu'il l'aimait comme lui-même » (1 S 18, 1–3) ; « Jonathan fit encore prêter serment à David dans son amitié pour lui, car il l'aimait comme lui-même » (1 S 20, 17). Dans l'interprétation christologique de ce récit biblique, l'amitié entre ces deux hommes préfigure celle des amis du Christ⁷²⁰. Ce que le narrateur biblique met en valeur dans la relation de ces deux hommes, c'est leur amour pour Dieu et leur fidélité réciproque⁷²¹. La Bible fait donc l'éloge de l'amitié exceptionnelle de ces deux hommes, alors que Gide met l'accent sur le côté passionnel de l'amour entre eux⁷²². Le drame de Gide met en évidence qu'ils éprouvent l'un pour l'autre des sentiments dès la première rencontre. « Leurs tête-à-tête un peu mièvres », écrit Karine Germoni, « ont pu être comparés aux duos de Roméo et Juliette »⁷²³. Si dans la Bible, ils se ressemblent, tous les deux aussi courageux et spirituels, dans la réécriture de Gide, Jonathan est transformé en un être maladif et plaintif qui prend appui sur David⁷²⁴. Le Jonathan gidien paraît en

720 *La Bible de Jérusalem*, note du 1 S 18, 1–3, *op. cit.*, p. 516.

721 Que Jonathan aime David de toute son âme malgré l'opposition de son père, sert à illustrer que l'âme de l'homme est libre et a tendance à exister là où se trouvent l'esprit et l'imagination (« that the soul is free and naturally tends to exist wherever the mind and imagination are »). Les exégètes ont tendance à souligner que Jonathan n'était lié à David que par son âme, pas physiquement. Voir *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel*, *op. cit.*, p. 276.

722 Dans la Bible, le don des relations sociales de David se manifeste en effet dans sa façon de créer des contacts avec des gens et de nouer une amitié profonde avec le fils de son ennemi.

723 Karine Germoni, *op. cit.*, p. 494.

724 Nous trouvons que cette pièce montre en quelque sorte l'obsession du dramaturge de présenter ses personnages comme des paires où l'un est plus fort tandis que l'autre est dominé et soumis au pouvoir personnel, au charisme de l'autre. Nous avons vu que la reine domine le prêtre ; David soutient Jonathan ; Saül domine le prêtre et son fils aussi, même s'il sait se montrer par moments assez empathique avec lui.

effet comme une « copie dévirilisée de son modèle biblique »⁷²⁵. Dans la pièce de Gide, c'est David qui fait sourire Jonathan et fait disparaître le souci de son visage (48). Celui-ci ne veut pas hériter du pouvoir de son père, et n'arrête pas de pleurnicher sur l'avenir qui l'attend. Le Jonathan de la Bible sait qu'il ne succédera pas à son père et respecte le choix de Dieu, alors que dans *Saül*, le prince, qui ignore le plan de Dieu, se lamente et avoue à David ce dont il rêve :

JONATHAN

Cette pourpre m'étouffe... Cette ceinture ... cette épée me pèse ; je garde le souvenir du poids de la couronne sur mon front. – Ah ! Daoud ! je voudrais laisser tomber ces royautés à terre... Je voudrais m'étendre à terre et dormir... Ah ! que ne suis-je comme toi, gardeur de chèvres, nu sous une toison de brebis – dans l'air libre. (93)

Si faible qu'il n'assume pas le poids de la couronne et des attributs royaux, le Jonathan de Gide semble s'identifier à son père qui souffre d'être roi. Le fils le même chagrin que le père, celui de ne pas pouvoir être ce qu'il veut⁷²⁶.

Gide transforme l'amitié de ces deux hommes en amour homosexuel, alors que la Bible met en valeur l'élection de David par Dieu, incident à peine mentionné dans la version gidienne. Le David de Gide ne s'intéresse pas aux affaires politiques mais rêve de rentrer auprès de son père pour reprendre sa vie comme gardien de chèvres. Dans *Saül*, David exige que ce soit Jonathan qui succède à son père et non pas lui qui est venu de l'extérieur. Une telle réticence n'apparaît pas dans la Bible où David ne s'interroge pas sur le choix de Dieu. Le David de Gide est l' élu de Dieu contre sa volonté, thème que l'auteur reprend dans *Bethsabé*. Contrairement au Jonathan de Gide, le fils du Saül biblique est vite conscient de l'élection de David sans en être jaloux ni éprouver de l'amertume contre Dieu qui ne lui permet pas de succéder à son père.

Les scènes 3 et 4 de l'acte III marquent le tournant de la pièce. Les trois hommes, Saül, Jonathan et David, sont en même temps sur la scène. Ces scènes mettent en avant le

725 Karine Germoni, *op. cit.*, p. 489.

726 Le début de l'acte IV reprend le contenu du chapitre 1 S 20. Dans la Bible, Jonathan favorise le départ de David chez les Philistins, puisqu'il sait de quoi est capable son père. Il se montre très réaliste et pragmatique et prépare la fuite de David. Ce passage de la Bible montre aussi que ces deux hommes sont à égalité et qu'il n'y a pas de relation dominateur-dominé entre eux, contrairement aux personnages de *Saül*. Dans les deux récits, Saül est au courant des rapports proches entre son fils et David, qui, à leur tour, n'ignorent pas le danger liée à cette découverte. Dans la réécriture de Gide, Jonathan est terrifié à l'idée que David parte chez les Philistins (David se réfugie chez l'ennemi pour échapper à Saül qui essaie de le tuer 1 S 21). C'est David qui doit de nouveau le soutenir et l'encourager pour qu'il ne perde pas l'espoir. Désespéré, Jonathan ressemble de plus en plus à Saül. La scène IV, 1 montre de nouveau que David est au-dessus de Jonathan contrairement à la Bible où tous les deux sont aussi forts grâce à leur confiance en Dieu.

thème du pouvoir politique et de l'attraction sexuelle. Dans la scène 3 du troisième acte, Jonathan avoue à son père qu'il n'est pas à la hauteur pour diriger le pays. Ironiquement, dans la scène qui suit, David fait éloge de Jonathan comme roi : « Ô mon jeune roi triomphant. Comme vous voilà beau sous la gloire ! » (90) Le David de Gide insiste plusieurs fois sur la royauté de Jonathan. Que Jonathan soit le futur roi, est une évidence pour lui, de la même façon que la royauté de David l'est pour Jonathan dans la Bible. Le moment crucial est celui où Jonathan enlève sa couronne et ses vêtements royaux et les met sur David. À force d'écouter et de regarder en cachette Jonathan et David, Saül finit par comprendre que c'est David qui sera son successeur, mais pousse cette découverte aussi loin que possible dans sa tête, de la même manière que la vérité sur son orientation sexuelle. Il n'arrive même pas compléter sa phrase : « Oh ! David ! – Comment ? tu serais... » (92). Lorsque Jonathan se déshabille et revêt David de ses vêtements de roi, Saül est le témoin involontaire de la scène romantique où son fils s'appuie contre David et lui exprime son désir de l'avoir non seulement comme amant mais aussi comme protecteur⁷²⁷. Jonathan donne l'impression de chercher auprès de David ce que son père n'a pas pu lui offrir : la sérénité et l'équilibre⁷²⁸ :

JONATHAN

[...] Je voudrais avec toi me promener sur la montagne. De mon sentier, tu écarterais chaque pierre ; à midi, nous baignerions nos pieds las dans l'eau fraîche, puis nous nous coucherions dans les vignes. Tu chanterais. Je t'exagérerais mon amour. (93)

Jonathan voit beaucoup d'assurance et de courage en David, et ce sont ces mêmes qualités qui attirent Saül vers David. Le roi voit en lui ce qui manque à son fils, une sorte de fils idéal, mais découvre aussi qu'il est attiré par lui. Une fois David déguisé en roi, le fils et le père éprouvent de l'amour et du désir pour lui :

JONATHAN

Je ne sais si c'est ou de joie, ou de froid, ou d'angoisse de fièvre, ou d'amour, voici que maintenant, je frissonne dans ma seule tunique de lin.

SAÛL

Comme il est beau dans la pourpre ! (94)

727 Karine Germoni insiste beaucoup sur le côté protecteur du David de Gide : « Dans la Bible, David se réfugie chez les Philistins parce que les poursuites de Saül l'y acculent. Chez Gide, c'est par ruse qu'il passe directement dans leur camp, tous les épisodes de sa vie errante de chef de bande étant supprimés, pour sauver non sa propre vie, comme dans la Bible, mais celle de Saül et de Jonathan à qui il veut conserver la couronne, comme il le lui explique. Dans la Bible, c'est Jonathan soucieux de protéger David alors que dans le drame de Gide, le David gidien demeure protecteur ». *Op. cit.*, p. 496.

728 Sur le double rôle de David à l'égard de Jonathan, voir Anne Lapidus Lerner, *op. cit.*, p. 53.

Cette scène est une transformation du passage biblique⁷²⁹. Dans la Bible, une fois que David a vaincu Goliath, Jonathan, pour lui montrer son amitié, se dépouille de son manteau et le lui donne « ainsi que ses habits, et jusqu'à son épée, son arc et son ceinturon » (1 S 18, 4). En revêtant les vêtements de Jonathan, David, qui succédera au père de son ami, accepte en quelque sorte le destin de celui-ci. La Bible est discrète sur la nature du sentiment entre ces deux hommes. David n'avoue ses sentiments qu'après la mort de son ami : « Que de peine j'ai pour toi, Jonathan, mon frère ! Je t'aimais tant ! Ton amitié était pour moi une merveille plus belle que l'amour des femmes » (2 S 1, 26).

Dans *Saül*, l'amour entre ces deux personnages est exprimé surtout par Jonathan. Le David de Gide attend assez longtemps avant de déclarer son amour. Quand il le fait, cela déstabilise Saül définitivement. Jusqu'à ce moment, David a vouvoyé le prince, et a retenu toute son émotion alors que Jonathan lui a avoué son amour de mille manières. Finalement, David laisse tomber ses réserves et exprime ce qu'il ressent pour Jonathan :

DAVID

Jonathan, c'est pour toi que je suis descendu de la montagne, où ta fragile fleur au trop ardent soleil serait fanée. – Tu pleures ! Vais-je pleurer aussi de tendresse ? Tu trembles ? Tu chancelles ? Console ta faiblesse entre mes bras... (94)

Cette déclaration d'amour fait exacerber la jalousie de Saül qui se montre et s'écrie : « Et Saül, alors ? – Et Saül ? » (95). David s'enfuit alors, le faible Jonathan s'évanouit et Saül appelle au secours. Ce qui rend le Saül de Gide plus sympathique dans cette scène qu'il ne l'est dans la Bible, c'est qu'il s'inquiète sincèrement pour son fils, il arrive à repousser à l'arrière-plan ses émotions passionnelles et à s'intéresser à son fils qui va mal : « Il est trop maigre !... Allons, Jonathan !... parle-moi. – C'est moi, voyons ! Je t'ai fait peur, je sais, mais je ne te déteste pas... » (95). Gide, lecteur assidu de la Bible, s'attache avec raison à l'aspect émotionnel du récit biblique. Dans sa pièce, il esquisse une explication au comportement asocial du premier roi d'Israël. Enfin, tous les risques que le David et le Jonathan de la Bible courent pour sauvegarder leur amitié permettent à Gide de constituer en effet une dramatisation puissante de l'amour de ces deux hommes.

729 1 S 18, 1-5.

2.1.7 Recours à la sorcellerie

Désemparé, Saül décide d'avoir recours au surnaturel. Comme il sait que le secours à la sorcellerie est interdit, il se justifie par le silence de Dieu. Ce raisonnement trouve son origine dans la Bible où est dit maintes fois que Dieu ne répond plus aux prières de Saül et que l'esprit de Dieu l'a quitté. Dans la Bible, Dieu est dur avec Saül. Le récit biblique expose en effet le thème du châtement de Dieu, que la réécriture de Gide n'ignore pas non plus. Si le désespoir de Saül est dans le drame gidien le symptôme de son incapacité à s'exprimer, l'auteur insiste aussi sur le silence de Dieu qui est effectivement une expression de la colère de Dieu⁷³⁰. Dans *Saül*, le roi consulte d'abord le grand prêtre pour savoir pourquoi Dieu se tait. Il le pousse à mieux faire son travail. La discussion entre lui et le grand prêtre est l'une des plus réussies de la pièce, très comique et très révélatrice pour notre sujet. Saül insiste pour que le grand prêtre lui dise de quoi il est coupable :

SAÛL

[...] Et ton Dieu ? Il se tait toujours ?

LE GRAND PRÊTRE

Toujours.

SAÛL

C'est pourtant un peu fort ! – Qu'est-ce que je lui ai fait ? Voyons, parle, toi, prêtre ! Pourquoi se tait-il maintenant ? Il faudrait s'expliquer à la fin... Ah ! je voulais me justifier devant lui. – Je suis le prévenu ; toi, mon juge : interroge.

LE GRAND PRÊTRE, *durant la scène, complètement abasourdi d'effroi.*

Quoi ?

SAÛL

(Qu'il est stupide !)... Est-ce que je peux savoir, moi ! – Demande-moi si j'ai vécu avec des femmes étrangères...

LE GRAND PRÊTRE

Oui.

SAÛL

Quoi : Oui ? Je te dis de me demander si j'ai pris pour moi des femmes étrangères. Demanderas-tu ? malheureux, je te...

Il brandit son javelot. (97–98)

Le fait de soulever ici la question de l'adultère montre que Saül est encore loin d'avoir découvert la vérité sur lui-même. D'autre part, réfléchir sur l'adultère, lui permet de ne

730 Voir à ce sujet, *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille auteur tragique*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998.

pas se poser la question du rapport de la religion à l'homosexualité. En rester au péché d'adultère montre de nouveau qu'il est incapable de parler de la situation où il est. Le passage fait-il implicitement référence à Lévitique (Lv 18, 22) : « Tu ne coucheras pas avec un homme comme on couche avec une femme ; ce serait une abomination » ? La discussion avec le prêtre n'apporte en tout cas rien à Saül. Le caractère mou, craintif, insignifiant du prêtre éveille la colère et la violence de Saül.

La scène témoigne que la pièce se montre très critique à l'égard du clergé en particulier et de la religion institutionnelle en général. Nous relevons avec Anne Lapidus Lerner, que le grand prêtre qui est capable de toute sorte d'intrigues derrière le dos de Saül est quasiment incapable de lui poser la moindre question sur l'obéissance aux commandements religieux de base. Par là, nous pouvons peut-être retrouver ce que pense Gide de la complicité entre les dirigeants politiques et les représentants de la religion d'État⁷³¹. D'autre part, une telle critique évoque la situation de départ de l'histoire de Saül dans la Bible où Dieu n'aurait pas voulu tout au début donner à son peuple un roi qui hésitait entre les consignes du prophète Samuel et les besoins du peuple.

La scène III, 7 est capitale. C'est une reprise d'un passage biblique (1 S 28) où Saül se rend chez la sorcière d'En-Dor. Dans la Bible, le peuple se pervertit en se tournant vers les spectres et en cherchant les devins. Aussi Saül avait-il expulsé du pays les nécromants et les devins pour obéir à la parole de Dieu (Lv 19, 31 ; 1 S 28, 3). Dans *Saül*, le protagoniste a aussi perpétré le massacre des sorciers, mais il l'a fait afin d'être le seul à connaître l'avenir pour pouvoir le changer (17). Dans la Bible, Dieu, tout en sachant d'avance que le règne de Saül n'allait pas durer, choisit cependant ce roi et sert de lui pour donner une leçon à son peuple. Dans *Saül*, ce qui pousse au fond le roi à connaître l'avenir, ce n'est pas qu'il veuille se mettre à la place de Dieu, mais c'est qu'il veut trouver une vérité sur lui-même.

Dans la Bible, l'unique recours de Saül à la sorcellerie a pour motif sa peur : il se rend compte de la puissance de son ennemi et la cessation totale de communication entre lui et Dieu après la mort de Samuel le panique, alors que dans le drame de Gide, ce recours a lieu parce que le protagoniste ne supporte plus son inquiétude et son incertitude personnelles. Saül souffre aussi dans la Bible du silence de Dieu, mais il est conscient de ses actions ; Samuel les lui indique. Gide accentue la solitude de Saül, et il le fait en commençant sa réécriture au moment où Samuel est déjà mort. Samuel n'est plus là pour lui expliquer la volonté de Dieu.

731 Anne Lapidus Lerner, *op. cit.*, p. 55.

Le Saül de Gide sait d'avance qu'il ne peut s'attendre à un accueil favorable. Il se fait couper la barbe pour être méconnaissable. Dans la Bible aussi, Saül se déguise avant de se rendre chez la sorcière. Dans le drame de Gide, le protagoniste apprend de la sorcière que son règne approche de sa fin, alors que dans la Bible, Samuel le lui avait annoncé beaucoup plus tôt. Ce petit détail souligne l'état d'ignorance dans lequel se trouve le protagoniste gidien et aussi le côté profane de la pièce de Gide.⁷³² De même, le Saül de Gide demande explicitement au prêtre s'il reste un sorcier homme, tandis que dans la Bible Saül demande explicitement une sorcière femme. Le protagoniste gidien doit anticiper qu'il aura certainement envie de tuer la sorcière, si c'est une femme, comme il l'a déjà fait.

La sorcière de Gide a du caractère. Sa sagesse se manifeste lorsqu'elle tente de faire comprendre à Saül qu'il n'est pas nécessaire de connaître l'avenir, puisque connaître un malheur futur rend le bonheur impossible. La tentative de déguisement de Saül est un échec. Pratiquement tout ce qu'il entreprend échoue, ce qui est aussi le cas dans la Bible. La transformation gidienne de cette scène est que la discussion entre Saül et la sorcière semble sincère, et manifeste un authentique échange. C'est le moment de la vérité dans le drame de Gide. C'est aussi la discussion où le roi arrive à s'exprimer le mieux. La sorcière invoque l'esprit de Samuel dans les deux récits. Le Samuel de Gide pose la question « Saül ! pourquoi mens-tu toujours devant Dieu ? » (114). La question fait allusion à la recherche de soi du protagoniste qui lui pose tant de problèmes. Nier systématiquement la vérité, n'est-ce pas une forme de mensonge ?

La conversation correspondante de la Bible ne comprend pas de question aussi directe et ouverte, elle est plus laconique. La scène avec la sorcière d'En-Dor apprend à Saül dans la Bible que la colère et le jugement de Dieu resteront sur lui jusqu'à la fin de sa vie, mais que lui et ses fils seront avec Samuel le jour suivant (1 S 28, 17-19). Dans cette promesse réside une lueur de la grâce de Dieu : à la fin, le serviteur infidèle, mais surtout maladroit, de Dieu sera pardonné. Chez Gide, la sorcière fait comprendre à Saül que sa faute est d'avoir accueilli David, accueillir dans le sens de désirer (115). Cette discussion met aussi en relief l'idée que les véritables ennemis du Saul gidien ne sont pas

732 La scène de la Sorcière d'Endor avec l'apparition de l'Ombre de Samuel peut, d'après Jean Claude, faire penser aux fantômes inquiétants, sorcières ou spectres, qui hantent les drames de Shakespeare d'Hamlet à Macbeth. « Certains mouvements de foule, par exemple à la troisième scène de l'acte IV, certains coups de théâtre violents comme le meurtre de la Reine, la discontinuité temporelle, l'utilisation de l'espace qui fait alterner les scènes intimes et les vastes décors de lieux naturels : désert, collines, grotte, rappellent les procédés largement utilisés par Shakespeare. » Jean Claude, *André Gide et le théâtre, t. 1, op. cit.*, p. 274.

les Philistins, mais ses désirs. Gide écrit à Paul Valéry : « David n'est là que pour figurer le drame intime qu'est tout vice : accueillir, aimer ce qui vous nuit »⁷³³.

Les deux Saül perdent connaissance après avoir écouté l'esprit de Samuel. Ce qui se passe ensuite dans *Saül*, est encore une transformation de Gide. Le Saül de Gide, qui semble avoir oublié tout ce dont il a parlé avec la sorcière, mange d'abord la nourriture que lui offre la sorcière, puis il la tue comme il a tué sa femme. Par rapport au meurtre de la reine, celui de la Pythonisse paraît d'autant plus cruel et arbitraire que la victime se montre encore plus maternelle que son modèle biblique. D'après Karine Germoni, les meurtres, « quoiqu'ils soient légitimés par l'intrigue, font songer à 'l'acte gratuit' de Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* »⁷³⁴. Comme nous allons le voir, la folie du protagoniste ne fait qu'empirer vers la fin. Il n'est même pas capable de retenir ce qu'il a entendu. Il n'évolue pas.

2.1.8 Un prisonnier de Dieu

À l'angoisse du Saül de Gide s'ajoute aussi son incapacité de trouver une consolation dans la musique de David, ce qui est aussi une transformation majeure par rapport à la Bible, où David trouve grâce aux yeux de Saül lorsqu'il lui joue de la cithare⁷³⁵. Le chant du David de Gide a un effet plutôt négatif sur le roi : « Saül un peu gêné d'abord, puis bâillant, fait un geste pour que David cesse ». Puis il lui dit : « Tu ne sais pas quelque chose de plus gai ? » (125). Le protagoniste gidien veut savoir ce que David pense de lui. Celui-ci ne voit en lui que le roi, alors que dans la Bible, David voit Saül comme l'élu de Dieu.

Puis le Saül gidien interroge David sur sa relation avec Dieu et découvre que celui-ci demande à Dieu de ne jamais devenir roi, ce qui est aussi une transformation majeure par rapport à la Bible. Ceci permet à Saül de proposer à David qu'ils s'unissent ensemble contre Dieu. Et c'est là que le lecteur comprend à quel point le Saül de Gide se sent prisonnier à cause de Dieu. Pour être ce qu'il désire, il doit d'abord se libérer de Dieu. Ce combat l'épuise. Lorsque David joue de nouveau de la harpe, Saül entre en transe et fait ce que l'on peut appeler un anti-psaume, une anti-prophétie⁷³⁶ :

733 Gide – Valéry, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 339 (lettre du 22 octobre 1898).

734 Karine Germoni, *op. cit.*, p. 489.

735 La musique de David chasse le démon qui tourmente Saül dans la Bible. L'histoire de Saül met ainsi en valeur la vertu de la musique *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel*, *op. cit.*, p. 263.

736 Sur l'anti-psaume voir Anne Lapidus Lerner, *op. cit.*, p. 67.

SAÛL

[...] – Bouche tes oreilles à sa voix ! Tout ce qui vient à moi m'est hostile ! – Fermez-vous, portes de mes yeux ! Tout ce qui m'est délicieux m'est hostile. [...] mon âme – que le chant active – et qui s'élançe – de mes lèvres – vers toi – Daoud – délicieux. (128–129)

Si le récit biblique montre que la mélancolie du roi est l'aspect négatif de la possession de l'esprit de Dieu⁷³⁷, la pièce de Gide met aussi en valeur la difficulté de l'homme à se libérer de la possession de Dieu. De même, Gide amplifie le thème du déséquilibre mental de Saül en remplaçant la ferveur et le fanatisme du Saül de la Bible par des scènes qui montrent plutôt et la sensibilité et la fragilité de son protagoniste.

2.1.9 La folie du roi

À la fin de sa vie, le Saül de Gide se trouve dans le désert avec pour seule compagnie un démon. La discussion avec lui relève du côté fantasmagorique et surnaturel de la pièce. La scène où le roi erre dans le désert vêtu uniquement de sous-vêtements est en effet très tragique. Elle montre que le protagoniste, qui a tout abandonné pour trouver sa vérité, sombre de plus en plus dans la folie⁷³⁸. Se connaître est une affaire risquée qui lui coûte ce qui lui reste de santé mentale. Il craque, le Saül de Gide et perd le sens de la réalité (137–141). D'autre part, attribuer un rôle actif au démon réactive la question de l'attraction du mal comme source d'inspiration, grande question à laquelle Gide s'intéresse beaucoup. Lorsque le démon prête ses vêtements à Saül (139), celui-ci découvre la beauté du démon.

L'idée gidienne de donner corps aux désirs de Saül sous la forme de petits acteurs – qui de manière explicite se nomment « colère », « luxure », « paresse » rend la folie du roi scéniquement représentable, ce qui est fait avec beaucoup d'humour⁷³⁹. Mais il ne s'agit pas uniquement d'une solution technique : que les démons représentent les désirs du roi, souligne l'idée gidienne qu'il faut en quelque sorte apprivoiser le mal au lieu d'essayer de s'en débarrasser comme l'enseigne la Bible⁷⁴⁰.

737 Kluger Rivkah Schärf, *Psyche and the Bible*, Zurich, Spring, 1974, p. 70.

738 Cf. François Mauriac, « Saül », *La Revue hebdomadaire*, 24 juin 1922, pp. 502–504, repris in *Cahiers André Gide 2, Correspondance André Gide – François Mauriac, 1912–1950*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 124–126.

739 Cf. Karine Germoni, *op. cit.*, pp. 490–491.

740 La Bible enseigne de détester le mal (Rm 12, 9) et de ne retenir que ce qui est bon (1 Th 5 : 21) et d'ôter « le méchant du milieu de vous » (1 Co 5, 13).

Le peuple se presse autour de l'entrée de la cour du palais pour voir Saül qui vient d'être ramené du désert dans un état de transe (IV, 3). La scène reprend et amplifie les événements du verset 1 S 19, 24. Malgré tout, le roi semble être aimé par le peuple contrairement à David que certains considèrent comme un opportuniste :

TROISIÈME HOMME

Le prince avait voulu qu'on lui mît ses vêtements et sa couronne, mais il sautait tellement qu'elle ne pouvait pas lui tenir sur la tête.

QUATRIÈME HOMME

C'est tout de même contrariant ! – pour une fois qu'on se choisit un roi...

CINQUIÈME HOMME

David, lui, s'est choisi tout seul.

TROISIÈME HOMME

Mais on dit qu'il ne veut pas être roi ?

CINQUIÈME HOMME

Avec ça ? qui est-ce qui ne veut pas être roi ?

DEUXIÈME HOMME

Tu voudrais l'être toi ?

PREMIER HOMME

Et qu'est-ce que tu ferais si tu étais roi, dis ?

CINQUIÈME HOMME

Je commencerais par flanquer David à la porte.

Ils rient. (142–143)

D'une certaine façon, la sympathie du peuple va à Saül. Tout le monde semble être au courant de ce qui se passe dans la cour. Dans la Bible, David est aimé du peuple plus que Saül, c'est donc le contraire de ce qui se passe dans la version de Gide, où David finit par perdre la popularité dont il jouissait depuis sa victoire contre Goliath. La fin de l'acte montre cependant la chute finale du roi qui perd toute sa dignité. Tous s'en vont et personne ne l'écoute plus. Sa folie fait s'éloigner les gens :

Saül s'avance en hésitant, comme un homme ivre ou mieux comme quelqu'un qu'une foule moqueuse et hostile environne ; il a le regard d'un fou, tantôt haineux, tantôt inquiet ; il s'appuie sur Jonathan qui défaille, et dont le regard honteux et triste implore le peuple. Aux dernières paroles, Saül brandit ridiculement son javelot ; mouvement de recul dans la foule. (147)

Le geste violent remplace les dernières paroles, et rappelle que Saül a recours à la violence puisqu'il ne sait pas s'exprimer. Dans la Bible, il n'y a pas de scène comparable, mais le cadavre de Saül devient objet d'obscénités entre les mains de l'ennemi :

Ils coupèrent la tête de Saül et le dépouillèrent de ses armes. Ils la firent circuler dans le pays des Philistins, en annonçant la nouvelle dans leurs temples et au peuple. Ils mirent les armes de Saül dans le temple des Astartés et clouèrent son corps sur le rempart de Beth-Shéân. (1 S 31, 9–10)

Dans *Saül*, ce n'est pas le corps mais l'esprit du roi qui est abîmé par l'attaque des démons qui remplacent l'ennemi concret du récit biblique. Gide adoucit en effet la violence de la mort de Saül et de ses fils. Dans la Bible, les corps torturés de Saül et de ses fils seront brûlés (1 S 31, 8–11) alors que dans *Saül*, les corps du roi et du prince sont rapportés au palais et placés sur une litière royale.⁷⁴¹ La pièce se termine par cet ordre de David :

DAVID

[...] Que tout le peuple forme cortège ; qu'il accompagne ma douleur de ses sanglots et de ses lamentations. – Vous, musiciens ! – qu'une musique funèbre retentisse. (188)

Gide reprend à la fin de sa pièce le motif de la musique du récit biblique comme moyen de consoler et d'apaiser la souffrance.

2.1.10 Conclusion partielle

Dans la Bible, l'infidélité de Saül ne l'empêche pas en effet de s'approcher de Dieu dans son angoisse : il se repent du mal qu'il a fait contre Dieu (1 S 15, 24)⁷⁴² et contre David (1 S 24, 17–20). Dans la version de Gide, malgré la folie, Saül tente aussi avec ses dernières forces de se rapprocher de Dieu. Il avoue qu'il a besoin d'aide et qu'il veut retrouver la paix. Il se met à parler de la même manière que l'Ecclésiaste :

SAÛL

Il est temps que je me rapproche de Dieu... (169)

SAÛL

[...] Il est un temps d'agir – et un temps de se repentir d'avoir agi... (170)

Quand son fils veut savoir ce qu'il a fait, il lui dit qu'il a surtout désiré : « Mais de cela aussi, mon enfant, le temps vient que je voudrais me repentir » (171). Ce repentir montre ce qui arrive sans cesse chez Gide, à savoir la facilité des personnages à s'exprimer devant

741 La pièce reprend les événements liés à la mort de Saül et de son fils assez fidèlement : le David de Gide fait tuer l'homme qui a porté la main contre l' élu de son Seigneur, tout comme dans la Bible (187 ; II *Saül* I, 15).

742 Dans la Bible il n'est pas dit à Saül – à la manière de David – qu'il est pardonné lorsqu'il se repent. L'explication est que le repentir de Saül n'était pas sincère et que Dieu voyait la différence dans le cœur de ces deux hommes. Le récit de Saül sert aussi à enseigner que le royaume de Dieu existe dans les sentiments les plus profonds de l'homme. Cf. *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel, op. cit.*, p. 258.

Dieu. En effet, de nombreux personnages gidiens se rapprochent de Dieu et discutent avec lui comme les protestants ont l'habitude de le faire⁷⁴³. Le protagoniste interroge Dieu sur l'origine de son désir :

SAÛL, *allant à la porte.*

[...] Mon Dieu ! Que suis-je devant vous...

[...]

SAÛL

...pour que vous m'accabliez de désirs ? Quand je cherche où m'appuyer, cela cède. Je n'ai rien de solide en moi... (172–173)

[...]

SAÛL

(*En prière.*) Trouverai-je, autre que sa satisfaction, quelque remède à mon désir ? (185)

Comme c'est souvent le cas chez Gide, les personnages considèrent que l'origine de leurs désirs est Dieu. La franchise du Saül gidien nous rappelle l'une des caractéristiques les plus appréciées de l'écriture du dramaturge, la mise en avant des motifs primaires des personnages ainsi que la glorification de la sincérité dans la recherche de la vérité individuelle. Saül finit par comprendre que sa valeur est dans sa complexité (178).

La pièce nous laisse l'impression que la vie d'un homme a été détruite à cause de sa propre incapacité à gérer ses passions sexuelles dans une situation où il devait se soumettre à la volonté de Dieu⁷⁴⁴. Dans la Bible, Saül se trouve face au même type de problème, mais son orientation sexuelle n'est pas une issue, c'est plutôt son incapacité à s'entendre avec les autres qui aggrave ses malheurs et ses échecs. D'autre part, si nous lisons dans le Saül de Gide l'histoire d'un individu qui essaie d'« assumer le plus possible d'humanité »⁷⁴⁵, le Dieu de la pièce nous paraît non seulement jaloux, mais aussi celui qui fait naître le conflit chez le personnage, car c'est par lui, dit le roi, que sont envoyées les tentations d'une manière arbitraire. En supprimant les désobéissances successives du Saül du modèle biblique, Gide semble déplacer la faute sur Dieu lui-même. L'importance de David dans les malheurs de Saül n'est pas minimisée par rapport aux livres de Samuel, mais elle est motivée différemment. Dans la Bible, ces deux hommes sont rivaux pour la bénédiction divine qui distingue l'élu de Dieu, alors que dans le drame de Gide, David déclenche la révolte intime de Saül nécessaire pour que celui-ci trouve son identité.

743 Ce constituant est inexistant dans l'imaginaire camusien où règne le mutisme entre l'homme et Dieu.

744 Cf. Anne Lapidus Lerner, *op. cit.*, p. 84.

745 *Les Nourritures terrestres*, in André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 339.

2.2 *Le Retour de l'enfant prodigue*

*Le Retour de l'enfant prodigue*⁷⁴⁶ d'André Gide, écrit en 1907, est un récit formé d'une suite de dialogues inspirés de la parabole du fils prodigue de l'Évangile de Luc. La réécriture de Gide met en scène un état d'âme complexe où l'on peut lire non seulement une renaissance de sentiments religieux et l'attraction de la confession chrétienne, mais aussi le désarroi mental de l'individu qui essaie de quitter la collectivité qui a forgé ses valeurs. L'auteur cherche à montrer que l'abandon du passé est nécessaire pour développer des valeurs plus individuelles dans l'avenir. À l'époque de la parution de son récit, ce dilemme était effectivement aussi le sien, car au début des années 1900, plusieurs de ses amis se sont convertis au catholicisme : Paul Claudel, Francis Jammes, Henri Ghéon, Jacques Copeau, Charles Péguy, Jean Cocteau, Jacques Maritain et Jacques Rivière. Tous ont essayé, chacun à son tour, de le pousser à suivre leur exemple⁷⁴⁷. Il écrit dans son *Journal* en mai 1906 :

Je ne cherchais même pas à me défendre de lui ; et quand, après le repas, parlant de Dieu, du catholicisme, de sa foi, de son bonheur, et comme je lui disais le bien comprendre, il ajouta : « Mais Gide, alors pourquoi ne vous convertissez-vous pas ? » Je lui laissai voir, lui montrai dans quel désarroi d'esprit me jetaient ses paroles.⁷⁴⁸

La réécriture de la parabole du fils prodigue de Gide peut se lire comme une réponse négative aux sollicitations de ses amis. Malgré son retour dans la maison du Père, le personnage gidien regrette plus les plaisirs du monde et un peu paradoxalement la misère qui les a suivis que l'abri de la maison du Père, car c'est la détresse qui lui a appris à connaître Dieu. L'auteur souligne que le malheur est le mobile central de la connaissance de Dieu. On y reviendra. À la déception de ses amis catholiques, cette œuvre ne parle pas de la grâce de Dieu ni « de la victoire d'aucun dieu » sur lui comme le signale l'auteur dans sa préface (153), mais de l'exploration dans l'âme de l'homme qui veut trouver sa propre vérité.

En effet, les amis de Gide avaient tort de penser qu'il serait une brebis facile à ramener au Seigneur. Le 2 juillet 1907, il écrit à Christian Beck :

Peut-être ne savez-vous pas que Claudel, après avoir trouvé en Jammes une brebis facile à ramener au Seigneur, a voulu m'entreprendre à mon tour. Cela s'appelle, n'est-ce pas, « convertir ». Il ne se dissimulait sans doute pas qu'avec mon hérité et mon éducation protestante, il n'avait pas tâche facile ; n'importe, il s'obstina, encouragé jusqu'à l'excès par la très vive sympathie

746 André Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue* [1907], Paris, Gallimard, 1912/2001.

747 Cf. Kenneth I. Perry, *The Religious Symbolism of André Gide*, Paris, Mouton, 1969, p. 98.

748 André Gide, *Journal, 1887-1925*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 190.

que je montrais pour son œuvre et par l'immense crédit dont en bénéficiait sa parole. Tant par lettre que par conversation nous allâmes fort loin. Jammes, sur ces entrefaites, me fit entendre qu'un article de lui, qu'une dithyrambique « étude » allait célébrer ma conversion. Je compris qu'un malentendu risquait de s'établir, et résolu à ne pas devoir d'éloge de Jammes à un compromis moral, je lui écrivis une longue lettre explicative, qui amena de sa part un brusque refroidissement. Il sentit que « j'échappais ».

Tout de même, comprenant jusqu'au fond des moelles et L'INTÉRÊT du geste que Claudel et lui souhaitaient me voir faire, et pourquoi je ne le faisais pas – et comment, si je l'avais fait, ce n'eût pu être qu'à la manière dont MON enfant prodigue rentra à la MAISON, et pour aider à en sortir le petit frère – j'écrivais cette petite œuvre « de circonstance » où j'ai mis tout mon cœur mais aussi toute ma raison.⁷⁴⁹

Mais malgré la critique que le récit exprime à l'égard d'une collectivité qui limite la liberté d'être d'un individu, il est possible de lire certains passages du *Retour de l'enfant prodigue* de Gide en tant que glorification du protestantisme au détriment du catholicisme, car le récit est, comme nous allons le voir, une valorisation de la relation personnelle avec Dieu, qui, pour les protestants, l'emporte sur l'histoire de l'Église. Avant d'étudier la réécriture biblique de Gide, étudions la parabole de l'Évangile de Luc qui lui a inspiré le récit.

2.2.1 Le fils perdu et le fils fidèle

Avant de nous arrêter sur l'explication de la parabole dite de « l'enfant prodigue », nous tenons à définir le genre (la parabole) qui occupe une place unique parmi les différents types de discours présents dans les Évangiles⁷⁵⁰. Anne-Marie Pelletier signale que quelques-uns des textes les plus populaires du Nouveau Testament, et qui ont même fourni des expressions à la langue courante (ainsi le « bon Samaritain », les « ouvriers de la onzième heure », la brebis égarée », etc.), relèvent de ce genre littéraire⁷⁵¹. En plus de la tradition chrétienne, ce genre de récit connaît une grande valeur pédagogique aussi dans les traditions islamique et judaïque⁷⁵². Par son étymologie, le mot 'parabole' (en grec *parabolè* = « rapprochement ») désigne un récit énigmatique fondé sur une comparaison sous laquelle se cache une vérité abstraite ou un enseignement moral.⁷⁵³

749 André Gide, « Lettre à Christian Beck », *Mercur de France*, Vol. 306, numéro 1032, 1 août, 1949, p. 621, citation reprise par Kenneth I. Perry, *op. cit.*, p. 99.

750 Pour définir la parabole, nous nous appuyons sur la définition qu'Anne-Marie Pelletier donne dans son livre *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, *op. cit.*, pp. 272–274.

751 *Ibid.*, p. 271.

752 Par exemple, Michel Worton, « Écrire et réécrire : le projet de Tournier », in *SUD* 61, pp. 52–69.

753 Les paraboles évangéliques se rapprochent des récits de l'Ancien Testament que la Bible connaît sous le nom de *mashal* et qui incluent les formes variées du proverbe, du dicton populaire ou encore de l'énigme.

Le fait de parler par paraboles est souvent attaché à Jésus qui répondait aux hommes d'une manière détournée. Le lecteur du texte biblique peut s'identifier aux disciples de Jésus qui n'arrêtaient pas de lui demander des explications sur les significations des paraboles :

Par de nombreuses paraboles de ce genre, il leur annonçait la Parole, dans la mesure où ils étaient capables de l'entendre. Il ne leur parlait pas sans parabole, mais, en particulier, il expliquait tout à ses disciples. (Mc 4, 33–34)

Michel Worton remarque que « la parole évangélique n'est [...] pas accessible à tous, et en outre, il y a une différence entre la parabole et l'explication qui est offerte aux seuls disciples »⁷⁵⁴. Jésus, qui cherche à amener son interlocuteur à la décision, se met à parler par paraboles lorsqu'il explique aux hommes les choses invisibles, abstraites et difficiles à comprendre mais qui les concernent.

Les paraboles évangéliques connaissent une série de traits caractéristiques. Ce sont de petites histoires reprenant une situation de la vie quotidienne (la drachme perdue, par exemple), ou bien des histoires inventées (ainsi la parabole des « dix vierges » ou celle de « l'enfant prodigue »). Les paraboles puisent leurs thèmes dans la vie quotidienne des auditeurs, où l'on se marie, part en voyage, embauche des journaliers, etc. Même les plus simples engagent à se poser des questions (qui est le roi ? les invités du festin ? qu'est-ce que la perle de grand prix ?). Par conséquent, les paraboles sont faites pour être interprétées et permettent au lecteur plusieurs prises de position ou identifications possibles. Tous les détails de la parabole sont signifiants mais leur sens n'est ni immédiat, ni univoque. Les paraboles s'interprètent en effet de plusieurs manières, selon les angles de lecture. En outre, plus qu'un énoncé fait de mots, elles représentent, signale Anne-Marie Pelletier, *un acte de parole*⁷⁵⁵ : « Car la parabole est parole, consciemment adressée par quelqu'un à quelqu'un, pour produire des effets qui dépassent le simple échange d'information »⁷⁵⁶. En résumé, les paraboles de Jésus rapportées dans les Évangiles illuminent la vérité de Dieu et la nature de son royaume par voie de comparaison ou

Les rabbis juifs du 1^{er} siècle emploient communément cette forme d'expression. Jésus participe aussi de cette tradition d'enseignement oral. Cf. Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., pp. 272–273.

754 Michel Worton, op. cit., p. 62.

755 L'expression appartient à la pragmatique du discours qui, débordant l'analyse des énoncés, s'intéresse à la manière dont ils sont produits, dont ils sont reçus et à ce qu'ils opèrent. On trouvera une bonne analyse de cet aspect dans l'article "La parabole, manière de parler, manière d'entendre" de C. Mellon, in *Récit évangélique*, sous la direction de C. Chabrol et L. Marin, Paris, Bibliothèque des sciences religieuses, 1974.

756 Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., p. 273.

d'analogie avec les exemples de la vie quotidienne de ses interlocuteurs. Lorsque l'écriture parabolique est imitée dans la fiction, il s'agit d'une écriture qui signifie plus qu'elle en a l'air, et qui nécessite une interprétation à la manière des histoires de la Bible. Cette sorte de narration ne propose pas une solution fixe aux questions que pose le récit lui-même⁷⁵⁷, car la signification d'une parabole ne peut jamais être complètement cernée ou possédée⁷⁵⁸.

Passons maintenant à l'interprétation de la parabole de l'enfant prodigue qui raconte l'histoire d'un père riche qui a deux fils différents. Le père représente Dieu, le fils prodigue les pécheurs et le grand frère les Pharisiens⁷⁵⁹. Nous allons voir que les frères sont tous les deux des brebis égarées et loin de Dieu, l'un à cause de ses péchés, l'autre à cause de son amour-propre. Sur la demande du plus jeune « Père, donne-moi la part de bien qui doit me revenir » (Lc 15, 12), le père partage son bien entre ses fils. Selon la loi juive (Dt 21, 17), le fils aîné a droit aux deux tiers de l'héritage, et le reste appartient au cadet. La générosité et l'amour du père se manifestent déjà dans le fait qu'il donne de son vivant sa part de fortune au frère cadet, ce qui n'est pas obligatoire selon la loi. Rassemblant tout son avoir, le fils prodigue part pour un pays lointain où il dissipera son bien en vivant dans l'inconduite. Il doit faire face à deux malheurs. D'abord, il est responsable de la perte de son bien, ensuite, la famine qui survient en la contrée où il se trouve l'éprouve et lui fait découvrir sa solitude. Pour survivre, il se met au service d'un habitant du pays. Ce travail est la pire chose qu'un Juif puisse envisager, car il consiste à garder des cochons, animal impur pour les Juifs⁷⁶⁰. Il est si affamé qu'il voudrait même se remplir le ventre de caroubes, nourriture destinée aux cochons, mais personne ne lui en donne. Sa déchéance ne pourrait être plus complète. Comme cela arrive souvent dans la Bible, ce genre d'expérience sert à remettre la personne égarée sur le bon chemin.

Le fils prodigue compare alors la douceur de la maison de son père à l'horreur de son état actuel et retrouve le sens des réalités. L'Évangile utilise l'expression « rentrant alors en lui-même » (Lc 15, 17), pour dire qu'il retrouve la raison⁷⁶¹. Il sort de son erreur et voit enfin la valeur de ses origines. Le motif, la faim, n'est certes pas des plus nobles, mais du moins son repentir est aussi authentique et sincère que l'a été sa chute. Il veut rentrer,

757 Michel Worton, *op. cit.*, p. 67

758 Cf. Paul Ricœur, « Biblical Hermeneutics », *Semina*, 4, 1975, pp. 29-148.

759 La parabole invite les Pharisiens à entrer dans la joie de Dieu, à avoir le cœur aussi large que le sien dans l'accueil des pécheurs qui reviennent à lui. » TOB, note du verset 15, 11, *op. cit.*, p. 2263.

760 Lv 11, 7 : « le porc, car il a le sabot fendu, mais ne rumine pas : pour vous il est impur. »

761 *Word Biblical Commentary, Volume 35B, Luke 9:21-18:34*, éd. John Nolland, Colombia, Nelson Reference&Electronic, 1993, p. 783-784.

retrouver son père et se faire pardonner. Il se prépare à lui dire : « Père, j'ai péché envers le ciel et contre toi. Je ne mérite plus d'être appelé ton fils. Traite-moi comme un de tes ouvriers » (Lc 15, 18–19). Le fils prodigue ne prononce pas tout ce qu'il avait l'intention de dire parce que l'amour de son père l'envahit. Il comprend qu'être pardonné signifie qu'il reçoit plus qu'il ne le mériterait. La volonté du père de célébrer le retour de son enfant met en évidence que le pardon est inconditionnel et que le fils retrouve sa place. Les chaussures qu'on lui met aux pieds sont le symbole de son statut de fils retrouvé⁷⁶².

La seconde partie de la parabole montre le retour de l'aîné à la maison du père. Celui-ci rentre du travail des champs et s'étonne d'entendre de la musique et des danses. Il reste dehors et demande à un des serviteurs ce qui se passe à l'intérieur. Lorsque le serviteur lui explique la cause de la fête, il se met en colère et refuse d'entrer. Le père sort et le prie d'entrer. La réponse du frère aîné : « ton fils que voici est arrivé, lui qui a mangé ton avoir avec des filles, tu as tué le veau gras pour lui ! » (Lc 15, 30) évoque celle des Pharisiens qui reprochent à Jésus de faire bon accueil aux pécheurs et de manger avec eux (Lc 15, 2). Le père s'adresse à son aîné avec indulgence comme Jésus quand il répond aux Pharisiens. L'aîné s'étonne de la générosité du père et trouve celui-ci injuste. La jalousie du fils aîné dévoile en fin de compte que lui aussi aurait voulu dilapider sa part d'héritage pour s'amuser et pour avoir ensuite le même traitement que son frère ! Il manifeste son amertume et son mépris en désignant son frère par l'expression « ton fils que voici » (Lc 15, 30) au lieu de dire « mon frère ». En disant « *ton* frère que voici était mort et il est vivant » au lieu de dire « *mon* fils », le père montre qu'il voudrait que l'aîné comprenne que cette joie le concerne et lui appartient aussi⁷⁶³.

Ce qui montre la force de suggestion de la parabole du fils prodigue, ce sont les reprises, les réinterprétations ou les réécritures littéraires ainsi que l'abondante iconographie qu'elle a suscitées⁷⁶⁴. Rembrandt fait de cette parabole un de ses sujets de prédilection. La littérature en connaît de multiples réécritures. Nous nous contentons d'évoquer celles de Charles Péguy (*Porche du mystère de la deuxième vertu*, 1911) et celle de R.M. Rilke (*Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 1911) en plus de *Retour du fils prodigue* (1907) d'André Gide dont nous allons poursuivre l'analyse par la suite.

762 *Ibid.*, p. 785.

763 *Ibid.*, p. 787–788. En plus d'interpréter cette parabole comme l'une des plus belles expressions bibliques de la paternité de Dieu, il est possible d'y lire également « une figuration de l'histoire de l'humanité, les païens vivant loin de Dieu étant représentés par le cadet qui quitte la maison du père tandis que les Juifs occupent la place du fils aîné, jusqu'au jour où la bonté du père manifestée aux pécheurs vient brouiller les rôles. » Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., p. 276.

764 Cf. Anne-Marie Pelletier, « Métamorphoses littéraires d'une parabole – Le fils prodigue selon Gide, Rilke et Kafka », *Cahier biblique*, n°30, septembre 1991, pp. 21–32.

2.2.2 Les transformations principales de la parabole du fils prodigue

L'auteur amplifie le récit biblique en ajoutant deux personnages au père et aux deux fils qui interviennent dans la parabole biblique : un fils puîné, double du cadet de l'Évangile de Luc, destiné à mener jusqu'au bout l'aventure à laquelle le fils prodigue de l'Évangile renonce en revenant chez son père. Gide invente aussi une mère qui s'inquiète de voir s'éveiller le désir de fuir également chez son dernier fils. Nous tentons de montrer que la figure paternelle est estompée par l'intervention de ces deux nouveaux personnages ainsi que par l'amplification du rôle du frère aîné. L'interprétation gidienne s'oppose également à la lecture étroitement moralisante de la parabole biblique où on voit traditionnellement un appel à la conversion des pécheurs. Plus que tout autre type de récit, la parabole autorise ces libertés d'interprétation⁷⁶⁵.

Plusieurs critiques du texte gidien présentent le Père, écrit avec une majuscule, en tant que symbole du Dieu chrétien. Le Père fait effectivement penser à une figure de Dieu, et la 'Maison' est présentée clairement comme le symbole de l'Église. Contrairement au christianisme, l'amour qu'est ce Père doit être cherché en dehors de la Maison. La majuscule du mot 'maison' renvoie à l'orthodoxie et au dogme de l'Église catholique, mais d'après nous, la critique de l'Église de l'auteur vise surtout les sectes religieuses « fermées », à savoir les mouvements charismatiques au sein des églises protestantes où beaucoup se joue autour du charisme de pasteurs singuliers. Nous y reviendrons. Le personnage de la mère qui console ses enfants en disant qu'elle prie sans cesse pour eux évoque certes pour un lecteur catholique la Vierge mais pour un lecteur protestant elle fait tout de suite penser à une mère protestante, car la pratique de l'intercession est en effet l'une des caractéristiques de la foi protestante. Dans le chapitre « La réprimande du frère aîné », Gide se concentre sur le clergé représenté par le frère aîné. Si dans la parabole biblique, le frère aîné représente les Pharisiens, il est possible de considérer que Gide transpose la parabole biblique de son contexte juif au contexte chrétien. Le frère puîné évoque, entre autres, ceux que nous cherchons à guider et à inspirer par notre exemple. Mais ce n'est pas tout, car curieusement et paradoxalement, l'auteur semble faire du petit frère un symbole gidien du Christ. En étudiant ce personnage, nous allons pouvoir mettre en évidence une des particularités de la pensée religieuse de Gide dans laquelle les aspirations individuelles et leur mise en pratique sont précisément ce qui rend possible la rencontre de l'individu avec le sacré. Quant au personnage du fils prodigue, il devient, comme nous allons le voir, dans son désir de transmettre son culte de l'individu aux

765 Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., pp. 271–280.

autres, une sorte de figure de précurseur et évoque de ce fait Jean-Baptiste, le précurseur de Jésus.

Le récit de Gide est interrompu par quatre dialogues, qui sont des insertions métadiégétiques. Selon Genette, cela est essentiel dans l'extension, car l'annexion de ces épisodes étrangers permet d'étendre l'importance religieuse du sujet initial⁷⁶⁶. En outre, au début du deuxième chapitre, on trouve une intervention extradiégétique de l'auteur :

Mon Dieu, comme un enfant je m'agenouille devant vous aujourd'hui, le visage trempé de larmes. Si je me remémore et transcris ici votre pressante parabole, c'est que je sais quel était votre enfant prodigue ; c'est qu'en lui je me vois ; c'est que j'entends en moi, parfois et répète en secret ces paroles que, du fond de sa grande détresse, vous lui faites crier : – Combien de mercenaires de mon père ont chez lui le pain en abondance ; et moi je meurs de faim ! (159)

À la fin de l'histoire, Gide revient à la parabole, mais cette fois-ci, c'est une nouvelle parabole ou plutôt le début d'une nouvelle parabole, moyen de donner un sens nouveau et une interprétation nouvelle à l'histoire originelle.

2.2.2.1 La modification de la scène du retour

Dans l'Évangile, le fils prodigue attend la tombée du soir avant de rentrer pour dissimuler sa honte. Chez Gide, il n'a pas honte d'avoir quitté la maison de son Père, mais il a « honte de sa honte » (156), puisque même s'il rentre, son esprit est plutôt contrarié que prêt à la contrition : il regrette la ferveur qu'il a connue dans le désert et cependant laissée derrière lui. De même, il sent un besoin de témoigner de son aventure comme s'il avait eu une illumination.

La parabole de l'Évangile prend soin de signaler que c'est le père qui voit d'abord le fils ; chez Gide l'arrivée du fils passe inaperçue de tous ; même le chien ne le reconnaît plus. Il doit lui-même adresser la parole aux serviteurs, qui restent méfiants, s'écartent et vont prévenir le maître. Là, sur le seuil de la porte, il doit donc attendre l'arrivée de son père pour être reconnu par lui, alors que dans le désert il s'était senti si près de lui malgré la distance. D'ailleurs, le fait qu'on doive aller chercher le Père laisse déjà entendre que celui-ci occupe un rôle différent dans cette réécriture. Ce sont les autres qui le poussent dans la direction qu'ils veulent : le frère aîné dit en effet qu'il connaît le mieux les pensées du Père, mieux même que le Père lui-même. Il est difficile de ne pas penser que l'auteur critique à travers la figure du grand frère les croyants qui prétendent connaître les intentions de Dieu.

766 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, op. cit., p. 378.

Dans l'Évangile, le père, « pris de pitié » (Lc 15, 20), ressent une grande émotion au retour de son fils et court se jeter à son cou. Finalement, il se met à genoux pour lui parler (Lc 15, 20). Ces gestes en disent plus que mille mots. Dans le récit de Gide, la réaction du Père est beaucoup plus faible : c'est le fils qui s'agenouille pour se confesser. Cependant, la scène de retrouvailles ne transmet pas le sentiment d'amour qui pardonne tout que nous trouvons dans l'Évangile. Dans l'allégorie religieuse, le prodigue est un pécheur qui se repent pour reprendre sa place dans une communauté religieuse. Dans l'allégorie humaniste qu'est le récit de Gide, l'individu tente de briser la chaîne du conformisme, mais échoue en se rendant compte de son incapacité d'aller au-delà de ce qui est conventionnel et régresse ainsi dans le conventionnel pour retrouver la sécurité.⁷⁶⁷

La confession du fils prodigue de Gide est différente de celle de l'Évangile. Comme nous l'avons vu, le fils prodigue de la parabole de Jésus reprise par l'Évangile de Luc ressent si fort l'amour de son père que cet amour lui fait comprendre qu'il rentre en fils et non pas comme serviteur de son père. Il comprend donc qu'il n'est pas nécessaire de proposer à son père de travailler en tant que serviteur (Lc 15, 21–22), alors que chez Gide, la confession du prodigue reste telle qu'il l'avait prévue :

– Mon père ! mon père, j'ai gravement péché contre le ciel et contre toi ; je ne suis plus digne que tu m'appelles ; mais du moins, comme un de tes serviteurs, le dernier, dans un coin de notre maison, laisse-moi vivre... (156)

La réponse du Père suit cependant fidèlement la parabole de Luc et transmet la même émotion que celle-ci. Voici le texte de Gide :

– Mon fils ! que le jour où tu reviens à moi soit béni ! – et sa joie, qui de son cœur déborde, pleure ; il relève la tête de dessus le front de son fils qu'il baisait, se tourne vers les serviteurs :

– Apportez la plus belle robe ; mettez des souliers à ses pieds, un anneau précieux à son doigt. Cherchez dans nos étables le veau le plus gras, tuez-le ; préparer un festin de joie, car le fils que je disais mort est vivant. (157)

Et celui de Luc :

Mais le père dit à ses serviteurs : « Vite, apportez la plus belle robe et habillez-le ; mettez-lui un anneau au doigt, des sandales aux pieds. Amenez le veau gras, tuez-le, mangeons et festoyons, car mon fils que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et il est retrouvé ! » Et ils se mirent à festoyer. (Lc 15, 22–24)

767 Cf. Kenneth I. Perry, *op. cit.*, p. 103.

La réplique du Père : « Le fils que je disais mort est vivant » ne signifie pas tout à fait la même chose que ce que dit le père dans la parabole de Luc : « mon fils que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et il est retrouvé ! » (Lc 15, 24). Dans l'Évangile, le fils perdu *était mort*, ce qui signifie, dans ce contexte, une mort spirituelle ; les retrouvailles du père et du fils rendent la vie au fils repent, sont le symbole d'une nouvelle naissance. Chez Gide, le Père semble se contenter de constater que son fils qu'il croyait mort, est là devant lui, bien vivant. De plus, nous allons voir que loin de la Maison de son Père « qui l'enfermait » (160), le prodigue de Gide se sentait plus près de son Père, comme si la Maison empêchait ce contact avec le Père.

2.2.2.2 Le faux repentir et le pardon conditionnel

C'est surtout dans l'exercice du repentir qu'il existe une grande différence entre la version originelle et celle de Gide. Le prodigue de ce dernier est plus calculateur et moins humble : dans l'Évangile, avant le retour, comme nous l'avons vu, le prodigue, qui n'ose plus demander qu'on le traite en fils, se dit qu'il lui suffirait de faire partie des serviteurs de son père. Il est prêt à abandonner entièrement son ancienne vie et n'a pas d'arrière-pensées, contrairement au personnage créé par Gide. En effet chez Gide, même si le prodigue demande pardon à son Père et avoue son échec, dans son cœur il s'auto-accuse de ne pas avoir trouvé le bonheur ni su prolonger bien longtemps cette ivresse qu'à défaut de bonheur il cherchait. Peut-être en veut-il à son père de l'éducation qu'il a reçue et qui l'a empêché de vivre dans la débauche. Son repentir n'est pas tout à fait sincère : conscient du pardon qu'il va recevoir, il sait qu'il n'a pas perdu le droit d'être le fils de son père malgré ce qu'il a fait. Il ne doute pas non plus de l'amour de son père, au contraire : « Ah ! pense-t-il, si mon Père, d'abord irrité contre moi, m'a cru mort, peut-être, malgré mon péché, se réjouirait-il de me revoir... » (155). De plus, il reconnaît que ce sont les souffrances rencontrées hors de la Maison, le manque du confort auquel il était habitué qui l'ont empêché d'aller jusqu'au bout de son entreprise :

– Alors qu'est-ce qui t'a fait revenir ? Parle.

– Je ne sais. Peut-être la paresse.

[...]

– Peut-être aussi la lâcheté, la maladie... [...] Je supportais de plus en plus mal l'inconfort qui d'abord attisait ma ferveur. La nuit, quand j'avais froid, je songeais que mon lit était bien bordé chez mon Père ; quand je jeûnais, je songeais que, chez mon Père, l'abondance des mets servis outrepassait toujours ma faim. J'ai fléchi ; pour lutter plus longtemps, je ne me sentais plus assez courageux, assez fort, et cependant... (162)

Il cherchait l'exaltation, mais dans le dénuement, ses pensées se sont tournées vers ce qu'il avait laissé derrière. Il comprend qu'il est plus facile pour l'homme de se libérer des contraintes que de rester libre. Grandi dans un milieu protégé, le prodigue de Gide n'a finalement pas assez de courage pour assumer sa vie dissolue ni pour supporter l'angoisse qui l'étreint lorsqu'il commet des fautes. Cette crise n'est pas uniquement morale, « l'isolation transcendante »⁷⁶⁸ (état dans lequel se trouve l'individu qui tente de se libérer des valeurs qui l'ont forgé) s'accompagne d'angoisses physiques. Il cède donc à l'impulsion nostalgique de retourner à la maison et à la communauté qu'il avait laissées derrière lui. Lorsque le Père lui répond : « si tu t'es senti faible, tu as bien fait de revenir » (163), c'est comme si l'auteur disait que l'Église est pour les faibles. D'ailleurs, Gide n'est pas loin de la réponse que Jésus donne aux Pharisiens qui s'étonnent de sa fréquentation des pécheurs : « Ce ne sont pas les bien portants qui ont besoin de médecin, mais les malades » (Mt 9, 12). La différence est que dans l'Évangile, la faiblesse n'est pas un handicap, mais bien plutôt un état propice au rapprochement de l'homme vers Dieu. Gide, lui, pense que les forts peuvent célébrer Dieu où qu'ils soient.

Dans la version biblique, le père accorde son pardon sans condition et sans culpabiliser son fils. Chez Gide, le Père juge, il veut montrer qu'il sait mieux, qu'il a raison : « au bout de peu de temps, que t'est-il resté, fils prodigue ? » (161). Vient ensuite la réaction du frère aîné qui s'oppose dans un premier temps à la joie des autres : la joie de tous montant comme un cantique irrite le fils aîné qui seul parmi les convives « montre un front courroucé » (157). Son incapacité de se réjouir avec les autres est motivée de la même manière que dans l'Évangile, car il ne comprend pas pourquoi « au pécheur repent, [on donne] plus d'honneur qu'à lui-même, qui n'a jamais péché » (157). Lui-même préfère à l'amour l'ordre, ce qui veut dire qu'il vit selon la loi et ignore la signification de la grâce. Il consent à paraître au festin, car les parents lui ont promis qu'il pourra morigéner le prodigue qu'il s'apprête en effet à sermonner sévèrement (157). Là où la parabole biblique met en valeur l'amour paternel, l'auteur insiste sur l'indignation du fils aîné que les parents semblent accepter.

Si dans le texte de l'Évangile l'attitude négative du frère ne fait que souligner l'amour du père, chez Gide, c'est le frère aîné qui commande le Père : « Je t'ai parlé peut-être durement. Ton frère l'a voulu, ici c'est lui qui fait la loi. C'est lui qui m'a sommé de te dire : "Hors la Maison, point de salut pour toi" » (163). Ainsi, dans la parabole de Gide, le frère aîné est-il le porte-parole de ceux qui sont d'avis que hors de l'Église l'homme

768 Kenneth I. Perry, *op. cit.*, p. 102.

ne peut pas être sauvé. Le personnage est une caricature des chrétiens qui s'autorisent à juger la foi et la manière de croire des autres en disant que c'est pour leur salut. Le récit de Gide critique cette attitude qui contrôle la vie et réduit la liberté de l'homme. Le retour du prodigue, en soi, est ici une défaite : il rentre découragé et abattu. Son « repentir » est plutôt l'aveu de sa faiblesse et de son incapacité à fuir la sécurité et les conventions de la Maison de son Père et de la communauté qui l'a formé.

2.2.2.3 La critique de l'autorité de l'Église

Le récit de Gide insiste sur le fait que la Maison est un milieu trop étouffant pour favoriser la quête de l'identité. Lorsque le prodigue explique les raisons de son départ, il apparaît que la Maison représente l'autorité de l'Église, que refuse Gide à travers son personnage :

- Vous ai-je vraiment quitté ? Père ! n'êtes-vous pas partout ? Jamais je n'ai cessé de vous aimer.
- [...] Toi, l'héritier, le fils, pourquoi t'être évadé de la Maison ?
- Parce que la Maison m'enfermait. La Maison, ce n'est pas Vous, mon Père.
- C'est moi qui l'ai construite, et pour toi. (160)

Gide distingue le Père de la Maison, Dieu de l'Église. 'La Maison' est pour lui, une institution humaine, et pour cela ne peut pas servir de « substitut » au 'Père'. La Maison qui enferme le prodigue rend difficile un contact personnel avec le Père. Il semble en effet que le prodigue se dit que la Maison l'empêchait de connaître le Père et que pour se sentir près de lui, il devait quitter la Maison. Pour se sentir près de Dieu, il suffit de le chercher partout dans le monde, alors qu'un lieu fermé et conventionnel risque de gauchir la relation directe de l'homme avec Dieu. Ce raisonnement correspond bien à la frustration de l'auteur à l'égard de l'Église : « Mais quand je cherche le Christ, je trouve le prêtre ; et derrière le prêtre, Saint Paul »⁷⁶⁹. Dans sa critique de l'Église, la réécriture gidienne nie ou ignore carrément l'idée de la communion des saints selon laquelle les chrétiens sont le corps de l'Église où le Christ ne cesse d'être présent.

Trouver Dieu dans la solitude et dans l'angoisse n'est certes pas une idée étrangère à la Bible, mais constater que l'Église empêche l'individu de s'approcher de Dieu reste cependant l'idée qui sépare peut-être le plus radicalement les pensées religieuses de Gide et de Claudel. Il n'est pas surprenant que ce dernier ait rédigé pour son ami le 9 mars 1906 son « Abrégé de toute la doctrine chrétienne » où il lui signale, entre autres, l'importance de l'Église et celle de la communion des saints :

769 André Gide, « Pages retrouvées », *La Nouvelle Revue Française*, Vol. XXXII, 1929, p. 501.

- Par notre union au Christ, son chef, dans l'unité visible de l'Église, le corps des fidèles est restitué à Dieu.
- Il faut communiquer au Christ. Pour tenir à la tête, il faut être corps. Nous sommes corps de l'Église par notre soumission à la forme, c'est-à-dire aux pasteurs légitimes, et par notre participation à la vie, c'est-à-dire aux sacrements qui en sont les canaux.
- Le Christ est avec nous. Il ne cesse pas d'être présent à son Église, comme docteur par le pape et la hiérarchie, comme médecin par le sacrement de pénitence, comme nourriture par l'Eucharistie.
- Ainsi la joie éternelle n'est pas loin de nous. Ce n'est pas un rêve ou un appétit morbide, c'est un besoin organique et légitime de notre nature, le plus essentiel. « Le Royaume des Cieux est en nous. » Il réside dans un acte libre de notre volonté, dans un consentement à la Grâce qui nous sollicite. Royaume, soumission à un « ordre » accepté. Il consiste dans l'ordre restitué de la créature soumise à son Créateur et, à sa place, participant à sa vie. *Fiat voluntas tua*.
- C'est pourquoi la Vérité catholique s'apprend le mieux, non pas théoriquement par le seul mouvement de la tête qui écoute, mais pratiquement par le placement de toute notre personne dans son ordre vrai, comme un mot qui est mis à sa place, par l'orientation dans le site, par le service dans le corps.⁷⁷⁰

Le mot « ordre » revient souvent dans le discours de Claudel lorsqu'il exprime sa conception de la foi chrétienne. La croyance est toujours liée aux principes de la doctrine catholique et n'est pas une affaire privée comme c'est le cas chez Gide. Rencontrer Dieu signifie pour l'auteur catholique une sorte de soumission à un « ordre accepté ». De son catholicisme témoigne sa volonté d'insister sur l'importance de tous les éléments du christianisme : le chrétien n'est pas dans la position de pouvoir choisir uniquement les morceaux préférés de sa religion, mais être catholique signifie qu'il faut également accepter les parties « moins attirantes » de la doctrine. Porte-parole de l'individu, Gide a tenté d'esquisser une idée plus individuelle de la foi. Selon lui, « la communauté des saints » risque de conduire l'homme à mal connaître Dieu par le biais des hommes. Il écrit dans les pages retrouvées de son *Journal*, intitulées *Feuillets* :

Il reste, encore et malgré tout, tant de vérité surhumaine dans l'établissement de l'Église que les simples s'y puissent tromper et s'approcher de Dieu par ce canal jusqu'à ne considérer plus que Dieu même ; mais de même que le Christ nous disait : « Nul ne vient au Père que par moi », l'Église voudrait que nous ne puissions atteindre le Christ que par elle.⁷⁷¹

L'auteur veut défendre sa façon individuelle de croire. Il s'adresse « à quelques nouveaux convertis » en ces mots :

770 Paul Claudel et André Gide, *Correspondance 1899–1926*, *op. cit.*, pp. 65–66.

771 André Gide, *Journal : 1889–1939*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1282.

Moi aussi je me suis nourri de l'Écriture ; si elle m'a instruit différemment, c'est disiez-vous, que je l'interprétais. La preuve que j'avais tort, c'est que, pensant avec l'Église, vous ne pouviez pas tromper. Vous appeliez votre façon de penser : orthodoxie ; en dehors de quoi l'on ne pouvait raisonner que de travers [...] ⁷⁷²

Lorsque l'enfant prodigue de Gide annonce « J'ai connu l'amour qui consume » (161), il proclame la nécessité de l'expérience personnelle pour connaître la réalité et souligne l'impossibilité de limiter la subjectivité par un ordre venu d'en haut. La Maison l'étouffait, car on n'y acceptait pas sa différence. Le conformisme d'un groupe social que représente aussi l'Église ne l'encourageait pas à exprimer sa différence. Dans la réplique du prodigue : « J'ai changé votre or en plaisirs, vos préceptes en fantaisie, ma chasteté en poésie, et mon austérité en désirs » (161), il est néanmoins possible de trouver un idéal de l'expérience religieuse qui, dans une certaine mesure, évoque celle de ces églises protestantes ou charismatiques qui proclament la nécessité d'une expérience très personnelle de la foi vécue au moment de la rencontre de l'individu avec Dieu. En tout cas, les vertus traditionnelles de l'Église ont été remplacées par une flamme plus brillante, une nouvelle ferveur. Le récit de Gide invite à se chercher d'abord soi-même, car c'est à travers la connaissance de soi que l'homme trouve Dieu. La pensée profonde de Gide, comme le dit François Mauriac, « me paraît être celle-ci : que l'homme atteigne l'extrémité de sa détresse pour trouver Dieu ; qu'il accomplisse tout son destin charnel ; qu'il s'accepte lui-même jusqu'à la lie » ⁷⁷³.

Chez Gide, le Père accuse et réprimande le prodigue, ce qui n'arrive pas dans la version biblique. Il veut lui faire comprendre que ce qu'il vivait dans le monde aurait fini par le détruire : « songe à cette pure flamme que vit Moïse, sur le buisson sacré : elle brillait mais sans consumer » (161). À la manière du Clamence de Camus, le prodigue de Gide fait l'éloge de la débauche ; pour lui, c'est même le moyen idéal de se sentir près de Dieu : « j'ai connu l'amour qui consume. [...] Dans ce dénuement, je me suis senti près de Vous, Père » (161). Décidé, voire entêté, le prodigue veut connaître l'amour qui consume, vivre sa vie, voir jusqu'où portent ses ailes, mais le Père lui répond : « Mais l'homme a besoin d'un toit sous lequel reposer sa tête. Orgueilleux ! penses-tu pouvoir dormir en plein vent ? » Le vent, symbole du Saint-Esprit, fait allusion à l'Évangile selon Jean (3, 8) où Jésus explique la nature de l'Esprit de Dieu en disant : « Le vent souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est

772 *Ibid.*, p. 1283.

773 François Mauriac, « L'Évangile selon André Gide », in *André Gide*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, p. 189.

né de l'Esprit. » La réécriture gidienne met en relief l'idée que l'homme peut rencontrer Dieu partout dans le monde et que les chemins de l'esprit sont inconnus.

2.2.2.4 La réprimande du frère aîné

Autoritaire, le frère aîné semble tout dominer dans le récit de Gide au point de s'approprier les intentions de son Père. Il dit au fils prodigue :

– Je sais ce que t'a dit le Père. C'est vague. Il ne s'explique plus très clairement ; de sorte qu'on lui fait dire ce qu'on veut. Mais moi je connais bien sa pensée. Auprès des serviteurs j'en reste l'unique interprète, et qui veut comprendre le Père doit m'écouter. (165)

Le frère aîné exclut toute possibilité de connaître le Père sans écouter son interprétation. Il juge le prodigue, et dénigre son expérience :

– Je l'entendais très aisément sans toi.
– Cela te semblait ; mais tu comprenais mal. Il n'y a pas plusieurs façons de comprendre le Père ; il n'y a pas plusieurs façons de l'écouter. Il n'y a pas plusieurs façons de l'aimer ; afin que nous soyons unis dans son amour.
– Dans sa Maison. (165)

Le frère aîné veut résumer toute l'existence et toutes les émotions de l'homme dans une formule qui représente l'unique bonne façon de vivre : la soumission à l'ordre de l'Église. Dans le récit de Gide, cette façon de vivre paraît bornée, austère, isolée, et ne valorise pas la différence, caractéristique pourtant dominante de toute l'humanité. Elle cherche à réduire toute spontanéité. Obsédé par sa dissemblance, le prodigue n'accepte pas les convictions de son frère aîné puisque elles s'opposent à ce qu'il vient de découvrir lui-même : « Je sentais trop que la Maison n'est pas tout l'univers » (165). De même, il exige que le frère aîné ouvre ses yeux à la dissemblance et à la diversité de la création : « J'imaginai malgré moi d'autres cultures, d'autres terres, et des routes pour y courir, des routes non tracées, j'imaginai en moi l'être neuf que je sentais s'y élancer » (166). Il essaie de faire comprendre à son frère aîné que ce qu'il a découvert dans son isolement a remplacé les réponses toutes faites de la Maison de leur Père. Nous pensons que la critique de Gide vise à défendre ces individus fragiles qui sont soumis à l'enseignement catégorique d'un prêtre ou d'un pasteur à l'intérieur d'une collectivité renfermée. Dans le désert, le prodigue gidien est né de nouveau, il a trouvé sa foi, il a vécu sa foi de façon plus personnelle. Bref, il s'est converti à sa façon. Son expérience est trop personnelle pour convaincre le frère aîné et menace l'ordre qu'il représente. Le frère aîné lui demande

d'oublier ses désirs et ses besoins personnels : « N'appelle qualité que ce qui te ramène à l'ordre, et tout le reste, réduis-le » (164).

À la place des expériences singulières, le frère aîné lui propose une servitude contrôlée où il faut rivaliser avec soi-même : « C'est une exaltation de toi que je propose, où les plus divers, les plus insubordonnés éléments de ta chair et de ton esprit doivent symphoniquement concourir, où le pire de toi doit alimenter le meilleur, où le meilleur doit se soumettre » (165). Quant à la servitude, Gide réclame la nécessité du libre choix :

Il me plaît de servir ; il ne me plaît point d'être esclave; esclave de mon passé, esclave de mes projets d'avenir, esclave de ma foi, de mon doute, de ma haine ou de mon amour. S'il me plaît de servir, être ou pensée, et de me renoncer par amour, je veux que, librement consenti, le bail soit renouvelable à toute heure, et que la raison ou l'amour m'en dicte sans cesse les clauses à neuf.⁷⁷⁴

Le prodigue a peur de se perdre dans la masse. Horrifié à l'idée d'être différent seulement pas ses défauts, il pousse un cri : « ne puis-je avoir de distinctif que des défauts ? » (164). Cette peur de la mutilation évoque l'opinion de Gide qui semble fortement valoriser tout ce que les hommes ont de particulier.

Le frère aîné se justifie en faisant appel aux biens qui sont sous sa responsabilité : « Songe à ce qui serait advenu si j'avais comme toi délaissé la Maison du Père. Les serviteurs et les bandits auraient pillé tout notre bien » (166). Il accuse le prodigue d'orgueil lorsque celui-ci mentionne les autres biens qui ont remplacé ceux de la Maison et reprend la doctrine sur le péché originel :

De quel chaos l'homme est sorti, tu l'apprendras si tu ne le sais pas encore. Il en est mal sorti ; de tout son poids naïf il y retombe dès que l'Esprit ne le soulève plus au-dessus. Ne l'apprends pas à tes dépens : les éléments bien ordonnés qui te composent n'attendent qu'un acquiescement, qu'un affaiblissement de ta part pour retourner à l'anarchie... Mais ce que tu ne sauras jamais, c'est la longueur de temps qu'il a fallu à l'homme pour élaborer l'homme. À présent que le modèle est obtenu, tenons-nous-y. « Tiens ferme ce que tu as », dit l'Esprit à l'Ange de l'Église, et il ajoute : « afin que personne ne prenne ta couronne ». (166)

L'aîné pousse loin sa réprimande : il va jusqu'à citer l'Apocalypse (3, 2) et joue ainsi sa dernière carte. À travers la citation de l'Apocalypse (« Tiens ferme ce que tu as ») s'entend une critique de la part de l'auteur, non sans une certaine hilarité, à l'égard des croyants qui exercent des pressions sur leurs prochains avec leurs histoires redoutables sur la fin du monde. À la fin de la discussion, les dernières phrases du frère aîné « Entre dans le

774 André Gide, *Journal, 1889–1939, op. cit.*, p. 670.

repos de la Maison » et « Bénie soit ta fatigue, alors ! À présent dors » (168), renforcent également le côté ecclésiastique de ce personnage.

2.2.2.5 La mère – une figure de l'intercesseur

La parabole évangélique ne parle pas de la mère. Dans le récit de Gide, ce personnage de second plan symbolise-t-il la Vierge ou l'amour rayonnant du père du récit biblique ? Il nous évoque plutôt une caricature de la mère protestante qui est absorbée dans la prière pour ses enfants. La mère du récit de Gide console son fils prodigue et ses prières sont efficaces :

- Chaque matin, avant de m'éveiller tout à fait, je pensais : Est-ce pas aujourd'hui qu'il revient ? Puis je priais. J'ai tant prié, qu'il te fallait bien venir.
- Vos prières ont forcé mon retour.
- Ne souris pas de moi, mon enfant. (169)

Le prodigue se confesse à sa mère plus qu'aux autres. Il lui dit ce qu'il n'a pas avoué à son frère, c'est-à-dire qu'il a dû servir de mauvais maîtres qui malmenaient son corps, exaspéraient son orgueil, et lui donnaient à peine de quoi manger. Il semble avoir compris la signification de la protection qu'offre la Maison, mais en même temps il l'accuse de l'avoir rendu trop fragile pour surmonter les conditions austères du désert. La parabole de Gide apprend que l'homme se libère difficilement de son passé, de l'éducation qu'il a reçue. Il y a ce qui culpabilise, il y a aussi la peur d'être condamné ou exclu : « Rien n'est plus fatiguant que de réaliser sa dissemblance. Ce voyage à la fin m'a lassé » (170) dit le prodigue. Cependant la valorisation de la fugue est une valorisation de la quête de l'identité, car le fils prodigue était parti précisément pour chercher qui il était. Lorsqu'il dit que la Maison l'enfermait, cela signifie qu'elle l'empêchait de trouver son vrai moi. Il n'a pu se faire une image de lui-même dans un milieu qui ne respecte pas la dissemblance, mais propose plutôt un modèle auquel il faut ressembler. De nombreuses références à la question de ressemblance et dissemblance du récit de Gide mettent en évidence le thème de la pesanteur de l'éducation religieuse qui culpabilise l'homme.

Le prodigue se résigne, voire se soumet, à la volonté des autres. Son unique but sera désormais, dit-il, de ressembler à son frère aîné :

- Qu'est-ce que tu vas faire à présent?
- Je vous l'ai dit : m'occuper de ressembler à mon grand frère ; régir nos biens ; comme lui prendre femme.
- Sans doute tu penses à quelqu'un, en disant cela.
- Oh ! n'importe laquelle sera la préférée, du moment que vous l'aurez choisie. Faites comme vous avez fait pour mon frère. (171)

Principalement, à la manière de l'aîné, la mère sert l'Église, ce qui marque et limite son amour. Il apparaît clairement qu'elle parle pour l'Église lorsqu'elle exprime sa peur et son inquiétude pour son fils cadet qui « lit trop, et ne préfère pas toujours les bons livres » (172). La mère voit dans le choix des livres aussi bien que dans « les goujats les plus distants » (173), notamment un porcher dont le cadet aime la compagnie, un signe d'éloignement. Elle voit une ressemblance dangereuse entre le cadet et le prodigue au moment de sa fugue. En voulant que son cadet abandonne les activités qui l'individualisent trop et le distinguent trop de la masse, la mère, dans son amour maternel, veut limiter sa liberté individuelle. Elle demande au prodigue de parler au cadet pour lui épargner la misère et les dangers de la route. Pourtant, convaincue du départ de son dernier fils, la mère annonce le point culminant du récit qui prend place dans le dernier chapitre.

2.2.2.6 La nourriture du désert

Il reste encore dans le pli du manteau crevé du prodigue une poignée des glands doux dont il faisait sa nourriture comme dans la parabole biblique. Chez Gide, le fils prodigue préfère les glands du désert au veau gras du banquet de son Père, car pour lui : « Rien n'en saurait couvrir la saveur » (163). L'auteur détourne la signification de cette nourriture : pour son prodigue elle symbolise l'amour qui consume et la soif qu'il a connue dans le désert. Son autre nourriture dans le désert évoque curieusement celle de Jean-Baptiste : « je me nourrissais de fruits sauvages, de sauterelles et de miel » (162). L'auteur relie la vie dissolue et l'expérience spirituelle : il y a du Jean-Baptiste dans son fils prodigue. Gide place son prodigue dans un désert, ce qui fait également allusion au récit de Jean-Baptiste. Ce dernier, qui possédait l'esprit et la puissance d'Élie, vivait dans des endroits déserts ; le personnage gidien est animé par une ferveur nouvelle qu'il a trouvée dans un lieu désertique : « c'est dans l'aridité du désert que j'ai le mieux aimé ma soif » (161) dit-il à son Père. En quittant la maison, il a pu vivre des expériences qui lui étaient impossibles avant, et désormais leur souvenir constituera son plus cher trésor. Même s'il avoue son échec, non seulement il continue à glorifier dans son cœur ce qu'il a vécu mais dès que l'occasion se présente, il en parle à son frère cadet. Que l'auteur se soit inspiré de saint Jean-Baptiste lors de sa réécriture de la parabole du fils prodigue, s'explique certes par sa liberté d'interprétation, mais aussi par le fait que juste avant la rédaction de ce petit récit, qu'il composa en deux semaines, il avait admiré au musée de Berlin le *Jean-Baptiste* de Michel-Ange. Cette pièce d'art l'a marqué. Il la décrit dans son *Journal* en 1907 :

Michel-Ange : Jean-Baptiste, très Donatello, d'une excessive jeunesse, d'un maniérisme sans fadeur, cou étrangement long, torse grêle ; dans la démarche, plus de rythme que de direction.

Dans sa main gauche il tient un gâteau de miel, et de la droite, il porte à sa bouche je ne sais quoi d'amer qui fait que sa bouche est tordue.⁷⁷⁵

Pendant cette visite au musée de Berlin, il avait également remarqué un petit bois sacré attribué à un élève de Filippo Lippi. Il en parle en ces termes :

Un petit bois sacré, symétrique à peu près, plein de mystère pourtant et de charme, où se rencontrent un Christ enfant, un Baptiste à peine un peu plus âgé. Près d'eux, des biches viennent boire ; des anémones des bois étincellent sur le vert très sombre du sol. Voici, non loin, saint Joseph et Marie qui s'avancent. (Cela est attribué à quelque élève de Filippo Lippi).⁷⁷⁶

Cette œuvre vue par Gide représente une proximité entre Jésus enfant et le jeune saint Jean-Baptiste. Nous allons montrer que dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, l'auteur reprend cette mise en présence de Jésus enfant et de Jean-Baptiste par le biais de la relation qui se crée entre le prodigue et le personnage – inventée par Gide – du frère cadet⁷⁷⁷.

2.2.2.7 Le dialogue avec le frère cadet

Gide invente un petit frère à son prodigue. Par cette invention, Gide met en abyme toute la parabole. Il y a donc une parabole à l'intérieur de la parabole. Les trois frères s'opposent, mais en même temps, il est possible de les interpréter comme différentes faces de l'identité du prodigue, l'aîné étant son surmoi (celui qui interdit qui juge et qui culpabilise) le prodigue son égo (celui qui essaie de concilier les remords et les désirs), le puîné son ça (les pulsions inconscientes, les désirs, les rêves). Par ailleurs, le petit frère est une image conforme du prodigue. Il veut aussi expérimenter la vie, tout vivre, goûter la vie dans son entité avec ses angoisses et ses extases. Il représente l'idéal gidien vécu par Nathanaël dans *Les Nourritures terrestres*. Même si la liberté peut amener l'individu au désespoir, *Le Retour de l'enfant prodigue* réclame le droit et la liberté de choisir du moins son servage.

La chambre du cadet évoque l'intérieur de l'église protestante : « une chambre point étroite aux murs nus » (175). Le prodigue ne parle pas pour lui, mais essaie d'accomplir la tâche que sa mère lui a donnée. Son discours manque de force, car il exprime uniquement les souhaits de la mère. C'est le cadet qui emporte le débat, et finit par convaincre son aîné qu'il faut écouter son cœur. Les rôles sont inversés : le discours du prodigue glisse dans la réprimande typique d'un frère aîné et le petit frère devient un nouveau fils prodigue, mais

775 André Gide, *Journal, 1889–1939, op. cit.*, p. 235.

776 *Ibid.*, p. 236.

777 Cf. Kenneth I. Perry, *op. cit.*, p. 100.

plus courageux et plus déterminé. Ces rêves sont ceux que le prodigue tente d'enterrer dans son cœur. Le prodigue répond à son frère cadet :

– Laisse-moi ! laisse-moi ! je reste à consoler notre mère. Sans moi tu seras plus vaillant. Il est temps à présent. Le ciel pâlit. Pars sans bruit. Allons ! embrasse-moi, mon jeune frère : tu emportes tous mes espoirs. Sois fort ; oublie-nous, oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir... (182)

Pour le prodigue, le plus important est de ne pas revenir en arrière ; nous trouvons cette idée au centre de la pensée religieuse de Gide dans les dernières pages de son *Journal*. Les souhaits du prodigue expriment tout ce qu'il aurait souhaité pour lui-même, mais qu'il n'a pas pu réaliser faute de courage. Ainsi le récit est-il une transvalorisation du retour de l'enfant prodigue de l'Évangile, puisqu'il dévalorise le retour et exalte le départ dont le but est de ne pas revenir en arrière. Au chevet du cadet se trouve une grenade qui évoque le fruit de la connaissance du bien et du mal. Pourquoi Gide choisit-il une grenade sauvage, fruit « d'une âcreté presque affreuse » (181) qui diminue la soif sans l'étancher ? N'est-ce pas parce qu'il ne s'agit pas d'étancher la soif, mais de l'aimer : « c'est cette soif que dans le désert je cherchais » (181) ? Le prodigue explique comment trouver ces fruits :

– C'est un petit verger abandonné, où l'on arrive avant le soir. Aucun mur ne le sépare plus du désert. Là coulait un ruisseau ; quelques fruits demi-mûrs pendaient aux branches.
– Quels fruits ?
– Les mêmes que ceux de notre jardin ; mais sauvages. (181)

La parabole de Gide semble enseigner que l'homme peut trouver la connaissance du bien et du mal tout seul hors des murs de la Maison. Le récit gidien suggère que l'homme est capable de trouver la vérité tout seul, tandis que selon l'Évangile, il est important de faire confiance au témoignage de ceux qui croient (Jn 17, 20). Nous voyons bien que la réécriture de Gide gauchit les données bibliques.

Dans ce dernier dialogue, le prodigue incarne le plus le symbole de Jean-Baptiste, son petit frère lui dit : « Tu m'as ouvert la route » (181). Le prodigue est parti, il a montré le chemin à son petit frère qui va continuer plus loin dans sa voie pour avoir la révélation et une relation personnelle avec Dieu. La réécriture de Gide est une transmotivation de la parabole évangélique : il met l'accent sur le départ du frère puîné au détriment du retour du prodigue, qui n'est finalement qu'un semi-pénitent. La morale de la parabole ainsi détournée se trouve dans la nécessité de partir, dans le courage qu'il faut avoir pour mettre en question ce que représente non seulement l'Église ou l'éducation protestante, mais tout ce qui empêche l'individu de trouver des valeurs individuelles.

La parabole biblique exalte la grâce de Dieu et le pardon, le message de l'œuvre gidiennne est beaucoup plus complexe, plus humain que divin. Elle dresse un portrait complexe de celui qui ne trouve sa place ni chez les siens, ni dans les plaisirs qu'offre le monde. Fragilisé par son éducation, le prodigue est marqué à vie par la culpabilité, l'incapacité de savourer « la vie en prise directe » comme le Jean-Baptiste Clamence d'Albert Camus. Le récit de Gide est l'histoire de celui qui se perd en se cherchant.

L'auteur sépare le christianisme et la foi individuelle dans le Christ. Dans les pages de son *Journal* intitulées *Feuillets*, il écrit en 1919 sur le catholicisme :

Le catholicisme a lié à la figure du Christ et à son enseignement tout un cortège d'idées et tout un jeu d'attitudes, si étroitement, qu'il soit aujourd'hui très difficile de repousser les unes sans repousser l'autre à la fois, et cela si exclusivement que toute autre pensée qui ne fait point partie du cortège, que toute autre attitude qui n'entre point dans l'ordre de la cérémonie, paraissent aussitôt injurieuses au Christ même ; de sorte que sans être catholique on ne puisse pas être chrétien. Pourtant ces attaques contre le christianisme, le Christ ne les a pas méritées ; mais l'Église ; et tout ce que je pense aujourd'hui contre elle, c'est avec Lui.⁷⁷⁸

En outre, il affirme avoir répondu à Claudel que ce qui le retenait de se convertir n'était pas tant la libre pensée mais l'ignorance dont font preuve les catholiques au sujet de l'Évangile : « ils ne le connaissent pas, mais ils ne savent pas qu'ils ne le connaissent pas ; ils croient de bonne foi le connaître, ce qui fait qu'ils continuent de l'ignorer »⁷⁷⁹. L'auteur reproche à l'Église de détenir l'Évangile et de garder le monopole de son sens exact. Il n'accepte pas que l'Église s'arroge le droit d'interpréter en déclarant hérétique tout homme qui écoute directement Dieu.

D'autre part, un élément commun au récit de l'Évangile et à celui de Gide est la reconnaissance de la valeur de chaque individu. La parabole du fils prodigue évoque en effet une autre qui parle du berger qui se réjouit plus de la brebis retrouvée que de ses 99 brebis qui n'étaient pas perdues (Lc 15, 4). Les deux textes mettent en évidence que devant Dieu chaque individu est privilégié. Gide a une nette préférence pour les passages de l'Évangile qui exaltent l'aspect individuel de la foi.

Après *La Porte étroite* (1909), et *La symphonie pastorale* (1919), Gide cesse de puiser de l'inspiration dans la Bible d'une manière aussi manifeste. Les mythes grecs, les opinions politiques et sociales vont l'intéresser désormais davantage. Comme nous allons le montrer, dans la suite de nos analyses, les œuvres citées qui succèdent au *Retour de l'enfant prodigue* ne sont que des réécritures des mêmes questions religieuses où l'auteur

778 André Gide, *Journal, 1889-1939, op. cit.*, p. 675.

779 *Ibidem*.

revendique son culte extrême de l'individu. Kenneth I Perry, qui a étudié le symbolisme religieux de Gide, constate que la reprise de la parabole du fils prodigue clôt une période littéraire de l'œuvre gidienne⁷⁸⁰. Les préoccupations religieuses ne disparaîtront pourtant pas de la pensée de l'auteur. En témoigne son *Journal* qui dépasse la réécriture des textes bibliques dans ses œuvres fictives.

2.3 *Bethsabé* : Le récit biblique de la faute de David

Le récit biblique le plus célèbre d'une union illégitime est sans doute celui de David et de Bethsabé. Ce fameux épisode se trouve au chapitre 11 du deuxième livre de Samuel classé parmi les Prophètes de la tradition juive et dans les livres historiques de l'Ancien Testament. *Bethsabé* d'André Gide est en revanche un petit récit, un monologue dramatique, que Gide destinait à l'origine expressément au théâtre. Gide a commencé à travailler sur cette petite pièce en trois actes au printemps 1902, mais l'a achevée seulement en 1908.⁷⁸¹ Paru d'abord dans *Vers et prose*⁷⁸², et en 1912 dans le recueil *Le Retour de l'enfant prodigue*⁷⁸³, *Bethsabé* n'appartient certes pas aux œuvres maîtresses de son auteur⁷⁸⁴, mais comme le dit Jean Claude :

[Le récit] développe pourtant un thème très personnel, obsédant, qui jalonne toute l'œuvre de Gide, à savoir l'attitude de l'homme et de l'artiste face à toutes les formes de désir, et notamment le désir de plénitude que pourraient apporter la satisfaction des sens et la jouissance sans entraves des plaisirs de la vie.⁷⁸⁵

780 Kenneth I. Perry, *op. cit.*, p. 116.

781 Sur la genèse et la publication de *Bethsabé*, voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre, tome 1, op. cit.*, pp. 58–59.

782 Numéros de décembre 1908 à mars 1909.

783 André Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue* [1907], Paris, Gallimard, 1912/2001.

784 D'ailleurs, ce qui est très caractéristique chez Gide et ce dont on l'a aussi critiqué, c'est justement qu'il n'a jamais essayé d'écrire un chef-d'œuvre. Par contre, il a cherché tout au long de sa carrière à trouver comment formuler de nouveau sa pensée : « Toute sa vie, toute son œuvre, il a cherché, sans jamais acquiescer, toujours prêt à abandonner le lieu qu'il venait d'atteindre pour en découvrir un nouveau, de préférence aux antipodes du premier. Cette dépense perpétuelle, si contraire aux habitudes des gens de lettres, irritait ses proches. » Pierre Lepape, « Gide, le plus moderne des classiques », in *Magazine littéraire*, mars 2009, n° 484. Écrire un chef-d'œuvre réclame une maturité à laquelle la jeunesse et la vitalité de Gide opposent toutes ses forces. Ce phénomène se reflète également dans la réécriture des histoires de la Bible qui montre une certaine versatilité dans le rapport de l'auteur avec Dieu.

785 Jean Claude, « Bethsabé, un autre traité du vain désir », in *Lectures d'André Gide*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, pp. 85–94. Texte mis en ligne sur Gidiana le 15 juillet 2000.

Il y a un lien thématique très fort entre *La Tentative Amoureuse* (1893), repris également dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, et *Bethsabé*. Le premier texte s'interroge non sur le désir lui-même, mais sur les limites qui s'imposent à lui, et notamment sur la vanité de toute possession⁷⁸⁶. Nous allons voir que Gide a donné une place centrale au thème du désir dans son petit récit, au point que toute l'œuvre se présente comme une sorte de valorisation de la passion et de l'ardeur, thèmes qui se trouvent aussi au cœur du récit biblique.

David dans la Bible

Qui était David ? Certains événements de l'histoire du fondateur du royaume d'Israël, sont largement connus et d'autres le sont moins. Qu'il fût élu et protégé par Dieu, son histoire le montre explicitement. La jalousie qu'il subit de la part de Saül est un élément capital de son histoire. Sa célébrité guerrière repose sur sa victoire contre le géant Goliath qu'il combattit, armé uniquement de cinq pierres, d'une giberne et d'une fronde. Ce qu'il vécut avec Jonathan, le fils de Saül, fournit une des plus belles illustrations de l'amitié dans la Bible. La générosité de cette personne biblique envers son ennemi Saül ainsi qu'envers la famille de celui-ci en dit long sur son caractère.

La Bible ne dissimule pourtant pas ses faiblesses. L'adultère commis avec Bethsabé et la punition qui s'ensuivit y sont racontées de la même manière que ses prouesses. Elles permettent de voir un autre visage de David, faillible mais en même temps plus humain. Pour les chrétiens, « s'il est une figure du Christ, David est aussi une image de l'humanité torturée par ses désirs »⁷⁸⁷. Ainsi son histoire fournit-elle un des plus beaux exemples de la miséricorde de Dieu envers les hommes repentants.

Auteur d'un nombre important de psaumes, David est aussi le grand poète sacré qui interpelle tour à tour son âme, son Dieu, ses ennemis⁷⁸⁸. Sa piété se manifeste aussi dans le projet qu'il eut d'élever un temple au Seigneur.⁷⁸⁹

786 *Ibidem*.

787 *La Bible de Jérusalem*, note du verset 2 S 11, 2, *op. cit.*, p. 550.

788 Les chants de David « se distinguent tous par le mouvement et le coloris, le lien logique y est presque toujours sacrifié aux exigences du lyrisme. Le poète interpelle tour à tour, et sans avertir l'auditeur, son âme, son Dieu, ses ennemis; il est toujours vivant, pittoresque, entraînant, et voilà pourquoi, à tant de siècles de distance, il est si facile à celui qui prie d'exprimer par ses cantiques des sentiments qui sont de tous les temps, mais qui n'ont jamais été mieux interprétés ». H. Lesêtre, *Le Livre des Psaumes*, Paris, 1883, p. LIII–LIV. Cf. Mgr Plantier, *Études littéraires sur les poètes bibliques*, Paris, 1865, t. I, pp. 210–255.

789 Sur David, voir par exemple, Vigouroux F., *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané, éditeurs 1899, Tome deuxième C–F, pp. 1311–1324.

2.3.1 Transformations formelles du récit biblique de la faute de David

Nous allons commencer par étudier les transformations thématiques du récit biblique dans *Bethsabé* en analysant les modifications qui sont liées aux types de narration de ces deux récits. À la narration biblique des livres historiques, s'oppose le type de narration choisi par Gide⁷⁹⁰. Que dire du mode de narration de ce dernier ? Contrairement aux symbolistes, l'auteur a choisi de soumettre son art d'écrire, c'est-à-dire son envie de tout dire, aux règles les plus strictes du bien-dire classique⁷⁹¹. Pour montrer la différence entre la narration biblique et la narration gidienne, nous nous appuyons sur le fameux chapitre d'Erich Auerbach intitulé « La cicatrice d'Ulysse » dans son ouvrage *Mimésis*⁷⁹². Cette étude aide à approfondir l'interprétation des transformations thématiques de la Bible faites par Gide dans *Bethsabé*.

Auerbach compare dans son article un passage de l'*Odyssée*, plus précisément le chant XIX où Ulysse est reconnu par sa vieille nourrice Euryclée à la cicatrice qu'il porte à la cuisse, à un autre passage antique et épique mais provenant d'un autre monde formel. Il s'agit du récit du sacrifice d'Isaac. Auerbach fait aussi plusieurs références générales à l'histoire de David qui montrent une similitude de la narration dans certains livres historiques de l'Ancien Testament, à savoir les livres de Samuel et ceux de Moïse. Nous tentons de montrer que le récit de la faute de David illustre un des modes de narration par excellence de l'Ancien Testament et que le récit de Gide a des caractéristiques qui le rapprochent de la narration classique, donc de celle d'Homère telle qu'elle est définie dans l'article d'Auerbach.

L'analyse détaillée d'Auerbach montre qu'Homère présente les événements de manière explicite afin que tout soit visible et clair pour le lecteur. Il détermine les événements exactement dans leurs relations temporelles et spatiales. Cela concerne également la vie intérieure des protagonistes : là non plus rien ne doit demeurer secret et inexprimé. Quand les passions les agitent, les personnages d'Homère expriment intégralement, selon Auerbach, leur être intérieur dans les paroles qu'ils prononcent. Ce qu'ils ne disent pas à autrui, ils le confient à leur propre cœur, de sorte que le lecteur l'apprend⁷⁹³. Tout cela est valable aussi pour la narration gidienne. Dans *Bethsabé*, David reste lucide et s'oblige,

790 Nous analysons *Bethsabé* en tant que récit dramatique et non pas en tant que pièce de théâtre.

791 Pierre Lepape, « Gide, le plus moderne des classiques », in *Magazine littéraire*, mars 2009, n° 484, pp. 66–68 : « Plus sa pensée s'enhardit, plus sa confiance se fait brûlante, plus il demande à la rhétorique et à la grammaire de lui prodiguer des leçons de souplesse, de nuance et d'exactitude. »

792 Erich Auerbach, *Mimésis – La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, pp. 11–34.

793 *Ibid.*, p. 14.

pour connaître le vrai objet de son désir, à regarder en face la vérité de sa situation. Il effectue un travail intérieur sur lui-même c'est-à-dire qu'à chaque moment il se dévoile : aucun mouvement intérieur ne reste non-dit. S'il ne s'adresse pas à son interlocuteur, à savoir à Joab, le chef de son armée, qui par moments semble jouer le confident des tragédies classiques, David s'adresse à lui-même, si bien que le lecteur apprend à connaître ses peurs, ses souhaits, ses envies. Ce processus se rapproche d'une confession. Le lecteur est ainsi mis dans le rôle de celui qui donne l'absolution (au pécheur). Le fait de se confesser est d'ailleurs partout présent dans l'œuvre de Gide.

Bethsabé est une réflexion sur soi prêtée à un personnage biblique. C'est une transformation thématique essentielle, car ce qui se passe dans la Bible est différent. Le narrateur biblique raconte les événements au fur et à mesure qu'ils arrivent sur un ton neutre qui ne met nullement en avant le côté affectif des événements. Les événements y sont racontés d'un point de vue externe. Dans la Bible, on ne parle pas des sentiments de David et de Bethsabé lors qu'ils commentent l'adultère. Nous savons uniquement que Bethsabé pleure à l'annonce de la mort de son mari et que David pleure la mort de l'enfant adultérin. Leurs motifs restent cachés et doivent être imaginés par chaque lecteur. Dans l'œuvre de Gide au contraire, le locuteur-personnage exprime si ouvertement ses sentiments qu'il paraît, par moments, versatile : lorsqu'il raconte avoir vu l'esprit de Dieu sous forme de colombe, le lecteur ne peut pas savoir s'il parle d'une vision ou d'un rêve ou de quelque chose qui a vraiment eu lieu. Les mouvements de la vie intérieure prédominent chez Gide par rapport aux actes concrets. De même, dans la réécriture gidienne, David s'accroche à Joab, à qui il fait des confessions, alors que dans la Bible, David agit seul. Les peurs et les angoisses confessées ouvertement manifestent la fragilité du personnage⁷⁹⁴, ce qui est une transformation essentielle du récit de la Bible. Elle permet de valoriser la psychologie du protagoniste.

2.3.2 Le récit de la faute de David dans la Bible

Il est nécessaire d'étudier ensuite en détail les caractéristiques de la narration du récit de la faute de David dans la Bible. Le début de ce récit d'amour maudit puis pardonné⁷⁹⁵

794 On pourrait dire que Gide veut imiter dans le mode d'énonciation de son récit celui des psaumes de David, car lorsque le protagoniste interpelle tour à tour et sans avertir le lecteur, son âme, son Dieu, ses proches, il se rapproche du David des psaumes plus que du narrateur du livre de Samuel. Cf. H. Lesêtre, *Le Livre des Psaumes*, Paris, 1883, pp. LIII–LIV ; Mgr Plantier, *Études littéraires sur les poètes bibliques*, Paris, 1865, t. I, pp. 210–255.

795 Pour l'analyse du 2 S 11–12, voir *Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel*, op. cit., pp. 355–363.

nous surprend lorsque nous le comparons au récit gidien. Tout commence brusquement un soir de printemps où David se trouve seul dans son palais royal :

Or, au retour de l'année, au temps où les rois se mettent en campagne, David envoya Joab, avec tous ses serviteurs et tout Israël. Ils massacrèrent les fils d'Ammon et mirent le siège devant Rabba, tandis que David demeurait à Jérusalem.

Sur le soir, David se leva de son lit. Il alla se promener sur la terrasse de la maison du roi. Du haut de la terrasse, il aperçut une femme qui se baignait. La femme était très belle. (2 S 11, 1–2)

Pourquoi David n'est-il pas parti en campagne ? Cela ne nous est pas dit⁷⁹⁶. On ne nous explique pas la raison qui l'incite à négliger ses responsabilités de roi. Gide tente de combler cette lacune de la narration biblique en inventant un contexte qui explique le comportement inhabituel de David. Dans la Bible, ses pensées ne sont pas communiquées au lecteur, mais l'incipit du chapitre 11 dans le deuxième livre de Samuel laisse entendre que le roi n'est pas là où il devrait être. Le récit ne précise pas la durée de son absence au camp, alors qu'il raconte plus longuement ce qui se passe entre David et Bethsabé⁷⁹⁷. Le texte biblique met ainsi en avant la rencontre entre l'homme et la femme mariés qui commettent un adultère.

Au faite de la gloire, David traîne donc sur sa terrasse sans rien avoir à faire. Ce moment oisif est interrompu par la vue d'une très belle femme, Bethsabé. Et à partir de là, les événements s'enchaînent à un rythme accéléré ; les compléments circonstanciels ainsi que d'autres indications temporelles sont nombreux et précis : « sur le soir », « tandis que », « puis », « encore », « aujourd'hui », « demain », « ce jour-là », « le lendemain », « le soir », « le lendemain matin » et « le deuil passé ». Ils ne sont pas tant utilisés pour indiquer l'enchaînement des événements que pour dévoiler la désobéissance de David envers Dieu⁷⁹⁸. La hâte envahit David et le pousse à savoir immédiatement qui est cette femme. Il veut l'avoir dans son palais tout en sachant que c'est la femme de son général Urie le Hétien⁷⁹⁹. Le narrateur biblique ne le dit pas explicitement, mais laisse entendre que c'est un coup de foudre auquel le grand homme ne tente pas de résister. Il s'agit aussi d'un abus de pouvoir, puisque David

796 Erich Auerbach souligne que dans une narration classique, les différents éléments d'un phénomène entretiennent aussi partout les plus claires relations réciproques ; un grand nombre de conjonctions, d'adverbes, et d'autres éléments syntaxiques, tous clairement hiérarchisés, délimitent les personnages, les objets et les événements. Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 15.

797 Dans la traduction œcuménique de la Bible (TOB), on écrit « Bethsabée », tandis que Gide emploie la forme Bethsabé que nous employons aussi.

798 Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 18.

799 Urie le Hittite dans la TOB.

néglige ses devoirs de chef de guerre pour faire entrer cette femme mariée dans son palais⁸⁰⁰. Le soir même il couche avec elle. Puis la Bible dit tout simplement que la femme rentre chez elle.⁸⁰¹

L'adultère aurait pu rester secret, si Bethsabé n'était pas devenue enceinte. C'est alors que Bethsabé prend les rênes ; elle informe immédiatement David de sa grossesse. David, pour cacher sa faute, fait revenir Urie à Jérusalem en comptant bien que le général passera la nuit avec Bethsabé et endossera ensuite sans problème sa paternité. C'est au lecteur de tirer des conclusions sur le comportement des deux personnes. Très souvent les interprétations proposées de ce passage taisent ce que l'on peut lire entre les lignes, à savoir que David et Bethsabé agissent comme s'il y avait un pacte entre eux⁸⁰². Leur plan est contrecarré, car Urie est un homme respectueux des usages juifs qui veulent que les combattants d'une guerre sainte fassent vœu de chasteté jusqu'à la victoire finale ; par conséquent, il s'abstient de pénétrer dans sa propre maison. On voit que David en oubliant cet usage n'est pas seulement aveuglé par l'amour et par son pouvoir, mais qu'il s'est éloigné de Dieu : pour cacher sa faute, il est prêt à transgresser aussi le sixième commandement. David renvoie l'époux de Bethsabé au combat avec une lettre pour le général en chef où il ordonne de le faire tuer⁸⁰³. Ainsi l'élu de Dieu se rend-il coupable de la mort d'Urie. La question est de savoir s'il le fait pour cacher sa faute ou bien pour que Bethsabé ne soit qu'à lui.

Il faut remarquer que, dans tout le récit, Bethsabé n'intervient activement que très peu, uniquement lorsqu'elle envoie dire au roi qu'elle est enceinte. Son silence lorsqu'elle se rend chez lui et en revient, et ses larmes lorsqu'on lui apprend la mort de son mari dévoilent sa culpabilité⁸⁰⁴. Cette belle femme se laisse en effet conduire sans dire un mot au palais royal pour devenir non seulement la femme de David, mais aussi la reine d'Israël. Nous savons que Bethsabé jouera plus tard un rôle essentiel pour faire de Salomon,

800 Sur l'abus du pouvoir dans la faute de David voir *Eerdmans Commentary on the Bible*, éd. James D.G. Dunn – John W. Rogerson, Michigan/Cambridge, U.K., William Beerdmans Publishing Company, 2003, pp. 234–237.

801 Ce que David et Bethsabé ont vécu paraît d'abord au lecteur comme la romance d'une nuit. Mais à la manière des histoires de la Bible, le récit de la faute de David contient aussi d'autres niveaux de sens. David a en effet désiré cette femme qui, bien que mariée, se trouvait seule et disponible. Quant à Bethsabé, elle est tout de suite consentante à l'invitation de David. La belle Bethsabé, privée de son époux retenu dans une campagne contre les Ammonites, apparaît en effet au lecteur en proie à l'ennui et à la frustration, et se laisse séduire par David.

802 Cf. Catherine Salles, *L'Ancien Testament*, Paris, Éditions Belin, 1993, pp. 93–95.

803 « Mettez Urie en première ligne, au plus fort de la bataille. Puis, vous reculerez derrière lui. Il sera atteint et mourra. » (2 S 11, 15)

804 Contrairement à ce qu'en dit Catherine Salles dans son analyse de la faute de David : « [le] silence et [les] larmes [de Bethsabé] accentuent la faute de David ». Catherine Salles, *op. cit.*, p. 94.

le deuxième fils qu'elle aura de David, le successeur de son père lors de la crise qui suivra la mort du roi⁸⁰⁵. Si, comme le fait remarquer Auerbach, le discours du récit homérique ou classique sert à communiquer d'une manière manifeste la pensée, le discours incomplet du récit biblique sert au contraire à suggérer quelque chose qui demeure inexprimé, mais que le lecteur doit comprendre lui-même⁸⁰⁶.

Par rapport au récit biblique, *Bethsabé* offre une image de l'homme relativement simple. Ce qui compte pour le David de Gide, c'est l'existence physique de l'homme et la joie qu'il en éprouve. À la manière de toutes les histoires de la Bible, le récit de la faute de David comprend aussi un arrière-plan qui devient plus manifeste lors de l'apparition du prophète Natan. Le Seigneur envoie au roi le prophète⁸⁰⁷ Natan, qui par l'intermédiaire d'une parabole, récit énigmatique sous lequel se cache un enseignement moral, permet à David de mesurer l'ampleur de sa faute. Voici la prophétie de Natan :

Il y avait deux hommes dans une ville, l'un riche et l'autre pauvre. Le riche avait force moutons et bœufs.

Le pauvre n'avait rien du tout, sauf une agnelle, une seule petite, qu'il avait achetée. Il la nourrissait. Elle grandissait chez lui en même temps que ses enfants. Elle mangeait de sa pitance, elle buvait à son bol, elle couchait dans ses bras. Elle était pour lui comme une fille. Un hôte arriva chez le riche. Il n'eut pas le cœur de prendre de ses moutons et de ses bœufs pour apprêter le repas du voyageur venu chez lui. Il prit l'agnelle du pauvre et l'apprêta pour l'homme venu chez lui.⁸⁰⁸

Cette histoire révolte immédiatement David qui est prêt à condamner à mort l'homme riche sans remarquer la ressemblance qu'il présente avec lui. Le lecteur comprend avant David, toujours aveuglé par l'amour, que dans la parabole, l'homme pauvre fait allusion à Urie, tandis que l'homme riche fait référence à David qui a envie de prendre ce qui appartient à son général, même s'il a lui-même tout en abondance.

Pourquoi David veut-il prendre ce qui ne lui appartient pas ? Qu'a Urie de plus que lui ? Ce sont des questions auxquelles *Bethsabé* de Gide tente de trouver une réponse, car dans la Bible, le lecteur doit se faire lui-même son opinion⁸⁰⁹. Dans ce passage de

805 Voir premier livre des Rois, chapitre 1 où le roi David confie Israël à Salomon, le fils de Bethsabé, la femme d'Urie le Hittite. En elle est symbolisée l'humanité pécheresse.

806 Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 20.

807 Le prophète est un homme proche de Dieu qui fait comprendre aux hommes ce qu'ils doivent faire.

808 Reproches de Natan, 2 S 12, 1–4. « Comme le font souvent les hommes, David entre en grande colère contre le péché de son prochain alors qu'il garde les yeux fermés sur le sien ». Note 2 S 12, 5, *La Bible de Jérusalem*, p. 552 ; « Natan dit à David : “Cet homme, c'est toi ! [...]” » (2 S 12 7).

809 Dans la Bible, Nathan explique à David que Dieu est en colère contre lui non seulement à cause du mal qu'il a fait à Urie mais à cause des péchés qu'il a commis contre Dieu. Nathan annonce le malheur qui

l'histoire de David, tout, l'intervention de Dieu sous forme du prophète Nathan, les motifs des actions ainsi que la psychologie des personnages, reste obscur, simplement suggéré, mystérieux. C'est pourquoi, comme le fait remarquer Auerbach, un récit biblique exige toujours une réflexion qui l'approfondit et l'interprète : le récit biblique appelle par son contenu même une interprétation⁸¹⁰. En revanche, nous allons voir que dans le récit de la faute de David réécrit par Gide, le lecteur a accès aux pensées du protagoniste. Étudions ensuite comment l'auteur met en scène la psychologie du personnage contrairement au narrateur biblique.

Même si la réécriture gidienne s'arrête à la prophétie de Nathan, il est pertinent de poursuivre notre lecture de la Bible au chapitre suivant du livre de Samuel. Cela nous permet de mieux saisir les transformations de l'hypotexte dans *Bethsabé*. Dans la suite du récit biblique, l'enfant adultérin tombe malade. David implore Dieu pour le garçon : « il se mit à jeûner et, quand il rentrait chez lui pour la nuit, il couchait par terre. Les anciens de sa maison insistèrent auprès de lui pour le relever, mais il refusa et ne prit avec eux aucune nourriture » (2 S 12, 16–17). Le verset montre que le roi sert de nouveau son Dieu. Dans ce comportement, on peut voir un parallèle entre lui et Urie qui couchait à la porte de la maison du roi avec tous les serviteurs de son maître et ne pénétrait pas chez lui pour aller coucher avec sa femme⁸¹¹. Notre analyse va montrer que Gide a modifié radicalement surtout la fin du récit de la Bible en substituant la soumission totale de David à Dieu à un refus total de se repentir.

Le récit de la faute de David est essentiel pour mieux faire éclater le paradoxe de cet homme choisi par Dieu pour devenir un grand roi, mais faillible et prêt à s'écarter des commandements de l'Alliance⁸¹². Le texte biblique se charge d'un contenu plus riche, car il contient des indications sur l'être de Dieu⁸¹³. Curieusement, ce récit biblique montre non seulement que David a besoin de Dieu, mais également que Dieu a besoin de son élu pour faire réussir son dessein. Dès que David consent à la volonté de Dieu, celui-ci le

va surgir contre la maison de David. David reconnaît enfin qu'il a péché contre le dessein du Seigneur. Dieu pardonne à David mais pour compenser sa faute veut que l'enfant de l'adultérin meure.

810 Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 24.

811 Lorsqu'il apprend que son enfant est mort, David se lève de terre, se baigne, se parfume et change de vêtements. Puis il entre dans la maison du Seigneur et se prosterne. Ses serviteurs ne le comprennent pas. Il leur explique qu'il a jeûné et prié tant que l'enfant était vivant parce qu'il espérait que Dieu aurait pitié de lui mais maintenant que l'enfant n'était plus vivant il n'avait plus de raison de continuer à jeûner. David s'en remet donc à la volonté de Dieu. À la mort de leur enfant, David console Bethsabé, sa femme : « Il alla vers elle et coucha avec elle. Elle enfanta un fils, et David lui donna le nom de Salomon. Le SEIGNEUR l'aima et l'envoya dire par l'entremise du prophète Natan. Et il lui donna le nom de Yedidya – c'est-à-dire Aimé du SEIGNEUR – à cause du SEIGNEUR » (2 S 12, 24).

812 Catherine Salles, *op. cit.*, p. 95.

813 Cf. L'analyse d'Erich Auerbach sur le récit d'Isaac, *op. cit.*, p. 24.

béni. Le récit de la faute montre aussi que Dieu éprouve même l'homme le plus pieux, et que la seule attitude qui trouve grâce à ses yeux est une obéissance absolue. À travers *Bethsabé*, Gide montre en revanche combien peut être complexe la relation de l'homme à Dieu. Comme c'est souvent le cas chez l'auteur, l'attitude de David révèle une hésitation à l'égard de Dieu. Il s'agit aussi d'une attente tout à fait singulière. Quoique rempli de doutes, le protagoniste choisit de se débarrasser de Dieu. De plus, l'image de Dieu dans *Bethsabé* n'est guère avantageuse, car Gide met en scène un Dieu qui refuse à l'individu le droit de vivre pleinement sa vie.

2.3.3 Transformations liées au cadre spatio-temporel

Revenons sur la réécriture gidienne du récit de la faute de David. Avant d'étudier les transformations liées aux motifs et aux valeurs du récit biblique, nous allons tâcher d'étudier les changements qui relèvent du cadre spatio-temporel. Chez Gide, l'épisode dure en gros deux nuits pendant lesquelles David fait des rêves. Le récit se bâtit sur une double temporalité. À la durée scénique, c'est-à-dire au temps effectif du monologue théâtral, s'ajoute un temps de l'histoire entière qui inclut différents moments du passé, avec plus spécialement deux aspects : un temps extérieur au récit (qui inclut les moments vécus avant le commencement du récit) et un temps intérieur (qui contient les rêves de David, racontés également au passé)⁸¹⁴. Ces deux temporalités finissent par se rejoindre, car pour David les rêves comptent autant que les événements qui ont vraiment eu lieu.

Les événements commencent dans le passé, car le temps de l'histoire précède le temps du récit. L'incipit montre que David a déjà passé une nuit blanche pendant laquelle il a longtemps attendu Dieu sans réponse puis fait un rêve qui ne le laisse pas tranquille. Le lecteur ne peut pas savoir où commence exactement le rêve. David revient sur ce rêve à plusieurs reprises, car son état d'âme en reste marqué tout au long du récit. Le récit, par contre, commence au moment où David est en train d'écrire une prière interrompue par l'arrivée de Joab, le chef de son armée. David se met à lui raconter deux événements passés dont il garde un vif souvenir. Premièrement, il raconte comment Urie, général, n'a pas hésité à risquer sa vie pour lui rapporter une coupe de la source amère qui coule à Bethléem lorsque les Philistins campaient dans la vallée après avoir pris cette ville. Cette coupe reçoit une signification symbolique, comme nous allons le voir. Le deuxième

814 Cf. Jean Claude, « Bethsabé, un autre traité du vain désir », in *Lectures d'André Gide, op. cit.*, pp. 85-94.

événement passé consiste dans le déroulement de la nuit précédente pendant laquelle il n'a pas fermé l'œil mais « réchauffé ce qui lui restait de foi pour prier » (135).

L'histoire qu'il raconte est interrompue par l'arrivée d'un serviteur qui revient pour dire que le général ne dînera pas au palais du roi. Le choix des temps et des modes montre qu'on revient au moment présent du récit à la fin de la première scène :

DAVID

S'il ne veut pas venir, j'irai, moi. Va Joab. Qu'il prépare un très simple repas

Et ce soir je serai son hôte. (138)

Le dîner chez Urie et la nuit que David a passée avec Bethsabé ont déjà eu lieu avant les événements de la scène II. Elle démarre par la description que fait David du repas chez le général. Les paroles d'Urie durant le dîner sont également rapportées au discours direct :

URIE

– Tu vois tout mon bonheur, roi David, dit-il ; il est simple. (140)

Gide a inventé des événements qui ne se trouvent pas dans la version originale. Ce type de transformation vise aussi à modifier le sens de l'histoire, car l'hypertextualité a pour elle deux mérites spécifiques ; le premier est de produire des objets plus complexes que les ouvrages qui n'ont pas de deuxième degré. Le second est de « relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens »⁸¹⁵. Genette souligne à plusieurs reprises que la visée des transformations singulières, formelles ou thématiques, est toujours la même, c'est-à-dire une modification et un renouvellement de sens. De même, dans la version gidienne, ce n'est pas l'arrivée de Bethsabé qu'attend David mais celle d'Urie :

DAVID

– Urie, dis-je, pourquoi n'es-tu pas venu au palais ? (141)

De même, à la fin du dîner, David prie Urie de rester avec lui et Bethsabé, ce qui veut dire qu'il ne veut pas rester seul avec la femme de son hôte.

DAVID

Reste avec nous encor quelques instants, Urie [...] (141)

Dans la Bible, pour cacher sa faute, le roi veut qu'Urie quitte le camp pour venir avec sa femme alors que dans *Bethsabé*, David veut empêcher son départ avant que rien n'ait eu lieu entre lui et sa femme. Le lecteur ne peut pas savoir s'il lui demande de rester

815 Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, op. cit., p. 293.

avec eux parce qu'il pressent la tentation ou si c'est pour une autre raison. Cependant, le général consciencieux s'en va en disant que sa place est dans le camp. David reste seul avec Bethsabé, et c'est alors que l'adultère a lieu. Vers la fin de la deuxième scène, après la scène du dîner, l'histoire rattrape de nouveau le moment présent du récit lorsque David demande à Joab :

DAVID
Ramène à présent cette femme
Dans le petit jardin du Hétién. (144)

Dans la troisième scène, le roi se trouve seul dans son plaisir. Il attend le retour du chef de l'armée et n'arrive pas à dormir à cause d'un mauvais rêve qu'il vient de faire. Le retour de Joab tarde, David se raconte (au passé) ce qui s'est passé dans son rêve de façon à ce que le lecteur continue à connaître ses pensées. L'arrivée de Joab qui ramène Bethsabé devenue veuve interrompt la confession de David et le fait revenir au moment présent.

Dans le récit de la Bible, David reste tout le temps chez lui, où il accueille ses gens et ses invitées, contrairement à la pièce de Gide où il se rend chez Urie. De plus, il se penche littéralement de sa terrasse pour voir au-delà des limites de son palais et de son jardin pour connaître une autre vie qui le fascine :

DAVID
Les jardins, à mes pieds, faisaient de profonds bassins d'ombre
Où mon regard lucide, au travers de la brume, plongeait.
À qui sont ces jardins, Joab ? Moi je l'ignore ;
Mais je sais que c'est là que mon palais finit.
Je me penchais, car je ne distinguais pas bien encore
Ce qu'au fond d'un jardin je voyais de blanc s'agiter. (136–137)

Cette transformation fait partie de l'interprétation gidienne qui veut inventer un contexte à la crise du roi. Le David de Gide, lassé de sa vie, veut en trouver une autre, plus simple.

2.3.4 Transmotivation du thème du désir

Dans *Bethsabé*, pour ce qui est de l'action, l'accent est mis sur l'effet rétroactif que les actes du protagoniste ont sur sa conscience. Gide met immédiatement en valeur le travail intérieur qui est totalement absent de la première moitié du récit de la faute de David dans la Bible. Le protagoniste de Gide est très à l'écoute de son désir brûlant, thème central de tout le récit. Mais contrairement à la Bible, la métamorphose des formes sous lesquelles il apparaît laisse planer dans la réécriture gidienne une indécision sur le

véritable objet de la passion de David⁸¹⁶. L'accent est mis plus précisément sur sa nature confuse et énigmatique. Le lecteur est également frappé par la violence avec laquelle la flamme du désir s'impose. Il s'agit d'un besoin total qui se compare à une faim. Il y a quelque chose de fatal dans la manière dont elle s'empare de l'individu. Son irruption brutale est également très présente dans la Bible, mais n'y est traitée que dans son rapport avec d'autres thèmes, à savoir l'abus du pouvoir et la culpabilité, comme nous venons de le montrer. Gide écarte les autres thèmes afin de donner plus d'importance au thème du désir :

DAVID

Mais le désir, Joab! le désir entre dans l'âme
Comme un étranger qui a faim. (142)

Le David de Gide est un être de désir. Il est pressé par l'envie de vivre sa vie. Tout son être est marqué par l'apparition de cette ardeur intérieure dont il est en train de découvrir la nature. Nous trouvons dans la citation précédente une référence à la prophétie de Nathan, allusion qui est reprise lors de l'arrivée du prophète à la fin du récit gidien. Le désir y est comparé à « un voyageur errant » (147) en qui David reconnaît sa passion flottante, dépourvue de véritable objet.

L'auteur se sert aussi d'objets et d'êtres qui symbolisent le désir dans *Bethsabé*, et qui sont absents de la version biblique. Le symbole le plus important est la colombe :

DAVID

Au-dessus de mon lit l'esprit de Dieu battait de l'aile,
Il descendait toujours plus près.
Colombe d'or, ma main bientôt te saisira peut-être... (136)

David croit d'abord identifier le souffle comme « l'esprit léger de Dieu » qui descend vers lui (135). Le passage fait allusion à la colombe qui se pose sur Jésus baptisé par Jean-Baptiste : « l'Esprit Saint descendit sur lui sous une forme corporelle, comme une colombe » (Lc 3, 22). Gide reprend cette allusion de manière ludique : « Quand [la colombe] hésite un instant : poserai-je ? Et qu'elle hésite à se poser » (135). Le jeu de mots laisse entendre que le personnage ne veut pas que l'esprit de Dieu descende sur lui. Ensuite le désir s'incarne dans la personne de Bethsabé :

DAVID

Quelques instants je crus que j'avais retrouvé mon oiseau.

816 Cf. Jean Claude, « Bethsabé, un autre traité du vain désir », in *Lectures d'André Gide, op. cit.*, pp. 85-94.

Le soleil qui surgit força de cligner mes paupières,
Quand je rouvris les yeux, j'étais ébloui de lumière
Mais plus rien qu'une femme était là. (137)

La première vue de Bethsabé provoque donc une déception chez David, car elle semble ôter son désir, ce qui est une *transmotivation* plutôt radicale par rapport à la version biblique où la première vue de Bethsabé déclenche un coup de foudre. La description de la beauté de Bethsabé qui coupait le souffle à David dans la version biblique est remplacée par une longue description des prouesses d'Urie et de Nathan qui rendent David de plus en plus incertain. Si la beauté de Bethsabé a fait naître la passion du roi de Juda dans la version biblique, elle n'est qu'objet de critique ou de comparaison dans la version gidienne. En outre, elle risque de ne même pas être reconnue par David. Les moments intimes passés avec Bethsabé, qui ne sont pas montrés mais racontés par David, sont également vécus par lui comme une déception. Ainsi Bethsabé n'a-t-elle qu'un rôle secondaire dans la pièce de Gide : elle aide David seulement à découvrir ce qu'il ne veut pas :

DAVID
Et sa femme étant survenue,
(C'est Bethsabé qu'elle s'appelle),
Penchée, emplit ma coupe.
Je ne l'avais pas reconnue.
Et même tout d'abord je ne reconnaissais pas le jardin.
Elle, vêtue ainsi me paraissait beaucoup plus belle.
Le flot obscur de ses cheveux
Semblait palpiter autour d'elle.
Son visage inconnu souriait...
Mais le jardin, Joab ! Le jardin, qu'en dirais-je ? (139)

Le roi brûle du désir de parler au chef de son armée d'autre chose que de la femme du général, il veut lui parler du jardin de celui-ci. Chez Gide, le Roi préfère Bethsabé habillée, ce qui est une *transformation ludique*, voire une *dévalorisation* par rapport au récit biblique où la nudité de la femme d'Urie est importante. Les parenthèses dans la citation précédente minimisent aussi l'importance de la femme. Dans la version biblique, David insiste pour savoir qui est cette femme. La réponse du David de Gide est évasive lorsque Joab veut s'informer sur elle :

DAVID
Oui, Bethsabé. Eh bien! je la croyais plus belle.

Elle était mieux dans son jardin
Quand dans la source elle se baignait nue. (143)

Là, David préfère Bethsabé nue en train de se baigner dans le jardin à la femme qu'il a connue. Autrement dit, ce qu'il a vu de loin lui paraît supérieur à la réalité concrète. Préfère-t-il Bethsabé dans le jardin parce que tout ce qui appartient au général l'impressionne ? De même, avant que David raconte qu'il a pris Bethsabé tout de suite après le départ de son mari au camp, c'est Joab, chez Gide, qui incite David à la prendre : « Eh ! roi David ! qui te retient ? prends cette femme » (142). Cela manifeste aussi l'hésitation de David à l'égard de Bethsabé. D'ailleurs, David n'a pas de difficulté à admettre que c'est n'est pas vraiment elle qu'il désire. Il en est dès le début conscient et semble sincère :

DAVID
Bethsabé ! Bethsabé... Es-tu la femme ? Es-tu la source ?
Objet vague de mon désir.
Joab, quand dans mes bras enfin je l'ai tenue,
Le croirais-tu, je doutais presque si ce que je désirais c'était elle.
Ou si ce n'était pas peut-être le jardin...(143).

Si la Bethsabé de la Bible était une femme forte, indépendante et capable d'action, autrement dit un sujet qui agit, elle est transformée en objet chez Gide. Cette transformation se manifeste également au niveau de la syntaxe, l'épisode biblique est riche en phrases où le nom propre Bethsabé – souvent repris par le pronom personnel elle – a la fonction de sujet : « elle vint chez lui » ; « elle venait de se purifier de son impureté » ; « elle rentra chez elle » ; « elle en fit informer David » ; « elle devint sa femme » ; « elle lui enfanta un fils », alors que chez Gide les désignations de Bethsabé ont pour la plupart la fonction de complément d'objet du verbe. Elle est donc plutôt un objet qu'on prend quand on veut et qu'on finit par rejeter. Les verbes 'traîner' et 'rendre' donnent effectivement l'impression que la Bethsabé de Gide est à la merci des hommes :

DAVID
Et vois ! Sa Bethsabé, je la lui ai rendue. (148)

Et plus loin :

Qu'est-ce donc que tu traînes après toi, dans l'ombre et tout en deuil ?...
Bethsabé !... (149)

Pour revenir à l'interprétation de l'image de la colombe, elle figure dans *Bethsabé* non seulement la montée d'un désir, mais symbolise également une sublimation de l'instinct,

plus spécifiquement celle d'Eros. Car nous savons que la colombe n'est pas seulement le symbole de la pureté, de la paix intérieure, elle est aussi l'oiseau de Vénus⁸¹⁷. Dans l'imaginaire gidien, le désir charnel se mélange souvent au désir spirituel. L'auteur a tendance à créer des liens entre les aspects spirituels et charnels. L'évocation de l'ascension de l'oiseau est en effet une allusion explicite à la symbolique biblique et chrétienne où la colombe symbolise le Saint-Esprit. En suivant de son regard l'oiseau, il se sent guidé par Dieu :

DAVID

Et j'avais tant prié que j'étais ivre ;
En montant l'escalier je trébuchais à chaque pas ;
Comme encore endormi je poursuivais un rêve
Et rêvais d'un oiseau merveilleux, qui vola
De salle en salle, et je me fatiguais à le suivre ;
Mais sans doute, par lui, Dieu me guida
Jusqu'à cette terrasse [...] (140)

Il y a toujours un côté sacré dans le désir des personnages gidiens :

DAVID

J'ai bu bien des vins, Joab, mais ce vin-là
Depuis longtemps, je crois, j'en avais soif d'avance ;
Il descendait en moi comme un bonheur profond ;
Il emplissait mon cœur comme l'exaucement des prières. (139)

Que désire David alors si ce n'est pas Bethsabé ? Ce qu'il convoite, c'est le bonheur d'Urie, un bonheur simple et tranquille, la paix intérieure de l'autre :

DAVID

J'ai soif de ce bonheur d'Urie
Et qu'il soit fait de peu de choses...
Allons Joab ! assez. Tu vois bien que c'est impossible.
Comment ne posséderais-je plus beaucoup ?
Ramène à présent cette femme.
Dans le petit jardin du Hétien.
Tout irait bien si je ne désirais rien qu'elle. (143-144)

À quoi renvoie la phrase « Tout irait bien si je ne désirais rien qu'elle » ? Cache-t-elle un objet plus secret par le biais duquel Gide introduit des valeurs nouvelles dans la version biblique ? L'auteur a ajouté un lien presque intime entre les deux hommes. Ce lien s'est

817 Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 146.

créé entre eux grâce à une coupe d'eau amère dont le roi avait soif et que le général lui a rapportée en risquant sa vie. À la lumière de ce souvenir, Urie acquiert une allure héroïque aux yeux de David. Il en parle au début de la première scène et à la fin de la scène deux :

DAVID

Tu te souviens : cette eau de Bethélem
 Qu'Urie alla chercher pour moi un jour de fièvre
 Seule elle pouvait éteindre ma soif ; pas une autre [...] (143)

Pareillement, le vin servi par Urie lors du dîner touche profondément David :

DAVID

C'est de ce vin que j'avais soif, te dis-je;
 Il semblait qu'il touchât, qu'il mouillât goutte à goutte
 Un coin aride de mon cœur. (143)

Si la version biblique est constamment marquée par le va-et-vient de Bethsabé, le récit de Gide est marqué par le va-et-vient d'Urie. Il est évident que c'est lui qui est au centre des préoccupations et des pensées du roi. La question est de savoir si la nature du désir serait en dernière analyse – comme le suggère Jean Claude – une attirance homosexuelle dont David ne prendrait conscience que tout à la fin de l'œuvre quand, avec haine, il repousse Bethsabé⁸¹⁸. Gide renvoie-t-il également aux versets de l'Ancien Testament qui peuvent laisser entendre qu'entre David et Jonathan il y avait plus que de l'amitié ? Dès lors s'expliquent plusieurs transformations apportées par Gide : l'éloge que David fait d'Urie au début du récit, exaltant sa vaillance exceptionnelle et son courage physique ; l'envie du roi de se rendre chez le général, ainsi que son désir de le recevoir dans son palais, avant que rien n'ait eu lieu entre lui-même et Bethsabé. Dans la Bible, David invite le général chez lui pour l'enivrer afin qu'il rentre chez sa femme et couche avec elle. Chez Gide, rien de tel.

2.3.5 Crise d'identité

Gide remplace l'abus de pouvoir de l'homme de Dieu, thème présent dans la Bible⁸¹⁹, par la crise d'identité dont peut souffrir celui qui consacre sa vie au service de Dieu. En regardant l'oiseau qu'il prend pour l'esprit de Dieu, le protagoniste gidien avoue :

818 Jean Claude, « Bethsabé, un autre traité du vain désir », in *Lectures d'André Gide, op. cit.*, pp. 85–94.

819 *Eerdmans Commentary on the Bible*, éd. James D.G. Dunn – John W. Rogerson, *op. cit.*, pp. 234–237.

DAVID

Il me sembla soudain que [l'oiseau de Dieu] emportait tout mon désir. (136)

Gide voit en David un homme qui se sent abandonné de Dieu, alors que l'histoire biblique indique que c'est le roi lui-même qui s'éloigne de Dieu. Chez Gide, le rapport de David à Dieu est en effet paradoxal : l'homme désire rejeter le sort que Dieu lui a assigné afin de vivre tranquillement sa vie, mais dans le même temps il regrette que Dieu ne parle plus par sa bouche (134). Ce paradoxe le déchire et le déstabilise.

Chez Gide, un grand nombre d'expressions dépeignent bien l'état d'âme de ce David qui se cherche et qui doute. De même, il est capable d'exprimer ses passions dans ses discours et dans ses gestes. Mais David reste jusqu'à la fin la proie de l'angoisse et de l'hésitation. Au moment où il raconte la soirée passée chez Urie à Joab qui l'écoute avec patience, on entend de la tristesse mêlée d'angoisse dans sa voix (139–144). L'adultère a déjà eu lieu, mais reste à l'arrière-plan comme nous venons de le voir. Le regret qu'on peut entendre dans sa voix n'exprime pas tellement la culpabilité, mais évoque la tristesse qui l'envahissait déjà au début (134). Lorsqu'Urie⁸²⁰ explique à David d'où vient son bonheur, il pose à David une question qui aide celui-ci à formuler la grande question qui le hante :

URIE

– Tu vois tout mon bonheur, roi David, dit-il, il est simple.

Il tient dans le creux d'un jardin ;

Il tient dans le creux des murailles

De ton palais

Contre le froid, le vent, ton palais me protège

Sans même le savoir...

Moi, l'un des moindres de tes hommes

Grand roi David, que suis-je devant toi ? (140)

DAVID

Contre les Philistins ta force me protège, Lui dis-je ; que suis-je devant Dieu, Hétien ?

Pourtant je te connais, toi, l'un des plus vaillants de mes hommes [...] (140)

Qu'est-ce que l'homme face à Dieu? C'est la grande question qui hante plusieurs personnages gidiens. Est-il libre de faire ce qu'il veut ? Gide met en scène dans *Bethsabé* la lutte de l'homme qui veut se libérer de Dieu. Il voit dans le personnage biblique un homme de Dieu qui cherche à se débarrasser des liens qui l'unissent à Dieu et qui l'empêchent de vivre « librement ». Mais curieusement, comme c'est le cas très souvent,

820 Chez Gide, ce n'est pas seulement le point de vue de David qui est exposé, mais aussi celui d'Urie.

chez lui, et notamment dans *Bethsabé*, le héros gidien qui veut se libérer de Dieu se sent le plus près de lui au moment de sa tentative de se débarrasser de lui⁸²¹ :

DAVID

Mais, Joab, à présent je le demande à Dieu : que fera l'homme
Si derrière chacun de ses désirs se cache Dieu ? (146)

Gide modifie aussi radicalement la fin de l'histoire. Dans la Bible, les sentiments et les remords de David ne sont pas exprimés avant la visite de Nathan. Le roi fait avec détermination ce qu'il a envie de faire et n'hésite pas à passer à l'acte. Il semble pendant longtemps ignorer sa faute, contrairement à la version gidienne où il n'assume pas ses actes dès le début puisque il ne se sent pas libre à vouloir ni à faire ce qu'il désire d'où sa tristesse. En outre, dans la version biblique, une fois que David a compris sa faute, il change totalement de disposition : il se repent et, pardonné, se met de nouveau à servir son Dieu. Dans *Bethsabé*, David ne croit pas que Dieu ait vu ce qu'il a fait. Plus le récit avance, plus il s'éloigne de son Dieu. Il demande à Joab de ramener Bethsabé dans le jardin d'Urie pour que celui-ci la retrouve dans son jardin comme rien ne s'était passé entre elle et lui :

DAVID

Car la trace du navire sur l'onde
De l'homme sur le corps de la femme profonde,
Dieu lui-même, Joab, ne le connaîtrait pas.
Pourtant, Joab, aie soin que Nathan le prophète l'ignore. (144)

Nathan apparaît au roi avant la fin du récit dans un rêve et commence à lui parler. David, dès le début, craint ce que va dire le prophète. Voici le dialogue particulier entre ces deux hommes (c'est un mélange de discours narrativisé et de discours direct) :

DAVID

Il a parlé d'un pauvre qui ne possédait rien qu'une brebis.
Une brebis, te dis-je, qu'il avait achetée et nourrie
Qu'il avait vu grandir, qui dormait sur son sein,
qu'il aimait.
– Assez, Nathan ! Je sais ; c'est Bethsabé qu'elle s'appelle.
Tais-toi. – Mais lui, comme sans m'écouter continuait :
– Près du pauvre homme un homme très riche habitait,
Qui possédait des biens en si grand nombre
Et tel bétail qu'on ne pouvait point compter.

821 Ce même schéma se répète dans plusieurs réécritures bibliques de Gide, voir par exemple *Le Retour de l'enfant prodigue*.

Un voyageur errant vint chez le riche...

– Assez, Nathan ! Assez ! Je reconnais en lui mon désir...

– Il avait faim. – Je n’ai su comment le nourrir.

– Le riche alors, qui possédait des biens en si grand nombre...

– Rien de ce que j’avais ne plaisait plus à mon désir.

– Fit comme s’il fermait les yeux sur ses biens.

Il alla vers le bien du pauvre. – C’était là ce que le voyageur réclamait ;

Rien d’autre, je te le dis, ne l’aurait pu satisfaire.

En vain j’aurais voulu le faire taire,

Il parlait aussi haut qu’un roi dans la maison.

– La brebis que le pauvre avait pour tout bien, il l’a prise.

– Assez, Nathan ! Assez !... Ton riche a mérité la mort !

– La brebis que le pauvre avait pour tout bien, il l’a prise...

– Ce n’est même pas là ce que le voyageur désirait...

Et vois ! Sa Bethsabé, je la lui ai rendue.

Je ne la désirais qu’avec l’ombre de son jardin. (146–148)

Le David de Gide reconnaît son désir dans le voyageur affamé. Il se prend pour lui et non pas pour l’homme riche. Comme dans la Bible, ce n’est pas le voyageur qui désire la brebis du pauvre, mais c’est le riche qui la lui donne pour éviter d’offrir quoi que ce soit lui appartenant. Gide reprend cette idée pour mettre en évidence que son David ne désire pas Bethsabé : « Ce n’est même pas là ce que le voyageur désirait » dit le personnage gidien. La prophétie de Nathan dans le livre de Samuel illustre la cupidité de David, tandis que la réécriture gidienne sert à faire comprendre au protagoniste l’objet de son désir. Les deux prophéties ont cependant le même effet sur la suite de l’histoire : c’est en écoutant les paroles du prophète que le David de la Bible ainsi que le personnage de Gide prennent conscience des conséquences de l’adultère⁸²². Pour l’un c’est la prise de conscience de la faute face à Dieu et de la punition qu’il doit subir et pour l’autre c’est la découverte du véritable objet de son désir : « Ce que je désirais » dit le David de Gide « c’était la paix d’Urie, parmi ces choses » (148). Gide modifie également l’ordre des événements, c’est-à-dire que la prophétie précède dans sa pièce la nouvelle de la mort du général tandis que dans la Bible, elle suit la mort de celui-ci. De même, dans la Bible, lorsque David apprend la mort d’Urie, il accueille rapidement Bethsabé qui, après le deuil, devient sa femme. Tandis que chez Gide, David ne veut même pas entendre les nouvelles du général :

822 Pour l’explication de la parabole de Nathan, voir *Ancient Christian Commentary on Scripture : Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel*, op. cit., pp. 358–360.

DAVID

Tais-toi, Joab ! Cela Dieu même ne doit pas l'entendre

Et je ne dois pas le savoir, de peur de ne plus pouvoir l'oublier... (149)

Quant à Bethsabé, il la rejette brusquement :

DAVID

Va-t-en ! Remporte-la ! je t'ai dit que je ne veux plus la voir...

Je la hais ! (149)

Le geste de David peut recevoir plusieurs interprétations. Tout d'abord c'est un geste théâtral qui doit s'interpréter comme tel et ainsi reste ambigu. C'est aussi un geste de désespoir certes, mais probablement aussi un geste de révolte par lequel David se rapproche de ce qu'il est en train de découvrir qu'il est⁸²³. D'après Jean Claude, la haine de David est moins dirigée contre Bethsabée que contre lui-même, voire contre Dieu, pour « avoir attribué à la divinité l'origine de ses désirs »⁸²⁴ : « Mais Joab, à présent je le demande à Dieu : que fera l'homme / Si derrière chacun de ses désirs se cache Dieu ? » (146) demande le David de Gide. Dans *Saül*, les personnages gidien envisagent aussi que l'origine de leurs désirs est toujours Dieu ; c'est Dieu qui accable les hommes de désirs. Si dans la Bible, David est à la manière d'autres grandes figures de l'Ancien Testament porteur de la volonté divine et pourtant libre⁸²⁵, chez Gide, il ne voit pas la possibilité de concilier ces deux choses. Il ne croit pas que Dieu puisse plier les hommes à sa volonté sans détruire leur nature en même temps. Suivre Dieu, c'est se soumettre à une volonté supérieure au détriment de la liberté individuelle, ce contre quoi lutte ce protagoniste gidien.

La version biblique montre que la déchéance de David commence dès qu'il s'écarte de Dieu. Sa faute en amène une autre, l'oisiveté crée une occasion propice à l'adultère, etc. L'épisode de la faute de David permet au narrateur biblique de montrer clairement que les entreprises de David n'ont pas de succès sans la bénédiction divine. Auerbach fait remarquer à ce sujet que l'élection et la formation des grandes figures de l'Ancien Testament ne coïncident pas, car cette dernière s'accomplit peu à peu, historiquement durant l'existence terrestre de l'élu. Ainsi les héros de la Bible sont-ils marqués par leur capacité de développement⁸²⁶. Chargés de leur propre passé, ils se caractérisent plus en tant qu'individus que les héros d'Homère. De la même manière, le David de Gide cherche

823 Jean Claude, « Bethsabé, un autre traité du vain désir », in *Lectures d'André Gide, op. cit.*, pp. 85-94.

824 *Ibidem*.

825 Eric Auerbach, *op. cit.*, p. 28.

826 *Ibid.*, p. 26.

en vain son identité perdue, car même s'il est sur le point de découvrir le véritable objet de son désir, il n'évolue pas.

2.3.6 Conclusion partielle

Toutes les modifications que Gide opère dans *Bethsabé* par rapport au récit biblique de la faute de David illustrent non pas la déception et les remords auxquels peut mener la satisfaction des désirs, mais plutôt la crise d'identité de David, homme élu de Dieu qui cherche à savoir qui il serait s'il n'avait pas ce rôle imposé d'en haut. Sous une forme allégorique, la réécriture biblique de Gide met en scène la quête psychologique de David s'interrogeant sur son passé et sur sa déréliction. Le mode de narration avec lequel Gide réécrit la faute de David se rapproche du style homérique dans la mesure où il présente la vie intérieure du protagoniste de manière explicite. Le David de Gide reste lucide et s'oblige, pour connaître le véritable objet de son désir, à regarder en face la vérité de sa situation. Il exprime intégralement son être intérieur dans les paroles qu'il prononce⁸²⁷. Ce travail intérieur sur lui-même est mis en avant par Gide. Le mode de narration fonctionne comme un filtre entre le récit de la Bible sur la faute de David (l'hypotexte) et *Bethsabé* (l'hypertexte) : le choix d'un autre type de narration permet à l'auteur de modifier l'hypotexte. Mais il est vrai que le récit de Gide ne se rapproche des poèmes homériques qu'au niveau du mode de narration et pas au niveau des thèmes : là où les poèmes homériques traduisent une acceptation tranquille de la condition humaine et la joie que l'homme éprouve de son existence physique et non pas le besoin de s'interroger sur elles⁸²⁸, le récit biblique réécrit par Gide met en scène un héros qui éprouve un désir passionné de se révolter contre la condition de l'homme face à Dieu.

827 *Ibid.*, p. 14.

828 *Ibid.*, p. 22.

2.4 *La Porte étroite*

2.4.1 Parole des deux voies

La Porte étroite de Gide doit son nom à une comparaison précise de Jésus qui se trouve dans l'Évangile selon Matthieu et qui s'intitule « Les deux voies » :

« Entrer par la porte étroite. Large est la porte et spacieux le chemin qui mène à la perdition, et nombreux ceux qui s'y engagent ; combien étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la vie, et peu nombreux ceux qui le trouvent. » (Mt 7, 13–14)

La parabole parle de deux chemins. Le chemin qui mène à la perdition est appelé la voie large, alors que celui qui mène à la vie est nommé le chemin étroit. Le premier tente les hommes ; le second est non seulement resserré mais difficile à trouver.⁸²⁹ L'Évangile selon Luc contient la même comparaison : « Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite, car beaucoup, je vous le dis, chercheront à entrer et ne le pourront pas » (Lc 13, 24). Le verbe 's'efforcer' indique ici une aspiration spirituelle. Mais la porte du Royaume de Dieu ne peut être gagnée uniquement par les efforts humains⁸³⁰. Dans l'Évangile, le chemin est aussi l'un des symboles du Christ, ce qui ajoute aussi à l'idée de la vie comme un cheminement de l'homme vers Dieu.

Gide se sert de cette comparaison biblique pour critiquer une certaine conception protestante du christianisme, c'est-à-dire le devoir du chrétien de découvrir la volonté de Dieu par une lecture individuelle de la Bible. La mise en scène de la dimension individualiste du protestantisme devient un motif dans l'écriture de l'auteur.

2.4.2 Arrière-plan de l'œuvre

*La Porte Étroite*⁸³¹ comprend de nombreux éléments autobiographiques peut-être plus liés aux personnes, lieux et événements réels que dans aucun autre ouvrage de Gide. L'auteur s'est inspiré des expériences de sa jeunesse des années 1882–1884. Ses visites fréquentes à Cuverville constituent le point de départ de l'histoire⁸³². L'inspiration initiale

829 « Jésus retient ici le schème classique des *deux voies* entre lesquelles l'homme doit un jour choisir (voir les écrits bibliques de sagesse et la littérature de Qumrân ; voir Dt 29, 15–20). *La porte étroite* peut faire allusion soit aux exigences radicales du Sermon sur la montagne, soit à l'urgence de suivre Jésus avec les risques et les souffrances que cela comporte. » TOB, note du verset Mt 7, 24, *op. cit.*, p. 2112.

830 TOB, note du verset Lc 13, 24, *op. cit.*, p. 2259.

831 André Gide, *La Porte Étroite*, (paru pour la première fois en 1909), Paris, Mercure de France, 1959.

832 Cf. André Gide, *Si le grain de meurt* [1926].

du récit trouve son origine en 1884, dans la mort de Miss Shackleton, amie et compagne proche de la mère de Gide⁸³³. À l'époque, Gide n'avait que 15 ans et fut fortement affecté par la mort de cette personne qui s'est éteinte dans une chambre d'hôpital sans ornement dans une complète solitude, comme le fera l'héroïne de *La Porte Étroite*. Une telle mort pousse à s'interroger sur la vanité du sacrifice de la protagoniste qui meurt anxieuse, sans sacrement, dans une attente désespérée de Dieu.

Si l'événement déclencheur du récit se trouve dans la mort de l'amie de la mère de Gide, il cède la place à un autre élément autobiographique, à savoir le changement que subit sa propre femme et cousine, Madeleine⁸³⁴. Ce changement préfigure en effet celui d'Alissa. Dans son journal *Et nunc manet in te*, Gide parle explicitement du rapport des événements fictionnels de *La Porte Étroite* avec ceux qui relèvent de sa vie personnelle⁸³⁵. Le journal est ainsi en relation paratextuelle avec cet ouvrage de l'auteur. Le portrait que Gide trace de sa femme dans *Et nunc manet in te* ressemble de manière frappante à celui d'Alissa dans *La Porte étroite*. Le parallèle entre sa femme et Alissa permet à Gide de retravailler quelques thèmes qui lui sont familiers et dont il fait l'expérience dans sa relation avec Madeleine. Ces thèmes illustrent aussi de manière plus générale combien il est difficile d'aimer et d'affirmer sa personnalité dans une relation étroite. Nous évoquerons au fur et à mesure cet épitexte privé qui parle de cette période de la vie de l'auteur.

La Porte Étroite met aussi en scène quelques caractéristiques du protestantisme. L'ouvrage décrit sans juger ce qui peut arriver à un croyant qui se lance pratiquement tout seul dans la lecture de la Bible en n'allant qu'occasionnellement à l'office religieux. La piété excessive de la protagoniste apparaît d'autant plus inquiétante que l'univers fictionnel témoigne en même temps d'une absence de pratiques religieuses, tout particulièrement celle des sacrements. L'œuvre souligne la solitude et l'état d'anxiété de l'héroïne. Personne ne l'aide à interpréter la Bible. De même, Dieu n'intervient pas souvent dans le récit : Alissa s'oblige à se perfectionner selon ce qu'elle croit aveuglément être la volonté de Dieu. À la merci de sa conscience qui l'accuse constamment si elle ne se perfectionne pas dans la mise en pratique littérale, voire fanatique, de la parole de Dieu, elle renonce

833 Justin O'Brien, *Portrait of André Gide*, New York, Alfred A. Knopf, 1953, p. 215 ; Kenneth I Perry, *The Religious Symbolism of André Gide*, *op. cit.*, p. 86.

834 Gide appelle sa femme Emmanuèle, et la nomme dans son *Journal*, « Em. ». Le nom Emmanuèle signifie « Dieu parmi nous », ce qui met en évidence la véritable nature de leurs rapports. Hilary Hutchinson, « Madeleine et André Gide : l'histoire d'une double influence », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, XXXI, 139, Juillet 2003, pp. 343–344.

835 André Gide, *Et nunc manet in te – suivi de Journal intime*, Paris, Ides et Calendes, 1947.

à son amour, à la seule chose qui paraisse authentique en elle. Sans le vouloir, et sans le savoir, elle tombe dans la mauvaise foi. L'écart est si remarquable entre ce à quoi elle se force et qu'elle désire au fond d'elle-même que la communication entre elle et Jérôme devient difficile. C'est le journal d'Alissa qui dévoile ce mensonge au lecteur.

2.4.3 La religion comme défense contre le désir

Le thème du désir s'oppose dans cet ouvrage au thème biblique de l'abnégation de soi. Jésus a en effet appelé ses disciples à renoncer à eux-mêmes et au monde, et il les a sollicités à prendre leur croix *chaque jour* (Lc 9, 23)⁸³⁶. Il faut cependant bien noter que l'expression « renoncer à soi-même » se distingue des expressions « renoncer à son âme » et « renoncer à sa vie ». Jésus utilise l'expression « renoncer à soi-même » afin de rendre explicite que *perdre et retrouver sa vie* signifient, pour celui qui croit en Dieu, une existence en relation avec lui⁸³⁷. Cet enseignement met en contraste la façon de vivre du monde qui n'accomplit que des actions périssables. L'Évangile enseigne que se contenter de vivre l'instant du plaisir immédiat, laisse les êtres humains dans une frustration continuelle ; elle répète aussi maintes fois que même si c'est dans l'au-delà que l'homme connaîtra la béatitude, son effet bienfaisant est ressenti déjà pendant le vivant de celui-ci⁸³⁸.

Les interprétations catholique et protestante de cette notion biblique sont différentes dans la mesure où le fait de renoncer à sa vie, dans le catholicisme, signifie aussi embrasser la vie monastique, tandis que le protestantisme interprète cette parole de l'Évangile généralement comme une attitude de vie, l'abnégation, qui donne toujours la priorité au bien d'autrui. Gide condamne cet enseignement protestant dans *La Porte Étroite*. Cet ouvrage transforme en effet l'abnégation protestant en un état maladif. La jeune Alissa, en raison de son esprit de sacrifice démesuré, finit par se perdre parce qu'elle est obsédée par l'idée que ce qu'elle désire elle-même est nécessairement un obstacle dans la mise en pratique de l'amour du prochain. Le récit de Gide montre ce qui arrive à l'être humain qui se nie lui-même.

Le personnage d'Alissa incarne en effet ce que peut vouloir signifier 'l'abnégation de soi' dans la pensée populaire nourrie de culture protestante : l'interdiction de se mettre

836 Les mots 'chaque jour' « marquent qu'il s'agit d'une loi permanente de la vie du chrétien ». TOB, note du verset Lc 9, 23, *op. cit.*, p. 2244.

837 Eduard Schweizer, *Matteuksen evankeliumi* [Trad. de l'allemand], Helsinki, Kirjapaja, 1989, pp. 131–132.

838 *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament 1a, Matthew, 1–13*, éd. Manlio Simonetti, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2001, pp. 152–153, voir « the narrow gate ».

en avant. Alissa apparaît constamment comme une figure humble, mais entêtée, qui veut systématiquement échapper à l'attention. Curieusement, le prénom 'Alissa' signifie en hébreu « consacré à Dieu »⁸³⁹. Animée par une sorte de désir d'effacement⁸⁴⁰, elle veut faire croire à Jérôme que sa foi la comble et qu'elle fait naturellement son bonheur de peu de chose. Contrairement à sa sœur qui *accomplit* des choses, qui se marie, qui voyage, et qui a des enfants, Alissa, trop inquiète du bonheur des autres, notamment de celui de sa sœur, et traumatisée par le scandale causé par sa mère, *se force à se contenter* d'une vie sans événements, sans relief. Nous pouvons dire qu'elle se force et que sa modestie n'est pas sincère, puisque les pages de son journal intime dévoilent combien elle a lutté contre son vrai désir et combien elle est dépressive. Jérôme tente en vain d'entraîner Alissa avec lui vers la joie et le bonheur. Elle reste très discrète et réservée et difficile à approcher. Ce que Gide dit de la modestie de sa propre femme dans *Et nunc manet in te* fait penser à Alissa :

[E]lle se retirait sans cesse, se dérobaît à l'attention. Jamais on ne l'entendait dire : « Moi, je... ». Sa modestie était aussi naturelle que l'est, chez d'autres femmes, le besoin de se mettre en avant, de briller. Même, lorsque je revenais d'un voyage et que les autres membres de la famille m'accueillaient sur le perron de Cuverville, je savais qu'elle se tiendrait, un peu retirée, dans l'ombre du vestibule... (ENMIT, p. 33–34)

De la même façon, lorsque Jérôme arrive à Fongueusemare, Alissa ne se hâte pas de descendre, mais reste occupée par exemple à la lingerie (60). Il arrive que Jérôme doive passer de longs moments à la chercher dans le jardin, comme si elle ne savait pas qu'il était venu surtout pour la voir.

La jeune fille s'explique si peu que Jérôme doit presque tout deviner. La lecture de son journal intime lui montre qu'elle faisait sciemment tout pour que celui-ci la comprenne mal. Son comportement manifeste un mécanisme psychologique de défense. Sa religion lui sert de défense contre des désirs qu'elle veut nier. La mise en pratique obsessionnelle de l'enseignement évangélique devient un procédé pour s'amputer d'une

839 Flora H. Laughead, *Dictionary of Given Names*, Glendale, A. H. Clark, Co., 1958, p. 154.

840 Alissa manque de respect envers la vie dans toute sa diversité. Gide dit de sa femme : « Elle avait peur de tout, dès avant d'avoir peur de moi ; et certainement cette peur s'augmentait du sentiment de sa fragilité. [...] C'est dans la religion qu'elle chercha refuge – comme il était naturel car elle avait toujours été très pieuse – et dans une restauration de ces idées et pratiques bourgeoises qui lui assurassent la sorte de confort moral dont sa fragilité avait si grand besoin. L'émancipation où je la voulais entraîner avait fait ses tristes preuves et ne pouvait lui paraître que téméraire, qu'inhumaine ; en tout cas non faite pour elle et ne réussissant qu'à la meurtrir. Je tentai d'exposer cela dans mon *Immoraliste*. » André Gide, *Et nunc manet in te – suivi de Journal intime*, op. cit., pp. 43–46.

partie de soi-même et nier son existence. Si le protagoniste de *L'Immoraliste*⁸⁴¹ jeûne dans le désert afin de sentir plus clairement ses désirs physiques, la protagoniste de *La Porte Étroite* rivalise avec elle-même et tire une joie malsaine du renoncement à une relation amoureuse avec Jérôme⁸⁴². Cette protagoniste gidienne vit comme une religieuse sans l'être. Et c'est par là que nous trouvons la clef de la critique portée par cet ouvrage contre le protestantisme. Cette piété excessive finit par devenir un état maladif, un état de perfectionnement malsain et déséquilibré dans l'univers fictionnel du récit.

2.4.4 « Entrez par la porte étroite »

Alissa et Jérôme découvrent la beauté des sentiments amoureux qu'ils ont l'un pour l'autre lorsqu'ils se promènent dans le jardin à Fongueusemare. Le couple découvre au fond du jardin une petite porte secrète qui ouvre sur la nature. Cette petite porte de jardin fait évidemment allusion au titre de l'ouvrage mais elle symbolise aussi l'état d'âme d'Alissa dont l'excès de piété, s'il semble d'abord sincère et authentique, la conduit à l'impossibilité d'aimer la vie et à l'autodestruction. Les fruits de l'abnégation d'Alissa (apathie, dépression), et l'absence de vraie joie prouvent en effet qu'elle agit contre l'enseignement de l'Évangile.

Pour Alissa et Jérôme, la mère d'Alissa, Lucile Bucolin, incarne le péché et la vie immorale : « l'idée même du rire, de la joie, se faisait blessante, outrageuse, devenait comme l'odieuse exagération du péché !... » (30). Après la fuite de Lucile, Alissa et Jérôme vont ensemble à l'église et entendent le sermon fondé sur la comparaison des deux voies que nous reprenons ici :

Entrez par la porte étroite. Large est la porte et spacieux le chemin qui mène à la perdition, et nombreux ceux qui s'y engagent ; combien étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et peu nombreux ceux qui le trouvent. (Mt 7, 14)⁸⁴³

Ils s'imaginent que l'enseignement évangélique signifie, dans leur cas, qu'ils doivent, pour entrer par la porte étroite, s'éloigner l'un de l'autre⁸⁴⁴. Ils interprètent la parole

841 André Gide, *L'Immoraliste* [1902], Paris, Mercure de France, 2006.

842 L'Excès de hédonisme de *L'Immoraliste* est remplacé par excès d'abnégation dans *La Porte Étroite*.

843 Gide cite une autre version de la Bible : « Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite, car la porte large et chemin spacieux mènent à la perdition, et nombreux sont ceux qui y passent ; mais étroite est la porte et resserrée la voie qui conduisent à la Vie, et il en est peu qui les trouvent » (29).

844 « J'étais parvenu vers la fin du sermon à un tel état de tension morale que sitôt le culte fini, je m'enfuis, voulant déjà mettre mes résolutions (car j'en avais pris) à l'épreuve, et pensant la mieux mériter en m'éloignant d'elle aussitôt. » (31).

de l'Évangile comme une règle de comportement contre laquelle ils n'osent même pas protester malgré les sentiments qu'ils ont l'un pour l'autre. Mais plus tard, au moment où il se sent enfin prêt à demander Alissa en mariage, pour qui la vie en couple et la vie pieuse resteront incompatibles à jamais, Jérôme semble se détacher peu à peu de son attitude pieuse et découvre en lui un amour sain de sa propre vie. Cependant, il reste célibataire : il ne se libère pas de l'influence de la jeune fille même après la mort de celle-ci.

Quant à l'Évangile, il faut savoir que le verset (Mt 7, 14) exprime la même idée que celui où Jésus dit : « Oui, mon joug est facile à porter et mon fardeau léger » (Mt 11, 30). Ces deux versets qui sont aussi des métaphores font en effet référence à la vie avec le Christ, même s'il peut paraître illogique de dire que le *bon* chemin, à savoir le chemin de la *vie est étroit et resserré*, mais en même temps *facile* parce que c'est le synonyme d'un « fardeau léger ». Comment le chemin *étroit* peut-il être *facile* ? La réponse est qu'il ne s'agit pas seulement d'un chemin, mais aussi d'une porte, et entrer par cette porte signifie qu'il est possible de trouver une paix durable contrairement au chemin spacieux autour duquel tout est périssable.⁸⁴⁵

L'image des deux chemins était aussi répandue parmi les Juifs et les Grecs avant l'arrivée de Jésus. Dans l'Ancien Testament, cette image transmet l'idée du choix éthique que l'homme doit opérer entre le bien et le mal. Elle inclut aussi une autre image qui est celle de la cité de Dieu avec ses portes (Jr 21, 8 ; Dt 11, 26). Dans le livre d'Esdras, il est question du chemin étroit qui mène à la cité céleste et qui est constamment au bord du fossé. Ce chemin est tellement étroit qu'on ne peut pas y marcher à deux⁸⁴⁶. *La Porte Étroite* reprend littéralement cette idée de l'impossibilité de marcher à deux sur le chemin étroit : « Mais non ! la route que vous nous enseignez, Seigneur, est une route étroite – étroite à n'y pouvoir marcher deux de front » (167).

Alissa et Jérôme veulent se trouver sur la voie qui conduit à la vie et faire partie de ce petit groupe qui marche sur la voie resserrée. Mais ce qui les distingue, c'est que pour Jérôme, le chemin étroit est aussi un moyen de rester près d'Alissa, tandis que pour elle, c'est précisément ce qui lui interdit de faire sa vie avec Jérôme. L'image de cette parole biblique reste si puissante dans leur esprit qu'ils ne doutent pas de ne pas l'avoir bien comprise. Jérôme imagine la porte étroite par laquelle il fallait s'efforcer d'entrer :

845 *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament, 1a Matthew, 1–13, op. cit.*, pp. 152–153.

846 4 Esdras 7, 7–8 : « il y a une ville bâtie et située dans un lieu plat, qui est pleine de toutes sortes de biens. Son accès toutefois est étroit et escarpé en sorte qu'il est bordé à droite par du feu, et à gauche par une eau profonde. Il y a un seul et unique sentier situé entre eux, c'est-à-dire entre le feu et l'eau : ce sentier n'est pas plus large que l'empreinte d'un pied humain. »

Je me la représentais, dans le rêve où je plongeais, comme une sorte de laminoir, où je m'introduisais avec effort, avec une douleur extraordinaire où se mêlait pourtant un avant-goût de la félicité du ciel. Et cette porte devenait encore la porte même de la chambre d'Alissa ; pour entrer je me réduisais, me vidais de tout ce qui subsistait en moi d'égoïsme... (30)

Le jeune homme confond dans sa tête la vie éternelle et l'avenir avec sa bien-aimée. « *Et nombreux sont ceux qui y passent*, reprenait le pasteur Vautier » (30). Il voit dans son esprit un groupe nombreux dans lequel il ne peut pas s'imaginer avec Alissa. Le lecteur découvre que ce qui motive la foi de Jérôme est son amour pour la jeune fille et non pas en premier lieu son amour pour Dieu. Le jeune amoureux sait qu'Alissa vit de sa foi et que pour rester près d'elle, il doit se montrer croyant. Son amour pour Dieu paraît un amour au second degré.

Pendant un certain temps, Jérôme envisage aussi leur avenir en termes spirituels : « Tous deux nous avançons, vêtus de ces vêtements blancs dont nous parlait l'Apocalypse, nous tenant par la main et regardant un même but ... » (30-31). Cette citation reprend un passage de l'Apocalypse (7, 9). Les vêtements blancs signifient la pureté de la vie de ceux qui sont sauvés. D'après les exégètes, les vêtements blancs signifient aussi l'amour qui est donné à travers l'Esprit Saint à ceux qui ont vaincu le monde en Jésus.⁸⁴⁷ Le sérieux des jeunes croyants de Gide se nourrit de la peur d'être exclu de ce petit groupe et de tomber dans l'autre, celui qui brûle dans l'enfer. L'entrée n'est point gratuite, le prix à payer consiste à se vider de tout ce qui subsiste en eux d'égoïsme. Alissa prend à la lettre ce précepte. Elle se vide aussi de toute la culture profane qui avait meublé son esprit et construit une partie de son identité. Elle souffre sans le savoir d'une sorte d'anorexie morale.

2.4.5 L'anorexie morale de la jeune croyante

Tout d'abord, pour Alissa, renoncer à elle-même signifie de ne plus mettre en valeur sa beauté. Elle se donne la mission de se rendre moins attirante pour que Jérôme l'aime moins. Elle ne fait plus attention à son apparence, elle se laisse vieillir, comme si son corps était ce qui l'empêche de se trouver plus proche de Dieu. Malheureux, Jérôme constate la transformation de sa bien-aimée :

847 *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament, XII, Revelation*, éd. William C. Weinrich, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2001, p. 111.

Qu'importait après tout qu'une nouvelle façon de coiffure, plate et tirée, durcit les traits de son visage comme pour en fausser l'expression ; qu'un malséant corsage, de couleur morne, d'étoffe laide au toucher, gauchit le rythme délicat de son corps... (133)⁸⁴⁸

Puis, elle se met à fatiguer son corps par des travaux ménagers infinis. C'est comme si elle se plaisait à gaspiller sa jeunesse à plaisir en s'imposant de grossiers travaux qu'il ne lui était pourtant pas nécessaire d'accomplir :

Le lendemain elle ne changea ni de coiffure, ni de corsage ; assise près de son père sur le banc devant la maison, elle reprit l'ouvrage de couture, de rapiécage plutôt qui l'avait occupée déjà dans la soirée. À côté d'elle, sur le banc ou sur la table, elle puisait dans un grand panier plein de bas et de chaussettes usés. Quelques jours après, ce furent des serviettes et des draps... Ce travail l'absorbait complètement, semblait-il, au point que ses lèvres en perdissent toute expression et ses yeux toute lueur. (134)

Cette citation est une transformation romanesque assez ironique du thème de l'abnégation de soi de l'Évangile. Littéralement, Alissa se fane au fil du récit. Jérôme, effrayé, remarque son étiolement :

« Alissa ! » m'écriai-je le premier soir, presque épouvanté par la dépouëtisation de ce visage qu'à peine pouvais-je reconnaître et que je fixais depuis quelques instants sans qu'elle parût sentir mon regard.

« Quoi donc ? fit-elle en levant la tête.

– Je voulais voir si tu m'entendrais. Ta pensée semblait si loin de moi.

– on, je suis là ; mais ces reprises demandent beaucoup d'attention.

– Pendant que tu couds, ne veux-tu pas que je te fasse la lecture ?

– Je crains de ne pas pouvoir très bien écouter.

– Pourquoi choisis-tu un travail si absorbant ?

– Il faut bien que quelqu'un le fasse.

– Il y a tant de pauvres femmes pour qui ce serait un gagne-pain. Ce n'est pourtant pas par économie que tu t'astreins à ce travail ingrat ? »

Elle m'affirma tout aussitôt qu'aucun ouvrage ne l'amusait davantage [...]. (134–135)

En plus de négliger son apparence et de passer tout son temps dans des travaux ménagers, elle abandonne son amour pour l'art, car sa maladie consiste aussi à s'obliger à appauvrir son esprit⁸⁴⁹, comme si l'art était aussi un obstacle à sa mission de renoncement à elle-

848 Cf. André Gide, *Et nunc manet in te – suivi de Journal intime*, *op. cit.* p. 60, voir l'exemple des mains de sa femme.

849 Dans la lettre écrite à Claudel le 8 décembre 1905, Gide lui avoue que le passage des lectures spirituelles à la découverte de l'art ne lui a pas été tout simple : « Mais puisque vous aimez les âmes, vous comprendrez qu'il en est qui ne répugnent à rien davantage qu'à une religion pratique et tempérée et qu'après avoir fait, au début de ma vie, de la lecture de la Bible ma quotidienne nourriture et de la prière mon premier besoin, j'aie préféré, croyant devoir trouver plus de lumière dans ce que le chrétien appelle « les faux

même. La chambre d'Alissa reflète son âme. Lorsque, plusieurs années après, Jérôme se rend dans la chambre d'Alissa, il y découvre la disparition des œuvres profanes :

Je m'étonnai, ce matin-là, de ne plus voir au mur, près de son lit, deux grandes photographies de Masaccio que j'avais rapportées d'Italie [...] (136)

Il se rend compte aussi que les livres qu'ils avaient lus ensemble ou qu'il lui avait donnés étaient « tous enlevés, remplacés uniquement par d'insignifiants petits ouvrages de piété vulgaire pour lesquels [il espérait] qu'elle n'[avait] que du mépris » (136). Jérôme est choqué lorsqu'il apprend en quoi consistent les lectures d'Alissa :

– Je ne te comprends pas, dit-elle. Ce sont là d'humbles âmes qui causent avec moi simplement, s'exprimant de leur mieux, et dans la société desquelles je me plais. (137)

Le comportement d'Alissa fait penser à ce qui arrive au sens de la mesure de ceux qui souffrent d'anorexie. Plus la nécessité de ses sacrifices devient discutable, plus elle augmente le nombre des privations. Elle exclut de sa bibliothèque non seulement la littérature profane mais aussi les ouvrages religieux qui sont trop bien écrits et qui pourraient ressusciter ses sentiments pour Jérôme. Bref, elle détruit tous les objets qui témoignent de leur amour.

La dépoétisation d'Alissa⁸⁵⁰, cette transformation de l'héroïne en une Marthe s'occupant uniquement des travaux ménagers a un but concret : la jeune fille cherche à donner à Jérôme des armes contre elle pour qu'il se déprenne d'elle. Elle se met sous une loi inventée par elle-même. La protagoniste est en effet tombée dans un état maladif et excessif : son illusion est de croire en un Dieu jaloux qui lui interdit d'aimer puisqu'il l'a élue pour un autre bonheur. La volonté du Dieu d'Alissa est de voir souffrir ceux qui

dieux » – j'aie préféré la plus brusque rupture avec mes premières croyances, à je ne sais quel compromis tiède entre l'art et la religion. Peut-être le catholicisme eût-il opposé moins fortement en moi, non point tant deux croyances que deux éthiques... *Pour la première fois* avant-hier (mais déjà je l'entrevois dans vos œuvres) j'ai pu voir, éclairé par vous, non pas une solution – absurde à souhaiter – mais une nouvelle, une acceptable position de combat. » André Gide et Paul Claudel, *Correspondance, 1899–1926, op. cit.*, p. 58.

850 Cf. « Cet ébranchement dont je parlai plus haut ne commença que plus tard, et ce travail pour me détacher d'elle après s'être détachée de moi. Je m'y suis attardé dans ma *Porte Étroite*, anticipant, par une sorte de prévision, ce que la réalité vint confirmer plus tard. [...] (et elle s'ingéniait à me forcer à croire) qu'elle n'était pas capable d'une floraison plus parfaite ; que le plus exquis de ce que je chérissais en elle, n'existait que dans mon imagination ; que son être réel restait fort en deçà de mon rêve... Le vrai c'est qu'elle croyait que j'avais cessé de l'aimer. Dès lors, à quoi bon s'orner pour me plaire ? Me plaire, il n'y fallait plus songer. Qu'importaient dès lors culture, musique, poésie ? Elle désertait les sentiers où elle eût risqué de me rejoindre, s'enfonçait dans la dévotion. Libre à moi d'être jaloux de Dieu, ou de la retrouver sur ce terrain mystique, le seul où elle acceptât encore que je communiasse avec elle. » André Gide, *Et nunc manet in te - suivi de Journal intime, op. cit.*, pp. 50–51.

s'aiment⁸⁵¹. *La Porte Étroite* aborde la question de l'amour impossible dans un cadre mêlé de croyances religieuses qui ont traumatisé la jeune fille à jamais. L'amour d'Alissa pour Jérôme et sa vocation pieuse font tous les deux partie de sa vie mais semblent incompatibles. Elle ne peut arracher de sa chair son désir pour Jérôme, mais pourquoi croit-elle qu'elle devrait l'arracher en premier lieu ?

Elle se maintient elle-même dans une sorte d'apathie, et pour ne pas craquer complètement, elle tire plaisir de l'idée que Jérôme ne l'aime pas. Toutes ses pensées religieuses se forment en fonction de Jérôme. Elle ne lit la Bible que pour trouver des versets qui enseignent que la vie terrestre est inférieure à la vie céleste à laquelle elle est invitée, comme s'il fallait sauter cette vie pour gagner le plus vite possible le bonheur céleste. Dans son journal, elle écrit « Dieu nous ayant gardés pour quelque chose de meilleur » (166). Elle fait ici référence à l'épître aux Hébreux :

Dans la foi, ils moururent tous, sans avoir obtenu la réalisation des promesses, mais après les avoir vues et saluées de loin, et après s'être reconnus pour étrangers et voyageurs sur la terre. (He 11, 13)

Son interprétation du texte biblique ne laisse pas beaucoup de place aux aspirations individuelles et aucune place au désir. Contrairement à sa sœur, elle ne vit pas sa vie personnelle ; sa vie à elle lui paraît de peu de prix. Elle s'impose un suicide moral.

2.4.5.1 « Qui d'entre vous [...] peut, en s'inquiétant, ajouter une seule coudée à la longueur de sa vie ? »

Alissa interprète en effet l'Évangile de façon singulière. Elle confesse à Jérôme pourquoi elle a arrêté de lire les grands auteurs :

– Et je t'avoue que, tout récemment, ayant voulu reprendre quelqu'un de ces grands auteurs que tu m'avais appris à admirer, je me suis fait l'effet de celui dont parle l'Écriture, qui s'efforce d'ajouter une coudée à sa taille. (137)

Elle cite de mémoire l'Évangile selon Matthieu : « Et qui d'entre vous peut, par son inquiétude, [ajouter une seule coudée à la longueur de sa vie] ? » (Mt 6, 27, note p. 2111). Ce passage met en évidence la vanité de l'inquiétude et la place prioritaire que l'homme a dans la création de Dieu.⁸⁵² Curieusement, Alissa interprète ce verset comme

851 « Je ne sais lequel est le plus atroce : de ne plus être aimé, ou de voir l'être que l'on aime et qui vous aime encore, cesser de croire à votre amour. » *Ibid.*, p. 92.

852 *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament 1a, Matthew 1–13, op. cit.*, pp. 144–145.

une incitation à ne plus lire que l'Évangile. Jérôme ne réussit pas lui faire comprendre qu'elle a tort d'abandonner la littérature.

Le changement de la jeune fille a pour conséquence l'interruption de leur échange épistolaire. Ils cessent même de se voir. De quoi donc est fait leur amour s'il persiste en dépit de l'effritement de tous les éléments qui le composent ? Leur histoire montre que le lien est particulièrement fort entre eux à cause de leur identité de croyant qui les rapproche l'un de l'autre. C'est peut-être le seul aspect de la foi protestante que Gide évoque avec une certaine nostalgie dans cet ouvrage. L'union spirituelle est plus forte que l'union physique : plusieurs passages montrent qu'Alissa et Jérôme sont spirituellement présents dans la vie et dans les pensées de l'autre, suivant saint Paul qui insiste beaucoup sur la relation profonde qui se crée entre les croyants. Si Alissa déserte systématiquement les sentiers où elle risque de rejoindre Jérôme, c'est sur ce terrain spirituel et mystique qu'elle accepte encore qu'il communie avec elle.

C'est aussi la question que se pose Gide dans son *Journal* pour savoir comment persiste l'amour entre Madeleine et lui :

Que se cache-t-il, derrière la traîtresse apparence, que je retrouve et reconnais la même à travers les dégradations ? Je ne sais quoi d'immatériel, d'harmonieux, de radieux, qu'il faut bien nommer âme, et qu'importe le mot ? Elle croyait à l'immortalité ; et c'est à moi qu'il ferait bon d'y croire, puisque c'est elle qui m'a laissé. [...] Je crois que c'est en elle que j'ai puisé le besoin de la sincérité [...].⁸⁵³

Malgré l'échec de leur mariage blanc, « l'entente de ces deux êtres est » selon Hilary Hutchinson, « si solidement fondée qu'ils réussissent à habiter ensemble dans une harmonie profonde de frère et de sœur »⁸⁵⁴. Dans *La Porte étroite*, Gide met aussi en scène l'affinité et la force de l'attachement entre deux personnes de manière frappante. Mais si l'influence d'Alissa s'exerce surtout dans le domaine spirituel et mystique, elle s'exerce également sur le plan de l'évolution personnelle du jeune homme. Le récit montre que l'harmonie profonde entre deux jeunes personnes peut conduire à un phénomène que l'auteur appelle ailleurs sous le nom de « dépersonnalisation poétique »⁸⁵⁵. L'auteur est lui-même familier avec ce problème, qui est celui des êtres sensibles. Il le décrit ainsi :

853 André Gide, *Et nunc manet in te – suivi de Journal intime*, *op. cit.*, p. 63, 67.

854 Hilary Hutchinson, « Madeleine et André Gide : l'histoire d'une double influence », *op. cit.*, p. 345.

855 « cette dépersonnalisation poétique qui me fait ressentir les joies et les douleurs d'autrui beaucoup plus vivement que les miennes propres [...] » *Journal*, 1889–1939, 29 mai 1923, *op. cit.*, p. 759.

De même dans la vie, c'est la pensée, l'émotion d'autrui qui m'habitent ; mon cœur ne bat que par sympathie. C'est ce qui me rend toute discussion si difficile. J'abandonne aussitôt mon point de vue. Je me quitte et ainsi soit-il.⁸⁵⁶

Même si Jérôme ne désire plus Alissa, et même s'il ne partage plus son « fanatisme religieux », il ne cesse de l'aimer ni de sentir son influence en lui.

2.4.5.2 « Ayant trouvé une perle de grand prix, il s'en est allé vendre tout ce qu'il avait et il l'a achetée »

Plusieurs passages montrent que les préoccupations religieuses de Jérôme ne sont pour lui qu'un moyen de se rapprocher d'Alissa⁸⁵⁷. La recherche de Dieu reste à l'arrière-plan. Si la foi d'Alissa la paralyse, l'amour de Jérôme pour Alissa, bien que ce soit un amour sans espoir, empêche Jérôme de passer à autre chose dans sa vie. Si la jeune croyante est prisonnière de Dieu, Jérôme l'est d'Alissa.

Au début de leur histoire, après la mort de la mère d'Alissa, il semble que les deux jeunes gens voient les choses de la même manière, mais plus la jeune fille s'enferme dans l'ascétisme, plus Jérôme se rend compte de leur différence. Le dernier reste sur un terrain plus sain parce qu'il essaie de garder sa sincérité, alors que la jeune fille n'est plus capable d'évaluer objectivement l'état où elle se trouve. Mais lui aussi interprète l'Évangile à sa manière. Le lecteur est surpris par la référence faite à la parabole de la perle de grand prix :

Alissa était pareille à cette perle de grand prix dont m'avait parlé l'Évangile, j'étais celui qui vend tout ce qu'il a pour l'avoir. (33)

Jérôme cite donc de mémoire l'Évangile :

Le Royaume des cieux est encore comparable à un marchand qui cherchait des perles fines. Ayant trouvé une perle de grand prix, il s'en est allé vendre tout ce qu'il avait et il l'a achetée. (Mt 13, 45–46).

856 André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Œuvres complètes d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1937, XIII, p. 49, citation reprise par Hilary Hutchinson, *op. cit.*, p. 343.

857 Gide écrit à Claudel le 8 décembre 1905 au sujet d'un même type de situation qu'il a vécue en tant que son ami à lui : « Non, je n'avais pas compris, et comment eusse-je compris que “vous aimiez profondément les âmes ?” C'était cela que j'avais besoin que vous me disiez – et que la mienne vous était chère. N'y voyez pas d'orgueil ; mais un affreux besoin d'affection, d'amour, une telle soif de sympathie que j'ai pu craindre de me méprendre, de ne chercher à m'approcher de Dieu que pour me rapprocher de vous, tout au moins que pour vous mieux entendre. » André Gide et Paul Claudel, *Correspondance, 1899–1926*, *op. cit.*, p. 58.

Le trésor, c'est le Christ incarné, le trésor le plus précieux au point qu'après l'avoir trouvé, on abandonne les anciens trésors, c'est-à-dire, dans le contexte chrétien, la loi de Moïse.⁸⁵⁸ Dans *La Porte Étroite*, le trésor le plus cher de Jérôme, ce n'est pas le Christ mais Alissa pour qui il est prêt à renoncer à son envie de se marier.

Alissa est une sorte de médiatrice entre Dieu et lui. Déçu, il se rend compte que la jeune fille ne fait pas comme lui :

Il ne me paraît pas qu'Alissa fût sensible et fît rien à cause de moi, ou pour moi, qui ne m'efforçais que pour elle. (34)

Lucide, Jérôme est bien conscient de ses motifs :

Tout ce que je serai plus tard, c'est pour toi que je le veux être. [...] Il me semble que c'est précisément pour te retrouver que j'adore ce que je sais que tu adores aussi. (37–38)

Quant à Alissa, elle reproche à Jérôme de ne pas être indépendant dans sa foi :

N'es-tu pas assez fort pour marcher seul ? C'est tout seul que chacun de nous doit gagner Dieu. [...] Pourquoi veux-tu chercher un autre guide que le Christ ? (37–38)

Cette réplique souligne le caractère protestant de la foi d'Alissa. Elle est familière avec l'enseignement de saint Paul. Nous savons que ce dernier ne cesse de souligner dans ses lettres le rôle capital du Christ en tant qu'intermédiaire obligatoire et unique entre Dieu et l'homme (1 Tm 2, 5). Chez les protestants, cela veut aussi dire que l'homme doit aller vers Dieu directement sans l'intermédiaire des saints. Jérôme est moins protestant qu'Alissa⁸⁵⁹, il croit sincèrement qu'il a besoin d'elle pour croire : « Mais c'est toi qui me montres la route » (38). Elle essaie de faire comprendre à Jérôme que l'adoration qu'il a pour elle n'est pas pure. Il vient de lui avouer en effet que c'est pour la retrouver qu'il adore ce qu'il sait qu'elle adore aussi.

858 *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament, 1a Matthew 1–13, op. cit.*, pp. 286–287.

859 Cf. « À songer, ce matin, combien je vaudrais peu sans elle, à jauger le peu de vertu de mon cœur, j'en venais à comprendre mieux cette nécessité des intermédiaires entre l'homme et Dieu, de ces intercesseurs contre qui s'insurge si violemment le protestantisme. Et j'en viens également à comprendre mieux le jeu compliqué du démon, et comme quoi les sentiments les plus nobles sont ceux que le plus il jalouse et travaille à rétorquer contre Dieu. [...] C'est qu'avec elle j'ai senti se retirer de moi le goût de vivre, c'est que désormais tout m'est égal et que je ne tiens plus à rien. » André Gide, *Et nunc manet in te – suivi de Journal intime, op. cit.*, pp. 107–108.

2.4.5.3 « Chercher d’abord le Royaume et la justice de Dieu »

Alissa blâme Jérôme de n’aimer Dieu que pour la trouver dans la même adoration :

Elle mit un doigt sur ses lèvres et un peu solennellement : « Recherchez premièrement le royaume de Dieu et sa justice. » (38)

Mais sa lecture littérale de l’Évangile est faussée par son ignorance du contexte de ce verset biblique qu’elle cite de mémoire. Obsédée par l’idée qu’il faut se débarrasser au plus vite de l’existence terrestre, elle oublie le reste du verset « tout cela vous sera donné par surcroît » (Mt 6, 33). Ce verset de l’Évangile enseigne en effet que les choses matérielles doivent être recherchées en tant que choses secondaires. Pour ceux qui comprennent cela, le verset donne la promesse d’une vie riche⁸⁶⁰. Ce n’est pas le cas d’Alissa, dont la vie reste malheureuse jusqu’à la fin.

Jérôme ne remet jamais en question les conceptions d’Alissa. Il attend passivement ce qu’elle lui dit de faire et qu’elle soit prête à se fiancer avec lui. La force et la capacité de la jeune fille de faire passer le bonheur d’autrui avant le sien propre semble le rassurer au point qu’il ne se rend pas compte qu’elle va trop loin et qu’elle rend impossible leur union. Alissa invente toute une série d’obstacles⁸⁶¹ : d’abord, elle se convainc que Juliette est amoureuse de Jérôme, et elle veut sacrifier son amour au bonheur de sa sœur cadette. Mais Juliette se marie avec un homme plus âgé, puisque Jérôme refuse de l’épouser à cause de son amour pour sa sœur aînée. Ensuite elle trouve qu’elle est trop vieille pour Jérôme alors qu’il n’a que deux ans de plus que lui. Enfin comprenant qu’Alissa veut rester près de son père dont elle est proche, Jérôme attend la mort du vieil homme. Peu à peu cependant, le jeune homme comprend que ce ne sont là que des échappatoires.

Pour garder son amour et son respect pour Alissa, Jérôme quitte la Normandie. Pendant des années, les jeunes gens n’ont l’occasion de se voir que pendant les vacances. Leur correspondance même se tarit, comme si c’était le dernier sacrifice dans le faux processus de se sacrifier à Dieu. Ces sacrifices montrent en fin de compte non seulement les illusions, l’aveuglement et même la chute spirituelle. D’autre part, Jérôme manque de confiance en soi au point de ne pas se douter de l’erreur de son amie. Il est, lui aussi, aveuglé et sous son influence. Prêt à imiter le comportement de sa bien-aimée, il s’interdit

860 *Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament 1a, Matthew 1–13, op. cit.*, p. 145 : « in this sentence he clearly shows the difference between a good that ought to be sought as an end and a value that ought to be seen as a means. [...] Let us perform all our actions for the sake of it. Yet, since we are waging war in this life in order to be able to reach that kingdom and since this life cannot be maintained unless those necessities are supplied he says: “these things shall be given you besides”. »

861 *Kenneth I. Perry, op. cit.*, p. 91.

tout ce qu'il voudrait réaliser avec elle, se fiancer, voyager, fonder une famille, autrement dit tout ce que réalise la sœur cadette, qui se marie finalement avant sa sœur aînée et qui incarne le contre-exemple de l'indigence affective de Jérôme et d'Alissa.

En effet, au fur et à mesure qu'Alissa s'isole dans une piété excessive, Jérôme apparaît de moins en moins sûr de lui, ses projets personnels tombent à l'eau. Pour lui, ne pas être avec Alissa est ne pas exister. La lecture de son journal intime, après sa mort, lui révélera à la fois l'amour qu'elle lui portait et sa peur de l'engagement physique ; elle était incapable de vivre pleinement sa vie.

Il prendra aussi la mesure du dévouement excessif de la jeune fille qui se sent responsable de la vie spirituelle de celui qu'elle aime :

Hélas ! Je ne le comprends que trop bien à présent : entre Dieu et lui, il n'est pas d'autre obstacle que moi-même. Si, peut-être, comme il me le dit, son amour pour moi l'inclina vers Dieu tout d'abord, à présent cet amour l'empêche ; il s'attarde à moi, me préfère, et je deviens l'idole qui le retient de s'avancer plus loin dans la vertu. Il faut que l'un de nous y parvienne ; et désespérant de surmonter dans mon lâche cœur mon amour, permettez-moi, mon Dieu, accordez-moi la force de lui apprendre à ne m'aimer plus ; de manière qu'au prix des miens, je vous apporte ses mérites infiniment préférables... et si mon âme aujourd'hui sanglote de le perdre, n'est-ce pas pour que, plus tard, je le retrouve en Vous ...

Dites, ô mon Dieu ! quelle âme vous mérita jamais davantage ? N'est-il pas né pour mieux que pour m'aimer ? (166)

Sa prière dévoile à quel point sa foi n'est pas saine : elle croit que l'homme peut et doit mériter Dieu. Le lecteur comprend que les actes de privation qui ont lieu vers la fin du récit ne sont pas non plus le fait d'une vraie compréhension de l'autre. Ce ne sont pas des manifestations de charité chrétienne, Kenneth I. Perry suggère qu'il s'agit plutôt d'une rationalisation et d'une sublimation de ses désirs physiques pour Jérôme⁸⁶². Elle en a peur parce qu'elle craint de retrouver la nature jouisseuse épicurienne de sa mère en elle. Sentir que son corps a des besoins sexuels la paralyse. Maintes fois, ces deux jeunes gens paraissent des êtres éthérés qui ignorent leur corps, comme s'ils n'étaient que des esprits.

Dans son journal, Alissa fait face à une vérité désagréable, sa sœur a trouvé son bonheur ailleurs que dans son sacrifice pour elle : Juliette n'avait pas besoin qu'Alissa sacrifie son bonheur. Son sacrifice était-il vain ? Elle se sent humiliée que Dieu ne l'exige plus d'elle⁸⁶³. Au lieu d'en tirer la leçon, elle poursuit sur le chemin du sacrifice et essaie de faire comprendre à Jérôme qu'ils sont nés pour un autre bonheur. Elle-même n'y

862 Kenneth I Perry, *op. cit.*, p. 91.

863 *Ibidem*.

arrive pas : sa passion réprimée résiste à sa piété malade, qui n'a pas l'authenticité de son amour pour son ami. Le journal d'Alissa montre qu'elle regrette le contact physique de Jérôme. Pendant les dernières années de sa vie avant sa mort, elle attend sans cesse la visite de celui avec qui elle a cessé toute relation : « Mes mains, mes lèvres le cherchent en vain dans la nuit... » (174).

La croix d'améthyste que Jérôme lui a donnée reste la dernière possession terrestre qui la lie à lui. Elle portera cet objet dans la mort. Il est intéressant de noter que l'améthyste est considérée comme le symbole du sacrifice divin, car les Rosicruciens estimaient que la couleur de l'améthyste représentait l'amour, la vérité, la passion, la souffrance et l'espoir⁸⁶⁴. C'est un symbole qui représente à la fois la foi d'Alissa en Dieu et son attachement humain au jeune homme.

Le dernier sacrifice de la protagoniste est sa décision de quitter la maison de Fongueusemare sans annoncer son départ à personne. Après avoir offert toutes ses possessions aux autres, gardant juste ce qu'il faut pour ne pas être un fardeau pour la société, elle se réfugie dans une maison de santé à Paris où elle attend la communion avec Dieu. C'est là qu'elle prend enfin conscience de l'étendue de son malheur, de sa solitude et de sa mécompréhension de la volonté divine. Il lui vient à l'esprit la parole de Dieu : « Observez les lis des champs, comme ils croissent : ils ne peinent ni ne filent » (Mt 6, 28). Le souvenir de cette parole si simple de l'Évangile l'afflige : elle comprend l'inanité de ses efforts :

Cette parole si simple m'a plongée ce matin dans une tristesse dont rien ne pouvait me distraire. Je suis sortie dans la campagne et ces mots que malgré moi je répétais sans cesse emplissaient de larmes mon cœur et mes yeux. Je contemplais la vaste plaine vide où le laboureur penché sur la charrue peinait... « Les lis des champs... » Mais, Seigneur où sont-ils ?... (169–170)

Avec ses dernières forces, au lieu de se rendre chez son ami, elle tente cependant de s'accrocher à son illusion : « Je voudrais mourir à présent, vite, avant d'avoir compris de nouveau que je suis seule » (178). Elle ne sait que souhaiter la mort pour en finir avec la souffrance et finalement être avec Dieu, car elle a détruit tout ce qu'elle aimait dans la vie. Continuer à mener une telle existence n'a plus de sens. Il ne lui reste qu'à mourir.

864 G.F. Kunz, *The Curious Lore of Precious Stones*, Londres, J.B. Lippincott Co., 1913, p. 269.

2.4.6 Vers la critique du protestantisme

Dans *Les Nourritures terrestres*,⁸⁶⁵ Gide souligne l'importance de la liberté de l'individu comme élément nécessaire dans l'effort de l'homme de se découvrir. Cependant malgré la liberté, Michel, le protagoniste des *Nourritures terrestres*, ainsi qu'Alissa échouent dans leur quête du bonheur. L'exemple de cette héroïne sert à montrer que la liberté de pratiquer sa vocation religieuse ne sert à rien si l'on est aveuglé par les illusions et par les chimères qui empêchent de voir la vérité. La liberté sans la vérité ne sert à rien. Dans le pire des cas, qui est aussi celui d'Alissa, la liberté peut aboutir à un isolement où l'individu perd ses repères et se trompe gravement. Garder sa liberté tout en étant en contact avec les autres nous paraît le concept du bonheur de Gide par excellence.

Gide connaît ce que sent Alissa. La recherche de la sainteté est un thème fréquent dans son œuvre. Dans son roman autobiographique, *Si le grain ne meurt*, il se décrit lui-même et sa cousine Madeleine comme deux pèlerins qui aspirent à une communion religieuse à la manière d'Alissa et de Jérôme. Eux non plus n'y arrivent pas. *La Porte Étroite* montre les dangers liés à une situation où l'homme se fait ses propres croyances religieuses auxquelles il adhère totalement tout en s'isolant en même temps des autres. L'ouvrage évoque l'importance de l'ouverture, de la clarté ainsi que de l'universalité de la religion qui protège les individus, contrairement aux sectes qui, chacune à leur manière, mettent en pratique la parole de l'Évangile pour défendre leurs propres intérêts. Si la foi protestante se nourrit de l'approche directe de l'homme à Dieu et de la lecture individuelle de la Bible, *La Porte étroite* met en évidence comment ces caractéristiques peuvent pourtant dans le pire des cas conduire l'individu à une perte de soi. Gide décrit implicitement Alissa comme la victime de son éducation religieuse, éducation qui lui est familière. Son personnage est une fille sensible dont l'esprit est fragilisé par la lecture littérale et solitaire de la Bible. Elle n'arrive pas à trouver le moyen de concilier sa vocation religieuse et sa vie terrestre. Elle est comme une religieuse sans accès au monastère. Une citoyenne céleste qui erre sur la terre en attendant être accueillie par son Dieu sévère et jaloux.

Par ailleurs, le portrait d'Alissa est, d'après l'auteur, celui d' « une âme protestante, en qui se [joue] le drame essentiel du protestantisme »⁸⁶⁶. Gide a essayé de montrer comment l'idéal protestant puriste pouvait mener une âme pure et noble à la résignation totale, au renoncement à l'amour, voire à la vie et à la foi. D'après Gide, le protestantisme, à la

865 *Les Nourritures terrestres* [1897], Paris, Gallimard, 2006.

866 André Gide et Paul Claudel, *Correspondance, 1899–1926, op. cit.*, p. 104.

manière de n'importe quel code établi de valeurs religieuses puristes, risque d'empêcher l'individu d'affirmer son identité. Catholique et ami de Gide, Paul Claudel voit une belle critique du protestantisme dans *La Porte Étroite*. Nous citons sa lettre (presque en entier), car elle condense de façon très perspicace les problèmes du protestantisme. Claudel écrit ceci à Gide le 10 mai 1909 :

Votre livre est-il chrétien ? Avez-vous fait simplement de Dieu un tortionnaire atroce et muet ? Cette mort désolée de votre noble Alissa entre quatre murs propres et nus me serre le cœur.

Votre livre a été pour moi un document inestimable sur le protestantisme et m'a fait comprendre bien des choses qui m'étaient obscures. Le protestantisme n'a pas de sacrements, il n'y a plus de matière dans les relations de Dieu à l'homme, il n'y a plus de religion proprement dite où chacune des parties fournit loyalement sa part. L'homme doit tout tenir de lui-même, et Dieu n'intervient que par des touches rares et imprécises. Les âmes les plus nobles qui veulent se rapprocher de lui sont laissées dans l'anxiété. Dieu laisse tout à deviner. De là cette moralité tendue, vétilleuse, douloureuse qui, tout d'abord, semble s'accorder avec le dogme de la prédestination. De là ce mot, si étonnant pour un catholique, de *perfectionnement* qui revient souvent dans votre livre. Un saint ne travaille pas à se perfectionner, c'est-à-dire en somme à peindre et à se blanchir, à devenir plus grand, mais plus petit. Si l'amour de Dieu devait ôter de lui les sentiments de componction et d'humilité d'un cœur pénitent, il vaudrait presque mieux qu'il restât dans le péché. Plus nous sommes près de la montagne, plus nous sommes petits, plus nous sommes près de la Sainteté éternelle, plus nous nous voyons pécheurs, plus nous le sommes en réalité à nos yeux. Les protestations des saints ne sont pas de simples formules hypocrites. Nos titres ne sont pas dans nos vertus, mais dans nos infirmités.

Deux autres passages m'ont atteint au vif. Ce sont ceux où vous reprenez le vieux blasphème quiétiste, développé *ad nauseam* au siècle dernier, d'après lequel la piété n'a pas besoin de récompense, et que l'amour est plus noble qui est plus désintéressé. Comment l'amour de Dieu serait-il plus parfait, lorsqu'il serait plus déraisonnable, n'ayant point de cause ? Dieu est le bien suprême, unique, de toute création, comment ne le serait-il pas pour nous ? L'aimerons-nous plus purement, lorsque nous l'aurons vidé de son essence elle-même ? Quelle injure lui ferions-nous, alors que le don d'un pauvre est une chose si sacrée ? Nous n'avons plus rien à demander, nous n'avons plus de prière à faire, nous n'avons qu'à l'admirer froidement comme un objet d'art, et encore d'un objet d'art nous tirons profit et instruction. Les dons de Dieu ne sont pas distincts de son être. Refuser les uns, c'est repousser les autres. Aimer sans y avoir, sans y prendre intérêt, ce serait un triste amour. – J'entends ce cri si tendre. Alissa ! Alissa ! qui remplit tout votre livre. Quel problème que l'union essentielle entre deux âmes !⁸⁶⁷

Pour Gide, le problème chrétien réside non pas dans la religion chrétienne elle-même, mais dans les comportements des hommes qui l'interprètent. Pour lui, connaître Dieu,

867 André Gide et Paul Claudel, *Correspondance, 1899–1926, op. cit.*, pp. 102–103.

c'est le chercher⁸⁶⁸. Il ne condamne pas Alissa et ses actions, mais son ouvrage montre les dangers inhérents à une certaine interprétation du christianisme. Gide précise à Claudel les différences entre le catholicisme et le protestantisme:

Je cherche en vain quel pourrait être *le* drame catholique. Il me semble qu'il n'y en a pas, qu'il ne peut pas, qu'il ne doit pas y en avoir – (ou bien l'on peut dire qu'il se concentre dans la messe). Le catholicisme peut et doit apporter à l'âme repos, certitude, etc. ; une mécanique admirable s'y emploie ; c'est un *quiétif*, non un *motif* de drame. Au contraire, le protestantisme engage l'âme dans des chemins de fortune qui peuvent aboutir où j'ai montré. [Dans *La Porte Étroite*]. Ou bien à la libre pensée. C'est une école d'héroïsme dont je crois que mon livre dégage assez bien l'erreur [...].⁸⁶⁹

Lorsque Gide n'accepte pas les choix et les décisions extrêmes d'Alissa, en fin de compte, ce n'est pas elle qu'il condamne dans sa lettre à Claudel, mais l'institution qui nourrit en elle ces pensées qui s'opposent à la vie et sont en contradiction avec les besoins normaux et humains de l'homme.

La volonté obstinée d'une piété débarrassée de tout désir de récompense paraît à Paul Claudel un sacrifice d'une utilité douteuse. Il semble d'après Robert Mallet que Claudel brûle de dire à Gide : « Si Alissa avait été catholique, guidée par son sens de l'abnégation, elle serait entrée au couvent et son sacrifice, alors, aurait été utile »⁸⁷⁰, mais il évite les propos trop polémiques et, cette fois-ci, c'est André Gide qui vient le pousser dans ses retranchements en critiquant « l'état de repos » auquel incline le catholicisme⁸⁷¹. Gide critique également souvent l'oisiveté qu'il associe au catholicisme⁸⁷². L'auteur a certainement souhaité que *La Porte Étroite* montre les dégâts causés par les institutions et les faux prophètes dans la vie de certaines gens. Sans doute espérait-il que ceux qui ont mis en pratique des conseils malsains pourraient s'en rendre compte et s'en libérer pour vivre une meilleure vie. Dans la même perspective, c'est-à-dire avec la volonté d'aider ses lecteurs à mieux comprendre l'importance de l'individualisme, il écrit dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* :

868 André Gide, *Journal, 1889–1939, op. cit.*, pp. 52–95. André Gide traverse peut-être sa plus profonde crise religieuse dans les années 1916–1919 et se livre presque quotidiennement à des méditations sur les Évangiles. En témoigne notamment son *Carnet vert* dans lequel il recueille ses pensées religieuses.

869 André Gide et Paul Claudel, *Correspondance, 1899–1926, op. cit.*, pp. 103–104.

870 Robert Mallet, « Introduction » pour *Correspondance Claudel – Gide, op. cit.*, p. 17.

871 *Ibidem.*

872 André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Œuvres complètes d'André Gide*, XIII, Paris, Nrf, 1937, p. 72.

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes que je puis rendre un réel service au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle.⁸⁷³

La Porte Étroite est un contre-exemple de la pensée gidienne qui souhaite que « l'homme apprenne à exiger de soi, par vertu, ce qu'il croit exigé par Dieu »⁸⁷⁴. L'œuvre est aussi une valorisation de l'art et de l'individualisme. Si Camus insiste sur le devoir qu'a l'homme d'être heureux, Claudel sur le « devoir absolu que l'on a d'être un saint »⁸⁷⁵, Gide n'arrête pas de souligner le devoir qu'a l'homme d'être individualiste. Dans son *Journal*, après la séparation douloureuse d'avec sa femme, il écrit : « Comment retrouver cette confiance en moi qui m'aidait à vivre ? [...] ce n'est point d'avoir été individualiste, c'est de ne pas l'avoir été suffisamment, que je me repens aujourd'hui »⁸⁷⁶. C'est l'histoire de sa propre vie ainsi que la critique du protestantisme qui contrebalancent les références bibliques de *La Porte Étroite*.

873 *Ibidem*.

874 *Feuilles d'Automne*, dans la *Table Ronde* de juin 1948 ; Robert Mallet cite Gide dans son introduction pour André Gide et Paul Claudel, *Correspondance, 1899-1926, op. cit.*, p. 39.

875 André Gide et Paul Claudel, *Correspondance, 1899-1926, op. cit.*, p. 58.

876 André Gide, *Et nunc manet in te - suivi de Journal intime, op. cit.*, pp. 88-90.

3 Albert Camus : D'« une expérience du sacré » à « l'exigence éthique »⁸⁷⁷

3.1 Vers une lecture biblique de *La Chute*

*La Chute*⁸⁷⁸ de Camus présente l'histoire d'un ancien avocat nommé Jean-Baptiste Clamence qui raconte sa vie à un compatriote anonyme rencontré par hasard à Amsterdam. Ayant rompu avec son ancienne vie parisienne, le protagoniste examine son passé de manière approfondie. Le récit est une transcription des sombres propos que Clamence adresse à un interlocuteur silencieux. L'examen serré de la crise morale du protagoniste laisse deviner seulement peu à peu la vraie cause de son exil ainsi que le but final de ses discours. D'une certaine façon, Clamence prête sa voix à son interlocuteur anonyme qu'il invite à faire son propre examen de conscience : « Songer pourtant à votre vie, mon cher compatriote ! » (726).

Qui est cet autre ? Nous sommes tentée de dire que c'est le double de Clamence parce qu'il lui ressemble, mais il est également justifié de penser que c'est le lecteur que l'auteur invite à se reconnaître dans l'interprétation moralisante et très pessimiste que le protagoniste propose de la condition humaine. Car Clamence est attiré par les traits communs, les expériences que les hommes ont tous vécues. L'envers de cette logique, c'est qu'elle laisse peu de place à tout ce qui est différent chez les uns et les autres. Pour Clamence, il n'y a pas d'exception : tous les hommes sont mauvais, pervers et personne n'agit bien. Si la voix qui parle dans *La Chute* parle pour nous tous, c'est la voix de la mauvaise conscience, ce qui justifierait d'emblée le choix du titre du roman. C'est celle du premier homme dans le jardin d'Éden, voix qui répond à Dieu après la chute.

La Chute est riche en références intertextuelles qui vont de Dante à Dostoïevski. L'hypotexte le plus manifeste pour nous est l'histoire du Jean-Baptiste des Évangiles, car le nom Jean-Baptiste Clamence fait allusion à *Vox clamans in deserto*, expression du prophète Ésaïe (40, 3), reprise par les évangélistes Matthieu (3, 3), Marc (1, 3), et Luc (3, 4) avec une signification un peu modifiée. Dans l'Ancien Testament, la « voix » reste anonyme. Elle commande de frayer à Dieu un chemin dans le désert ; dans les Évangiles, elle devient celle de Jean-Baptiste « criant dans le désert ». Lorsque la fiction exploite des matériaux religieux, il s'agit souvent de donner au récit un ancrage culturel qui élargit et

877 Agnès Spiquel utilise ces expressions dans son article « *Le Premier Homme* ou comment apprendre à vivre dans un monde sans Dieu », in *Camus la philosophie et le christianisme, op. cit.*, p. 211.

878 Albert Camus, *La Chute*, OC, III, 1949–1956, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2008.

approfondit le propos. Mais cela est fait d'une façon très libre pour signifier par exemple ce qui sépare un personnage fictif d'une personne biblique. Dans *La Chute*, la référence est à la fois précise et ambiguë ; d'une part Clamence se définira lui-même comme « un prophète qui crie dans le désert » (765) – d'autre part, il s'avoue être « prophète vide pour temps médiocres » (751).

Très souvent, un hypotexte sérieux est réécrit de manière plutôt ironique, voire blasphématoire. Le pardessus « dont le chameau qui a fourni le poil souffrait sans doute de la gale » (700) de Clamence évoque effectivement la tunique en poil de chameau du Baptiste, mais le personnage camusien n'est pas un témoin de la Lumière (764) comme l'était Jean-Baptiste. Au contraire, nous allons voir que la perte de la lumière est synonyme de ce que signifie « Élie sans messie » (751) dans *La Chute*. Ce prénom biblique évoque le personnage de l'Évangile qui « vivait sans le péché », alors que le personnage camusien est par essence pécheur et dénonce les péchés de ses semblables (juge-pénitent). Car Clamence ne témoigne pas du Christ, mais des forces obscures de l'âme et des mauvais penchants de l'être humain.

Pour voir quelles transpositions Camus fait subir à l'histoire de Jean-Baptiste, nous allons étudier la vie et la mission de ce personnage biblique telles qu'elles sont présentées dans les Évangiles. Nous allons aussi étudier les références bibliques qui relèvent de la Genèse, à savoir la scène de la chute au paradis d'Éden. Le péché et la culpabilité fonctionnent dans *La Chute* comme motifs qui rassemblent plusieurs passages bibliques. Qui pardonne et quoi ? C'est avec beaucoup d'ironie que Camus décide d'appeler son protagoniste Jean-Baptiste. Ce nom biblique permet cependant à Camus de transvaloriser fréquemment, sous des formes diverses et plus ou moins explicites, les thèmes liés à l'histoire de Jean-Baptiste, l'hypotexte de *La Chute*.

Le caractère pluriel de l'œuvre doit beaucoup à sa forme originale, entre « récit » et « monologue dramatique ». En nous appuyant sur divers procédés théâtraux auxquels Camus a fait recours en écrivant *La Chute*, nous allons montrer que « ce long récit »⁸⁷⁹ est un bon exemple du texte d'un genre littéraire où le texte interpelle le lecteur. L'interlocuteur silencieux de Clamence, c'est-à-dire *l'autre* de l'œuvre, peut en effet être vu comme une image du lecteur⁸⁸⁰. À force d'écouter le protagoniste, le lecteur se rend compte qu'il n'est guère meilleur que lui. Grâce à une connaissance approfondie, concrète et maîtrisée des aspects traditionnels ou même conventionnels de l'expression dramaturgique, l'auteur combine en effet dans *La Chute* une technique de théâtre, c'est-à-dire, le monologue

879 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 2030.

880 Cf. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

dramatique et le dialogue implicite, avec des procédés d'écriture propres au roman⁸⁸¹. Ainsi parvient-il à mettre en scène la présence de l'autre ainsi que celle du monde extérieur à travers la parole unique du protagoniste. Les procédés théâtraux créent un type de narration qui non seulement s'adresse au lecteur mais qui évoque l'écriture énigmatique de l'Évangile où le lecteur s'identifie spontanément aux interlocuteurs de Jésus à qui celui-ci parle en paraboles. Le narrateur emploie en effet des expressions utilisées par Jésus lorsqu'il s'adresse à ses disciples dans les Évangiles. L'affirmation de Clamence : « Je disais aussi, à qui voulait l'entendre » (739) rappelle un verset de l'Évangile selon saint Luc : « Mais je vous le dis, à vous qui m'écoutez » (Lc 6, 27). De même, les mots « vous vous rappelez : “Malheur à vous quand tous les hommes diront du bien de vous !” Ah ! celui-là parlait d'or » (737) de Clamence reprennent très explicitement les paroles du Jésus des Béatitudes : « Malheureux êtes-vous lorsque tous les hommes disent du bien de vous ; c'est en effet de la même manière que leurs pères traitaient les faux prophètes » (Lc 6, 26). Le fait d'imiter la façon de parler de Jésus montre aussi que Clamence a beaucoup de respect pour celui-ci, ce qui sera exprimé explicitement vers la fin du récit lorsque le protagoniste prend la défense de Jésus contre les chrétiens. Mais il se met du côté des faux prophètes dont les hommes disent du bien et que Jésus critique. La fin du verset de saint Luc montre que l'avertissement concerne effectivement les faux prophètes.

3.1.1 Un mélange des genres

À la lecture de la prière d'insérer de *L'Exil et le royaume*, l'on comprend qu'à l'origine, *La Chute* devait être seulement une partie de cette collection de nouvelles. On peut en voir la parenté surtout lorsque l'on compare *La Chute* à la nouvelle intitulée « Le Renégat », publiée en mai 1956, c'est-à-dire avant le recueil de nouvelles. Ces deux textes ont en commun la forme monologuée. Leur parenté se manifeste aussi dans les thèmes : le mensonge, l'évocation émue du Christ et de ses dernières paroles, le désir d'un impossible pardon animent les deux protagonistes. « [L]e missionnaire progressiste » devenu « renégat », animé d'une haine désespérée, ouvre le chemin au juge-pénitent qu'est Clamence »⁸⁸².

881 Il serait également possible d'étudier *La Chute* en tant que roman existentiel tel qu'il est défini par Henri Godard dans *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard, 2006.

882 Jacqueline Lévi-Valensi, *La Chute d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14.

Dans sa dernière interview⁸⁸³ en décembre 1959, Camus refuse de comparer *La Chute* au Nouveau Roman en disant que les différentes techniques de narration ne sont que des « outils » et non pas des recherches du Nouveau Roman. Jeanyves Guérin constate que Camus est comme Sartre un auteur de transition et que certaines de ses œuvres, à savoir *L'Étranger* et *Caligula*, émargent à la modernité tempérée, mais aucune à l'avant-garde⁸⁸⁴. À l'écart du Nouveau Théâtre et du Nouveau Roman et des surréalistes, il était sans doute difficile à Camus de renouveler son esthétique dans les années 1950.

Certains procédés théâtraux, le monologue, la précision des décors, les indications de mise en scène, de gestes, d'attitudes, le découpage implicite en actes ou en scènes, les séquences théâtralisées sont mis en œuvre dans *La Chute*. Clamence se définit lui-même comme « comédien » (717) et pense que les gens traversent la vie en jouant leur sort aussi bien que possible. Le texte contient beaucoup de vocabulaire de théâtre à travers lequel s'impose la métaphore « la vie est comme une pièce de théâtre ».

Camus inscrit dans le texte les effets immédiats de la parole de Clamence :

Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? [...] je vous remercie et j'accepterais si j'étais sûr de ne pas jouer les fâcheux. Vous êtes trop bon. J'installerai donc mon verre auprès du vôtre. Vous avez raison, son mutisme est assourdissant. [...] Ah ! je vois que vous bronchez sur cet imparfait du subjonctif. [...] Belle ville, n'est-ce pas ? Fascinante ? Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps. Depuis que j'ai quitté Paris. [...] Paris est un vrai trompe-l'œil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes. Près de cinq millions, au dernier recensement ? Allons, ils auront fait des petits. (697-699)

L'emploi répété du temps présent est un rappel qui ne cesse de signaler que tout a lieu ici et maintenant : « Vous partez déjà ? » (700); « à demain donc » (703) « voilà, voilà, je viens » (715). Ce temps permet au protagoniste d'imposer sa présence. Entre les six chapitres du livre s'établit un lien chronologique, à savoir que chaque rencontre s'achève sur un rendez-vous pour le lendemain ou que le chapitre suivant reprend la conversation où elle est restée à la fin du chapitre précédent.⁸⁸⁵

Quelle est la signification de l'expression dramaturgique pour le lecteur de *La Chute* ? L'omniprésence du « vous » ainsi que la prégnance de l'instant actuel font que l'œuvre se rapproche du lecteur. La théâtralité ou l'oralité du texte incitent le lecteur à s'identifier à l'interlocuteur. Le protagoniste, qui s'adresse à l'interlocuteur, invite dans le même temps le lecteur à réfléchir aux sujets moraux et intellectuels qui représentent

883 Dernière interview (Venture, 20 décembre 1959), in Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1927.

884 Jeanyves Guérin, « Sartre, Jean-Paul », in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, pp. 821-825.

885 Jacqueline Lévi-Valensi, *op. cit.*, pp. 39-51.

la véritable action de l'œuvre. D'autre part, lorsque Clamence compare la vie à une pièce de théâtre et en s'appelant « comédien », il rend explicite au lecteur ainsi qu'à son interlocuteur qu'il n'est pas un narrateur fiable. Le lecteur découvre plus loin dans le texte le rôle central du mensonge dans le métier du juge-pénitent. Clamence croit que l'homme révèle mieux sa vraie nature en mentant.

Le côté énigmatique de *La Chute* se manifeste au moment où l'on comprend que l'ordre chronologique simple est plutôt une apparence qui implique une autre logique : le dévoilement d'énigmes posées dès la première rencontre mais dont la solution est à tout moment reportée. Ce procédé relève de la technique du récit de détection⁸⁸⁶. Malgré sa franchise, Clamence attend longtemps avant de dévoiler la cause de son départ de Paris ainsi que le délit et la négligence dont il s'est rendu coupable. Ce n'est que lors de la dernière rencontre que le lecteur se rend compte de la visée des confessions de Clamence. Tout cela contribue à faire du spectateur-auditeur un lecteur attentif. L'emploi de la technique du récit de détection amène le lecteur à réfléchir sur les thèmes de la culpabilité et de la responsabilité de chacun.

Nous étudierons par la suite comment *La Chute* s'adresse au lecteur et comment il le captive à travers l'intertextualité, c'est-à-dire à travers les allusions bibliques et les transformations thématiques de la Bible. Tout en lançant un défi à sa compétence culturelle, les allusions bibliques créent un rapport de communication dynamique avec le lecteur à qui est donné la tâche de saisir les allusions bibliques et de trouver les significations qu'elles véhiculent dans le contexte fictionnel.

3.1.2 La captation du lecteur dans *La Chute*

Le rôle du lecteur s'impose dès le début du récit où la figure du narrateur autodiégétique⁸⁸⁷ (protagoniste qui raconte sa propre histoire) s'introduit dans le texte et prend la parole, car elle appelle une présence symétrique du lecteur, à savoir quelqu'un à qui raconter. Fait singulier, le narrateur qu'est Clamence ne se contente pas seulement de raconter, mais il tient compte des réactions du lecteur : il s'adresse à lui, il sollicite son indulgence ou parfois il le provoque. Cette relation de dialogue a pour effet de manifester une dimension du roman du XX^e siècle, à savoir le jeu⁸⁸⁸. Cette dimension peut resurgir sous mille formes. Celle qu'elle prend dans *La Chute* est une quête des réponses que le lecteur essaie

886 *Ibid.*, p. 51.

887 Gérard Genette, *Discours du récit* [1972], Paris, Seuil, 2007.

888 *Ibidem*.

de trouver, mais que le narrateur évite de lui donner pour le garder vigilant. Différentes allusions intertextuelles font aussi partie de ce jeu entre le narrateur et le lecteur, car le narrateur qui les multiplie dans son discours demande au lecteur de les saisir et de reconnaître dans quel sens elles sont employées. Quant au thème de la culpabilité, il ne s'agit pas de savoir si le narrateur a tort ou raison ; le lecteur est plutôt invité à envisager les choses dans toute leur étendue et de voir que l'œuvre montre la culpabilité de tous. Si le premier Camus soutenait que les hommes sont innocents, il n'en est plus question. L'auteur de *La Chute* se rapproche de la conception protestante de l'homme selon laquelle tout homme est attiré par le mal :

Je ne maudirai plus jamais la terre à cause de l'homme. Certes, le cœur de l'homme est porté au mal dès sa jeunesse, mais plus jamais je ne frapperai tous les vivants comme je l'ai fait. (Gn 8, 21)

Le monologue de Clamence vise à faire tomber son interlocuteur dans l'abîme de l'introspection : « Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger. Mieux, je vous provoque à vous juger vous-même, ce qui me soulage d'autant » (762). Même si dans la pensée de Clamence, le fameux verset biblique « ne jugez point pour que l'on ne vous juge pas » s'entend « jugez-vous vous-mêmes pour que vous puissiez mieux juger les autres aussi », le narrateur invite son interlocuteur à faire son propre examen de conscience comme le demandaient Jésus et Jean-Baptiste.

La Chute contient donc des indications de lecture destinées à orienter le lecteur dans la direction voulue. Ces indications relèvent du paratexte, elles appartiennent au texte proprement dit ou bien, elles renvoient à l'intertexte. La programmation de la lecture – et donc des valeurs défendues par le récit – se situe, d'après Vincent Jouve, dans l'incipit. Analysons rapidement l'incipit de *La Chute* avant de passer aux allusions para- et intertextuelles.

Dans la scène de l'incipit, Clamence rencontre pour la première fois son interlocuteur dans un bar d'Amsterdam. Il lui propose de l'aider parce que le propriétaire du bar ne parle pas de langues étrangères. Clamence semble penser que c'est l'art de la conversation qui fait l'homme. Il dévoile aussi au lecteur attentif que dans *La Chute* il s'agit de parler. Et c'est effectivement ce qui se passe : le protagoniste n'arrête pas de parler ; le texte est une transcription de ses paroles. Cela a d'autant plus d'importance que dans la prière d'insérer, qui est un des paratextes de l'œuvre, Camus mentionne deux fois qu'il s'agit d'un homme qui parle⁸⁸⁹. Même si l'autre est également présent dès la première phrase que prononce Clamence, il risque de se faire oublier par le lecteur : à côté de son silence,

889 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 2006.

c'est l'existence de Clamence qui domine. Celui-ci reste à la surface grâce à ses paroles. Là, il est possible de voir une transformation singulière de l'hypotexte, car dans l'Évangile selon Jean Jean-Baptiste est un témoin du Verbe. Il vint pour témoigner du Verbe qui était auprès de Dieu et qui était Dieu et par qui tout fut. Dans *La Chute*, toute l'action se passe par les paroles de Clamence.

3.1.3 De la réécriture du récit du paradis vers une totalisation de la culture chrétienne

Le titre est donc un moyen paratextuel *par excellence* qui permet d'exprimer un thème central de l'œuvre. Par sa fonction descriptive, il extrait du réel un objet ou un thème qu'il propose à l'attention du lecteur. À travers un tel choix, se profile déjà un regard, des valeurs et une hiérarchie. Pourquoi Camus choisit-il pour le titre de son ouvrage un mot qui, en plus de son sens propre, a un sens religieux et moral ? 'La chute', tout en désignant le fait physique de tomber, renvoie à la déchéance, et au péché originel. Les deux sens sont présents dans l'ouvrage de Camus. *La Chute* est en relation paratextuelle avec le récit du paradis de la Genèse puisque le titre fait allusion à la chute d'Adam. Le mot 'chute' est le synonyme de 'déchéance', 'faute', 'péché', mais il s'emploie aussi au sens moral, dans le sens de 'tomber moralement'. L'hésitation, la curiosité, la tentation, la tromperie, la transgression et la culpabilité sont présentes dans ce fameux épisode de l'Ancien Testament comme dans le récit de Clamence. Camus montre que ces sentiments tournent aussi autour de la question de la sexualité alors qu'une lecture pointue du texte biblique montre que la sexualité n'est pas son enjeu, même si la transgression du commandement concernant l'arbre de la connaissance se traduit par un changement de la relation homme-femme signifié par l'expérience de la honte⁸⁹⁰ : avant même que Dieu ne condamne Adam et Ève, l'un à travailler et l'autre à enfanter dans la douleur – ils s'aperçoivent avec honte qu'ils sont nus (Gn 3, 7–11). Le protagoniste camusien fait aussi face à la perte d'innocence et de spontanéité. L'œuvre montre bien le monde de celui-ci avant et après la chute.

Les lieux élevés symbolisent le monde de Clamence d'avant la chute, monde en relief, dessiné selon la verticalité⁸⁹¹. La suffisance du protagoniste s'accroît lorsqu'il raconte qu'il ne se sentait à l'aise que dans les situations élevées :

890 Voir Anne-Marie Pelletier, *Écritures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, op. cit., pp. 48–56.

891 Cf. Jacqueline Levi-Valensi op. cit., p. 133.

Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. Je préférais l'autobus au métro, les calèches aux taxis, les terrasses aux entresols [...]. Les soutes, les cales, les souterrains, les grottes me faisaient horreur [...] Un balcon naturel, à cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière, était au contraire l'endroit où je respirais le mieux [...] À toute heure du jour, en moi-même et parmi les autres, je grimpais sur la hauteur, j'y allumais des feux apparents, et une joyeuse salutation s'élevait vers moi. C'est ainsi, du moins, que je prenais plaisir à la vie et à ma propre excellence. (706–707)

En même temps, les situations élevées symbolisent son état d'âme, une certaine innocence, la spontanéité et la fierté grâce auxquelles il plane. Si dans le récit du paradis, l'homme veut élargir les limites de sa connaissance, Clamence se sent désigné pour la réussite.

Je n'ai jamais eu besoin d'apprendre à vivre [...] Aussi ma popularité était-elle grande et je ne comptais plus mes succès dans le monde. Je n'étais pas mal fait de ma personne, je me montrais à la fois danseur infatigable et discret érudit, j'arrivais à aimer en même temps, ce qui n'est guère facile, les femmes et la justice, je pratiquais les sports et les beaux-arts, bref, je m'arrête, pour que vous ne me soupçonniez pas de complaisance. (708)

[J]e me trouvais un peu surhomme. [...] je me sentais fils de roi, ou buisson ardent. [...] Non, à force d'être comblé, je me sentais, j'hésite à l'avouer, désigné. Désigné personnellement, entre tous, pour cette longue et constante réussite. [...] J'étais à l'aise en tout, il est vrai, mais en même temps satisfait de rien. Chaque joie m'en faisait désirer une autre. (709)

Il savoure la pomme interdite, la débauche, pendant un bon moment avant de se rendre compte de sa faute. Les femmes, les beaux-arts, le sport, la danse, l'alcool constituent pour Clamence son Éden (708), lui permettent un simulacre de vie heureuse et répondent à son désir de vivre éternellement. Son accord avec la vie est total lorsqu'il se laisse guider par ses désirs :

J'allais de fête en fête. Il m'arrivait de danser pendant des nuits, de plus en plus fou des êtres et du monde et de la vie. Parfois, tard dans ces nuits où la danse, l'alcool léger, mon déchaînement, le violent abandon de chacun, me jetaient dans un ravissement à la fois las et comblé, il me semblait, à l'extrémité de la fatigue,

et l'espace d'une seconde, que je comprenais enfin le secret des êtres et du monde. Mais la fatigue disparaissait le lendemain et, avec elle, le secret ; je m'élançais de nouveau. Je courais ainsi, toujours comblé, jamais rassasié... (709–710)

Dans son métier d'avocat, Jean-Baptiste prend la défense des criminels : plus ils sont coupables, plus il s'estime soi-même (704). En tant que citoyen, il est aussi irréprochable et le sait :

Je n'ai jamais fait payer les pauvres et ne l'ai jamais crié sur les toits. [...] j'adorais aider les aveugles à traverser les rues [...]. De la même manière, j'ai toujours aimé renseigner les passants dans la rue, leur donner du feu, prêter la main aux charrettes trop lourdes, pousser l'automobile en panne [...] j'aimais faire l'aumône. Un grand chrétien de mes amis reconnaissait que le premier sentiment qu'on éprouve à voir un mendiant approcher de sa maison est désagréable. Eh bien, moi, c'était pire : j'exultais. Passons là-dessus. [...] Je passais aussi pour généreux et je l'étais. [...] J'ai beaucoup donné, en public et dans le privé. (705–706)

Curieusement, ses paroles évoquent le serment sur la montagne où Jésus met en garde contre l'hypocrisie. Si Clamence fait du bien à son prochain, ce n'est pas innocent : il le fait pour jouir du sentiment de sa propre excellence.

La Chute met donc en évidence la culpabilité du protagoniste. Mais les accusations que le protagoniste porte plus tard dans le récit contre sa propre personne ne sont-elles pas démesurées : a-t-il réellement commis quelque crime ? Excepté le recel d'un tableau volé, ses fautes sont d'ordre moral, ce ne sont pas des délits. De quelles fautes le protagoniste se repent-il donc ? Il semble que Camus ait pensé aux péchés cardinaux (fierté, jalousie, haine, paresse, avidité, démesure, débauche) en écrivant les aveux sinistres de Clamence. Car en suivant sa confession, nous trouvons plusieurs manifestations des péchés cardinaux dont il s'accuse d'ailleurs lui-même en disant : « et qui suis-je pourtant ? Un citoyen-soleil quant à l'orgueil, un bouc de luxure, un pharaon dans la colère, un roi de paresse » (740).

Nous allons voir que le protagoniste vit mal son complexe de supériorité : au moment où il prend conscience de sa faiblesse, se brise l'image brillante qu'il se faisait de son excellence. En effet, il tombe des hauteurs où il vivait « impunément » (707) très bas « dans l'*infernium* », qui est comme le précise Jacqueline Lévi-Valensi : « le lieu d'en bas, celui du jugement et de la conscience »⁸⁹². L'état paradisiaque disparaît plus exactement au moment où le protagoniste entend une jeune femme tomber dans la Seine (728–729). Figé, Clamence ne fait aucune tentative pour la sauver. Pourquoi la laisse-t-il mourir ? Est-ce par paresse : il sait que l'eau de la Seine est froide. Ou bien a-t-il peur de risquer sa propre vie ? En tout cas, cette chute fait tomber Clamence des hauteurs où il s'était installé : la culpabilité remplace la satisfaction. La prise de conscience de la culpabilité et la fin de l'état paradisiaque évoquent le récit du paradis de la Genèse. Le serpent dit à la femme : « Non, vous ne mourrez pas, mais Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux possédant la connaissance de ce

892 *Ibidem*.

qui est bon ou mauvais » (Gn 3, 4). Devenir conscient de sa culpabilité change de façon définitive la vie pour Clamence.

Le protagoniste essaie en vain d'oublier l'incident et de continuer comme avant à faire de bonnes œuvres : au sommet de la puissance et de la satisfaction, il entend un rire éclater derrière lui, mais ne voit personne (714), ou bien, dans la salle de bains son image sourit dans la glace, mais il lui semble que son sourire est double (714). Celui qui l'accuse est donc à l'intérieur de lui et l'empêche de retrouver sa bonne conscience. Il comprend d'autant plus clairement que s'il aide un aveugle à traverser la rue il le fait pour conforter son sentiment d'autosatisfaction (717-718) : « Quand je m'occupais d'autrui, c'était pure condescendance, en toute liberté, et le mérite entier m'en revenait. Je montais d'un degré dans l'amour que je me portais » (718). Ainsi, il devient conscient de son incapacité d'aimer de façon altruiste : « l'homme est ainsi », dit-il à son interlocuteur « il a deux faces : il ne peut pas aimer sans s'aimer » (711). Par ailleurs, dans sa difficulté d'aimer les autres, on peut lire une transformation du commandement de Jésus qui dit qu'il faut aimer les autres comme on s'aime. Mais pour se justifier, Clamence pense que son cas n'est pas différent des autres, car à son avis personne n'est capable de sacrifier sa vie pour l'autrui : « Qui, cher monsieur, qui couchera sur le sol pour nous? Si j'en suis capable moi-même ? Écoutez, je voudrais l'être, je le serai. Oui, nous en serons tous capables un jour, et ce sera le salut » (711). Le mot « salut » fait allusion au Christ : Clamence non seulement n'y croit pas, mais se montre pessimiste quant à l'homme. Tandis que Jésus fait éloge de l'homme qui se sacrifie pour son ami, Clamence se moque de notre incapacité d'aimer.

Jacqueline Lévi-Valensi pose la question de savoir si le titre du roman doit quelque chose à la réponse de Jésus à Jean-Baptiste qui lui avait demandé s'il était le Messie : « heureux celui pour qui je ne serai pas une occasion de chute » (Mt 11, 6) ou à cette autre expression de Jésus : « On trébuche parce qu'on n'a plus la lumière » (Jn 11, 10)⁸⁹³. La phrase d'un mendiant : « on perd la lumière » (764) évoque aussi l'anecdote notée dans les *Carnets* : « Le vieux mendiant à Eleanor Clark : « Ce n'est pas qu'on est mauvais homme, mais on perd la lumière »⁸⁹⁴. L'insistance de Clamence, qui reprend : « nous avons perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même » (764), et la thématique récurrente ou sous-jacente des ténèbres et de la lumière, liée à la notion même de chute au sens biblique, constituent le fil rouge du récit et mettent en évidence le thème du péché sur lequel nous reviendrons plus loin.

893 Jacqueline Lévi-Valensi, *op. cit.*, p. 75. La Bible est citée par Jacqueline Lévi-Valensi.

894 Albert Camus, *Les Carnets II*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 217-218.

Passons ensuite aux autres allusions bibliques de *La Chute*. L'histoire de Jean-Baptiste Clamence est non seulement une *transvalorisation*, mais aussi une *modernisation diégétique* de l'histoire du précurseur du Christ. Selon Genette, l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour le rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public⁸⁹⁵ ; Camus transpose la diégèse de l'histoire de saint Jean-Baptiste au monde contemporain, dans une capitale européenne. Clamence, le Baptiste de Camus recevra, les marins dans un bar où il leur enseignera l'éternelle culpabilité. Ce roman est en effet une *transvalorisation* des valeurs chrétiennes, car Clamence fait l'éloge de la débauche. Mais il va plus loin : il glisse dans le blasphème lorsqu'il nie la part divine du Christ et l'accuse d'être coupable. Pour voir plus précisément quelles transpositions Camus fait subir à l'histoire de saint Jean-Baptiste, nous présentons un bref résumé de la vie et de la mission de cette personne biblique.

3.1.3.1 Jean-Baptiste Prophète, précurseur du Messie

La naissance

Jean-Baptiste est une figure centrale mais énigmatique dans la Bible⁸⁹⁶ : il est le précurseur du Christ et le dernier des prophètes de l'Ancien Testament. La naissance de Jean-Baptiste s'inscrit dans un vrai halo de merveilles : sceptique, son père Zacharie est frappé d'aphasie parce qu'il ne croit pas aux paroles de l'ange Gabriel ; sa mère Élizabeth, cousine de la mère de Jésus, stérile, met au monde un fils. Le peuple juif se demandait s'il n'était pas le Christ (Lc 3, 15) et ne le reconnaissait pas pour le prophète Élie qui devait venir et tout remettre en ordre (Mt 17, 10–13). Dans l'Évangile, Jean-Baptiste occupe donc une position capitale : bien qu'il n'ait reçu lui-même le baptême, il le donne aux autres, et à Jésus lui-même – dont il est le témoin et précède l'avènement.

Un ascète

L'existence que Jean-Baptiste mène est celle d'un ascète ; son langage est rude et ses préceptes exigeants. Ses paroles et son attitude ne vont pas sans évoquer la spiritualité de la communauté du désert, appelée essénienne⁸⁹⁷, alors installée à Qumrân. « [I]l ne boira ni vin ni boisson fermentée » avait dit Gabriel à Zacharie (Lc 1, 15), qui, retrouvant la parole, avait prophétisé,

895 Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, op. cit., p. 431.

896 A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1991 ; Fernand Compte, *Dictionnaire de la civilisation chrétienne*, Paris, Larousse, 1999.

897 « L'Essénisme est une communauté de religieux juifs fondée au deuxième siècle avant J-C et disparue au moment de la destruction de Jérusalem par Titus en 70 après Jésus-Christ. Les Esséniens se caractérisent par la mise en commun de leurs biens, une stricte observance du sabbat et une grande pureté rituelle. Il leur est interdit de jurer, de prêter serment, de porter les armes, de faire du commerce. Leur enseignement fondamental prône l'amour de Dieu et du prochain. Le mouvement essénien semble être né d'une contestation de la corruption de la religion juive et d'une lutte contre les souverains asmonéens qui

à la naissance de son fils, qu'il posséderait l'esprit et la puissance d'Élie pour préparer au Seigneur un peuple bien disposé. Jean-Baptiste vécut isolé sans contact avec les hommes dans des endroits déserts loin des villes et des villages jusqu'au moment où il se fait connaître devant Israël. Vêtu d'une peau de chameau, il se nourrit de sauterelles et de miel sauvage à la manière des Bédouins. Il se consacre à la pénitence, au recueillement et à la prière. La rigueur, la pureté de sa vie et son indépendance font de lui un saint. On veut le connaître, savoir ce qu'il pense, participer à ses prières, imiter sa vie. Les gens, curieux ou fidèles, viennent de plus en plus nombreux vers lui, même s'il prêche au milieu du désert.

L'enseignement

Jean-Baptiste enseigne la pénitence, les jeûnes, les privations, il prêche le repentir, la confession des fautes, et il avertit du dernier jugement (Lc 3, 7-9). Il propose une vie dépourvue de plaisirs profanes et consacrée à Dieu. Il exige la purification des âmes et des corps tout en soulignant l'importance de la justice dans les questions sociales (Lc 3, 11). Il sait à l'occasion stigmatiser la conduite de ceux qui multiplient les injustices ou vivent dans le péché. Le prophète baptise par immersion dans le Jourdain. Ce rite dont le Baptiste tient son surnom symbolise la purification morale acquise par une vraie conversion du cœur, disposition qui convient à l'approche de Dieu. Ceux qui venaient chez Jean-Baptiste, lui confessaient leurs mauvaises pensées et actions. Le baptême de Jean signifiait le pardon de leurs péchés ainsi qu'une nouvelle façon de voir les choses.

Jean-Baptiste *versus* Jésus

Jésus vient se présenter à Jean et lui demande le baptême. Au moment même où Jean verse de l'eau sur la tête de Jésus, une voix émanant du ciel proclame : « Celui-ci est mon Fils bien-aimé, celui qu'il m'a plu de choisir » pendant que l'Esprit saint descend sur lui sous la forme d'une colombe (Mt 3, 17). Ainsi Jean, en précurseur du Messie, aura été l'initiateur de cette manifestation divine. Désormais il annoncera la venue d'un plus puissant que lui, qui ne baptisera plus comme lui dans l'eau seulement, mais dans l'Esprit saint. Jean-Baptiste sait que celui-là est le Messie, le Christ : « Je ne suis pas le Messie » (Jn 1, 21), répond-il à qui l'interroge, « mais je suis celui qui a été envoyé devant lui » (Jn 3, 28).

Durant le ministère de Jésus, Jean-Baptiste continue à prêcher. Mais son enseignement s'en trouve désormais marqué. Et en le voyant enfin arriver près de lui, il dit : « Voici l'agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde » (Jn 1, 29). Jésus fait plus de disciples que Jean et certains des disciples de celui-ci se mettent à suivre Jésus. En sorte que ceux qui demeuraient dans l'entourage du Baptiste s'étonnent de voir leur prophète ainsi supplanté. Mais lui s'efface devant le Christ dont il s'affirme clairement être le Précurseur : « Il faut », dit-il, « qu'il grandisse, et que moi, je diminue. Celui qui vient d'en haut est au-dessus de tout » (Jn 3, 30-31). Même si leurs prédications se ressemblent, chez Jean-Baptiste, la proclamation politique s'accroît. Jean-Baptiste travaille dans le désert ; Jésus dans des villes. Le fils de Dieu ne s'abstient pas de vin ni de nourriture, ce qui étonne les disciples de Jean-Baptiste et les foules (Lc 7, 33-35).

gouvernaient le pays ». Fernard Compte, « L'essénisme », in *Dictionnaire de la civilisation chrétienne. Op. cit.*

On prenait souvent Jean-Baptiste pour le Christ et vice versa. Les deux hommes réagissent de façon énigmatique à l'identité de l'autre (Mc 1, 7).

Même si Jean-Baptiste reconnaît la divinité de Jésus, à la fin de sa vie, dans sa prison lorsque lui parviennent les échos des œuvres du Christ, les doutes l'envahissent. Il choisit des messagers qu'il envoie à Jésus pour lui demander : « Es-tu celui qui doit venir ou devons-nous en attendre un autre ? » (Mt 11, 3). Cette question laisse-t-elle entendre que le Précurseur partage la déception des Juifs, surtout celle des pharisiens qui attendent le Messie-roi, quelqu'un de tout puissant ? Ils ne découvrent qu'un roi paradoxal, le Messie de l'Évangile, un homme humble qui est proche des petits gens et des pauvres, voire des pécheurs et qui ne respecte pas les règles de pureté concernant les aliments et les personnes (Mt 11, 18–19).

La décapitation

L'influence de Jean sur une grande partie du peuple demeure si forte qu'Hérode Antipas s'en émeut : craignant une sédition, il fait arrêter Jean. Les Évangiles révèlent une motivation plus probable et plus précise : Jean condamnait publiquement la vie dissolue qu'Hérode menait avec Hérodiade, sa belle-sœur et sa nièce. Quoi qu'il en soit, redoutant les mouvements populaires que pouvait susciter l'exécution du prophète, le tyran se contente d'enfermer celui-ci dans un de ses châteaux-forteresse. Jean est alors à la merci des intrigues d'Hérodiade qui lui voue une haine impitoyable. Elle parvient à ses fins quand, au cours d'un banquet, Salomé, sa fille, danse si bien qu'Hérode Antipas, bouleversé, promet imprudemment à la danseuse la récompense qu'elle voudra. Poussée par sa mère, la jeune fille demande la tête de Jean sur un plateau. L'imprudent Hérode Antipas, engagé par un serment insensé, fait décapiter son prisonnier, et livre son chef sanglant à la fille de sa concubine. Le souvenir de ce crime hante le tétrarque, qui avait ainsi sacrifié « un homme juste et saint » (Mc 6, 20). Lorsque, un peu plus tard, la renommée de Jésus l'alarme, il a peur que sa victime ne ressuscite en la personne de ce nouveau prophète.

3.1.3.2 Une mise en abyme de l'hypotexte

Dans le dernier chapitre de *La Chute*, lorsque Clamence se met à raconter ses aventures pontificales en Tunisie, nous trouvons une *mise en abyme* de l'histoire de Jean-Baptiste. C'est aussi le moment où le narrateur révèle finalement d'où vient son surnom « Jean-Baptiste ». Avec l'intention de se renseigner sur la Résistance, il se rend en Afrique du Nord, mais finit par se retrouver interné près de Tripoli, dans un camp où l'on souffre plus de soif et de dénuement que de mauvais traitements. La description de ce camp évoque le désert de Judée avec « la chaleur, le soleil vertical, les mouches, le sable, l'absence d'eau » (754). Mais curieusement, ici, par rapport à l'ensemble du roman, c'est un jeune Français, surnommé Duguesclin, qui évoque le prophète ; Clamence semble avoir le rôle de celui qui vient après. Clamence décrit son compatriote de la façon suivante : « [il] avait la foi », « ses réflexions, et aussi le soleil, l'avaient un peu sorti de son état normal [...] Il nous regardait d'un air égaré, avec sa barbe de plusieurs jours. Son torse nu était couvert de

sueur, ses mains pianotaient sur le clavier visible des côtes » (754). Quoique sarcastique, cette description pourrait aussi bien s'appliquer au prophète Jean-Baptiste de l'Évangile. Duguesclin revendique un nouveau pape qui vivrait parmi les malheureux, au lieu de prier sur un trône. Cette revendication évoque le Christ, ami des pécheurs et consolateur des malheureux. Mais Duguesclin ne recherche pas un saint, mais plutôt un homme qui connaît le péché : « Qui d'entre nous », demande-t-il, « a le plus de faiblesses ? » (754). Notre Clamence sait ce qu'est une vie débauchée : « Par plaisanterie, je levai le doigt, et fus le seul à le faire. “Bien, Jean-Baptiste fera l'affaire”. Non, il ne dit pas cela puisque j'avais alors un autre nom » (754–755).

Lorsqu'on transpose l'histoire du Baptiste, l'eau joue effectivement un rôle capital. Jean-Baptiste, dans ce camp de prisonniers, est préposé à la distribution d'eau. Il ne baptise donc pas, mais distribue de l'eau qui permet de rester en vie. Le point culminant de ce récit est le moment où Jean-Baptiste boit l'eau d'un camarade à l'agonie. Il la boit en se persuadant que les autres ont besoin de lui, plus que de ce malheureux qui va mourir de toute façon. Ou voit-il plutôt sa propre mort dans le corps de cet agonisant ? Quoiqu'il en soit, cette simple déduction dit en quelques mots que Clamence est effectivement « un Élie sans Messie » et que sa prédication ne contient pas la promesse d'une vie éternelle : pour Clamence il n'y a pas d'au-delà de la mort, et « son enseignement » vise uniquement notre existence dans le monde. Par ailleurs, ce récit offre un exemple de la méthode de Clamence qui, au fond, consiste à se justifier face à l'incompréhensible, face à la mort.

Tandis que le Baptiste baptisait par immersion dans le Jourdain, l'eau est dans la réécriture de Camus l'eau qui provoque la rupture avec le monde de l'innocence. Jean-Luc Jannet écrit à ce sujet :

Si dans le sacrement du baptême, l'eau est lustrale, efface symboliquement les marques du péché originel, de la chute, elle est ici pour Clamence, au contraire, l'élément révélateur de la faute, de la culpabilité. Elle ne signifie pas non plus le rattachement festif et heureux à la communauté chrétienne, mais marque l'accès à un monde de sombre lucidité, dépourvu de toute allusion sur la grandeur et la générosité de la nature humaine.⁸⁹⁸

898 Jean-Luc Jannet, « L'eau : l'élément du soupçon », in *Analyses & réflexions sur Albert Camus*, « La Chute », Paris, Ellipses, 1997, p. 39.

3.1.3.3 « Vous connaissez donc les Écritures ? »⁸⁹⁹

Tandis que Jean-Baptiste⁹⁰⁰ convertit au Seigneur un grand nombre de fils d'Israël, Clamence a pour tâche de désillusionner tous ceux qui croient aveuglement au pardon des péchés, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas d'esprit critique, et de les inviter à adopter sa façon de vie « en prise directe » (708). Dès ses premiers mots, Clamence laisse entendre qu'il a « pratiqué les Écritures » (700) ; son interlocuteur l'intrigue d'autant plus qu'il partage avec lui la connaissance des textes évangéliques et sait ce qu'est un « saducéen » (700)⁹⁰¹. À travers l'intérêt du protagoniste pour la Bible ses propos acquièrent une dimension biblique et l'interprétation parabolique devient justifiée.

Sous forme de citations précises ou d'allusions facilement identifiables, Clamence se réfère constamment aux Évangiles⁹⁰². Les références explicites à l'Ancien Testament ne sont pas nombreuses, et reposent plus sur des différences qu'elles ne créent des parallèles. Par exemple, Clamence mentionne « la tour de Babel » (697) lorsqu'il caractérise le propriétaire du bar Mexico-city qui reçoit des marins de toutes les nationalités, mais ne parle que le néerlandais. C'est vers le Christ et le christianisme que se portent essentiellement l'attention et les connaissances du juge-pénitent.

3.1.4 Transformations de l'histoire de saint Jean-Baptiste

Clamence est pécheur et juge en la même personne, c'est pourquoi il s'appelle juge-pénitent. Quand on pense à Jean-Baptiste, aux pécheurs qui venaient à lui et à Hérode, on constate que Camus transpose des caractéristiques de tous les personnages du récit biblique en son héros. L'éloge de la débauche de Clamence est en contraste avec

899 *La Chute*, OC, III, *op. cit.*, p. 700.

900 Jean-Baptiste renvoie à la personne biblique et Clamence au protagoniste de *La Chute*.

901 « Groupe politique et religieux constitué de riches familles sacerdotales descendantes de Sadoq et rivales des pharisiens. Les sadducéens étaient conservateurs. Ils avaient la majorité au sanhédrin et se méfiaient à la fois des pharisiens et des mouvements messianiques. Au temps de Jésus, ils niaient l'existence des anges et des esprits et ne croyaient pas à la résurrection des morts ». Fernard Compte, *Dictionnaire de la civilisation chrétienne*, « Sadducéens ». *Op. cit.*

902 Clamence cite textuellement plusieurs versets du Nouveau Testament : celui qui parle de « la femme adultère » : « Moi non plus, je ne te condamne pas » (p. 750 ; Jn 8, 11) ; ceux qui racontent le reniement de Pierre : « Je ne connais pas cet homme... Je ne sais pas ce que tu veux dire... » (p. 750 ; Mt 26, 70–72) ; et le jeu de mots de Jésus : « Sur cette pierre, je bâtirai mon église » (p. 750 ; Mt 16, 18). Il mentionne des épisodes dont l'appartenance aux Écritures est évidente : le « Jugement dernier » revient plusieurs fois dans son discours (par exemple p. 748) ; « le massacre des innocents » (p. 748 ; Mt 2, 16–17). Il met en avant sa connaissance des Écritures : « c'est le troisième évangéliste, je crois, qui a commencé de supprimer [la] plainte [du Christ]. "Pourquoi tu m'as abandonné" » (749). Voir à ce sujet, Jacqueline Lévi-Valensi, *op. cit.*, pp. 75–79.

l'ascétisme et à la chasteté de Jean-Baptiste. Si celui-ci donnait par sa vie un exemple de la conduite juste et agréable à Dieu, Clamence recommande la vie dissolue à son interlocuteur. Il y a de l'Hérode dans le Jean-Baptiste de Camus. Par ailleurs, « [b]eaucoup de traits rapprochent Clamence de Don Juan : une grande solitude et un grand orgueil, le masque, le jeu, l'irréligion, l'apologie de la séduction et de l'inconstance amoureuse, la même élégance dans le discours, le même raffinement dans l'être. Leur chute enfin dans les cercles infernaux »⁹⁰³.

Il quitte son poste d'avocat à Paris, la société des hommes et se réfugie à Amsterdam, auprès des femmes. Il ne se rend pas dans le désert comme le Précurseur pour se purifier mais choisit une ville dont la réputation de débauche est bien établie :

Parce que je désirais la vie éternelle, je couchais avec des putains et je buvais pendant des nuits. [...] Vous verrez alors que la vraie débauche est libératrice parce qu'elle ne crée aucune obligation. On n'y possède que soi-même [...]. Elle est une jungle, sans avenir ni passé, sans promesse surtout, ni sanction immédiate. Les lieux où elle s'exerce sont séparés du monde. On laisse en y entrant la crainte comme l'espérance. (744)

Pour oublier sa culpabilité, pour ne pas entendre la voix qui l'accuse, il pratique donc la débauche qui remplace ici la religion et qui est un moyen de fuir la réalité. Très rapidement il découvre que le corps humain impose des limites à la débauche :

Mais, là encore, je rencontrai un obstacle en moi-même. Ce fut mon foie, pour le coup, et ma fatigue si terrible qu'elle ne m'a pas encore quitté. On joue à être immortel et, au bout de quelques semaines, on ne sait même plus si l'on pourra se traîner jusqu'au lendemain. [...] Chaque excès diminue la vitalité, donc la souffrance. La débauche n'a rien de frénétique, contrairement à ce qu'on croit. Elle n'est qu'un long sommeil. [...]

Je voulais seulement vous dire l'avantage que je tirai de ces mois d'orgie. Je vivais dans une sorte de brouillard où le rire se faisait assourdi, au point que finissais par ne plus le percevoir. (745)

Mais finalement, au cours d'un voyage qu'il offre à un ami pour fêter sa guérison à bord d'un transatlantique, sur le pont supérieur, il comprend qu'il n'est pas guéri, et que le sentiment de la culpabilité l'étreint toujours :

[C]e cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'Océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où je trouverais l'eau amère de mon baptême. Ici encore, dites-moi, ne sommes-nous pas sur l'eau ? Sur l'eau

903 Marie-Christine Sainfel, « La double vie de Jean-Baptiste Clamence », in *Analyses & réflexions sur Albert Camus*, « *La Chute* », Paris, Ellipses, 1997, p. 54.

plate, monotone, interminable, qui confond ses limites à celle de la terre ? Comment croire que nous allons arriver à Amsterdam ? Nous ne sortirons jamais de ce bénitier immense. (746–747)

Ce transatlantique qui se transforme en un bénitier immense dont il voudrait sortir témoigne à la fois de la culpabilité de Clamence et de la grâce de Dieu dont il veut se débarrasser. Il se résigne non pas à Dieu, mais à sa culpabilité. Il choisit la plainte et l'autoaccusation. C'est comme une illumination pour lui et il veut la partager avec les autres. C'est là que commence sa vocation :

[J]e compris définitivement que je n'étais pas guéri, que j'étais toujours coincé, et qu'il fallait m'en arranger. Fini la vie glorieuse, mais aussi la rage et les soubresauts. Il fallait se soumettre et reconnaître sa culpabilité. Il fallait vivre dans le malconfort. C'est vrai, vous ne connaissez pas cette cellule de basse-fosse qu'au Moyen Age on appelait le malconfort. En général, on vous y oubliait pour la vie. [...] Tous les jours, par l'immuable contrainte qui ankylosait son corps, le condamné apprenait qu'il était coupable et que l'innocence consiste à s'étirer joyusement. (747)

Dans *La Chute*, le malconfort rappelle la prison où a été détenu Jean-Baptiste, mais il se situe à l'intérieur de l'homme⁹⁰⁴. Ce sentiment d'être coincé symbolise en même temps notre existence. Souvent les personnages camusiens se sentent prisonniers ou condamnés à mort : Clamence imagine sa mort qui fait allusion à celle de Jean-Baptiste : « on me décapiterait [...] vous élèveriez alors ma tête encore fraîche » (764–765). De même, l'ascétisme de Jean-Baptiste est remplacé par le cynisme et l'amertume de Clamence qui contaminent ses pensées et l'empêchent de respecter la vie. Sa conclusion est que l'homme, malgré ses bonnes intentions, finit toujours par faire du mal, et que chaque tentative de faire du bien est à l'avance condamnée à échouer. Il n'y a point de juste milieu dans la réflexion de Clamence. S'il devait choisir entre deux maux, il choisirait le pire...

Mais il ne s'arrête pas là : ses histoires sinistres gâchent également la vie des autres ; en effet, jaloux de son interlocuteur, son discours vise à l'atteindre dans ses convictions intimes. En bref, il vit une crise existentielle, il croit avoir tout vécu. Aveugle aux manifestations du bien, son regard sur la vie transforme le moindre geste amical en son contraire. De même, sa mollesse et sa lâcheté le rendent jaloux de ceux qui sont meilleurs que lui. Il fuit leur société :

[N]ous nous confessons à ceux qui nous ressemblent et qui partagent nos faiblesses. Nous ne désirons donc pas nous corriger, ni être améliorés [...]. Nous souhaitons seulement être plaints et encouragés dans notre voie. En somme, nous voudrions, en même temps, ne plus être coupables et ne pas faire l'effort de nous purifier. Pas assez de cynisme et pas assez de vertu. Nous n'avons ni l'énergie du mal, ni celle du bien. (734–735)

904 Cf. Marie-Christine Sainfel, *op. cit.*, p. 54.

En avouant complaisamment ses mensonges, il transmet un message négatif autour de lui et contamine ses interlocuteurs. On est alors en droit de se demander si Clamence ne commet pas son plus grand crime au moment même où il s'accuse « en long et en large » (761), puisque le but de sa confession est de répandre le poison de la culpabilité⁹⁰⁵. Clamence ressemble en effet au Caligula de Camus dont le plus grand crime, du moins aux yeux de Chérea, était d'avoir désespéré Scipion : « Désespérer une jeune âme est un crime qui passe tous ceux qu'il a commis »⁹⁰⁶. Quadragénaire, à « l'œil renseigné » (700), l'interlocuteur n'est certes plus « une jeune âme » à la manière de Scipion, mais ce que lui fait Clamence suscite sa mauvaise conscience et l'emplit de désespoir. Content de la mission accomplie, le juge-pénitent lance à son interlocuteur : « Avouez [...] que vous vous sentez, aujourd'hui, moins content de vous-même que vous ne l'étiez il y a cinq jours » (762). Clamence se rapproche aussi de Caligula dans son incapacité d'aimer la vie telle qu'elle est. Ce dernier va jusqu'à remplacer l'amour par la haine, mais en fin de compte le cynisme de Clamence ne semble pas loin du sentiment violent qui pousse Caligula à vouloir du mal et à se réjouir du mal qui lui arrive.

3.1.4.1 La vocation et la Mauvaise Nouvelle de Clamence

Même si Clamence ne croit pas que la vie soit une affaire sérieuse, il est troublé par l'idée de la mort⁹⁰⁷ :

C'est à ce moment que la pensée de la mort fit irruption dans ma vie quotidienne [...] Et j'étais tourmenté par l'idée que je n'aurais pas le temps d'accomplir ma tâche. Quelle tâche ? Je n'en savais rien. À franchement parler, ce que je faisais valait-il la peine d'être continué ? Mais ce n'était pas exactement cela. Une crainte ridicule me poursuivait, en effet : on ne pouvait mourir sans avoir avoué tous ses mensonges. Non pas à Dieu, ni à un de ses représentants, j'étais au-dessus de ça, vous le pensez bien. Non, il s'agissait de l'avouer aux hommes, à un ami, ou à une femme aimée, par exemple. [...] Ce meurtre absolu d'une vérité me donnait le vertige. (737–738)

Il se livre donc à une « confession calculée » qui lui permet d'accomplir sa mission de juge-pénitent. En quoi consiste cette vocation ? Et dans quelle mesure transforme-t-elle la Bonne Nouvelle des Évangiles ? Les fonctions de juge-pénitent sont en effet fondées sur la volonté de juger et de condamner. Il s'agit de s'empresse d'avouer sa culpabilité avant d'être jugé par les autres. Cette confession donne le droit de juger les autres.

905 Cf. Jacqueline Lévi-Valensi, *op. cit.*, pp. 88–90.

906 Albert Camus, *Caligula*, Gallimard, Folio Théâtre, 1993, acte IV, scène I, p. 217.

907 Le thème de l'angoisse de la mort renvoie aussi au récit du paradis puisque l'homme y prend également conscience de sa condition d'être mortel, et pas uniquement de sa culpabilité : « Dieu a dit : “Vous n'en mangerez pas, vous n'y toucherez pas, afin de ne pas mourir” » (Gn 3, 3).

Clamence invente ainsi un nouveau credo, plaçant sa « foi et [s]on espérance », non dans la miséricorde divine, mais dans le fait que « chaque homme témoigne du crime de tous les autres » (747). Clamence s'appuie, en inversant, sur un passage capital du Sermon sur la montagne : « Ne vous posez pas en juge, afin de n'être pas jugés » (Mt 7, 1)⁹⁰⁸.

Témoin et commentateur de sa vie passée et présente, Clamence se fait son propre « évangéliste » ; mais son but est totalement différent de celui de Marc, de Matthieu, de Luc ou de Jean, puisqu'il se met à répandre la mauvaise nouvelle de la culpabilité universelle ; « le règne qu'il annonce est celui de la condamnation, et non de la rémission des péchés »⁹⁰⁹. Il ne promet pas de rédemption ; il invite son interlocuteur à s'installer dans la culpabilité. Il s'agit de continuer comme avant, et de ne s'amender :

Je me permets tout, à nouveau, et sans rire, cette fois. Je n'ai pas changé de vie, je continue de m'aimer et de me servir des autres. Seulement, la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement et de jouir deux fois, de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir. (762)

L'idée d'une culpabilité générale des hommes est présente déjà avant *La Chute*. *L'Homme révolté* voyait dans la révolte, à défaut de la « prétention à une impossible innocence », le moyen de « découvrir le principe d'une culpabilité raisonnable »⁹¹⁰. Le protagoniste de la pièce *Caligula*, bien qu'éloigné de cette modération, avait déjà essayé une entreprise systématique de culpabilisation de ses sujets dans un « monde sans juge » : « Qui oserait me condamner dans ce monde sans juge, où personne n'est innocent ! »⁹¹¹ Si « l'idée la plus naturelle à l'homme, celle qui lui vient naïvement, comme du fond de sa nature, est l'idée de son innocence » (733), Clamence cherche à démontrer qu'elle ne repose sur rien : « nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne, tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous » (747). Aussi ne cherche-t-il aucune rédemption : « En philosophie comme en politique, je suis donc pour toute théorie qui refuse l'innocence à l'homme et pour toute pratique qui le traite en coupable » (758). Clamence croit qu'il faut s'abandonner à la culpabilité de la même manière qu'un chrétien s'abandonne à la grâce de Dieu. Il ne veut pas de la grâce qui enlèverait gratuitement le poids de la culpabilité et mettrait l'accent sur la rédemption permettant à l'homme de retrouver une innocence aux yeux de Dieu.

908 Cf. Jacqueline Lévi-Valensi, *op. cit.*, pp. 75–79.

909 *Ibidem*.

910 Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, Folio essais 1992, p. 24.

911 Albert Camus, *Caligula*, Gallimard, Folio Théâtre, 1993, Acte IV, scène XIV, p. 248.

Clarence transgresse les paroles du Christ : « Ne vous faites pas appeler Docteurs » (Mt 23, 10), c'est en effet ce titre que lui donne « le gorille » du *Mexico-City* : « Oui, le gorille a ouvert la bouche pour m'appeler docteur. Dans ce pays tout le monde est docteur, ou professeur » (699). Il s'élève encore plus haut, il se prend pour Dieu lorsqu'il voit les coupables s'approcher de lui :

Quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et mœurs. [...] je vois arriver déjà le premier d'entre eux. Sur sa face égarée, à moitié cachée par une main, je lis la tristesse de la condition commune, et le désespoir de ne pouvoir y échapper. Et moi, je plains sans absoudre, je comprends sans pardonner et surtout, ah, je sens enfin que l'on m'adore ! (763)

De la même façon, lorsqu'il clame « je suis la fin et le commencement » (751), il reprend de façon blasphématoire les termes de l'Apocalypse et se met à la place de Dieu : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, dit le Seigneur Dieu » (Ap 1, 8).

Clarence ne prépare pas les hommes au Jugement dernier, mais au jugement des hommes qui a lieu tous les jours. Sa mission consiste à enseigner comment « couper au jugement » des hommes (734) : en plus de l'autoaccusation et de la débauche, la richesse et l'égoïsme sont recommandés : tandis que Jean Baptiste et Jésus voulaient que les riches distribuent leur surplus aux pauvres, Clarence pense que « pour être heureux, il ne faut pas trop s'occuper des autres » (733) et qu'il faut chercher la richesse et la puissance qui nous soustraient au jugement immédiat : « la richesse », dit-il « ce n'est pas encore l'acquiescement, mais le sursis, toujours bon à prendre... » (734).

3.1.4.2 L'enfer sur la terre

Tandis que Jean-Baptiste annonce l'arrivée du royaume de Dieu, Clarence semble annoncer l'avènement de l'enfer sur la terre. Dans ces brumes, les canaux d'Amsterdam qui emprisonnent ressemblent aux cercles de l'enfer (702) où la voie pour le paradis est introuvable. Ainsi les dunes près d'Amsterdam transforment-elles la ville en un désert qui évoque celui où fut emmené Jésus pour être tenté par le diable, car les colombes, symboles du Saint-Esprit, ne trouvent ici nulle tête sur laquelle se poser⁹¹² :

Voilà, n'est-ce pas, le plus beau des paysages négatifs ! Voyez, à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite, la grève livide à nos pieds et, devant nous, la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes. Un enfer mou,

912 « Dès qu'il fut baptisé, Jésus sortit de l'eau. Voici que les cieux s'ouvrirent et il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui. » (Mt 3, 16).

vraiment ! Rien que des horizontales, aucun éclat, l'espace est incolore, la vie morte. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux ? Pas d'hommes, surtout, pas d'hommes ! Vous et moi, seulement, devant la planète enfin déserte ! Le ciel vit ? Vous avez raison, cher ami. Il s'épaissit, puis se creuse, ouvre des escaliers d'air, ferme des portes de nuées. Ce sont des colombes. N'avez-vous pas remarqué que le ciel de Hollande est rempli de millions de colombes, invisibles tant elles se tiennent haut, et qui battent des ailes, montent et descendent d'un même mouvement, remplissant l'espace céleste avec des flots épais de plumes grisâtres que le vent emporte ou ramène. Les colombes attendent là-haut, elles attendent toute l'année. Elles tournent au-dessus de la terre, regardent, voudraient descendre. Mais il n'y a rien, que la mer et les canaux, des toits couverts, d'enseignes, et nulle tête où se poser. (729–730)

L'expression « nulle tête où se poser » s'associe aussi au verset de l'Évangile qui dit que le Fils de l'Homme n'a nul lieu où poser la tête : « Les renards ont des terriers et les oiseaux du ciel des nids ; le Fils de l'homme, lui, n'a pas où poser la tête » (Mt 8, 20). Camus reprend cette allusion dans *La Femme adultère* comme nous allons le voir.

3.1.5 Le péché originel dans *La Chute* : Une réécriture de saint Paul et de saint Augustin

Il nous semble que l'auteur de *La Chute* s'inspire de ses lectures de saint Augustin. La culpabilité envahissante de Clamence fait allusion à la conception du péché de ce Père de l'Église qui s'appuie notamment sur les épîtres de saint Paul. Étudions d'abord comment celui-ci envisage la question du péché. Cela nous permet de voir que saint Augustin développe l'enseignement paulinien dans une direction plutôt pessimiste à l'égard de l'homme, au moins en ce qui concerne la capacité de l'homme de faire du bien. Nous nous appuyons ici notamment sur l'ouvrage récent de Heikki Räisänen, *Mitä varhaiset kristityt uskoivat* (2011)⁹¹³. Cet exégète internationalement connu explique les différentes façons de comprendre le message et les notions essentielles du christianisme parmi les premiers chrétiens. Il met par exemple en évidence que la question du péché se manifeste différemment dans l'Ancien Testament, dans les Évangiles et chez saint Paul. Cet ouvrage aide à comprendre pourquoi Camus rassemble dans *La Chute* trois hypotextes bibliques : ceux qui évoquent le récit du paradis, ceux qui font écho à la vie de Jean-Baptiste et finalement ceux qui font référence à la vie et à la mission de Jésus. La notion de péché fonctionne comme motif central des diverses allusions bibliques. La réécriture biblique dans *La Chute* se fait en fonction de l'interprétation de saint Paul et de saint

913 Heikki Räisänen, *Mitä varhaiset kristityt uskoivat*, Helsinki, WSOY, 2011. En français l'œuvre pourrait s'intituler : « Que croyaient les premiers chrétiens ? »

Augustin sur le péché originel. Il est intéressant de noter d'emblée que la Réforme suivit l'enseignement de saint Augustin⁹¹⁴. Cela explique pourquoi Camus, qui connaissait bien la pensée de saint Augustin, fait aussi dans *La Chute* une sorte de lecture protestante, voire luthérienne, du péché.

Contrairement au judaïsme et à l'islam, et aussi dans une certaine mesure à la tradition orthodoxe, la condition de l'homme est considérée comme tragique dans la tradition occidentale de la chrétienté. Le deuxième article de la Confession d'Augsbourg de 1530 fait ce constat :

par suite de la chute d'Adam, tous les hommes nés de manière naturelle sont conçus et nés dans le péché ; ce qui veut dire que dès le sein de leur mère, ils sont pleins de convoitises mauvaises et de penchants pervers. Il ne peut y avoir en eux, par nature, ni crainte de Dieu, ni confiance en lui. Ce péché héréditaire et cette corruption innée et contagieuse est un péché réel, qui assujettit à la damnation et à la colère éternelle de Dieu tous ceux qui ne sont pas régénérés par le Baptême et par le Saint-Esprit.

Par conséquent, nous rejetons les pélagiens et autres qui, au mépris de la passion et du mérite du Christ, rendent bonne la nature humaine par ses forces naturelles, et soutiennent que le péché originel n'est pas un péché.⁹¹⁵

Les discours de Clamence montrent que son âme est en effet « pleine de convoitises mauvaises et de penchants pervers » et qu'il n'y a en lui, « ni crainte de Dieu, ni confiance en lui ». Le protagoniste est également convaincu que nul n'est plus mauvais que les autres. Mais ce qui libère l'homme de sa nature tragique et le sauve de la damnation dans l'Évangile n'est pas considéré comme une solution dans *La Chute*. Il est intéressant d'examiner le thème de la culpabilité par le biais de la notion de péché de saint Paul telle qu'elle paraît dans ses épîtres, notamment dans l'Épître aux Romains. Les caractéristiques fondamentales de la notion de péché selon saint Paul sont les suivantes : le péché est un pouvoir qui asservit l'homme depuis la chute d'Adam ; le péché, c'est aussi les mauvaises actions que l'homme commet et dont il est responsable⁹¹⁶.

3.1.5.1 L'idée du péché en tant que pouvoir qui asservit

Le lecteur de l'Épître aux Romains de saint Paul découvre l'image funeste du péché qui détruit l'homme de l'intérieur. Il n'est pas difficile de voir que la doctrine du péché originel doit beaucoup à ces versets. Dans les chapitres 5 à 8, saint Paul décrit le péché comme

914 Heikki, Räisänen, *op. cit.*, p. 138.

915 www.egliselutherienne.org/bibliotheque/CA/AC1erePartie.html

916 Heikki Räisänen, *op. cit.*, pp. 115–138.

un pouvoir actif qui fait penser à une puissance autonome paraissant presque aussi forte que Dieu⁹¹⁷. Saint Paul décrit ainsi ce caractère actif et omniprésent du péché :

Voilà pourquoi, de même que par un seul homme le péché est entré dans le monde et par le péché la mort et qu'ainsi la mort a atteint tous les hommes, d'ailleurs tous ont péché. (Rm 5, 12)

Le verset laisse également entendre que cette malédiction est liée à la faute d'Adam. Clamence pense aussi que la culpabilité est propre à tout homme :

Je n'ai plus d'amis, je n'ai que des complices. En revanche, leur nombre a augmenté, ils sont le genre humain. (730)

L'œuvre met en scène le regret amer de l'innocence perdue :

Chacun exige d'être innocent, à tout prix, même si, pour cela, il faut accuser le genre humain et le ciel. (733)

La Chute montre avec sarcasme le triomphe du péché dans le monde. Le protagoniste stigmatise la culpabilité qui crée des liens de complicité entre les hommes même dans les situations les plus banales :

Un jour où je mangeais de la langouste à la terrasse d'un restaurant et où un mendiant m'importunait, j'appelai le patron pour le chasser et j'applaudis à grand bruit le discours de ce justicier : « Vous gênez, disait-il. Mettez-vous à la place de ces messieurs-dames, à la fin ! » (739)

Le raisonnement de Clamence fait référence à saint Augustin qui fonde sa pensée sur les épîtres de saint Paul⁹¹⁸. Selon saint Augustin tous les hommes participent au péché d'Adam. Les misères de l'homme et le fait qu'il est esclave de ses désirs prouvent que le péché originel agit en lui. Il constate que de nombreux versets bibliques témoignent du péché originel, entre autres le psaume 51 :

Voici, dans la faute j'ai été enfanté
et, dans le péché, conçu des ardeurs de ma mère.
Voici, tu aimes la vérité dans les ténèbres,
dans ma nuit, tu me fais connaître la sagesse.
Ôte mon péché avec l'hysope, et je serai pur ;
lave-moi, je serai plus blanc que la neige. (Ps 51, 7-9)

Saint Augustin s'appuie aussi sur la perception psychologique et sur sa propre expérience. Il considère que le désir sexuel est l'origine du mal. Il est terrifié à l'idée que même le

917 *Ibid.*, p. 126.

918 Hannu Räisänen, *op. cit.*, pp. 137-138.

comportement sexuel des chrétiens baptisés se caractérise par la passion charnelle. Sans le salut par le Christ, l'humanité serait condamnée pour toujours : il ne croit pas à la possibilité de l'homme de faire quoi que ce soit pour son salut. Saint Augustin a été profondément influencé par les idées les plus pessimistes de saint Paul sur la nature humaine. La Réforme a suivi la même orientation, sauf que l'attitude de Luther sur la sexualité a pris une forme différente.⁹¹⁹

3.1.5.2 Le péché commis par l'homme

Saint Paul ne met pas seulement en relief l'idée du péché qui asservit (Rm 5, 21), il dit clairement que l'homme décide lui-même de faire le mal ou le bien :

Ne mettez plus vos membres au service du péché comme armes de l'injustice, mais, comme des vivants revenus d'entre les morts, avec vos membres comme armes de la justice, mettez-vous au service de Dieu. (Rm 6, 13)

Ce choix dépend donc uniquement de l'homme. Dans *La Chute*, contrairement au *Premier homme*, le pessimisme et le cynisme du protagoniste le poussent à voir constamment le mal partout. Si saint Paul enseigne que l'homme doit être mené par l'Esprit et non pas par la chair (voir Ga 5, 16–21), Clémence se laisse volontiers mener par la chair : « j'avais été vite fixé : la sensualité, et elle seule, régnait dans ma vie amoureuse. Je cherchais seulement des objets de plaisir et de conquête » (723) ; « je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps » (728) ; « j'aime la vie, voilà ma vraie faiblesse. Je l'aime tant que je n'ai aucune imagination pour ce qui n'est pas elle » (731) ; « mon royaume était le lit » (736).

Saint Paul parle de l'antagonisme entre la chair et l'esprit dans l'Épître aux Galates. Il s'agit d'un combat spirituel :

Écoutez-moi : marchez sous l'impulsion de l'Esprit et vous n'accomplirez plus ce que la chair désire. Car la chair, en ses désirs, s'oppose à l'Esprit – et l'Esprit à la chair ; entre eux, c'est l'antagonisme – pour que, ce que vous voulez faire, vous ne le fassiez pas. [...]

On les connaît, les œuvres de la chair : libertinage, impureté, débauche, idolâtrie, magie, haines, discorde, jalousie, emportements, rivalités, dissensions, factions, envie, beuveries, ripailles et autre choses semblables. (Ga 5, 16–21)

L'Épître aux Romains dessine aussi l'image charnelle de l'homme, qui est esclave du péché. L'écriture de saint Paul fait écho à la philosophie grecque qui considérait le côté charnel de l'homme comme un malheur : l'esprit de l'homme est prisonnier du corps et

919 *Ibidem.*

de la matière⁹²⁰. Les passions charnelles sont plus fortes que celles de l'esprit. Camus est censé connaître cette doctrine reprise par saint Paul :

Moi qui veux faire le bien, je constate donc cette loi : c'est le mal qui est à ma portée. Car je prends plaisir à la loi de Dieu, en tant qu'homme intérieur, mais dans mes membres, je découvre une autre loi qui combat contre la loi que ratifie mon intelligence ; elle fait de moi le prisonnier de la loi du péché qui est dans mes membres. (Rm 7, 21–24)

Clarence ne fait pas d'illusion là-dessus. Il mène aussi une lutte, mais elle est plutôt morale que spirituelle. Il est conscient de son attirance pour faire le mal et confesse également ses pensées coupables, mais le fait avec une ironie grinçante :

Je méditais par exemple de bousculer des aveugles dans la rue, et à la joie sourde et imprévue que j'en éprouvais, je découvrais à quel point une partie de mon âme les détestait ; je projetais de crever les pneumatiques des petites voitures d'infirmités, d'aller hurler « sale pauvre » sous les échafaudages où travaillaient les ouvriers, de gifler des nourrissons dans le métro. Je rêvais de tout cela et n'en fis rien, ou, si je fis quelque chose d'approchant, je l'ai oublié. (738–739)

Si saint Paul parle du bien que l'homme attiré par le mal ne fait pas, Clarence parle du mal qu'il ne fait pas mais qu'il aurait envie de faire. *La Chute* met en scène le mal qui habite tout homme, même celui qui n'est pas un criminel mais une personne « normale », en position de représenter l'humanité. Développons un peu notre analyse de l'Épître aux Romains par un recours à Luther pour comprendre ce que *La Chute* dit de la culpabilité des chrétiens.

Le moi du passage tiré de l'Épître aux Romains (7, 22–24) que nous venons de citer ci-dessus, est dans une situation désespérée : il est livré au péché. Pour Luther, ce passage témoigne du fait que le chrétien est en même temps juste et pécheur⁹²¹. Räsänen signale que les Pères de l'Église n'ont pas fait cette interprétation jusqu'au revirement total de saint Augustin. Pourtant une lecture attentive du chapitre six de l'Épître aux Romains montre que le chrétien était esclave du péché seulement avant de se repentir : la servitude du péché n'existait que dans son ancienne vie (Rm 6, 20–22). De même, le chapitre huit distingue ceux qui vivent dans l'esprit, de ceux qui vivent dans la chair : « En effet, sous l'empire de la chair, on tend à ce qui est charnel, mais sous l'empire de l'Esprit, on tend à ce qui est spirituel » (Rm 8, 5) pour manifester la différence entre les croyants et les non-croyants⁹²².

920 Hannu Räsänen, *op. cit.*, p. 127.

921 *Ibid.*, p. 128.

922 *Ibid.*, pp. 126–131.

Les mauvaises actions des chrétiens de Corinthe jettent toutefois une ombre sur l'optimisme de saint Paul à l'égard des croyants. Les Corinthiens en effet se rendent coupables de nombreux péchés, même d'une « inconduite telle qu'on ne la trouve même pas chez les païens : l'un de vous vit avec la femme de son père ! » (1 Co 5, 1). D'autre part saint Paul exprime clairement que l'on ne peut pas se dire chrétien, porter le nom de frère, tout en étant « débauché, ou rapace, ou idolâtre, ou calomniateur, ou ivrogne, ou filou » (1 Co 5, 11). Il exhorte les chrétiens de Corinthe : « Ôtez le méchant du milieu de vous » (1 Co 5, 13).

Hannu Räisänen estime que Luther, qui met en évidence les péchés quotidiens de l'homme et la nécessité d'être pardonné tous les jours, interprète saint Paul autrement que celui-ci ne l'aurait voulu. Cependant la lecture luthérienne paraît sans doute plus réaliste pour les chrétiens, qui l'accepteront plus facilement que la conviction de saint Paul déclarant ne rien avoir sur la conscience : « Ma conscience, certes, ne me reproche rien, mais ce n'est pas cela qui me justifie ; celui qui me juge, c'est le Seigneur » (1 Co 4, 4). Cette tradition luthérienne qui vise à « démocratiser » le mal et qui permet de dire que tous les hommes sont tous aussi mauvais les uns que les autres pose quelques problèmes. Räisänen constate avec raison que ce point de vue luthérien aide sans doute l'homme à lutter contre la suffisance et la fatuité et à prendre conscience de son côté sombre. L'inconvénient toutefois, c'est que les hommes véritablement mauvais ou les grands pécheurs sont libérés de leur responsabilité si on souligne que tous les hommes sont aussi mauvais les uns que les autres. À force de mettre en évidence les « petits péchés de tous les jours », on accumule un fardeau lourd sur les épaules de ceux dont la structure mentale n'est pas capable de le porter.⁹²³ L'auteur de *La Chute* semble connaître cette lecture protestante de la culpabilité du chrétien : pour le protagoniste, tout homme est coupable, même Jésus.

3.1.5.3 « Le pardon à la bouche et la sentence au cœur »⁹²⁴

Dans l'Évangile, Jean était le précurseur du Christ, celui que n'annonce pas Clémence, mais qu'il appelle celui qui « n'était pas surhumain » et qui « a crié son agonie » (749). L'injustice que Jésus a subie lui serre le cœur. Par là, le protagoniste fait cependant moins référence à la crucifixion qu'à la dégradation que les chrétiens ont fait subir à l'enseignement de Jésus : la religion chrétienne lui paraît une grande entreprise de

923 *Ibid.*, p. 331. Voir à ce sujet notre analyse sur *La Porte étroite* de Gide.

924 *La Chute*, *op. cit.*, p. 750

blanchissage, car les chrétiens ne savent, selon lui, que juger et condamner. Clamence semble, en effet, dépouillé de tout cynisme lorsqu'il parle de Jésus, son « ami » (750). Il va jusqu'à prendre la défense de celui-ci contre les chrétiens :

Il voulait qu'on l'aime, rien de plus. Bien sûr, il y a des gens qui l'aiment même parmi les chrétiens. Mais on les compte. Il avait prévu ça d'ailleurs, il avait le sens de l'humour. Pierre, vous savez, le froussard, Pierre, donc, le renie : « Je ne connais pas cet homme... Je ne sais pas ce que tu veux dire... etc. » Vraiment il exagèrait ! Et lui fait un jeu de mots : « Sur cette pierre, je bâtirai mon église ». (750)

Clamence souligne justement que l'amour que prêchait Jésus a été remplacé par le jugement que les hommes portent perpétuellement les uns contre les autres, trahissant tous le véritable message du Christ⁹²⁵. L'allusion à saint Pierre, disciple de Jésus qui a pourtant renié son maître au moment crucial, correspond bien à la lecture luthérienne de la culpabilité. Clamence cherche des exemples des plus flagrants des erreurs faites par les chrétiens :

Et Pierre se rappela la parole que Jésus avait dite : « Avant que le coq chante, tu m'auras renié trois fois. » Il sortit et pleura amèrement. (Mt 26, 75)

Dans l'Évangile selon Matthieu, on apprend que ce fut cependant Pierre qui fut digne de reconnaître, le premier, ce qui, dans Jésus, était de Dieu, et c'est pour cela que Jésus lui dit :

Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église, et la Puissance de la mort n'aura pas de force contre elle. Je te donnerai les clés du Royaume des cieux ; tout ce que tu lieras sur la terre sera lié aux cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié aux cieux. (Mt 16, 18–19)

Clamence fait de l'échec de Pierre un exemple pour prouver la culpabilité de tout homme, même celle des chrétiens. Il pousse même cette réflexion encore plus loin, inversant la pensée de Camus sur le Christ exprimée dans *L'Homme révolté* : « Jésus [...] n'est qu'un innocent de plus »⁹²⁶. Obsédé par la culpabilité, Clamence contredit en effet cette affirmation et glisse dans le blasphème : Jésus lui-même ne serait pas, selon lui, tout à fait innocent. Il justifie son point de vue à son interlocuteur :

Tenez, savez-vous pourquoi on l'a crucifié, l'autre, celui auquel vous pensez en ce moment, peut-être ? Bon, il y avait des quantités de raisons à cela. Il y a toujours des raisons au meurtre d'un homme. Il est, au contraire, impossible de justifier qu'il vive. [...] Mais, à côté des raisons qu'on

925 Cf. Jacqueline Lévi-Valensi, *op. cit.*, pp. 78–79.

926 Albert Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 55.

nous a très bien expliquées pendant deux mille ans, il y a en avait une grande à cette affreuse agonie, et je ne sais pourquoi on la cache si soigneusement. La vraie raison est qu'il savait, lui, qu'il n'était pas tout à fait innocent. [...] il avait dû entendre parler d'un certain massacre des innocents. Les enfants de la Judée massacrés pendant que ses parents l'emmenaient en lieu sûr, pourquoi étaient-ils morts sinon à cause de lui ? (748).

Dans sa logique, la crucifixion est, selon lui, la façon dont le Christ expie sa culpabilité, paie pour tous les enfants de la Judée massacrés par Hérode à cause de lui⁹²⁷. Il apparaît que Clamence est obnubilé par le sentiment de sa culpabilité, le souvenir de la mort de la jeune femme le hante toujours ; coupable, on a envie d'accuser les autres. Il fait penser à Adam qui accuse Ève de l'avoir induit en erreur.

3.1.5.4 La lutte contre les ténèbres

Pourquoi le mal règne-il dans le monde ? Une réponse radicale, au moins pour le lecteur du XXI^e siècle, se trouve dans les écrits de saint Paul. Selon lui le monde est à la merci des pouvoirs sataniques. Il croit à l'existence des mauvais esprits et que « Satan lui-même se camoufle en ange de lumière » (2 Co 11, 14). La conséquence, selon saint Paul, est qu'il y a à l'intérieur de l'homme une lutte d'ordre spirituel :

car ce n'est pas contre des adversaires de sang et de chair que nous avons à lutter, mais contre les Principautés, contre les Puissances, contre les régisseurs de ce monde de ténèbres, contre les esprits du mal qui habitent les espaces célestes. (Ep 6, 12)

Tout homme que nous sommes, nous ne combattons pas de façon purement humaine. Non, les armes de notre combat ne sont pas d'origine humaine, mais leur puissance vient de Dieu pour la destruction des forteresses⁹²⁸. (2 Co 10, 3–4)

Que la réalité ne se limite pas à ce que voient les yeux est une idée chrétienne refusée par l'auteur de *La Chute*. Le mal-être du protagoniste, qui s'accroît vers la fin du roman, son impossibilité de trouver la paix, ses réflexions de plus en plus sombres, mettent cependant en scène une variante de la lutte spirituelle. Clamence n'a pas d'ennemi concret : celui qui l'accuse se trouve à l'intérieur de lui-même.

Au problème du péché qui asservit l'homme et règne dans le monde, saint Paul donne une réponse. Il montre explicitement comment l'obéissance de Jésus à son Père

927 « Alors Hérode, se voyant joué par les mages, entra dans une grande fureur et envoya tuer, dans Bethléem et tout son territoire, tous les enfants jusqu'à deux ans, d'après l'époque qu'il s'était fait préciser par les mages. » (Mt 2, 16)

928 TOB, note du verset 2 Co 10, 4 : « Les forteresses sont une image de la suffisance de l'homme sûr de lui-même et fermé à Dieu. Le thème vient de l'A.T., voir Es 2, 13–15 », *op. cit.*, p. 2505.

lui permet de triompher du péché qu'Adam avait laissé entrer dans le monde. Dans le chapitre 5 de l'Épître aux Romains, saint Paul constate que le Christ est le nouvel Adam : « De même en effet que, par la désobéissance d'un seul homme, la multitude a été rendue pécheresse, de même aussi, par l'obéissance d'un seul, la multitude sera-t-elle rendue juste » (Rm 5, 19).

Clarence, lui, ne cherche pas de solution, il affirme qu'il n'y a plus rien à faire :

Qu'importait le mensonge d'un homme dans l'histoire des générations et quelle prétention de vouloir amener dans la lumière de la vérité une misérable tromperie, perdue dans l'océan des âges comme le grain de sel dans la mer ! Je me disais aussi que la mort du corps, si j'en jugeais par celles que j'avais vues, était, par elle-même, une punition suffisante et qui absolvait tout. On y gagnait son salut (c'est-à-dire le droit de disparaître définitivement) à la sueur de l'agonie. (738)

Le protagoniste envisage la mort comme une libération, mais dans un sens totalement différent de ce qu'enseigne saint Paul. La mort fournit à l'homme une certaine caution aux yeux des autres :

Les hommes ne sont convaincus de vos raisons, de votre sincérité, et de la gravité de vos peines, que par votre mort. Tant que vous êtes en vie, votre cas est douteux, vous n'avez droit qu'à leur scepticisme. (730)

C'est là une transformation radicale par rapport au Nouveau Testament. Si le Christ ressuscité libère ceux qui vivent avec lui du pouvoir de la mort⁹²⁹, Clarence n'envisage la mort qu'en termes terrestres, c'est-à-dire dans ce que la mort d'un individu signifie pour ceux qui restent vivants. Cette réflexion témoigne une fois de plus de l'absence de Dieu dans l'univers camusien. La pensée de Clarence se rapproche ici de celle de Camus, qui ne partage pas l'espérance des chrétiens en une autre vie : il refuse toute doctrine dépréciant ce monde et la vie terrestre en faveur d'une autre vie à venir, voyant dans la renonciation chrétienne l'autorisation aux pires injustices⁹³⁰.

Dans l'Épître de saint Paul aux Romains contient un passage important sur la signification du baptême. Saint Paul enseigne aux premiers chrétiens que le baptême fait participer l'homme à la mort de Jésus et à sa Résurrection :

notre vieil homme a été crucifié avec lui pour que soit détruit ce corps de péché et qu'ainsi nous ne soyons plus esclaves du péché. Car celui qui est mort est libéré du péché. (Rm 6, 6-7)

929 « Mais si nous sommes morts avec Christ, nous croyons que nous vivrons aussi avec lui. Nous le savons en effet : ressuscité des morts, Christ ne meurt plus ; la mort sur lui n'a plus d'empire. » (Rm 6, 8)

930 Voir à ce sujet par ex. Joseph Hermet, *Albert Camus et le christianisme*, Paris, Beauchesne, 1976.

De même, la foule venait à Jean-Baptiste pour se laver de ses péchés et se faire baptiser, même les Sadducéens et les Pharisiens, alors que les clients qui viennent au Mexico-city consulter Clamence ne sortent ni absous ni bénis, mais apprennent qu'il est inutile d'implorer le pardon : en cachant l'un des panneaux du fameux retable de Van Eyck, *L'Agneau mystique* (756–757), le protagoniste supprime symboliquement, le sens du sacrifice du Christ représenté par l'Agneau, c'est-à-dire le sacrifice de Dieu pour le salut de l'humanité. La mission du Christ, qui offre à travers sa mort à l'humanité une rémission de ses péchés et la libère du mal, est niée ici.

3.1.6 Conclusion partielle

Un an après la parution de *La Chute*, au moment de l'attribution du prix Nobel, Camus a clairement précisé sa position par rapport au christianisme :

Je n'ai que respect et vénération devant la personne du Christ et devant son histoire ; je ne crois pas à sa résurrection [...]. Je ne vois pas pourquoi je n'avouerais pas l'émotion que je ressens devant le Christ et son enseignement. ⁹³¹

La Chute propose une représentation pessimiste de la condition humaine, où seule la culpabilité crée des liens entre les hommes. Cette œuvre ambiguë touche par son degré de souffrance et par son sentiment intarissable de culpabilité. La misère de Clamence est celle de l'époque des camps de concentration.

La Chute remet en question l'honnêteté et la justice de l'homme. C'est aussi un bon exemple de texte littéraire orienté. Le rôle du lecteur y est capital puisque le narrateur ne répond pas aux questions que le texte pose, mais encourage le lecteur à s'interroger sur les façons de penser traditionnelles qui lui sont imposées d'en haut. Le lecteur comprend aussi que même si le protagoniste ment sur sa vie, il dévoile des vérités de la vie de chacun. La franchise de Clamence et son désir de dire la vérité touchent, mais ils paraissent également redoutables. La rupture des conventions génériques et le refus du mode de narration traditionnel ont un rapport évident avec la thématique du désespoir et de l'angoisse. Avec son souffle saccadé, ses phrases prolongées en répétition, ses incidences et ses parenthèses, Clamence risque bien de transmettre la mauvaise nouvelle de la culpabilité universelle au lecteur. Les allusions bibliques renvoient à l'extérieur du texte, mais détachées de leur contexte originel, elles soutiennent l'intrigue de l'œuvre et la pensée du protagoniste.

931 Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 1615.

Transgressées, elles symbolisent le message de désespoir, tout en présentant un défi au lecteur.

Les allusions à la Bible contribuent à apporter aux propos du protagoniste une dimension universelle. Cela est d'autant plus significatif lorsqu'on se souvient que *La Chute*, lors de sa parution, a été vue comme une réponse fictive de Camus à Sartre. Une lecture approfondie du texte montre en effet que *La Chute* contient à plusieurs reprises des commentaires de Sartre, qui avaient entériné le conflit entre deux écrivains. La polémique est née de l'indignation de Sartre à propos de *l'Homme révolté* de Camus (1951) et de la critique du marxisme et du communisme que cet ouvrage développe. En amenant son lecteur à se demander quel est le rapport entre la chute d'Adam, le thème du péché et le sacrifice du Christ, l'auteur fait écho au verset de saint Paul : « De même en effet que, par la désobéissance d'un seul homme, la multitude a été rendue pécheresse, de même aussi, par l'obéissance d'un seul, la multitude sera-t-elle rendue juste » (Rm 5, 19). Ce verset est une totalisation de la culture chrétienne que Camus mobilise dans *La Chute* tout en la désacralisant.

3.2 *La Femme adultère*⁹³²

Albert Camus a eu l'idée de ce récit, dont les événements se situent dans le Sud-Saharien, en 1952 pendant un voyage à Laghouat, ville oasis située à quatre cents kilomètres au sud d'Alger. La nouvelle a été publiée en un volume séparé à Alger en 1954 avant de paraître dans le recueil des nouvelles, *L'Exil et le Royaume*, qui fut le dernier ouvrage fictionnel publié du vivant de l'auteur.⁹³³

La Femme adultère raconte ce qui se passe en un jour dans la vie d'un couple français. Janine et Marcel sont mariés depuis vingt-cinq ans. Le mari est boutiquier. Sa femme l'accompagne, sans en avoir vraiment envie, pendant un voyage d'affaires dans le Sud-Saharien où Marcel essaye de vendre des tissus aux Arabes. Tout est raconté par un narrateur extradiégétique, à l'exception de quelques courtes répliques. Malgré le narrateur extérieur, c'est le point de vue de Janine qui domine dans le récit. Le lecteur est invité à s'identifier à l'épouse malheureuse et à la comprendre. Les événements cruciaux du récit, qui mettent en scène ce que l'Évangile appelle le péché d'adultère, sont racontés comme une sorte de nouvelle naissance de l'héroïne. Pourtant, la nouvelle lui attribue le

932 Albert Camus, *Œuvres complètes*, IV, 1957–1959, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.

933 Cf. Alain Schaffner, « Femme adultère (La) », in *Dictionnaire Albert Camus*, op. cit., pp. 324–325.

titre culpabilisant « la femme adultère ». Ce titre provocateur met d'emblée le récit en relation paratextuelle avec la Bible, et plus précisément avec les passages de l'Évangile parlant de femmes ayant commis ce péché, à savoir les rencontres de Jésus avec les femmes adultères dans l'Évangile selon Jean.

En lisant l'histoire du couple Marcel–Janine, le lecteur ne peut pas éviter de s'interroger encore une fois sur la culpabilité de Janine, voire de problématiser la pertinence de l'institution du mariage au sens biblique. La nouvelle établit une différence nette entre le mariage et la sexualité. L'auteur écarte d'emblée le caractère sacramentel du mariage et l'idée d'un seul corps qui se réalise dans le mariage chrétien, comme le souligne l'œuvre de Claudel. Le texte de Camus met en relief le côté paradoxal du mariage qui signifie certes un refuge contre la solitude, mais qui peut pourtant conduire un couple malheureux à une sorte d'exil spirituel où l'homme et la femme risquent de se trouver dans une situation de soumission mutuelle. Avec un certain pessimisme, la nouvelle indique les dangers de la vie conjugale, qui a tendance, à la manière d'autres formes de vie en commun, à enfermer les individus dans un mode de vie insatisfaisant qui suscite des situations où l'un domine l'autre. En outre, Camus met en scène une notion de la sexualité différente de celle de la Bible⁹³⁴. Dans *La Femme adultère*, la sexualité ne signifie pas que l'homme et la femme deviennent une seule chair, elle se transforme en un besoin, voire en un droit universel⁹³⁵ de l'être humain, quelque chose lui permettant de ne faire qu'un avec le cosmos. Ce cours récit montre en effet l'importance du corps et des sensations chez Camus, et met en évidence l'importance considérable de la relation physique aux paysages dans la représentation de la sensualité camusienne⁹³⁶. Cependant, la distinction entre sexualité et vie conjugale ne se réalise pas sans douleur : en témoignent les larmes de Janine à la fin. *La Femme adultère* touche à ce qu'il y a de plus profond et de plus désarmé dans l'être humain.

Avant de présenter plus précisément les hypotextes bibliques, à savoir deux épisodes de l'Évangile selon Jean, nous allons étudier comment la nouvelle camusienne fait écho à l'Évangile tout en invitant son lecteur à ne pas « jeter la pierre »⁹³⁷ à la femme adultère. Les notions de femme, d'instant, de liberté et de corps telles que Camus les conçoit

934 Dans les *Carnets*, Camus écrit en 1954 : « Le mariage pour moi n'était-il pas une aventure sensuelle plus raffinée ? » OC, IV, *op. cit.*, p. 1213.

935 Comme c'est souvent le cas chez Camus, dans le chagrin d'un individu se reflète celui de l'humanité entière. Ainsi retrouve-t-on aussi dans *La Femme adultère* le thème de l'universalité.

936 François Noudelmann, « Corps », in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 180.

937 Alain Schaffner, « Femme adultère (La) », in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 324.

présentées dans le *Dictionnaire Albert Camus*, nous aideront à approfondir notre lecture biblique de la nouvelle.

3.2.1 Femme⁹³⁸

Si la femme est un instrument de grâce dans les œuvres de Paul Claudel, un être angélique dans l'imaginaire gidien, Camus, chez qui nous trouvons le refus systématique d'intrigues fondées sur le sentiment amoureux, utilise la figure féminine à des « fins philosophiques ». Loin d'être le prétexte à des réflexions sur l'amour au sens traditionnel du terme, la femme est « soumise à un traitement symbolique ». Au cœur d'un dialogue que Camus, créateur et artiste, entretient avec le monde, la femme sert d'intermédiaire entre le monde et l'absurde, ce qui la rend apte au bonheur instinctif et spontané. Cela se manifeste aussi dans l'héroïne de *La Femme adultère*. Si l'homme est « du côté de la réflexion », comme le propose Séverine Gaspari, « la femme est du côté du corps, de l'instinct, de l'animalité »⁹³⁹. Du coup, la soif de femme, chez le personnage masculin, fait écho à un désir primaire qui renouvelle le goût de vivre. L'amour de la femme permet à l'homme de renouer avec ce qu'il y a de sincère et de sensuel dans le monde absurde. Mais pour mieux réussir sur la voie des hommes justes, les femmes représentent, ce à quoi il faut renoncer sur ce chemin. Finalement, ce qui rend la communication entre la femme et l'homme si difficile chez Camus, c'est leur appartenance à des camps différents, d'où l'absence d'une langue commune.

3.2.1.1 Janine

L'image de l'héroïne de la nouvelle est celle d'une femme « grande » et « forte » qui se souvient d'avoir été la première en gymnastique (4). Adulte, elle n'a pas peur de découvrir seule une ville inconnue et de se promener dans ses rues (12). Si la femme est du côté du corps, de l'instinct, de l'animalité dans l'imaginaire camusien, cela se manifeste clairement aussi chez Janine qui, frustrée, désire sans cesse être regardée par les hommes qu'elle rencontre dans la rue. D'autre part, et un peu paradoxalement, l'héroïne porte en elle

938 Nous définissons la femme chez Camus en nous appuyant sur l'analyse de Séverine Gaspari dans son article « Femme », in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, pp. 321–324. « Albert Camus est souvent décrit comme un homme aimé par les femmes. Sur le plan littéraire en revanche, la critique admet assez généralement que le rôle des femmes est secondaire dans les œuvres de Camus, la figure de la mère exceptée. [...] La critique génétique s'est ingéniée à démasquer, derrière les personnages féminins, les femmes de la vie de Camus, sa mère, ses maîtresses, ses épouses. »

939 *Ibidem*.

la peur de mourir. Elle se souvient d'avoir ressenti cette peur toute jeune : « elle pensait avec angoisse à ce jour où, peut-être, elle vieillirait seule » (4). Pour cette raison, elle a voulu se marier jeune. La même peur est ressentie aussi par le mari, cela semble être la seule chose qui les lie : « mais elle savait que Marcel avait besoin d'elle et qu'elle avait besoin de ce besoin, qu'elle en vivait la nuit et le jour, la nuit surtout, chaque nuit, où il ne voulait pas être seul, ni vieillir, ni mourir [...]. » (15). Avec lucidité, elle fait le bilan de son mariage et se rappelle les raisons pour lesquelles elle a fini par épouser Marcel :

Y avait-il si longtemps de cela ? Vingt-cinq ans. Vingt-cinq ans n'étaient rien puisqu'il lui semblait que c'était hier qu'elle hésitait entre la vie libre et le mariage, hier encore qu'elle pensait avec angoisse à ce jour où, peut-être, elle vieillirait seule. Elle n'était pas seule, et cet étudiant en droit qui ne voulait jamais la quitter se trouvait maintenant à ses côtés. Elle avait fini par l'accepter, bien qu'il fût un peu petit et qu'elle n'aimait pas beaucoup son rire avide et bref, ni ses yeux noirs trop saillants. (4)

La peur de mourir seule et le besoin d'être aimée l'ont emporté chez elle sur les attraits de la liberté, mais son désir de vie libre se réactive lors du voyage. Depuis qu'elle est adulte, à la manière de l'homme absurde, elle réfléchit à la mort, à son caractère inéluctable et au fait qu'elle peut survenir à tout instant. Elle essaie de lutter constamment contre elle comme s'il s'agissait d'un ennemi concret. Que la nouvelle prenne la défense de « la femme adultère », est une prise de position qui rapproche Camus d'existentialistes comme Sören Kierkegaard, pour qui les « petits péchés » des hommes ne signifient pas grand-chose par rapport à la mort. Cette prise de position situe également Camus le plus loin possible du message qui est le cœur de l'Évangile : il ne croit pas que la mort soit vaincue par le Christ pour le salut de l'humanité.

3.2.1.2 Marcel

Janine voit les défauts de son mari à la loupe. Elle pense que Marcel a l'air « d'un faune boudeur » ; et qu'il paraît « inerte de nouveau, et absent » (3). Lorsqu'elle l'observe dans son travail, ce n'est pas mieux : « Il s'énervait, haussait le ton, riait de façon désordonnée, il avait l'air d'une femme qui veut plaire et qui n'est pas sûre d'elle » (10). Mais elle trouve aussi des choses à admirer chez lui : « elle aimait son courage à vivre, qu'il partageait avec les Français de ce pays. Surtout elle aimait être aimée, et il l'avait submergée d'assiduités. À lui faire sentir si souvent qu'elle existait pour lui, il la faisait exister réellement » (4). Au lieu de noircir totalement le mari, l'auteur souligne la complexité de la vie conjugale en mentionnant aussi les qualités de Marcel et en soulignant que dans le couple, chacun a besoin l'un de l'autre. Nous avons vu que l'œuvre de Claudel met en valeur le thème du

besoin de l'autre, alors que chez Gide, ce thème est très problématique parce que l'autre reste aussi insaisissable que Dieu. Chez Camus, le besoin de l'autre se rattache à la peur de la mort, car l'autre aide l'homme à mesurer les limites de son existence. Contrairement à Claudel, nous retrouvons chez Gide et Camus la difficulté de communication qui rend complexe le rapport à l'autre.

3.2.2 Le mariage *versus* la liberté⁹⁴⁰

La liberté joue un rôle fondamental dans la réflexion de Camus et notamment dans *La Femme adultère*. La « vie libre et nue » des nomades offre une image idéalisée de la liberté. Alain Schaffner signale que sur les sept occurrences du mot « royaume » dans *L'Exil et le royaume*, trois figurent dans la première nouvelle et s'utilisent pour décrire la vie des nomades. Face à cette communauté libre qui ne sert personne, le lecteur comprend que dans la nouvelle l'exil signifie la situation de Janine de femme mal aimée dont l'esprit est « enfermé dans un corps privé des satisfactions auxquelles il pourrait aspirer »⁹⁴¹. Le texte mentionne assez explicitement la raison de leur mariage malheureux : si Janine est physique, son mari a d'autres intérêts : « Mais [Marcel] n'aimait pas beaucoup l'effort physique et, très vite, il avait cessé de la mener sur les plages » (5) ; « Rien ne semblait intéresser Marcel que ses affaires. Elle avait cru découvrir sa vraie passion, qui était l'argent, et elle n'aimait pas cela, sans trop savoir pourquoi. Après tout, elle en profitait » (6). Janine reste reconnaissante de la sécurité que son mari lui offre, mais elle n'arrive pas à surmonter la peur, l'angoisse sans nom qui l'envahit perpétuellement et qui la paralyse.

Quand on pense à l'importance du thème de la liberté chez Camus, il apparaît clairement que l'auteur met en scène dans cette nouvelle un des paradoxes de la vie de l'homme moderne, la lutte permanente contre toutes les institutions qui lui enlèvent la liberté, parmi lesquelles le mariage. Ce qui est paradoxal, c'est que les liens les plus difficiles à briser ne sont pas politiques ou religieux, mais moraux. L'œuvre de Camus souligne avec lucidité que le mariage est une institution qui répond au besoin de l'autre ancré en l'être humain, tout en lui faisant regretter la perte de sa liberté. Si Janine est à la recherche de l'indépendance tout en sachant qu'elle ne veut pas quitter son mari, c'est forcément à une impasse morale et spirituelle à laquelle elle doit faire face, sinon elle

940 Pour la définition du thème de la liberté chez Camus, nous nous appuyons sur Maurice Weyembergh, « Liberté », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 483–486.

941 Alain Schaffner, « Femme adultère (La) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 325.

bascule dans l'immoralité. L'immoralité est la pire des crises existentielles puisqu'elle fait agir l'homme contre ses propres valeurs et le fait tomber dans l'irresponsabilité.

L'idée de la liberté chez Camus s'oppose à celle du Nouveau Testament où l'une des images les plus dominantes de la liberté est celle du Christ qui a vaincu la mort par sa propre mort et qui a racheté et libéré l'humanité de l'emprise de la mort et du mal. L'auteur agnostique bannit l'attente d'une autre vie et note dans ses *Carnets* en 1951 : « il n'y a pas de vérité humaine s'il n'y a pas enfin acceptation de la mort sans espoir. C'est l'acceptation de la limite, sans résignation aveugle, dans une tension de tout l'être qui coïncide avec l'équilibre »⁹⁴². Pour Camus, l'être humain doit surmonter sa crainte de la mort puisque c'est le seul moyen de se sentir libre face à ce qui retient et soumet l'homme. Dans le Nouveau Testament, le parfait amour seul bannit la peur si bien que celui qui craint n'est pas parfait dans l'amour, c'est-à-dire dans la connaissance de Dieu. Si le chrétien est libre à l'égard de tous, tout en se faisant l'esclave de tous afin de ramener le plus grand nombre d'hommes à Dieu⁹⁴³, l'homme camusien s'oppose à toutes les formes de servitude. Pour lui, la liberté, c'est l'accord avec les êtres et le monde dans le présent⁹⁴⁴.

D'où vient la connaissance du bien et du mal des hommes si elle ne leur a pas été révélée par une transcendance et si elle ne leur est pas transmise par la tradition ? C'est la liberté même qui éclaire les hommes, qui leur indique ce qu'ils doivent faire et ce qu'ils ne peuvent pas faire. Selon Maurice Weyembergh, les valeurs camusiennes, comme la liberté, sont une création des hommes, mais elles sont ancrées dans la nature humaine⁹⁴⁵. La quête de la liberté se poursuit chez Camus dans le cadre non seulement de l'essai mais aussi de la fiction littéraire⁹⁴⁶.

942 Albert Camus, *Cahier VII (mars 1951 – juillet 1954)*, OC, IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1111.

943 « ...délivrer ceux qui, par crainte de la mort, passaient tout leur vie dans une situation d'esclaves » (He 2, 15) ; « Oui, libre à l'égard de tous, je me suis fait l'esclave de tous, pour en gagner le plus grand nombre » (1 Co 9, 19) ; « Oui, vous tous qui avez été baptisés en Christ, vous avez revêtu Christ. Il n'y a plus ni Juif ni Grec ; il n'y a plus ni esclave, ni homme libre ; il n'y a plus l'homme et la femme ; car tous, vous n'êtes qu'un en Jésus Christ » (Ga 3, 27–28) ; « De crainte, il n'y en a pas dans l'amour ; mais le parfait amour jette dehors la crainte, car la crainte implique un châtement ; et celui qui craint n'est pas accompli dans l'amour » (1 Jn 4, 18).

944 Dans *Carnets III* se trouve une forte valorisation du présent qui se justifie par l'impossibilité de changer le passé.

945 « L'homme ne découvre pas [la liberté] une fois pour toutes mais au travers de l'évolution historique, il peut donc y avoir « accroissement dans l'homme de la notion d'homme », ainsi qu'il est écrit dans *L'Homme révolté*. » Maurice Weyembergh, « Liberté », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 485.

946 « La liberté peut être une passion purement individuelle visant au bonheur ou à la domination égoïstes – c'est le cas chez Mersault, Caligula ou Martha par exemple –, mais sa recherche peut aussi avoir comme but de rejoindre la communauté des hommes et d'éveiller le goût de la liberté chez les autres – c'est le cas du journalisme éthique de Camus et des essais d'après-guerre. En d'autres termes, elle s'éprouve

3.2.3 Analogies entre le paysage et le corps

Rappelons maintenant ce que signifient le corps et la corporéité dans l'imaginaire camusien. Nous nous appuyons ici sur l'article de François Noudelmann dans le *Dictionnaire Albert Camus*⁹⁴⁷. Tout lecteur de Camus sait qu'il exalte le corps et les sensations. Nombreuses sont les descriptions des corps en communion avec la terre méditerranéenne dans son œuvre. La conscience du corps se trouve, en même temps, au centre de la réflexion existentialiste et au cœur de la littérature dite « existentialiste ». Elle mobilise aussi bien Camus que Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty, chacun tentant de reformuler l'antique dualisme de l'âme et du corps.⁹⁴⁸ Chez Camus, l'interrogation philosophique du corps s'inscrit dans une réévaluation du corps au sein de toutes ses fonctions biologiques, parmi lesquelles la mort. Ainsi le corps se trouve-t-il au centre d'un conflit qui dépasse l'opposition entre le corporel et le spirituel. Il est le point de tension où se joue le destin des êtres, et qui met au défi leur autonomie. Cette extension de la corporéité individuelle au sein des forces cosmiques conduit Camus à décrire la chair plus que le corps et à la rapprocher de l'éloge du monde. Au plus loin du dualisme cartésien, l'écrivain présente une chair en extase et en communion avec le monde.

Dans *La Femme adultère*, Janine souffre la plupart du temps dans son corps à l'exception de la « scène de l'adultère » qui est aussi une célébration de la chair. Il y a en effet un grand respect du corps chez Camus, mais contrairement à ce qui se passe dans l'Évangile, la compréhension du corps ne se réalise pas par rapport à la résurrection du corps ou par rapport à l'éternité, mais par rapport à l'instantanéité. L'auteur souligne que la beauté du corps réside dans les gestes et dans les sensations. La corporéité camusienne manifeste une vérité temporelle et terrestre sans transcendance, « l'appartenance charnelle des êtres à un cosmos sans dieu, donnée dans l'instant d'une émotion et par la perception du sensible »⁹⁴⁹.

comme passion solitaire ou comme appel à une vie plus solidaire, l'idéal étant que la première incite à la seconde. » Maurice Weyembergh, « Liberté », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.* p. 483.

947 François Noudelmann, « Corps (Le) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 180–182.

948 L'existentialisme veut dépasser l'opposition entre idéalisme et matérialisme et envisage le corps comme l'incarnation de la conscience dans le monde. Ainsi, le corps n'est pas ce que j'ai, mais ce que je suis. L'intérêt de Camus pour *la Nausée* de Sartre s'explique justement par la description sartrienne d'une conscience immergée dans son corps, l'éprouvant comme une limite, un dégoût et pourtant ne pouvant le fuir. *Ibidem.* (cf. Saint Paul et le thème du corps).

949 François Noudelmann, « Corps (Le) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 182.

Nombreux sont les passages de la nouvelle qui expriment la frustration charnelle de Janine. Le narrateur se sert des descriptions des paysages pour faire allusion aussi à la déception de Janine quant à son mariage et à cet état d'impasse morale et spirituelle que nous venons de décrire. C'est la chair de Janine qui semble souffrir le plus. Lorsque le narrateur montre la déception que Janine éprouve devant des paysages désertiques, le lecteur comprend que ce n'est pas tant le voyage d'affaires qui la déçoit que sa vie de femme mariée qui lui gâche le bonheur de vivre et qui la fait se sentir prisonnière dans son corps. Le voyage symbolise en effet la médiocrité de la vie en couple de Janine et de Marcel. Les attentes face à un voyage dans une partie inconnue du pays se transforment en déceptions analogues à celles provoquées par un conjoint qui ne partage pas les mêmes passions⁹⁵⁰. Elle, qui avait rêvé de palmiers et de sable doux, se rend compte que la réalité ne correspond pas à ses attentes :

Elle voyait à présent que le désert n'était pas cela, mais seulement la pierre, la pierre partout, dans le ciel où régnait encore, crissante et froide, la seule poussière de pierre, comme sur le sol où poussaient seulement, entre les pierres, des graminées sèches. (6)

Pourtant plus la journée s'avance, plus il fait beau et Janine découvre la beauté des paysages sahariens. Petit à petit, elle trouve le courage de s'ouvrir à des sentiments dont elle avait oublié l'existence. Tout ce qui est négatif dans la description du début de la nouvelle fait place à des expressions plus positives, emplies d'attentes qui préparent le lecteur au point culminant de la nouvelle. Au début de la nouvelle, il fait donc très froid et un vent terrible souffle⁹⁵¹ :

Soudain, on entendit distinctement le vent hurler et la brume minérale qui entourait l'autocar s'épaissit encore. Sur les vitres, le sable s'abattait maintenant par poignées comme s'il était lancé par des mains invisibles. (3)

Des trous de lumière s'ouvraient dans le paysage noyé de poussière (4).

Dans cette description du désert poussiéreux, il est possible de voir une allusion au Dieu créateur, le grand coupable dans l'imaginaire camusien, le responsable des misères de la

950 Pareillement, une description de l'été symbolise l'ennui que ressent Janine dans son mariage : « Le plus dur était l'été où la chaleur tuait jusqu'à la douce sensation de l'ennui » (6).

951 « Le vent soufflait toujours, mais les murs arrêtaient les particules de sable qui n'obscurcissaient plus la lumière. Le ciel, cependant, restait couvert » (8) ; « Les fenêtres à arcade laissaient entrer une lumière parcimonieuse » (9) ; « Le vent avait presque cessé. Le ciel se découvrait par endroits. Une lumière froide, brillante, descendait des puits bleus qui se creusaient dans l'épaisseur des nuages » ; « L'après-midi était avancé, le ciel maintenant à peu près découvert » (11) ; « Le vent avait complètement cessé. Le ciel, tout entier découvert était maintenant d'un bleu de pervenche. Le froid, devenu plus sec, piquait leurs joues » (12) ; L'après-midi était avancé, le ciel maintenant à peu près découvert (11).

condition humaine qui ici, « par des mains invisibles », jette littéralement du sable sur les vitres et empêche les gens de voir. « [Les] trous de lumière » qui « s'ouvriraient dans le paysage noyé de poussière », pourraient-ils symboliser la condition de l'homme dont la capacité de voir et de comprendre est limitée ?

Dans l'hôtel, Janine se sent misérable :

Quand le patron eut fermé la porte, Janine sentit le froid qui venait des murs nus et blanchis à la chaux. Elle ne savait où poser son sac, où se poser elle-même. Il fallait se coucher ou rester debout, et frissonner dans les deux cas. Elle restait debout, son sac à la main, fixant une sorte de meurtrière ouverte sur le ciel, près du plafond. Elle attendait, mais elle ne savait quoi. Elle sentait seulement sa solitude, et le froid qui la pénétrait et un poids plus lourd à l'endroit du cœur. (8)

L'image de l'être humain qui ne sait où se poser est aussi une référence biblique, l'expression évoque les paroles du Christ répondant à un scribe qui veut le suivre où qu'il aille : « Les renards ont des terriers et les oiseaux du ciel ont des nids ; le Fils de l'homme, lui, n'a pas où poser la tête » (Mt 8, 20). Contrairement à l'Évangile, chez Camus, 'l'homme qui ne sait où se poser' résume la condition de l'homme, à savoir toutes les misères de la vie humaine qui font que l'individu ne trouve pas d'autre salut que de s'accrocher aux quelques rares moments de bonheur qui se présentent. Nous verrons que la rencontre nocturne de Janine dans le désert est un de ces moments authentiques du bonheur de l'imaginaire camusien.

Janine est très à l'écoute de ce qu'elle ressent dans son corps :

Elle se tenait debout, pesante, les bras pendants, un peu voûtée, le froid montait le long de ses jambes lourdes. Elle rêvait aux palmiers droits et flexibles, et à la jeune fille qu'elle avait été (9)

Elle cherche la consolation en se rappelant les moments de bonheur de sa jeunesse. La nouvelle en effet valorise l'insouciance et la légèreté de la jeunesse. L'auteur semble vouloir dire que la vie devrait être telle pour tous et pour toujours. Pour décrire le mal-être de Janine, le narrateur insiste sur les sensations corporelles de l'héroïne qui a tantôt faim, soif, froid ou mal quelque part. (On pourrait penser aussi aux personnages de Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, mais les enjeux sont différents) :

[...] le vin l'alourdissait. (9)

Le porc, quoique bien cuit, et le peu de vin qu'elle avait bu, lui donnaient aussi de l'embarras. (9)

Elle attendait, mais elle ne savait quoi. Elle sentait seulement sa solitude, et le froid qui la pénétrait, et un poids plus lourd à l'endroit du cœur. (8)

Elle marchait sans voir personne, courbée sous une immense et brusque fatigue, traînant son corps dont le poids lui paraissait insupportable. [...] A présent, elle se sentait trop grande, trop

épaisse, trop blanche aussi pour ce monde où elle venait d'entrer. [...] Qu'y ferait-elle désormais, sinon s'y traîner jusqu'au sommeil, jusqu'à la mort ?

Elle se traîna, en effet, jusqu'au restaurant, devant un mari soudain taciturne, ou qui disait sa fatigue, pendant qu'elle-même luttait faiblement contre un rhume dont elle sentait monter la fièvre. Elle se traîna encore jusqu'à son lit, où Marcel vint la rejoindre, et éteignit aussitôt sans rien lui demander. La chambre était glacée. Janine sentait le froid la gagner en même temps que s'accélérait la fièvre. Elle respirait mal, son sang battait sans la réchauffer, une sorte de peur grandissait en elle. (14)

L'image du couple qui se met à dormir dans le lit conjugal est triste. Les deux corps couchés l'un à côté de l'autre sans aucun mot prononcé, sans aucun contact physique font penser à deux cadavres dans leur cercueil. Dans cette nouvelle, le manque de passion équivaut au manque de vie.

3.2.4 La nouvelle naissance mystique et cosmique

Le moment de la nouvelle naissance mystique et cosmique de Janine devient l'instant de tension ultime du récit, celui qui précède le dénouement final. L'événement est mis en scène par le biais d'expressions montrant que l'acuité des sens de l'héroïne s'accroît :

L'odeur de laine et d'épices qui flottait dans la pièce apparut derrière le parfum du thé quand le vieux marchand posa la théière sur le comptoir et dit bonjour. (10)

Un parfum de poussière et de café, la fumée d'un feu d'écorces, l'odeur de la pierre, du mouton, flottaient dans ce quartier. (11)

La plus importante des scènes qui donnent la promesse de l'extase cosmique de Janine est celle où elle monte avec son mari sur la terrasse du fort d'où il y a une belle vue sur le désert. Les époux ressentent différemment ce qu'ils voient. Le point de vue est toujours celui de Janine :

Et au moment où, parvenus sur la terrasse, leur regard se perdit d'un coup au-delà de la palmeraie, dans l'horizon immense, il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève dont les échos peu à peu remplirent l'espace au-dessus d'elle, puis se turent subitement pour la laisser silencieuse devant l'étendue sans limites. (12)

Janine est complètement sous le charme du désert, alors que son mari est impatient de rentrer à l'hôtel :

Janine, appuyée de tout son corps au parapet, restait sans voix, incapable de s'arracher au vide qui s'ouvrait devant elle. À ses côtés, Marcel s'agitait. Il avait froid, il voulait descendre. Qu'y avait-il donc à voir ici ? Mais elle ne pouvait détacher ses regards de l'horizon. Là-bas, plus

au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer. (13)

Ses souvenirs émergent et sa sensibilité est éveillée. À la vue d'un campement de nomades, « au cœur d'une femme que le hasard seul amenait là, un nœud que les années, l'habitude et l'ennui avaient serré, se dénouait lentement » (13), l'héroïne se sent fascinée par la vie libre des nomades et en perçoit le contraste total avec sa vie médiocre de femme mariée. La nouvelle rapproche le mariage de l'exil où l'individu a perdu sa liberté l'ayant marchandée pour échapper à la solitude, une autre forme d'exil spirituel :

Elle n'avait même pas vu les hommes qui vivaient là, rien ne bougeait entre les tentes noires et, pourtant, elle ne pouvait penser qu'à eux, dont elle avait à peine connu l'existence jusqu'à ce jour. Sans maisons, coupés du monde, ils étaient une poignée à errer sur le vaste territoire qu'elle découvrait du regard, et qui n'était cependant qu'une partie dérisoire d'un espace encore plus grand, dont la fuite vertigineuse [...] Depuis toujours, sur la terre sèche, raclée jusqu'à l'os, de ce pays démesuré, quelques hommes cheminaient sans trêve, qui ne possédaient rien mais ne servaient personne, seigneurs misérables et libres d'un étrange royaume. (13–14)

La protagoniste découvre l'éternité dans ce fugitif instant. Ce moment est significatif dans l'imaginaire de Camus, car il s'agit « d'une seconde éternelle qui est un éclat d'éternité ou une petite plénitude du temps présent et de la présence de l'être dans le monde »⁹⁵². Curieusement, la suite du passage contient deux allusions bibliques. La première :

Elle savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, plus jamais, sinon à ce fugitif instant, peut-être, où elle rouvrit les yeux sur le ciel soudain immobile [...] (14)

évoque l'Épître aux Hébreux⁹⁵³ :

Dans la foi, ils moururent tous, sans avoir obtenu la réalisation des promesses, mais après les avoir vues et saluées de loin et après s'être reconnus pour étrangers et voyageurs sur la terre (He 11, 13).

Le verset biblique tiré de l'Épître aux Hébreux renvoie aux patriarches de la Genèse (Gn 23, 4 ; 26, 3 ; 35, 12). Ils étaient étrangers sur la terre et vécurent jusqu'à la fin de leur vie dans l'attente de la terre promise, la partie céleste, la Jérusalem nouvelle dont parle l'Apocalypse. L'homme camusien se sent aussi étranger sur la terre. Naturellement, ce

952 Tadashi Ito, « Temps (Le) », in *Dictionnaire Albert Camus* », *op. cit.*, pp. 873–875.

953 Cf. André Gide, *La Porte Étroite* [1909].

sentiment d'étrangeté est motivé différemment. Janine ne possède ce monde dont elle rêve que pendant un éphémère instant, ce qui rend ce moment passager précieux, voire sacré :

Il lui sembla que le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourrait. (14)

Cette citation fait écho à un verset de l'Apocalypse :

Il essuiera toute larme de leurs yeux,
La mort ne sera plus.
Il n'y aura plus ni deuil, ni cri, ni souffrance,
car le monde ancien a disparu. (Ap 21, 4)

Si l'Apocalypse prophétise la vie nouvelle qui commencera après la fin du monde, le texte de Camus insiste sur l'idée d'un monde meilleur sur cette terre. Cette utopie trouve un accomplissement dans des instants fugitifs dont la valeur est incommensurable. Cette notion du bonheur doit curieusement quelque chose à la Bible, car l'Évangile enseigne aussi que la vie éternelle commence dans l'instant même.

Ce que retient ou souligne la pensée populaire de la notion chrétienne du bonheur, c'est plutôt l'idée d'un bonheur céleste dans l'au-delà, dont la condition est le détachement de ce qui appartient au monde terrestre. Ce que l'on retient moins souvent, c'est que le discours des Évangiles sur la vie éternelle ne renvoie qu'à la vie après la mort, mais aussi à une vie riche qui se distingue de la simple existence de l'homme⁹⁵⁴. Jésus définit la vie éternelle en disant : « Or, la vie éternelle, c'est qu'ils te connaissent, toi, le seul vrai Dieu, et celui que tu as envoyé, Jésus Christ » (Jn 17, 3).

Camus poursuit son projet contre le Dieu de la Genèse à travers son œuvre entière, car il ne connaît pas Dieu le Père de l'Évangile. Par conséquent, il exclut d'emblée la possibilité d'une existence enrichie par la connaissance de Dieu. Si les pensées de Janine évoquent les promesses de l'Apocalypse dans la citation ci-dessus, elles restent cependant du domaine de l'impression personnelle : « il lui sembla », alors que l'Apocalypse utilise dans le verset citée (Ap 21, 4) le futur pour exprimer que l'événement aura lieu.

Cette scène montre bien le goût de l'instant⁹⁵⁵ de l'auteur, suscité par la terre d'Algérie : Janine, qui doit répondre à un mystérieux appel du moment présent, est par excellence une des figures de l'instant dont l'œuvre de Camus est riche. Chacune d'elles « exprime de manière ambivalente la réalité d'un moment unique, d'un instant de l'occasion que

954 Antti Nylén, « Pappi ja Ateisti paiskaavat kättä », *Helsingin sanomat*, 28.8.2011, C1.

955 Anne Prouteau, « Instant (L') », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 419–420. L'expérience de la maladie à dix-sept ans donne aussi sa valeur au temps chez Camus.

les Grecs nomment *kairos* et qui est illustré chez Homère par les symboles de l'arc et de la chasse »⁹⁵⁶. Chez Camus, la conception du temps s'oppose fondamentalement à celle de la Bible. La dernière est linéaire, alors que la première ne s'appuie que sur le moment présent et ne se réalise que dans les limites étroites de l'instantané. Si la voie du salut passe par le renoncement dans les Évangiles, la voie du salut chez Camus ne se trouve que dans l'instant éphémère et unique. De plus, si les chrétiens attendent la fin du monde et le retour de Jésus sur la terre ; Camus, qui n'aspire pas à une vie nouvelle, « n'attend rien du ciel, ni d'un avenir prometteur »⁹⁵⁷.

3.2.5 La scène de « l'adultère »

Malgré la fin un peu énigmatique de la nouvelle, certains éléments suggèrent que Janine trompe son mari à la fin de la nouvelle. Dès le début, le lecteur apprend que Janine est déçue par son mari qui ne s'occupe pas d'elle. L'héroïne, frustrée, s'intéresse à d'autres hommes et désire être regardée par eux. Que les hommes ne l'ignorent pas, la rassure : « elle n'était pas si grosse, grande et pleine plutôt, charnelle, et encore désirable – elle le sentait bien sous le regard des hommes – avec son visage un peu enfantin, ses yeux frais et clairs, contrastant avec ce grand corps qu'elle savait tiède et reposant » (5). Lorsqu'elle attend son mari devant l'hôtel, dans la rue, elle se rend compte qu'elle est la seule femme parmi une multitude d'hommes : « On n'y rencontrait pas une seule femme et il semblait à Janine qu'elle n'avait jamais vu autant d'hommes. Pourtant, aucun ne la regardait » (12). Elle attend que quelque chose se passe. Le texte de Camus joue avec les versets bibliques sur la femme adultère. Dans l'Évangile selon Matthieu, Jésus dit : « quiconque regarde une femme avec convoitise a déjà, dans son cœur, commis l'adultère avec elle » (Mt 5, 28). Chez Camus, c'est Janine qui trompe sans cesse son mari dans son cœur lorsqu'elle recherche les regards des hommes.

Pour la plupart, ces hommes ne sont qu'une masse⁹⁵⁸, une exception près, un soldat français qui est un peu plus caractérisé :

956 *Ibidem.*

957 *Ibidem.*

958 « La foule vêtue de blanc devenait de plus en plus nombreuse. [...] Quelques-uns, sans paraître la voir, tournaient lentement vers elle cette face maigre et tannée qui, à ses yeux, les faisaient tous ressemblants, le visage du soldat français dans le car, celui de l'Arabe aux gants, un visage à la fois rusé et fier. Ils tournaient ce visage vers l'étrangère, ils ne la voyaient pas et puis, légers et silencieux, ils passaient autour d'elle dont les chevilles gonflaient. Et son malaise, son besoin de départ augmentaient... » (12)

Janine sentit soudain qu'on la regardait et se tourna vers la banquette qui prolongeait la sienne, de l'autre côté du passage. Celui-là n'était pas un Arabe et elle s'étonna de ne pas l'avoir remarqué au départ. Il portait l'uniforme des unités françaises du Sahara et un képi de toile bise sur sa face tannée de chacal, longue et pointue. Il l'examinait de ses yeux clairs, avec une sorte de maussaderie, fixement. Elle rougit tout d'un coup et revint vers son mari qui regardait devant lui, dans la brume et le vent. (5)

Si c'est avec ce soldat inconnu que Janine trompe finalement son mari, le narrateur fait exprès de ne présenter que vaguement cet homme, car ce qui compte, c'est l'expérience intime et privée de Janine. Que la scène « de l'adultère », que le lecteur attend après avoir lu le titre de la nouvelle, ne soit qu'une description de la communion intime de Janine avec le paysage, est un bon exemple de la représentation de la sensualité de l'auteur. La silhouette vague, imprécise, impersonnelle, lointaine, du soldat s'oppose à l'expérience bouleversante et précise de Janine avec le cosmos.

Avant de quitter la chambre d'hôtel, Janine sent croître son angoisse. Une lutte se déchaîne en elle : « elle étouffait sous un poids immense dont elle découvrait soudain qu'elle le traînait depuis vingt ans, et sous lequel elle débattait maintenant de toutes ses forces ». ⁹⁵⁹ La nuit, alors que son mari dort, Janine sort pour retourner voir le désert sur la terrasse du fort. Sous le ciel étoilé et face à la vision fastueuse du paysage désertique, Janine est alors la proie d'une extase mystique qui peut se lire comme un acte charnel. L'union nocturne de Janine et des éléments est en effet présentée comme « un acte charnel » ⁹⁶⁰, car elle est « striée de métaphores sexuelles » ⁹⁶¹ : « Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit » (18) ; « tendue vers le ciel en mouvement » ; « le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide » ; « la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus » (18) ; « Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements » (18). Ces descriptions du corps de Janine en communion avec la nature rappellent aussi l'inspiration gidienne de l'auteur et son éloge des « nourritures terrestres ».

959 Elle essaie d'être rationnelle : elle ne lui en veut pas de ne pas lui avoir donné d'enfants : « Pas d'enfant ! N'était-ce pas cela qui lui manquait ? Elle ne savait pas. Elle suivait Marcel, voilà tout, contente de sentir que quelqu'un avait besoin d'elle. Il ne lui donnait pas d'autre joie que de se savoir nécessaire » (15). Janine veut savoir si l'amour passionnel existe : « Y a-t-il un autre amour que celui des ténèbres, un amour qui crierait en plein jour ? Elle ne savait pas » (15).

960 Alain Schaffner, « Femme adultère (La) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 325.

961 Pierre Grouix, « Exil et le Royaume (L') », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 301–306.

À la fin, le retour à la vie conjugale amène le lecteur à tirer la conclusion que Janine a été infidèle et pleure à cause de sa culpabilité : « Elle pleurait, de toutes ses larmes, sans pouvoir se retenir. « Ce n'est rien, mon chéri, disait-elle, ce n'est rien » (18). La nouvelle semble adresser au lecteur la question de savoir qui a le droit de juger Janine, qui ne parvient à se libérer de sa peur de mourir que durant « son adultère désertique ». Par rapport à la pensée de Claudel, la question n'est pas là, car ce qui manque à Janine, c'est la capacité de s'exprimer et de communiquer à son mari ce qu'elle ressent. C'est de cette rupture de communication et de communion qu'elle est coupable : rien ne laisse entendre dans la fin du récit que l'expérience inattendue de Janine pourrait régénérer son couple.

D'autre part, certes, il est possible d'interpréter l'extase cosmique de Janine comme « une expérience incommunicable » qui « rencontre les limites du langage humain, ou de la communication entre les êtres »⁹⁶². Selon Alain Schaffner, « le narrateur prend le relais de la défaillance du personnage, le récit réaliste devient lyrique pour tenter d'exprimer ce que Janine ne peut dire que par le silence ou par des larmes »⁹⁶³. Si le narrateur ne nous raconte pas les événements concrets, c'est parce que ce n'est pas cela qui compte, mais le sentiment fulgurant de bonheur qui transforme pendant un instant l'existence de l'héroïne avant que la vie ne reprenne son cours. La passion s'oppose chez Camus à la peur de mourir. Lorsque pendant un moment fugitif, Janine ressent la plénitude dans chaque cellule de son corps, ses peurs de mourir et de vieillir la quittent. Ses récriminations nombreuses au fil de la nouvelle s'arrêtent au moment de cette évasion cosmique où l'héroïne trouve enfin la paix. L'auteur souligne le droit de l'homme à jouir de son corps.

Dans la scène de « l'adultère », il s'agit effectivement pour l'héroïne, d'une expérience métaphysique qui prend la forme d'une véritable révélation, où Janine apprend à mieux comprendre l'existence de l'être humain dans le monde⁹⁶⁴. La scène est « analogue à la communion du jeune Camus avec le soleil et la mer dans *Noces* »⁹⁶⁵. La rencontre de Janine avec le désert montre que le royaume camusien n'est pas dans les cieux, mais se trouve en ce monde⁹⁶⁶. Il s'agit toutefois aussi d'une rencontre avec le sacré où l'âme retrouve la paix avec son existence dans le cosmos et dans la nature : « Elle respirait, elle

962 Alain Schaffner, « Femme adultère (La) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 325.

963 *Ibidem.*

964 *Ibidem.* Mais la nouvelle explore aussi le rapport de l'être au monde et à lui-même.

965 *Ibidem.*

966 « Et les heureux élus dont Camus souhaite partager le bonheur ont toutes chances d'être plus nombreux que ceux de l'Évangile : ils comprennent "toute une race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse" (*Noces* à Tipasa) qui, ayant "le culte et l'admiration du corps", délaisse les habits pour se prélasser sur des plages (*L'Été à Alger*) », Pierre-Louis Rey, « *Noces* », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 616-620.

oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement, sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines » (18).

Finalement, que le lecteur ne sache pas l'identité de l'homme désiré par Janine, est un moyen pour l'auteur de mettre en évidence le côté solitaire de son expérience. Elle vit « une ouverture à elle-même [qui éclaire] son propre mystère »⁹⁶⁷ et lui ouvre l'accès au royaume qu'elle croyait inatteignable jusque-là. Si la Bible met en évidence l'unité du couple marié, Camus insiste sur l'idée que l'être humain doit trouver sa place dans le monde.

Étudions enfin ce que signifie la femme adultère dans l'Évangile pour voir comment les versets bibliques ont nourri la nouvelle de Camus. Il est possible de lire une sorte de va et vient pour et contre les valeurs chrétiennes dans cette nouvelle, et chez Camus en général, de la même manière que dans *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett, par exemple. Le lien avec le texte biblique s'établit ici surtout par le thème de la soif, thème qui est très présent dans les Évangiles, notamment dans les passages qui soulignent que Jésus était aussi un être humain.

3.2.5.1 Les femmes adultères dans l'Évangile

Emprunté à l'Évangile, le titre de la nouvelle fait clairement écho aux versets bibliques qui parlent de la femme adultère. Malgré la position critique de Camus vis-à-vis de la religion, la nouvelle invite implicitement à ne pas « jeter la pierre » à l'héroïne, ce qui renvoie au récit de la femme adultère de l'Évangile de Jean (Jn 8, 1–12). La nouvelle a également pour hypotexte un autre épisode de l'Évangile selon Jean, à savoir Jn 4, 1–29. Ces deux passages racontent les rencontres de Jésus avec deux femmes adultères. Naturellement, le lien entre ces récits bibliques et la nouvelle de Camus est plus lointain que ce que nous avons vu chez Claudel et Gide, et se réalise au niveau de l'interprétation, des images et des symboles. L'intérêt de comparer ces textes vient de ce qu'ils ont des thèmes communs, à savoir la soif, l'adultère, l'angoisse, la rencontre inattendue avec un inconnu qui bouleverse toute l'existence en mettant la vie ancienne dans une nouvelle perspective. Si l'on retrouve ces éléments dans la nouvelle de Camus, la différence est que l'auteur ne puise pas la solution dans le pardon des péchés mais qu'il exprime son humanisme et sa valorisation du désir. La lucidité de Janine face aux limites de la vie

967 Pierre Grouix, « Exil et le Royaume (L) », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 303.

et le bilan qu'elle fait de la sienne la rapprochent cependant des femmes adultères que Jésus rencontre⁹⁶⁸.

3.2.5.2 Jésus chez les Samaritains

Le premier épisode raconte la rencontre de Jésus avec une Samaritaine. Après avoir traversé la Samarie, Jésus arrive à une ville appelée Sychar, à l'endroit où se trouvait la source de Jacob. Ce récit biblique comme tant d'autres épisodes des Évangiles met en scène le côté humain du Christ en prenant soin de mentionner que celui-ci avait faim, soif ou qu'il était fatigué.⁹⁶⁹ En outre, la tête à tête de Jésus avec la Samaritaine est aussi une représentation de l'homme comme être de désir.⁹⁷⁰ Jésus s'assoit à côté de la source où, en même temps, une femme de Samarie vient puiser de l'eau.⁹⁷¹ La Janine de Camus est aussi un être de désir qui a envie de vivre et d'exister. Les sens de Janine qui se réveillent peu à peu symbolisent la lutte de l'individu contre l'apathie et l'angoisse de la mort.⁹⁷²

Le récit biblique souligne le côté exceptionnel de cet entretien car les Juifs n'ont pas de relations avec les Samaritains. Jésus veut ignorer que les Juifs haïssaient les Samaritains. Dans la nouvelle de Camus, les événements se déroulent lors du voyage d'affaires du mari de Janine dans le Sud-Saharien. La nouvelle met en scène aussi le tête à tête de deux races dans une perspective où la vie libre des nomades est mise en contraste et idéalisée par rapport à la vie petite-bourgeoise française.

La Samaritaine à qui Jésus dit « Donne-moi à boire » (Jn 4, 8) est en train de puiser de l'eau à la source. Surprise du fait cet homme s'adresse à elle⁹⁷³, elle ne comprend pas le sens figuré des paroles de Jésus :

968 L'Évangile selon Jean fait souvent appel à la connaissance surnaturelle de l'homme par Jésus et met en valeur l'idée que Jésus voit tout ce qu'il y a en lui, par exemple Jn 2, 24–25.

969 Notamment dans l'Évangile selon Marc.

970 Voir Timothy Radcliffe, *Les sept dernières paroles du Christ*, traduit de l'anglais par Dominique Barrios Delgado, Paris, les Éditions du Cerf, 2004.

971 Ce récit biblique joue avec l'idée de soif, qui est d'abord un besoin physique, mais devient dans l'interprétation chrétienne le symbole de la quête de l'humanité qui cherche obscurément Dieu. Cf. note du verset Jn 4,7 de la *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 2164.

972 *Carnets III* témoigne d'une valorisation du désir. Camus note en 1955 : « En italien *talento* veut dire désir ». Même si le désir est une valeur camusienne, Camus souligne que l'homme doit être à l'écoute de son désir : « Morale. Ne pas prendre ce que l'on ne désire pas (difficile). *La Chute* : « On se trouve un jour dans la situation de prendre sans désirer ». OC, IV, *op. cit.*, p. 1236, 1212.

973 Les prêtres de l'époque de Jésus ne parlaient pas avec les Samaritains (Jn 4, 9). « Le schisme *samaritain*, né d'une réaction contre le rigorisme de la réforme juive qui suivit l'exil, avait conduit à une opposition implacable entre les deux groupes. Un Juif religieux devait éviter tout contact avec les impurs et, *a fortiori*, s'abstenir de demander de la nourriture », TOB, note du verset Jn 4, 10, *op. cit.*, p. 2306.

Si tu connaissais le don de Dieu et qui est celui qui te dit : « Donne-moi à boire », c'est toi qui aurais demandé et il t'aurait donné de l'eau vive. (Jn 4, 10)

Elle prend au pied de la lettre les paroles de Jésus et s'intéresse à cette eau mystérieuse qui éteint la soif à jamais. Elle dit : « Seigneur, donne-moi cette eau pour que je n'aie plus soif et que je n'aie plus à venir puiser ici » (Jn 4, 15). Sa réplique montre qu'elle réfléchit en termes pratiques, car elle est fatiguée de venir de loin chaque jour pour puiser de l'eau à la source. Pour faire comprendre de quoi il s'agit, Jésus change de sujet et dit à la femme : « Va, appelle ton mari et reviens ici » (Jn 4, 16). Par la suite, il lit comme dans un livre ouvert la vie de cette femme : « Tu dis bien : "Je n'ai pas de mari" ; tu en as eu cinq et l'homme que tu as maintenant n'est pas ton mari. En cela tu as dit vrai » (Jn 4, 17-18). La Samaritaine comprend que Jésus est un prophète, voire le Messie⁹⁷⁴ et raconte ensuite ouvertement ce qui lui est arrivé aux gens de son village. Dans la nouvelle de Camus, il n'y a point de rencontre avec un prophète : l'héroïne fait seule le bilan de sa vie. La scène de l'extase cosmique met en évidence que chez Camus Dieu est absent et que l'homme doit trouver son bonheur et sa vérité par lui-même.

Le récit biblique met en scène le pouvoir que possède le témoignage des croyants : « Beaucoup de Samaritains de cette ville avaient cru en lui à cause de la parole de la femme qui attestait : "Il m'a dit tout ce que j'ai fait" » (Jn 4, 39). Dans la scène de clôture de la nouvelle de Camus, la femme adultère retourne dans le lit conjugal « avec les mêmes précautions » qu'elle avait prises en partant pour ne pas réveiller son mari. Mais tiré du sommeil, celui-ci regarde « sans comprendre » sa femme qui pleure « de toutes ses larmes, sans pouvoir se retenir ». Elle lui dit seulement : « ce n'est rien, mon chéri, ce n'est rien » (18). Si le récit biblique se termine par une scène d'ouverture⁹⁷⁵ où la Samaritaine se met à parler de Jésus qui lui a dit tout ce qu'elle avait fait, la nouvelle de Camus se termine par une scène de fermeture, par le retour de Janine chez son mari à qui elle refuse de raconter ce qui lui est arrivé. L'extase cosmique qui l'a transfigurée un instant ne l'a pas changée, le retour à la vie conjugale signifie le retour au repli sur soi qui est évoqué dans le début de la nouvelle.

La Femme adultère réécrit aussi Jean 8, 1-11. Dans ce fameux épisode, les Pharisiens amènent devant Jésus une femme surprise en flagrant délit d'adultère pour le mettre à

974 « La femme lui dit : "Je sais qu'un Messie doit venir – celui qu'on appelle Christ. Lorsqu'il viendra, il nous annoncera toutes choses". Jésus lui dit : "Je suis, moi qui te parle" » (Jn 4, 25-26).

975 « Sur quoi les disciples arrivèrent. Ils s'étonnaient que Jésus parlât avec une femme ; cependant personne ne lui dit : "Que cherches-tu ?" ou "Pourquoi lui parles-tu ?" La femme alors, abandonnant sa cruche, s'en fut à la ville et dit aux gens : "Venez donc voir un homme qui m'a dit tout ce que j'ai fait. Ne serait-il pas le Messie ?" » (Jn 4, 27-29).

l'épreuve et avoir matière à l'accuser, car la Loi de Moïse prescrivait de lapider les femmes adultères. La réponse de Jésus est connue : il se baisse et se met à écrire avec son doigt sur le sol. Ce geste montre que Jésus veut se mettre sur un pied d'égalité avec la femme. Il se baisse comme s'il se préparait à être lapidé lui-même pour montrer qu'il se place littéralement du côté de la personne rejetée et opprimée pour lui apporter le pardon :

Comme ils continuaient à lui poser des questions, Jésus se redressa et leur dit : « Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette le premier une pierre ! » Et s'inclinant à nouveau, il se remit à tracer des traits sur le sol. Après avoir entendu ces paroles, ils se retirèrent l'un après l'autre, à commencer par les plus âgés, et Jésus resta seul. Comme la femme était toujours là, au milieu du cercle, Jésus se redressa et lui dit : « Femme, où sont-ils donc ? Personne ne t'a condamnée ? » (Jn 8, 1–10)

Jésus qui se redresse manifeste de l'autorité et de la fermeté d'esprit. La femme lui répond que personne ne l'a condamnée et Jésus lui dit que lui non plus ne la condamne pas. Il demande à la femme de ne plus pécher dans l'avenir. Si dans l'Évangile, le Christ apporte ainsi le pardon à la femme adultère et la sauve de la lapidation, dans le cas de la femme adultère de Camus, les pierres sont déjà jetées. La guerre a tout changé, Marcel doit travailler plus dur pour gagner la vie pour eux, et, en plus, ils n'ont pas d'enfant⁹⁷⁶. La description du désert, dans la nouvelle, met en relief le destin tragique de l'homme et aussi au mal-être de l'héroïne, prisonnière de son mariage insatisfaisant⁹⁷⁷. En outre, l'analyse de la nouvelle de Camus montre que le mariage lui-même devient le symbole d'une vie médiocre où les grandes passions ne survivent pas.

3.2.6 Conclusion partielle

Dans la nouvelle de Camus, la passion s'oppose à la peur de mort et à la souffrance. Lorsque les sens de Janine se réveillent, elle exulte et oublie la médiocrité de sa vie. Se sentir de nouveau en vie signifie dans la nouvelle une victoire sur la mort. L'enseignement de la nouvelle, c'est qu'il faut lutter contre la fatigue, la peur de mourir en s'accrochant à ce qui garde la passion en vie chez nous. La nouvelle oppose deux notions du mariage l'une à l'autre. D'un part le mariage ôte la solitude et diminue la peur de mourir, mais

976 « Tout d'un coup, en plein été justement, la guerre. Marcel mobilisé puis réformé, la pénurie des tissus, les affaires stoppées, les rues désertes et chaudes » (6).

977 Les notes de Camus montrent qu'il avait l'intention de revenir sur le thème d'adultère dans *Le Premier Homme* : « Roman. [...] L'adultère est en état d'accusation devant celui ou celle qu'il a trahi. Mais il n'y a pas de sentence. Ou plutôt la sentence, insupportable, est d'être éternellement accusé. » *Carnets, 1949–1959*, OC, IV, *op. cit.*, p. 1166. Camus reprend l'idée de l'existence humaine où l'homme est perpétuellement accusé.

d'autre part, il isole les individus. Camus définit la femme mariée dans ses *Carnets* avec un certain pessimisme en citant le journal intime de Cesare Pavese : « Quand une femme se marie, elle appartient à un autre, et quand elle appartient à un autre, il n'y a plus rien à lui dire »⁹⁷⁸.

En outre, Camus dévalorise l'attente par les chrétiens d'une nouvelle vie en exaltant la vie humaine et le vécu. Ainsi, le rapport au moment présent et au monde prend-il une importance considérable. À la manière d'autres héros camusiens, Janine a un sentiment fort de la brièveté de la vie. Cette impression l'anime. Ce qui lui arrive n'est cependant pas absurde, car il y a un niveau psychologique dans la nouvelle, comme c'est le cas aussi dans *Le Premier Homme* de Camus. Le dernier Camus s'éloigne en effet de l'absurde et de la révolte et étudie les thèmes existentiels aussi par le biais du thème de l'amour. Cette transition commence à se voir dans *La Femme adultère*.

Finalement, le premier récit biblique de l'adultère (Jn 4) et la nouvelle de Camus s'opposent. Dans l'Évangile, la nourriture spirituelle et le pardon de Jésus sauvent la femme adultère de la lapidation et l'amènent ainsi que les autres villageois à la connaissance de Dieu ; dans la nouvelle de Camus, la « nourriture terrestre » fait oublier un instant le mal-être existentiel, permet de s'unir au monde et d'appréhender le sacré – sans Dieu. Le choix du titre peut paraître ironique : c'est dans « l'adultère » précisément que s'accomplit la communion avec le cosmos. L'idée de péché est bien loin.

3.3 La dimension biblique dans *Le Premier Homme*

On a souvent dit que le roman inachevé d'Albert Camus, *Le Premier Homme*⁹⁷⁹ dont le manuscrit a été trouvé dans sa sacoche à sa mort, invite à une relecture de l'ensemble de l'œuvre camusienne à travers son prisme. Nous nous contenterons d'étudier un aspect de l'œuvre, c'est-à-dire l'aspect éthique, qui est sans doute l'un des plus saillants chez Camus. La mise en relief de certains thèmes bibliques, à savoir la connaissance du bien et du mal, la culpabilité, le respect et l'amour du prochain, la responsabilité des forts face aux faibles, le mystère de la pauvreté ainsi que la valorisation de l'enfance, manifeste la profondeur de la pensée éthique de Camus dans *Le Premier Homme*. Nous esquissons également une lecture politique du récit de Caïn et Abel dans le roman de Camus. C'est à travers ces thèmes, entre autres, que le récit camusien est en rapport intertextuel avec

978 Albert Camus, *Carnets, 1949–1959*, OC, IV, *op. cit.*, p. 1281. Camus cite la traduction par Michel Arnaud du *Métier de vivre*, le Journal intime de Cesare Pavese.

979 Albert Camus, *Le Premier Homme*, OC, IV, Paris, Gallimard, 2008.

la Bible, notamment avec la Genèse et les Évangiles. Contrairement à *La Chute*, où la parole devient caricaturale et où les références bibliques servent à souligner la culture du narrateur, on ne trouve pas de citations littérales de la Bible dans *Le Premier Homme*. Ce roman est en effet écrit dans une langue simple ce qui n'empêche pas une réécriture de la Bible. C'est au niveau de l'interprétation que se réalise cette réécriture. Certains passages, certaines scènes, évoquent des versets de la Bible. Pour la plupart, ce sont des allusions qui éveillent l'idée d'un personnage ou d'un élément bibliques sans en faire explicitement mention, mais qui créent le lien intertextuel entre *Le Premier Homme* et la Bible.

Quel est le rapport des allusions bibliques au christianisme chez Camus qui se déclare non-croyant et qui se sent plus près des valeurs du monde antique que des valeurs chrétiennes ? Nous avons vu que l'impression d'extériorité que l'auteur ressent face au christianisme ne contredit pas un intérêt profond qui se manifeste dès son Diplôme d'Études supérieures. *Le Premier Homme* se situe aussi au croisement de la pensée chrétienne et de la pensée hellénique, deux grandes sources auxquelles l'œuvre fictionnelle de Camus doit beaucoup. L'étude de la dimension biblique dans ce roman montre ce que le texte critique, ou valorise, dans le christianisme.

Notre hypothèse est que l'œuvre déchristianise certains principes chrétiens tout en gardant leur potentiel humaniste mais en laissant de côté leur message religieux. Ce processus de déchristianisation est d'autant plus intéressant que l'on sait que la pensée de Camus, appelée par certains, humanisme agnostique, comprend une dimension sacrée qui la rapproche de la culture biblique. Cette dimension sacrée traverse *Le Premier Homme*, et nous tentons de montrer que le questionnement profond passe par une réécriture du texte biblique. Les instants d'extase cosmique, où s'exprime le désir d'une fusion impersonnelle avec l'univers, cèdent la place, dans ce roman, à la contemplation de la dignité de l'homme, ce qui est une allusion biblique par excellence sous la plume de l'auteur. Nombreuses sont les scènes où se cristallise en effet le sentiment qui lie les individus les uns aux autres et qui pousse l'homme vers son prochain⁹⁸⁰. Nous retrouvons cette soif d'unité dans *Le Premier Homme*, notamment dans le désir qu'a le protagoniste de retrouver sa terre natale et de connaître ses parents.

980 Cf. Carole Auroy, « Sacré », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 815–816.

Structure du *Premier Homme*

Le roman tel qu'on peut le lire est structuré en deux parties : « recherche du père » et « le Fils ou Le Premier Homme ». Le titre ainsi que les sous-titres annoncent donc des thèmes qui renvoient assez explicitement à la Bible, proposant à l'attention du lecteur le lien intertextuel que le texte de Camus construit avec la Bible. Ces titres permettent d'emblée de conclure que la recherche du père n'est pas uniquement la recherche de bribes d'information sur le père biologique de Jacques Cormery, car à l'arrière-plan et au niveau de l'interprétation, l'absence du père et le questionnement qui en résulte symbolisent une deuxième recherche, à savoir celle de Dieu. Le texte dit que le protagoniste, à qui sa mère ne parle jamais de son père ni de Dieu, ne sent pas le besoin de Dieu, car la vie éclatante suffit à le remplir en entier (842). Cependant, comme nous allons le voir, le besoin de questionnement moral ne quitte pas le protagoniste, même s'il ne se confie pas à Dieu. Ce questionnement est d'autant plus important pour le protagoniste dans un monde sans Dieu⁹⁸¹.

Le titre de la deuxième partie, « Le Fils ou le Premier Homme », renvoie, à un niveau symbolique, au Christ et à Adam. Les fragments qui complètent le manuscrit indiquent que Camus entendait élaborer la description du rapport de la mère au christianisme. Ils laissent comprendre que la mère se rapproche à la fin de sa vie de la figure du Christ. Une note dit « Sa mère est le Christ » (925). Il aurait été intéressant de voir comment Camus voulait développer le côté christique de la mère dans le texte achevé. Les passages le plus travaillés montrent déjà que la mère se consacre à sa famille, qu'elle se contente d'une vie austère pour assurer le pain quotidien de sa famille, pour laquelle la vie est une lutte permanente contre la pauvreté.

3.3.1 Une réécriture du récit de Caïn et Abel

Le dernier roman de Camus n'est pas un simple récit d'enfance. Il présente « des enjeux multiples, d'ordre éthique, historique et politique »⁹⁸². Le roman se nourrit du premier livre de la Bible pour raconter la vie et les difficultés des petites gens de la population européenne d'Algérie⁹⁸³ pendant la colonisation. À ce sujet, le quatrième chapitre de la

981 Voir Agnès Spiquel, « *Le Premier Homme* ou comment apprendre à vivre dans un monde sans Dieu », in *Camus la philosophie et le christianisme*, *op. cit.*, p. 216.

982 Agnès Spiquel, la « Notice du *Premier Homme* », OC, IV, *op. cit.*, p. 1524.

983 « En raison de leurs provenances diverses (française, espagnole, italienne, maltaise, etc.) les Français d'Algérie étaient parfois appelés aussi Européens d'Algérie », mais la très grande majorité d'entre eux avaient acquis la nationalité française. On ne prit l'habitude de les désigner du nom de « pieds-noirs »

Genèse qui raconte l'histoire du premier meurtre de l'humanité est présent dans l'écriture de Camus. Ce récit biblique sert de symbole à chaque guerre civile ou coloniale puisqu'il défend l'idée que celui qui tue, tue son frère⁹⁸⁴. Cette idée est présente et retravaillée dans le roman autobiographique de Camus. L'idée même d'un monde sans Dieu que *Le Premier Homme* met en relief fait écho au pays de Nod où Caïn fut exilé et où il devait se retirer de la présence de Dieu (4, 16). Nous allons montrer que le roman évoque également plusieurs passages de la Genèse. Cependant, nous voulons garder le récit de Caïn et Abel comme l'hypotexte central puisqu'il nous permet de structurer et de rassembler les autres allusions bibliques du roman, qui vont du récit du paradis aux Évangiles. Avant d'étudier les transformations que lui apporte Camus, présentons brièvement ce récit biblique.

3.3.1.1 Le récit de Caïn et Abel⁹⁸⁵

Adam et Ève ont eu deux fils, Caïn et Abel. Ève se réjouit de la naissance de l'aîné, Caïn, et s'écrie dans sa joie : « J'ai procréé un homme, avec le SEIGNEUR » (Gn 4, 1). Le récit ne dit pas pourquoi, mais Ève n'a pas la même réaction enthousiaste à la naissance de son second fils. Elle se contente de l'appeler Abel, c'est-à-dire « celui qui est en plus » ou « vanité »⁹⁸⁶. Ce nom témoigne du rôle secondaire du cadet dans la famille. Adulte, Abel devient pasteur de petit bétail et Caïn agriculteur. C'est aussi Caïn qui décide en premier d'offrir à Dieu les produits du sol, et Abel ne fera qu'imiter son aîné en présentant, de son côté, en offrande à Dieu, les premiers-nés de son troupeau. En logique humaine, signale Catherine Salles, « tout semble désigner Caïn pour être le préféré de Dieu comme il l'est de ses parents »⁹⁸⁷. Cependant : « Le SEIGNEUR tourna son regard vers Abel et son offrande » (Gn 4, 4). Sans aucune explication dans le texte, Dieu préféra l'offrande d'Abel.

À ce point du récit, Caïn n'est coupable d'aucune faute, mais il s'irrite de l'élection de son frère Abel par Dieu. Alors Dieu lui dit :

qu'après la mort de Camus ; lui-même paraît ignorer ce mot ». Pierre-Louis Rey, « Français d'Algérie », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 332-334.

984 Nous n'étudierons pas en détail sur les enjeux politiques du roman puisqu'ils ont été étudiés par Jeanyves Guérin et par d'autres spécialistes de la question de l'Algérie chez Camus (Martine Mathieu-Job ; Guy Pervillé ; Pierre-Louis Rey).

985 Notre source principale est le livre de Catherine Salles, *L'Ancien Testament, op. cit.*, p. 35, 43, 108, 109, 121, 141, 155.

986 *Ibid.*, p. 108.

987 *Ibid.*, p. 43.

Pourquoi t'irrites-tu ? Et pourquoi ton visage est-il abattu ? Si tu agis bien, ne le relèveras-tu pas ? Si tu n'agis pas bien, le péché, tapi à ta porte, te désire. Mais toi, domine-le. (Gn 4, 6–7)

Comme il l'a fait pour ses parents Adam et Ève, Dieu met Caïn « en face d'un choix, celui du bien ou du mal : accepter la volonté divine et reconnaître en Abel l' élu, ou la refuser et vouloir devenir lui-même un Dieu, capable de juger »⁹⁸⁸. C'est pour cette seconde solution que va opter Caïn lorsque, attirant son frère dans les champs, il le tue. Dieu s'adresse de nouveau à Caïn pour le bannir :

Tu es maintenant maudit du sol qui a ouvert la bouche pour recueillir de ta main le sang de ton frère. (Gn 4, 11)

Caïn a peur et regrette son crime. La réponse montre que Dieu n'abandonne pas complètement le premier assassin, mais le protège :

Le SEIGNEUR lui dit : « Eh bien ! Si l'on tue Caïn, il sera vengé sept fois. » Le SEIGNEUR mit un signe sur Caïn pour que personne en le rencontrant ne le frappe. (Gn 4, 15)

Ce châtement de Caïn est qu'il doit se retirer de la présence de Dieu, comme ses parents, en allant habiter à l'est d'Éden, au pays de Nod. Ensuite, il devient le premier constructeur de ville de l'humanité. C'est ainsi que Caïn, après avoir assassiné son frère, s'enfuit à l'est d'Éden, loin du regard de Dieu, en fait vers les terres ennemies de Mésopotamie. C'est aussi dans cette région maudite dans la tradition biblique, que les hommes, révoltés contre Dieu, se mettent à construire la Tour de Babel⁹⁸⁹.

Que le premier acte notable de l'homme, après la chute, soit un meurtre, un fratricide, met en avant la propension de l'homme à transgresser l'interdit. Si le récit est assez explicite sur le motif de Caïn, il n'aide pas beaucoup le lecteur à comprendre pourquoi Dieu dédaigne l'offrande de l'aîné et pourquoi il préfère l'un à l'autre. Plus tard les Targoums juifs⁹⁹⁰ et l'apôtre Paul, dans l'Épître aux Hébreux, expliquent le choix de Dieu par les meilleures dispositions spirituelles d'Abel :

Par la foi, Abel offrit à Dieu un sacrifice meilleur que celui de Caïn. Grâce à elle, il reçut le témoignage qu'il était juste, et Dieu rendit témoignage à ses dons. Grâce à elle, bien que mort, il parle encore. (He 11, 4)

988 *Ibid.*, p. 109.

989 *Ibid.*, p. 141.

990 Ce sont des traductions en araméen du texte hébreu accompagnées d'interprétations incorporées au récit et qui témoignent de préoccupations généralement absentes au moment de la rédaction originelle. Catherine Salles, *op. cit.*, p. 35.

Si le rédacteur du récit de Caïn et d'Abel ne propose aucune justification du choix de Dieu, c'est aussi sans doute pour mettre en évidence que « les choix de Dieu se font [...] à l'encontre de ce que l'on attend, à l'encontre de la logique sociale ou familiale »⁹⁹¹. La même leçon se retrouve dans l'histoire de Jacob et de Joseph. Il est vrai que dans l'Ancien Testament, le choix de Dieu se porte sur le plus jeune, ou sur le plus faible, ou sur le plus méprisé, celui qui n'a pas de place dans la hiérarchie humaine (l'enfant, la femme stérile, le dernier-né...), pour témoigner du mystère de l'élection divine.⁹⁹² Le récit du frère criminel comporte aussi des contradictions qui sont destinées à faire comprendre qu'« il n'y a pas toujours un lien évident entre un comportement et ses conséquences »⁹⁹³.

3.3.1.2 La révolte des enfants de Caïn

Pour comprendre la lecture camusienne du récit de Caïn dans le dernier roman de l'auteur, il est important de rappeler avec Cécile Hussherr que le rapport de Camus à la Bible est d'ordre métaphysique et ne relève pas de la *doxa* biblique⁹⁹⁴. Cependant la révolte camusienne ne serait pas possible avec les dieux morts de l'Antiquité, elle a besoin du Dieu personnel du christianisme⁹⁹⁵. Dans *L'Homme Révolté*, Camus constate :

La révolte, après tout, ne s'imagine que contre quelqu'un. La notion du dieu personnel, créateur et donc responsable de toutes choses, donne seule son sens à la protestation humaine. On peut dire ainsi, et sans paradoxe, que l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable de celle du christianisme. Il faut attendre en effet les derniers moments de la pensée antique pour voir la révolte commencer à trouver son langage, chez les penseurs de transition, et chez personne plus profondément que chez Epicure et Lucrèce. (HR, p. 47–48)

Pour Camus, le Caïn de la Genèse est un homme révolté : à la manière des personnages camusiens, il le considère comme un homme sans Dieu à la recherche de sa propre justice. L'auteur connaît en effet bien le récit de Caïn et Abel, puisque l'un des chapitres de *L'Homme révolté* s'intitule « Les Fils de Caïn ». Il y écrit :

991 *Ibid.* p. 43.

992 *Ibidem.*

993 « Le texte ne donne pas les mobiles du refus de Dieu, dont l'auteur souligne ici la souveraineté. Caïn doit faire l'expérience qu'il n'y a pas toujours un lien évident entre un comportement et ses conséquences. – Le refus de l'offrande de Caïn ne signifie pas le rejet de sa personne, puisque Dieu s'adresse ensuite à lui d'une manière presque paternelle (v. 6–7) », TOB, note du verset Gn 4, 5, *op. cit.*, p. 60.

994 Cécile Hussherr, « Caïn », in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.* pp. 104–106.

995 « Camus ne se satisfait pas de l'athéisme pour définir sa manière de ne pas être croyant. La révolte présuppose un Dieu personnel, auquel l'homme croit ou ne croit pas, mais qui ne soit pas – intellectuellement s'entend – inexistant », Cécile Hussherr, « Caïn », in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 105.

Avec Caïn, la première révolte coïncide avec le premier crime. L'histoire de la révolte telle que nous la vivons aujourd'hui est bien plus celle des enfants de Caïn que des disciples de Prométhée. En ce sens, c'est le Dieu de l'Ancien Testament, surtout, qui mobilisera l'énergie révoltée. (HR, p. 52)

Ayant vécu au plus près les événements de son siècle, Camus s'intéresse à ce personnage contradictoire qui est aussi un personnage politique : après le meurtre d'Abel, Caïn fonda la première cité et fut ancêtre des arts⁹⁹⁶. C'est la conjonction de la révolte métaphysique⁹⁹⁷ et de l'organisation politique et culturelle d'un monde sans Dieu que Camus retient du chapitre IV de la Genèse. Selon lui, la race de Caïn a triomphé plus que celle d'Abel au cours des siècles, notamment dans la pensée moderne, puisque ce sont les blasphémateurs, comme Nietzsche, qui font « revivre le Dieu jaloux que le christianisme voulait chasser de la scène de l'histoire » (HR, p. 53).

Selon Cécile Hussherr, Camus a une préférence nette pour la lecture politique de Caïn :

Ce sont les événements d'Algérie qui rendront [la présence du Caïn politique] nécessaire pour penser simultanément la condition exilique de l'homme, son enracinement dans la terre, puisque Dieu semble se désintéresser du monde, et la possibilité pour deux peuples de coexister pacifiquement en se partageant cette terre symboliquement maternelle.⁹⁹⁸

L'Algérie française incarne donc ce pays de Nod où fut envoyé le tueur de son frère dans l'Ancien Testament. Même si *Le Premier Homme* ne s'appuie pas implicitement sur une trame caïnique à la manière du *Malentendu*⁹⁹⁹, le roman affirme maintes fois l'absence de Dieu et le manque d'une autorité morale. Les notes du roman montrent également que ces idées préoccupent l'auteur :

Tels que nous sommes braves et fiers et forts... si nous avons une foi, un Dieu, rien ne pourrait nous entamer. Mais nous n'avons rien, il a fallu tout apprendre, et vivre seulement pour l'honneur qui a ses défaillances... (PH, p. 924)

Christ n'a pas atterri en Algérie. (PH, p. 929)

996 Cécile Hussherr, « Caïn », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 105.

997 Camus se fait l'héritier de la révolte métaphysique du XIX^e siècle, et sa filiation caïnique est visiblement portée par Lord Byron et son *Caïn* (1821), constate Cécile Hussherr. *Ibidem*.

998 *Ibidem*.

999 Selon Cécile Hussherr, les références au récit de Caïn et Abel sont nombreuses notamment dans la nouvelle *L'Hôte* et dans la pièce de théâtre, *Le Malentendu* qui s'appuie sur une trame caïnique. *L'Hôte* s'est d'abord intitulé *Caïn* (voir les chroniques d'*Actuelles III*).

Cette dernière citation montre que Camus rattache aussi l'idée d'un monde sans Dieu à sa critique du christianisme. Qu'il le fasse, donne certes une portée métaphysique palpable à sa pensée, mais c'est une pensée blasphématoire pour la religion chrétienne : l'idée d'un Dieu qui se désintéresse du monde est étrangère à l'Évangile.

D'autre part, l'auteur n'ignore pas que l'Ancien Testament se lit au prisme du christianisme et que le Nouveau Testament est une écriture d'accomplissement. Il y réfléchit dans *L'Homme révolté* :

Le Nouveau Testament peut être considéré comme une tentative de répondre, par avance, à tous les Caïn du monde, en adoucissant la figure de Dieu, et en suscitant un intercesseur entre lui et l'homme. Le Christ est venu résoudre deux problèmes principaux, le mal et la mort, qui sont précisément les problèmes des révoltés. Sa solution a consisté d'abord à les prendre en charge. (HR, p. 52)

3.3.1.3 La menace caïnique sur la terre d'Algérie

Au niveau du texte, l'écriture du *Premier Homme* contient des références plus ou moins implicites au texte biblique. Les nuages poussés d'ouest en est dans l'incipit du roman indiquent la dimension exilique et rappellent Caïn fuyant vers Nod, à l'orient d'Éden :

Au-dessus de la carriole qui roulait sur une route caillouteuse, de gros et épais nuages filaient vers l'est dans le crépuscule. Trois jours auparavant, ils s'étaient gonflés au-dessus de l'Atlantique, avaient attendu le vent d'ouest, puis s'étaient ébranlés, lentement d'abord et de plus en plus vite, avaient survolé les eaux phosphorescentes de l'automne, droit vers le continent, s'étaient effilochés aux crêtes marocaines, reformés en troupes sur les hauts plateaux d'Algérie, et maintenant, aux approches de la frontière tunisienne, essayaient de gagner la mer Tyrrhénienne pour s'y perdre. (741)

Cette dimension exilique définit dans *Le Premier Homme* une identité commune aux Algériens et aux pieds-noirs, bien plus que l'appartenance culturelle ou raciale. Les deux font face à la même lutte pour survivre sur la terre d'Algérie. Les questions de la propriété terrienne et de l'enracinement dans la terre d'exil nourrissent le roman. Cela conduit, comme le signale Cécile Hussherr, à l'idée que « la terre fait de ses habitants des frères »¹⁰⁰⁰. Si *Le Premier Homme* met en avant que les Algériens et les pieds-noirs se sentent exilés en France c'est parce que l'Algérie est pour Camus une terre commune à ces deux peuples¹⁰⁰¹. Cécile Hussherr constate à ce sujet :

1000 Cécile Hussherr, « Caïn », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 106.

1001 Selon Pierre-Louis Rey, Camus n'aurait pas terminé son roman, s'il n'avait été fauché, à la date où l'Algérie est devenue indépendante, en 1962 : « Si cet éloge, sinon de la colonisation, du moins des colonisateurs,

L'enracinement dans la terre-mère appelle naturellement la convocation du thème des frères ennemis à propos de la guerre d'Algérie. Si le titre du *Premier Homme* fait penser à Adam, la lutte qui opposera les habitants de la terre-mère appelle l'évocation de Caïn et Abel. Refusant le modèle colonialiste, Camus voudrait lui substituer, pour éviter la lutte des frères ennemis, la cohabitation pacifique de frères égaux.¹⁰⁰²

Dans le chapitre 7, « Mondovi. La colonisation et le père », le protagoniste, adulte, revisite la région où il est né. C'est une sorte de pèlerinage, de retour à ses racines qu'il fait dans l'espoir de trouver des informations sur son père disparu. Ce qu'il découvrira surtout, c'est que la « menace caïnique » pèse sur la terre algérienne. Par la bouche du vieux docteur Veillard, le chapitre décrit la cohabitation difficile entre les Arabes et les Français en Algérie. À travers les paroles de Monsieur Veillard, dont les souvenirs les plus lointains remontent aux premières décennies de la colonisation de l'Algérie au XIX^e, le chapitre met en évidence le poids du contexte colonial :

La région était devenue invivable. Il fallait dormir avec le fusil. Quand la ferme Raskil a été attaquée [...] le père et ses deux fils égorgés, la mère et la fille longuement violées et puis à mort... Bref... Le préfet avait eu le malheur de dire aux agriculteurs rassemblés qu'il fallait reconsidérer les questions des [colonies], la manière de traiter les Arabes et qu'une page était tournée maintenant. (850–851)

Le chapitre contient aussi une allusion explicite au récit de Caïn, ce qui est un rapprochement par excellence de la situation algérienne avec le fratricide originel :

– Soyons justes, ajoutait le vieux docteur, on les avait enfermés dans des grottes avec toute la smalah, mais oui, mais oui, et ils avaient coupé les couilles des premières Berbères, qui eux-mêmes... et alors on remonte au premier criminel, vous savez, il s'appelait Caïn, et depuis c'est la guerre, les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce. (858)

Pourtant le vieux docteur envisage tout de même la possibilité d'une cohabitation paisible et heureuse entre les Arabes et les pieds-noirs. Il anticipe la suite des événements :

– Tout juste. On est fait pour s'entendre. Aussi bêtes et brutes que nous, mais le même sang d'homme. On va encore un peu se tuer, se couper les couilles et se torturer un brin. Et puis on recommencera à vivre entre hommes. C'est le pays qui veut ça. (852)

L'attachement que Camus porte à sa terre d'origine comprend une dimension universelle, qui dénonce l'absurdité de la guerre où les habitants de la même terre sont des ennemis. La scène de naissance du protagoniste, que nous étudierons un peu plus loin comme une

avait été publié au lendemain de sa mort, l'image de Camus ne se serait certainement pas améliorée auprès de la gauche française ». Voir « Français d'Algérie », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 332–334.

1002 *Ibidem*.

transposition de la Nativité, est aussi un des passages qui valorisent les relations entre les Européens et les Arabes pendant la colonisation algérienne.

D'autre part, le chapitre 7 contient aussi des allusions évoquant les malheurs de l'humanité qui se révolte contre Dieu dans la Genèse. Les problèmes coloniaux sont énumérés de manière à rappeler au lecteur les premières épreuves du peuple des anciens Hébreux. Aux premiers émigrants, on parle de l'Algérie comme d'une terre promise :

Il y avait beaucoup de chômage à Paris, ça bougeait, et la Constituante avait voté cinquante millions pour expédier une colonie. À chacun, on promettait une habitation de 2 à 10 hectares. « Vous pensez s'il y a eu des candidats. Plus d'un millier. Et tous rêvaient de la terre promise. Surtout les hommes. Les femmes, elles avaient peur de l'inconnu. [...] » (854)

Jacques imagine l'arrivée de son père parmi les autres migrants, dont chemin est loin d'être tracé :

Mais la route n'existait pas pour les émigrants, les femmes et les enfants entassés sur les prolonges de l'armée, les hommes à pied, coupant à vue de nez à travers la plaine marécageuse ou le maquis épineux sous le regard hostile des Arabes groupés de loin en loin et se tenant à distance, accompagnés presque continuellement par la meute hurlante des chiens kabyles, jusqu'à ce qu'ils parviennent à la fin de la journée dans le même pays que son père quarante ans auparavant, plat, entouré de hauteurs lointaines, sans une habitation, sans un lopin de terre cultivée, couvert seulement d'une poignée de tentes militaires couleur de terre, rien qu'un espace nu et désert, ce qui était pour eux l'extrémité du monde, entre le ciel et la terre dangereuse, et les femmes pleuraient alors dans la nuit, de fatigue, de peur et de déception. (856)

C'est aussi une image biblique et adamique de l'homme rejeté après la chute qui doit habiter et cultiver péniblement la terre que Dieu lui donne pour assurer sa subsistance :

À force de peines tu en tireras subsistance tous les jours de ta vie. Il produira pour toi épines et chardons et tu mangeras l'herbe des champs. À la sueur de ton visage tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise. (Gn 3, 17-19)

Veillard explique à Jacques ce qui a rendu difficile le travail et l'installation des nouveaux arrivés :

« Pas pour tout de suite, le travail... », avait dit Veillard. La pluie, la pluie algérienne, énorme, brutale, inépuisable, était tombée pendant huit jours, la Seybouse avait débordé. Les marais venaient au bord des tentes et ils ne pouvaient sortir, frères ennemis dans la sale promiscuité des énormes tentes qui résonnaient sous l'averse interminablement. (856)

La pluie algérienne évoquerait-elle l'inondation de la Genèse : « La pluie déversa sur la terre pendant quarante jours et quarante nuits » (Gn 7, 12) ? L'une des difficultés à

laquelle font face les premiers Européens d'Algérie est le choléra, ce qui peut faire penser à l'une des dix plaies qui frappent les anciens Hébreux (par exemple, Nombres 17) :

« Ah ! les braves gens », disait Veillard qui riait. « Ils ont terminé leurs petites cagnas au printemps, et puis ils ont eu droit au choléra. Si j'en crois le vieux, l'aïeul charpentier y a perdu sa fille et sa femme, qui avaient bien raison d'hésiter devant le voyage. [...] il y en mourait une dizaine par jour ». (856)

Il semble que le romancier fasse un parallèle entre l'humanité naissante de l'Ancien Testament et le début de la colonisation algérienne. Mais si, dans l'Ancien Testament, l'hostilité de la terre est le châtement des mauvaises actions de l'humanité vis-à-vis de Dieu, chez Camus, la dimension religieuse manque, il s'agit seulement d'une des affaires des hommes sur la terre, cette terre qui fait souffrir et se battre entre eux les hommes. Au niveau du texte, c'est l'ambiance de commencement marquée de violence et de malheur qui seule permet ici ce rapprochement entre les récits de l'Ancien Testament et *Le Premier Homme*.

Le Premier Homme met en avant – de la même manière que le récit de Caïn – l'idée que les générations futures portent le poids du mal commis à l'intérieur d'une communauté. En cherchant des bribes d'information sur son père, le protagoniste comprend que son destin est celui de toute une classe sociale, celle des pauvres qui ont quitté l'Europe dans l'espoir d'une vie meilleure :

[L]es Français perdus dans la foule se ressemblaient tous, avaient le même air sombre et tourné vers l'avenir, comme ceux qui autrefois étaient venus ici par *Le Labrador*, ou ceux qui avaient atterri ailleurs dans les mêmes conditions, avec les mêmes souffrances, fuyant la misère ou la persécution, à la rencontre de la douleur et de la pierre. Tels les Espagnols de Mahon, d'où descendait la mère de Jacques, ou ces Alsaciens qui en 71 avaient refusé la domination allemande et opté pour la France, et on leur avait donné les terres des insurgés de 71, tués ou emprisonnés, réfractaires prenant la place chaude des rebelles, persécutés-persécuteurs d'où était né son père [...] (858)

Puissante évocation de l'exode des immigrants venus peupler une terre aride, où sans aucun soutien moral, de génération en génération, ils avaient plus ou moins fini par s'adapter :

Des foules entières étaient venues ici depuis plus d'un siècle, avaient labouré, creusé des sillons, de plus en plus profonds en certains endroits, en certains autres de plus en plus tremlés jusqu'à ce qu'une terre légère les recouvre et la région retournait alors aux végétations sauvages, et ils avaient procré puis disparu. Et ainsi de leurs fils. Et les fils et les petits-fils de ceux-ci s'étaient trouvés sur cette terre comme lui-même s'y était trouvé, sans passé, sans morale, sans leçon, sans religion mais heureux de l'être et de l'être dans la lumière, angoissés devant la nuit et la mort. (859)

Si le célèbre poème de Victor Hugo « La conscience » (dans *La Légende des siècles*) fait de Caïn un homme poursuivi par le regard accusateur de Dieu, le « châtement » de ses enfants dans la réécriture de Camus est de grandir et de vivre sans père. Le roman de Camus joue avec l'idée d'un monde sans Dieu en le transformant en un monde sans père. Jacques Cormery se voit

cheminant dans la nuit des années sur la terre de l'oubli où chacun était le premier homme, où lui-même avait dû s'élever seul, sans père, n'ayant jamais connu ces moments où le père appelle le fils dont il a attendu qu'il ait l'âge d'écouter, pour lui dire le secret de la famille, ou une ancienne peine, ou l'expérience de sa vie, [...] et lui avait eu seize ans puis vingt ans et personne ne lui avait parlé et il lui avait fallu apprendre seul, grandir seul, en force, en puissance, trouver seul sa morale et sa vérité, à naître enfin comme homme pour ensuite naître aux autres [...] (860–861)

Nous allons montrer que cette transformation signifie dans la pensée de Camus une valorisation de la prise de responsabilité individuelle qui ne dépend pas d'une idéologie religieuse.

3.3.2 Une écriture « adamique »

C'est dans le deuxième chapitre, intitulé *Saint-Brieuc*, que le lecteur comprend d'où vient le titre du roman. Adulte, Jacques se rend au cimetière où est enterré son père qu'il n'a jamais connu. Cette scène est une prise de conscience pour le protagoniste, qui, lisant les dates gravées sur la tombe, se rend soudain compte que son père est mort plus jeune que lui ne l'est. Cette révélation fait de Jacques le premier homme¹⁰⁰³. Si dans la Genèse, Adam, après sa création, prend conscience de son créateur à qui il tourne le dos lorsqu'il choisit de ne pas lui obéir, le mouvement est inverse dans *Le Premier Homme*. Jacques doit vaincre des obstacles, comme nous l'avons montré plus haut, afin de comprendre et de se faire une idée de l'homme qui fut son père. Connaître son père à travers les témoignages de ses proches lui est pratiquement impossible dans cette famille où la communication est difficile :

À vrai dire, il n'avait pas été aidé. Une famille où l'on parlait peu, où on ne lisait ni n'écrivait, une mère malheureuse et distraite, qui l'aurait renseigné sur ce jeune et pitoyable père ? Personne ne l'avait connu que sa mère qui l'avait oublié. (755)

1003 Il est intéressant que certains traducteurs étrangers aient en effet donné à ce roman inachevé le titre *Adam*, auquel Camus avait songé.

Le besoin qu'a Jacques Cormery de connaître ses racines fait également signe au chapitre trois de la Genèse. Le verbe 'connaître' se retrouve dans ces deux récits. Dans la Genèse, le premier homme veut connaître le bien et le mal pour ne pas être limité par Dieu ; dans *Le Premier Homme*, le désir de connaître le monde est motivé non seulement par l'envie de trouver des traces et des bribes d'information sur le père disparu, mais aussi par le besoin d'acquérir le sens moral. Cela est dit explicitement dans une note au début du roman :

Jacques. / J'ai essayé de trouver moi-même, dès le début, tout enfant, ce qui était bien et ce qui était mal – puisque personne autour de moi ne pouvait me le dire. Et puis je reconnais maintenant que tout m'abandonne, que j'ai besoin que quelqu'un me montre la voie et me donne blâme et louange, non selon le pouvoir mais selon l'autorité, j'ai besoin de mon père. (761).

La référence biblique est ici l'une des plus explicites du roman. Elle évoque la Genèse où Dieu dit à l'homme :

Tu pourras manger de tout arbre du jardin, mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais car, du jour où tu en mangeras, tu devras mourir. (Gn 2, 16–17)

En constatant qu'il est nécessaire pour l'homme d'avoir une autorité morale, le texte camusien évoque le monde biblique. Cela n'a rien à voir avec des autorités religieuses : nous avons montré la grande défiance de Camus à l'égard de toutes les récupérations ancrées dans le religieux ou l'idéologique, mais cela n'empêche pas l'auteur de faire appel à la responsabilité des adultes, des parents et des enseignants pour qu'aucun être humain, surtout enfant, ne soit laissé à lui-même.

Attiré par l'idée de traverser la limite que Dieu lui a imposée, dans la Genèse le premier homme s'éloigne de Dieu et finit par perdre son innocence. D'après Heikki Räisänen, le récit du paradis demeure obscur. S'il explique pourquoi certaines choses sont telles qu'elles sont dans le monde – pourquoi il est dur de gagner sa vie, pourquoi l'homme a honte de sa nudité, pourquoi la femme désire l'homme ; pourquoi la femme enfante dans la douleur ; pourquoi l'homme domine la femme dans une société patriarcale – en même temps, il ne dit rien sur l'origine du mal. L'envie qu'a l'homme de connaître le bien et le mal ne paraît-elle pas logique ? N'appartient-il pas à l'homme d'acquérir la compréhension du bien et du mal ? Transgresser le commandement de Dieu en voulant faire ce qui est nécessaire, voire propre, à l'homme met Dieu dans une lumière plus problématique que le couple Adam-Ève.¹⁰⁰⁴

1004 Heikki Räisänen signale qu'aucun des livres de l'Ancien Testament ne cite le récit du paradis : l'on ne s'y appuie pas pour interpréter les autres passages de l'Ancien Testament. Voir Heikki Räisänen, *Mitä varhaiset kristityt uskoivat*, op. cit., p. 117.

Lorsqu'on étudie le thème de la culpabilité dans *Le Premier Homme*, le texte montre que plus Jacques acquiert de connaissances, plus il s'éloigne des siens et prend conscience de leur ignorance. Elle provoque chez lui tantôt de la honte, tantôt de la culpabilité. La lucidité s'interprète ainsi chez Camus comme une perte d'innocence. Mais nous allons voir que la culpabilité est déchristianisée, c'est-à-dire sentie par rapport aux autres et non pas face à Dieu. Pour Camus, la culpabilité n'est pas une question religieuse, c'est une question morale.

Pour développer le thème de la culpabilité chez Camus par rapport à la Bible, nous montrerons quelques exemples qui illustrent ce thème. La scène du vol montre comment la conscience du bien et du mal commence à évoluer chez le jeune Jacques. Ce qui est singulier dans cette scène où Jacques vole une pièce de deux francs à sa famille, c'est le fait que, avant de raconter ce qui s'est passé, le texte précise que même si personne ne l'avait dit à l'enfant, celui-ci savait qu'il était mal de dissimuler ces deux francs.¹⁰⁰⁵ Le roman de Camus reprend à la Bible le thème de la bonne conscience qui tantôt accuse et tantôt défend l'homme. Il met en scène la naissance du sens de la justice chez l'homme.

Jacques prend conscience par étapes de la particularité de sa famille. En même temps, il commence lui-même à se sentir différent des siens. Dans ses *Carnets*, en 1937, Camus écrit : « L'innocent est celui qui n'explique pas ». En mai 1936, il avait déjà noté : « intellectuel = celui qui se dédouble »¹⁰⁰⁶. Se dédoubler, dans l'imaginaire camusien, c'est porter un regard sur soi-même, donc mettre en péril la naïveté que suppose l'innocence¹⁰⁰⁷. Jacques découvre le jugement du monde lors des présentations du début de l'année scolaire où il doit indiquer le métier de ses parents. Le texte montre que Jacques éprouve de la honte lorsqu'il écrit le mot 'domestique' pour désigner le métier de sa mère et ensuite de la honte d'avoir eu honte du métier de sa mère (864). Le jugement du monde qu'il découvre, lui fait prendre conscience de son propre jugement sur ses proches. Ce qui frappe le lecteur dans cette scène, c'est la solitude de l'enfant et son absence de repères moraux. Personne dans sa famille ne l'aide à comprendre que ce qu'il ressent face à l'inégalité des hommes est normal. Il reste seul avec ses sentiments négatifs lorsqu'il se

1005 C'est sans doute à la Bible que l'auteur emprunte cette idée : avant même que Dieu ne condamne Adam et Eve, l'un à travailler et l'autre à enfanter dans la douleur – ils se sont déjà rendu compte de leur culpabilité (voir Gn 3, 7–11).

1006 Albert Camus, *Carnets I : mai 1935 – février 1942*, Paris, Gallimard, 1962, p. 41, 90.

1007 Pierre-Louis Rey, « Culpabilité », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 191.

sent coupable de honte à cause du métier de sa mère¹⁰⁰⁸. Par là, le thème de la culpabilité rejoint aussi celui de la responsabilité des parents envers les enfants.

La vraie coupure se produit dans la vie de Jacques au moment où il quitte l'Algérie pour la France. Nous lisons dans le roman la culpabilité de l'homme instruit qui a laissé derrière lui son pays natal et ses proches. En effet, dans les notes, on trouve une réplique qui rapproche Jacques du fils prodigue (là, on sort de la Genèse) :

Non, je ne suis pas un bon fils : un bon fils est celui qui reste. Moi j'ai couru le monde, je l'ai trompée avec les vanités, la gloire, cent femmes. (943)¹⁰⁰⁹

D'autre part, si Jacques apprend à se connaître en cherchant des traces de son père, il le fait autant en se rapprochant de sa mère. En effet, Jacques comprend qu'il n'aurait jamais pu – ni même voulu – vivre la même vie que sa mère. Dans les notes du roman, on trouve cette confession qui soutient notre interprétation :

Maman. La vérité est que, malgré tout mon amour, je n'avais pas pu vivre au niveau de cette patience aveugle, sans phrases, sans projets. Je n'avais pu vivre de sa vie ignorante. Et j'avais couru le monde, édifié, créé, brûlé les êtres [...]. (936)

L'interprétation que *Le Premier Homme* fait du récit du paradis donne raison à l'homme d'avoir mangé la pomme de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, et la culpabilité n'est qu'une conséquence inéluctable des actions commises sur le chemin de la liberté vers la connaissance du monde, fautes inévitables par lesquelles il faut passer. Dans l'imaginaire du *Premier Homme*, et contrairement au récit du paradis, l'homme doit découvrir tout seul sa vérité, vérité qui reste de ce fait subjective, qui n'est pas donnée comme dans la Genèse, mais qu'il faut chercher. La Bible est donc présente dans l'imaginaire camusien, mais le rapport est surtout ce que Gérard Genette appelle métatextuel¹⁰¹⁰, car le texte

1008 « Il ne pouvait pas savoir qu'on a moins de mérite, devenu homme, à ne pas connaître ces mauvais sentiments » (223) et « il ne désirait nullement changer d'état ni de famille, et sa mère telle qu'elle était demeurait ce qu'il aimait désespérément. Comment faire comprendre d'ailleurs qu'un enfant pauvre puisse avoir parfois honte sans jamais rien envier ? » (223)

1009 La description de cette nostalgie peut s'interpréter aussi comme une expression du regret de l'auteur de ne pas arriver à écrire pour les Algériens illettrés. « L'autocritique, telle qu'elle apparaît dans les notes, est même l'un des rares points de convergence avec *La Chute*. La demande de pardon est la conséquence logique de la prise de conscience de la faute [...] commise ». D'après Pierre Grouix, « Jacques, et Camus à travers lui, mène une démarche de déculpabilisation par rapport [à sa mère]. Car l'homme de ces pages est aussi le quadragénaire conscient de ses richesses, un César qui règne, riche de ses succès littéraires et féminins, mais qui n'est arrivé à cela que par un abandon corrélatif des siens [...] il est un coureur, de filles et d'espaces. » Pierre Grouix, « *Le Premier Homme* », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 712–718.

1010 Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré, op. cit.*, p. 11.

de Camus critique souvent la Bible, montrant au lecteur que ce n'est pas ainsi que les choses se déroulent dans la réalité.

Dans la Bible, les exemples d'Adam et de Caïn montrent que l'homme a le choix de décider lui-même jusqu'où il est prêt à aller dans le mal. Si Dieu avertit Caïn avant qu'il commette le meurtre, c'est aussi pour mettre en évidence la liberté de l'homme face à Dieu et face au mal. Si le jeune Camus est heurté par l'idée de la Prédestination, *Le Premier Homme* fait preuve de l'évolution de sa pensée, car le roman met en avant la responsabilité de l'homme. Et de ce fait, il rejoint la pensée de l'Évangile.

Nous allons voir maintenant que le jeune Camus qui se révolte contre le Dieu de la Prédestination passe de la révolte à la recherche d'une réconciliation, d'une solution. Dans l'interprétation chrétienne de la Genèse, Abel, la victime du premier meurtre de l'humanité, préfigure Jésus, mort à cause des péchés de l'humanité pour le salut des hommes¹⁰¹¹. *Le Premier Homme* trouve son salut dans les valeurs humanistes qui font écho à la pensée éthique de l'Évangile. Agnès Spiquel signale avec raison l'importance de cet aspect de l'œuvre :

[La méditation éthique et ontologique du roman] pose en filigrane la question du salut, ce que confirment les nombreuses connotations christiques des fragments ; sur son versant dostoïevskien, *Le Premier Homme* tente de dessiner les voies d'un salut sans transcendance.¹⁰¹²

3.3.3 « Les voies d'un salut sans transcendance »¹⁰¹³

En plus des allusions qui évoquent le début de l'Ancien Testament, il faut reconnaître la multitude des passages et des fragments qui ont une connotation christique. La naissance de Jacques Cormery, protagoniste dont les initiales sont christiques, est présentée comme une Nativité laïque¹⁰¹⁴. Ce parallèle ne veut pas dire que Jacques soit une figure du Christ, mais il témoigne de l'intérêt camusien pour l'homme Jésus. C'est uniquement le côté humain du Christ qui intéresse Camus. En effet, il suffit de lire de très près le premier chapitre pour voir que la naissance de Jacques est une réécriture de la Nativité. Les deux enfants sont nés dans un endroit inhabituel : Marie et Joseph étaient allés se faire recenser au moment où Jésus est né ; les parents de Jacques, Henri et Catherine¹⁰¹⁵,

1011 Voir *La Bible de Jérusalem*, note du verset Gn 4, 7, *op. cit.*, p. 40.

1012 Agnès Spiquel, la « Notice du *Premier Homme* », *Œuvres complètes IV, 1957–1959, op. cit.*, p. 1525.

1013 *Ibidem*.

1014 Cf. Pierre Grouix, « Le Premier homme », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 713–718.

1015 Sur la page 18 du roman, la mère de Jacques Cormery est prénommée Lucie. Après, elle aura le nom de Catherine.

sont en train de déménager avec une vieille carriole chargée de meubles, et à peine sont-ils arrivés que Jacques naît. Marie enveloppa l'enfant Jésus de langes et le coucha dans une crèche, parce qu'ils manquaient de place dans la salle, alors que Jacques lui est né sur un matelas dans une pièce où, comme dit le texte « des vieux bagages, [...] occupaient tous les coins et ne laissaient qu'un espace vide au centre, non loin du feu » (748). Jacques Cormery dort sa première nuit « dans une corbeille à linge » (750).

Dans le récit de la Nativité de l'Évangile, les annonces faites par les Anges structurent le récit, chez Camus, ce sont les mots encourageants prononcés par des Arabes. Ce sont les Arabes qui prennent les rênes dans la scène de la nativité de Jacques Cormery. Ils ont tous le même rôle, celui d'aider les parents de Jacques, et de les accompagner dans ce moment important de leur vie. Le texte précise que l'une des deux femmes qui aident Mme Cormery à accoucher est européenne et l'autre arabe. Cette présence commune montre une vie possible entre les uns et les autres, les Arabes et les Français. Ainsi, le texte camusien valorise-t-il la solidarité entre les hommes et entre les différentes races. L'aide céleste et spirituelle de la Nativité est remplacée par la lumière qu'apportent les Arabes dans la scène de l'accouchement. Le thème de la solidarité, ou de l'amour du prochain, est d'ailleurs un des plus importants du roman : la sollicitude envers les autres en constitue la trame.

Jacques, enfant doué d'une famille illettrée, met constamment au service des autres ce qu'il sait. Presque seul à savoir lire dans sa famille, il aide par exemple sa grand-mère à lire les sous-titres au cinéma et à comprendre le film. On lit dans les Évangiles que celui qui donne, reçoit également. Cela arrive aussi à Jacques, et l'aide la plus forte est effectivement celle qui lui est apportée par son instituteur de la classe du certificat d'études, Monsieur Bernard, dont le texte dit : « il avait pesé de tout son poids d'homme [...] pour modifier le destin de cet enfant dont il avait la charge, et il l'avait modifié en effet » (823-824). Grâce aux cours supplémentaires de celui-ci, Jacques réussit le concours des bourses, ce qui lui permet d'accéder au lycée. Le texte précise qu'il est partisan de l'école laïque.

Dans le personnage de Monsieur Bernard se résume la transposition romanesque de l'enseignement éthique des Évangiles par excellence. Ce qu'on voit dans *Le Premier Homme*, c'est en effet une sorte de mise en pratique des enseignements du Christ, bien que les actions de Monsieur Bernard ne soient pas des actes de foi. Elles sont motivées par l'amour et le respect des autres. On trouve ailleurs une belle reprise du thème de la solidarité dans le texte :

Mais pendant tout ce temps nous n'avons cessé de nous aider à vivre, avec cette merveilleuse complicité de tous ceux qui ont à lutter et à souffrir ensemble. Ah ! c'est cela l'amour – l'amour pour tous (932).

À travers la thématique de la solidarité, le roman reprend ce que Camus dit dans « L'Incroyant et les chrétiens », essai qui reprend des fragments de son exposé fait au couvent des dominicains de Latour-Maubourg en 1948 :

Si quelqu'un peut exiger quelque chose du chrétien, c'est le chrétien lui-même. La conclusion est que si je me permettais [...] de revendiquer de vous quelques devoirs, il ne pourrait s'agir que des devoirs qu'il est nécessaire d'exiger de tout homme aujourd'hui, qu'il soit chrétien ou qu'il ne le soit pas.¹⁰¹⁶

L'écriture romanesque de Camus montre que les devoirs des chrétiens concernent à tout le monde.

3.3.4 L'Échec de l'Église

La critique de l'Église se dégage dans *Le Premier Homme* à travers la scène de la première communion, ce qui conforte aussi notre interprétation selon laquelle la réécriture de la Bible chez Camus relève de la déchristianisation : pour l'auteur, la Bible est uniquement un livre de morale. Tout d'abord, la religion paraît une chose complètement étrangère et pratiquement sans importance dans la famille de Jacques Cormery :

À vrai dire, la religion ne tenait aucune place dans la famille. Personne n'allait à la messe, personne n'invoquait ou n'enseignait les commandements divins, et personne non plus ne faisait allusion aux récompenses et aux châtements de l'au-delà. (841)

Que personne ne pense ni à l'enfer, ni au paradis, ni au purgatoire dans sa famille, n'aide pas Jacques à trouver le sens moral. Le texte fait implicitement un lien entre l'absence de référence religieuse et l'absence de repères moraux.

Lorsque la première communion de Jacques approche, on apprend que seule la pratique sociale de la religion a de l'importance pour la famille :

C'est que la religion faisait partie pour eux, comme pour la majorité des Algériens, de la vie sociale et d'elle seulement. On était catholique comme on est français, cela oblige à un certain nombre de rites. À vrai dire, ces rites étaient exactement au nombre de quatre : le baptême, la première communion, le sacrement du mariage (s'il y avait mariage) et les derniers sacrements.

1016 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 373.

Entre ces cérémonies forcément très espacées, on s'occupait d'autre chose, et d'abord de survivre. (842)

La pratique religieuse apparaît comme un luxe difficilement conciliable avec les nécessités quotidiennes. La seule personne qui donne à Jacques une idée de ce que pouvait être la foi, c'est sa mère : « elle était la seule dont la douceur pût faire penser à la foi, mais justement la douceur était toute sa foi » (842). Cette idée de la foi n'a rien de religieux. Elle n'est pas transmise par les paroles, mais par l'attitude et le comportement de la mère.

L'école laïque est décrite comme un des lieux les plus passionnants aux yeux de l'enfant grâce à Monsieur Bernard qui donne à ses élèves le sentiment d'exister et d'être l'objet de la plus haute considération. Cela s'oppose à l'image peu favorable du christianisme du roman : le texte met en évidence la différence de qualité entre l'enseignement laïque de Monsieur Bernard et celui du curé anonyme qui prépare les enfants à la première communion de façon mécanique, à l'aide d'un catéchisme sous forme de questions réponses dont le contenu n'est guère compréhensible pour de jeunes enfants (185). L'enseignement de l'Église laisse Jacques indifférent et ne nourrit pas son imagination¹⁰¹⁷. À travers le personnage de Monsieur Bernard, le texte fait au contraire l'éloge de l'école laïque et présente une idée de ce qu'est un guide moral :

Non, l'école ne leur fournissait pas seulement une évasion à la vie de famille. Dans la classe de M. Bernard du moins, elle nourrissait en eux une faim plus essentielle encore à l'enfant qu'à l'homme et qui est la faim de la découverte. [...] pour la première fois ils sentaient qu'ils existaient et qu'ils étaient l'objet de la plus haute considération : on les jugeait dignes de découvrir le monde. Et même leur maître ne se vouait pas seulement à leur apprendre ce qu'il était payé pour leur enseigner, il les accueillait avec simplicité dans sa vie personnelle, il la vivait avec eux, leur racontant son enfance, et l'histoire d'enfants qu'il avait connus, leur exposait ses points de vue, non point ses idées, car il était par exemple anticlérical comme beaucoup de ses confrères et n'avait jamais en classe un seul mot contre la religion, ni contre rien de ce qui pouvait être l'objet d'un choix ou d'une conviction, mais il n'en condamnait qu'avec plus de force ce qui ne souffrait pas de discussion, le vol, la délation, l'indélicatesse, la malpropreté. (830–831)

La scène de la gifle renforce encore l'image négative du christianisme. On voit Jacques recevoir du prêtre une gifle qu'il juge imméritée :

1017 « Les cours de catéchisme étaient faits par le deuxième curé de la paroisse, grand et même interminable dans sa longue robe noire, sec, le nez en bec d'aigle et les joues creusées [...]. Sa méthode d'enseignement était la récitation. [...] Il fallait apprendre les questions et les réponses : « Qu'est-ce que Dieu ? » Ces mots ne signifiaient strictement rien pour les jeunes catéchumènes, et Jacques, qui avait une excellente mémoire, les récitait imperturbablement sans jamais les comprendre » (844).

[D]e sa longue main osseuse, sans autre explication, [le curé] le gifla à toute volée. Jacques sous la force du coup faillit tomber. « Va à ta place, maintenant », dit le curé. L'enfant le regarda, sans une larme [...], et regagna son banc. La partie gauche de son visage brûlait, il avait un goût de sang dans sa bouche. Du bout de la langue, il découvrit que l'intérieur de la joue s'était ouvert sous le coup et saignait. Il avala son sang. (845)

Le fait que Jacques avale son sang n'est pas seulement une référence inattendue à la communion, mais montre que le sacré du christianisme est refusé ici, voire perverti¹⁰¹⁸, pour être remplacé par quelque chose d'autre qui tient lieu de sacré dans l'univers camusien. Le passage cité montre l'échec de l'Église. L'enfant, avide d'apprendre à connaître le monde, ne trouve rien dans l'enseignement de l'Église.

Dans *Le Premier Homme* se retrouve aussi la tendance camusienne à valoriser la figure du Christ contre les chrétiens. Dans *La Chute*, Clamence parle de la dégradation que les chrétiens ont fait subir à l'enseignement du Christ. Dans *Le Premier Homme*, les enseignements du Christ survivent mieux en dehors de l'Église, détachés du contexte chrétien. En effet, la rencontre avec le sacré se fait toute seule :

[M]ais d'un mystère sans nom où les personnes divines nommées et rigoureusement définies par le catéchisme n'avaient rien à faire ni à voir, qui prolongeaient simplement le monde nu où il vivait ; le mystère chaleureux, intérieur et imprécis, où il baignait alors élargissait seulement le mystère quotidien du discret sourire ou du silence de sa mère lorsqu'il entra dans la salle à manger, le soir venu, et que, seule à la maison, elle n'avait pas allumé la lampe à pétrole, laissant la nuit envahir peu à peu la pièce, elle-même comme une forme plus obscure et plus dense encore qui regardait pensivement à travers la fenêtre les mouvements animés, mais silencieux pour elle, de la rue, et l'enfant s'arrêtait alors sur le pas de la porte, le cœur serré, plein d'un amour désespéré pour sa mère et ce qui, dans sa mère, n'appartenait pas ou plus au monde et à la vulgarité des jours. (845-846)

Le texte évoque le 'mystère sans nom' que Jacques rencontre lorsqu'il voit sa mère s'asseoir devant la fenêtre pour regarder sans l'entendre la vie animée, mais silencieuse pour elle, de la rue. Cette scène se répète plusieurs fois dans le roman. Il s'agit d'un passage que Camus avait écrit avant la guerre pour un essai de *L'Envers et l'endroit*¹⁰¹⁹. C'est l'un des tout premiers textes de l'auteur. La reprise est d'autant plus significative qu'elle montre l'évolution de la pensée de l'auteur, car dans la première version du passage, l'habitude de la mère est ressentie surtout comme un geste d'indifférence, tandis que dans *Le Premier Homme*, Jacques finit par comprendre d'où vient le caractère distant

1018 Voir Agnès Spiquel « *Le Premier Homme* ou comment apprendre à vivre dans un monde sans Dieu », in *Camus la philosophie et le christianisme*, op. cit., p. 208.

1019 Il s'agit de l'essai « Entre oui et non », publié dans *L'Envers et l'endroit*.

de sa mère et le lui pardonne, sachant qu'il est lié à l'infirmité et à la dure vie de sa mère. Si dans la communion, les chrétiens forment un seul corps avec le Christ, dans le roman, la scène de la première communion finit par montrer le désir de Jacques de comprendre les pensées de sa mère et son besoin d'être aimé d'elle. Si distante et absente qu'elle soit, il se construit entre elle et son fils un lien qui se réalise non pas par la parole, mais par le regard et le sentiment. Ce que Jacques ressent pour sa mère relève de la dimension du sacré. C'est l'expression d'une foi, non pas en Dieu, mais en l'homme.

3.3.5 Conclusion partielle

La thématique du besoin d'un guide moral se construit par le biais des références bibliques. Les références bibliques à la Genèse soulignent l'absence de père et d'autorité morale. Le texte manifeste le désir du protagoniste de trouver quelqu'un qui a, non pas le pouvoir, mais le courage et le savoir nécessaires pour dire à l'enfant ce qui est bien et ce qui est mal. Au niveau de la narration, le texte montre souvent le point de vue de Jacques enfant, ce qui laisse entendre que la pensée éthique de Camus accorde une place importante à l'enfance. Plusieurs passages du texte montrent la responsabilité des parents et des adultes à l'égard des enfants. *Le Premier Homme* refuse de mettre en scène un monde absurde, vide et indifférent, où l'homme a perdu tout repère et n'a d'autre réponse que la beauté du monde. Il lance aux lecteurs le défi de changer la vie par une prise de responsabilité du prochain et notamment des enfants.

Le Premier Homme est un livre altruiste. Camus se détache de l'ironie et du sarcasme, armes de la polémique de *La Chute*, pour glorifier l'attachement et la tendresse¹⁰²⁰. À travers la piété familiale, l'œuvre évoque et valorise l'enseignement éthique des Évangiles. À travers l'image négative du christianisme se dégage l'idée qu'aucune doctrine, qu'elle soit religieuse ou autre, ne saurait dispenser l'homme de sa responsabilité individuelle.

1020 Cf. Pierre Grouix, « *Le Premier Homme* », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, pp. 713–718.

CONCLUSION

L'analyse des dix œuvres de Claudel, de Gide et de Camus, qui sont toutes en relation paratextuelle avec la Bible, nous a montré que chacun de nos auteurs se rapporte à un texte, à un personnage, à un événement de la Bible ou à un problème traité dans un passage de l'Ancien ou du Nouveau Testament. De manière générale, l'emploi du matériau biblique par ces auteurs comprend un grand nombre d'emprunts bibliques non signalés, autrement dit, les répliques, les pensées, les comportements des personnages, etc. évoquent de multiples versets bibliques appartenant à différents passages de la Bible et pas seulement à celui qui se trouve plus précisément au cœur de la réécriture de l'auteur. Par exemple, si l'intertexte principal de *La Chute* est le récit de saint Jean-Baptiste, cela n'empêche pas que l'œuvre contienne de nombreuses allusions renvoyant à d'autres passages de la Bible, notamment à la Genèse, et à la pensée de saint Paul.

Si l'on cherche des textes littéraires qui correspondent « parfaitement », c'est-à-dire de manière exemplaire, aux critères et aux conditions imposées par Gérard Genette à la relation hypertextuelle, seulement quatre œuvres sur les dix étudiées remplissent ces critères. Ce sont *Bethsabé*, *Saül*, *Le Retour de l'enfant prodigue* d'André Gide et *L'Histoire de Tobie et de Sara* de Paul Claudel. La réécriture se manifeste explicitement dans ces œuvres : les intrigues fictionnelles reprennent, du début à la fin, plus ou moins fidèlement, les événements de l'hypotexte biblique.

Dans le reste des œuvres de notre corpus, la réécriture est plus implicite et se réalise essentiellement par le biais des allusions. Aucune des œuvres de Camus que nous avons étudiées ici ne contient le même type de réécriture massive que l'on trouve dans les œuvres de Gide et de Claudel. Mais les œuvres de Camus sont riches en allusions bibliques qui, quoique plus implicites, visent maintes fois un passage précis de la Bible. *La Chute* revient par exemple plusieurs fois sur l'histoire du Jean-Baptiste des

Évangiles tout en transformant les thèmes, les motifs, et les valeurs du récit biblique. Les pratiques hypertextuelles sont selon Genette un moyen pour l'auteur de modifier le sens de l'hypotexte. De ce point de vue, la réécriture camusienne offre un objet d'étude fécond : Clamence, qui a lui-même choisi de s'appeler Jean-Baptiste, inverse le message du précurseur du Christ. Il n'est pas un témoin de la Lumière, mais témoigne des forces obscures de l'âme et des mauvais penchants de l'être humain. De même, *La Femme adultère* de Camus contient de nombreuses allusions au récit de l'adultère de l'Évangile selon Jean (Jn 4) tout en s'y opposant. Le lecteur de la nouvelle de Camus est invité à s'identifier à l'épouse malheureuse et à la comprendre. Les événements cruciaux du récit, qui mettent en scène ce que l'Évangile appelle le péché d'adultère, sont racontés comme une sorte de nouvelle naissance de l'héroïne.

Les pratiques hypertextuelles comme la transposition se conforment bien aussi à l'étude de la réécriture gidienne. Gide a tendance à fixer son regard sur un détail de l'hypotexte biblique, qui devient dans sa réécriture le point central de tout le récit. Par exemple, le thème principal du *Retour de l'enfant prodigue* tourne autour de l'envie et du besoin de partir du fils prodigue, alors que dans la parabole biblique, cette envie de quitter la maison du père sert essentiellement à mettre en valeur l'amour et la miséricorde de Dieu. Dans le récit de Gide, partir et se libérer du passé deviennent le message fondamental du récit.

Les réécritures de Gide et de Camus prennent le contrepied de la religion chrétienne : elles transmotent et transvalorisent donc leurs hypotextes bibliques. Au contraire, Claudel a tendance à glorifier le sens de l'hypotexte. L'auteur catholique n'opère que des transformations qui soutiennent le sens de l'hypotexte ou plus précisément l'un des sens des Écritures, à savoir le sens spirituel. La Violaine de *L'Annonce faite à Marie*, qui personnifie en quelque sorte la Grâce, devient l'instrument du salut des autres protagonistes en se sacrifiant pour eux. Sa conduite reprend le message de la Nativité, l'un des hypotextes de la pièce.

Notre étude montre que Claudel puise de l'inspiration partout dans la Bible. Nous avons vu que ses références bibliques vont de la Genèse à l'Apocalypse avec une certaine préférence pour l'Ancien Testament. En effet, il passe souvent par l'Ancien Testament pour mettre en scène le message du salut du Christ. Le lecteur de *L'Annonce faite à Marie* pourrait s'attendre à trouver plus d'allusions aux Évangiles, or l'auteur a recours au livre d'Ésaïe et à ses prophéties sur le Christ. Ainsi l'auteur fait-il une lecture christocentrique des livres de l'Ancien Testament. *L'Histoire de Tobie et de Sara* insiste beaucoup sur l'aspect christique du personnage du jeune Tobie. Les multiples anachronismes de la pièce

témoignent de la lecture christocentrique de l'hypotexte biblique. Dans *Le Repos* et dans *L'Annonce*, les protagonistes, l'Empereur et Violaine, ont aussi des caractéristiques qui font d'eux des figures du Christ. Ce type de réécriture nous aide à comprendre pourquoi l'auteur n'a pas une nette préférence pour les Évangiles : pour Claudel, chaque livre de la Bible transmet le même message, à savoir que le Christ est le Verbe incarné de Dieu, présent dans chaque histoire de la Bible.

Si, dans le *Journal*, Gide glorifie les Évangiles, il semble préférer dans sa fiction les histoires masculines de l'Ancien Testament (les récits de Saül et de David). Il s'inspire également des situations où l'individu est l'élu de Dieu et s'attache aux passages bibliques où l'individu se révolte contre cette situation ou contre Dieu. Dans le Nouveau Testament, Gide reprend la parabole du fils prodigue de l'Évangile selon Luc. Mais il ne la réécrit pas pour mettre en valeur le gospel, pour lui, c'est aussi une variante de la situation où l'homme veut gagner sa liberté. Dans *La Porte étroite*, l'héroïne se soumet à une loi divine inventée par elle-même suite à ses lectures littérales de la Bible. Là, l'auteur ne s'appuie pas seulement sur un texte de la Bible mais également sur les éléments de sa propre vie, comme nous l'avons vu. Le *Journal* de Gide contient aussi maintes références à l'Épître de saint Paul, ce qui laisse penser que l'auteur est curieux de connaître le sens moral des écrits pauliniens.

Le Camus du *Premier Homme* voit un parallèle entre le récit de Caïn et d'Abel et l'Algérie de son enfance, ce qui montre que la Bible est pour l'auteur une source où puiser pour construire la dimension universelle de son œuvre. Le roman autobiographique comme le récit biblique du premier meurtre de l'humanité visent à montrer que celui qui tue, tue son frère. Autrement dit, le dernier Camus ne transvalorise pas à tous les égards ses hypotextes bibliques. Nous avons voulu insister sur le fait que ce qui est grand dans la relation de Camus à la Bible, c'est sa façon de mettre en valeur le sens moral et éthique de l'écriture biblique.

Ainsi, les emprunts bibliques de ces trois auteurs varient-ils d'un auteur à l'autre, mais leurs réécritures contiennent également des similitudes. La première est ce que nous appelons l'effet de sincérité, une sorte de recherche de la vérité, très présente dans les univers fictionnels de nos auteurs. Cet effet se manifeste par un recours aux thèmes bibliques, dont une partie consiste en des thèmes universels tels que la liberté, la sincérité, la culpabilité, l'ignorance, la responsabilité, la solidarité, la souffrance et dont la seconde partie comprend des thèmes plus précisément chrétiens tels que le péché, le pardon, la grâce. Les deux derniers, le pardon et la grâce, sont bien plus présents chez Claudel, alors que le thème du péché revient souvent avec le thème de la culpabilité chez Camus et

chez Gide. Ainsi l'effet de sincérité apparaît-il dans la manière qu'a l'auteur de mettre son écriture en parallèle avec la Bible. C'est aussi un choix stylistique, voire une obsession, de ramener sa pensée aux Écritures. Gide manipule bien cet emploi esthétique de la citation biblique. Très souvent, l'auteur ne cite le livre saint que pour orner son écriture. Mais cette recherche stylistique sert aussi à composer une écriture qui appelle le dialogue et la communication entre le lecteur, le texte et le contexte culturel.

La réécriture biblique des trois auteurs contient différents régimes ou modes : sérieux, ironique, ludique/humoristique, polémique. Si la réécriture biblique adopte le mode sérieux, elle se rapproche du discours éthique qui prêche pour le devoir et la responsabilité de l'homme, les limites de l'existence et la question de l'identité ainsi que la valeur de la vie humaine. Le style biblique sérieux traite aussi de l'importance de la religion et de la compréhension du sacré pour l'individu et pour la société. Nous trouvons le discours éthique chez chacun des trois auteurs. Chez Claudel, cette écriture se rapproche de l'écriture religieuse puisque l'auteur a tendance à citer des textes de liturgie dans ses pièces de théâtre. Les personnages claudéliens prennent aussi de manière explicite la défense de la société chrétienne. Dans l'enfer où il est descendu, l'Empereur du *Repos* découvre que son peuple doit consacrer un jour sur sept au divin pour être libéré du mal. Les drames de l'auteur montrent sans hésitation que le secours de l'individu et de la communauté se trouve dans les préceptes de la Bible. Le discours éthique de Camus s'appuie sur des scènes qui sont des rencontres avec le sacré, scènes qui illuminent la notion du sacré dépassant les limites des religions et qui manifestent ce qui relie l'humanité et la condition de l'homme au monde. Pour Gide, le discours éthique se nourrit des questions de l'identité et de celles des limites de la liberté de l'individu. Ce sont des scènes où les personnages, en leur for intérieur et dans leur recherche du spirituel, s'adressent à Dieu. Pour Gide, c'est le sentiment de la foi de l'individu, qui prime la religion en tant que dogme.

Quant au régime polémique de l'écriture biblique, il permet à un auteur comme Camus de ne pas uniquement critiquer l'Église, mais de parler de politique et de critiquer certains auteurs comme Jean-Paul Sartre ou François Mauriac par le biais de la métaphore religieuse¹⁰²¹. Cette écriture comprend aussi le discours moraliste que l'on trouve notamment chez Camus. Elle vise à juger les fautes commises au sein du christianisme pour montrer la culpabilité de tout homme. L'écriture de Claudel aussi montre que les

1021 À ce sujet, lire Pierre-Louis Rey, « L'ironie », in *Lire les Carnets d'Albert Camus*, éd. par Agnès Prouteau – Agnès Spiquel, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 46.

erreurs appartiennent à l'humanité, la différence est que l'auteur ne reprend pas ce thème pour moraliser, mais pour décrire la condition de l'homme qui appelle la Rédemption.

Le régime ironique permet notamment à Gide de critiquer l'interprétation protestante et catholique du christianisme : les deux font l'objet de sa critique ainsi que toute éducation religieuse qui limite et étouffe l'individualité. De même, nos analyses ont montré un peu curieusement que la réécriture biblique au régime ludique ou humoristique témoigne souvent du respect pour la Bible de l'auteur qui exprime la critique contre la lecture littérale voire naïve des Écritures propre à un fanatisme religieux. Lorsque l'œuvre fictionnelle arrive à citer la Bible en régime ludique, c'est aussi pour signaler l'étonnement causé par ce que l'on peut lire entre les lignes dans la Bible. Dans *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence admire le sens de l'humour du Jésus des Évangiles qui fait un jeu de mots sur le nom de Pierre, le disciple qui le renie, en lui disant « Sur cette pierre, je bâtirai mon église » (750).

La réécriture biblique qui tente de saisir l'incompréhensible, c'est-à-dire le mystère de la vie, est aussi en relation soit avec la foi soit avec les doutes de l'auteur. Si l'auteur lui-même a la foi, ce qui est le cas de Claudel, son écriture propose une argumentation qui repose sur la Bible. Il la considère comme seule apte à résoudre les problèmes de l'homme. Si l'auteur est non-croyant (Camus) et s'il est anti-religieux (Gide), son écriture biblique refuse de donner une solution fixée une fois pour tout, et cherche plutôt à recourir à différentes découvertes plus individualistes qui valorisent la vie humaine dans sa diversité (Gide) ou qui valorisent la vie humaine en soi (Camus). Ce qui caractérise la réécriture biblique de Gide et celle de Camus, qui ne cherchent pas à exalter le christianisme, c'est la mise en valeur du mouvement, de la recherche, de la quête d'une solution originale, éventuellement introuvable. Cette écriture reconnaît qu'il n'y a pas forcément de solution, et qu'il n'y a que des découvertes qui varient d'un individu à l'autre.

Poussé par la mission d'évangélisation aussi dans son travail d'écrivain, Claudel arrive pourtant, peut-être grâce à l'authenticité de sa foi et certainement aussi grâce à son écriture symboliste, à exposer ce que nous appelons la clarté de l'incompréhensible, la clarté de l'opaque et de l'obscur, c'est-à-dire le mysticisme du christianisme. Tout en amenant son lecteur à la découverte d'une solution préexistante, il arrive à saisir et à illuminer la complexité de l'existence humaine. Le symbolisme de Paul Claudel, qui cherche à transmettre une vision spirituelle coupée du monde moderne, vision nourrie de l'idée que ce monde matériel n'est qu'un reflet de ce qui va venir, permet à l'auteur de glorifier le sens spirituel, allégorique et eschatologique des Écritures. Cette dimension manque à la réécriture biblique de Gide et de Camus : dans leurs œuvres, la Bible est avant tout

Conclusion

un livre de morale, souvent incompatible avec les aspirations de l'homme d'aujourd'hui, qui est poussé par la quête des valeurs individuelles et pour qui l'attachement au monde et au sensuel passe avant l'attente d'une autre vie.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE PAUL CLAUDEL

- Tête d'Or* [1886]. Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2005.
- Le Repos du septième jour* [1896]. In *Théâtre, tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.
- L'Annonce faite à Marie* [1910–1911]. In *Théâtre, tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.
- Les Aventures de Sophie*. Paris, Gallimard, 1937.
- L'Histoire de Tobie et Sara* [1938]. In *Théâtre, tome II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.
- L'Annonce faite à Marie* [1948]. In *Théâtre, tome II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.
- « La messe là-bas. Credo ». In *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- Positions et propositions, tome II*. In *Œuvres complètes, tome XV*, Paris, Gallimard, 1959.
- Théâtre, tome I*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Théâtre, tome II*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Contacts et circonstances*. In *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Paul Claudel interroge l'Apocalypse*. In *Œuvres complètes, XXV*, Paris Gallimard, 1965.
- Journal, tome I*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.
- Journal, tome II*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
- Le Poète et la Bible I, 1910–1946*. Édition établie, présentée et annotée par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet & Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 1998.
- Le Poète et la Bible II, 1945–1955*. Édition établie, présentée et annotée par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet & Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 2004.
- Bible de Paul Claudel, tome 1*. Texte établi et annoté par Maryze Bazaud, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- Bible de Paul Claudel, tome 2*. Texte établi et annoté par Maryze Bazaud, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.

ŒUVRES D'ANDRÉ GIDE

- Les Nourritures terrestres* [1897]. Paris, Gallimard, 2006.
- L'Immoraliste* [1902]. Paris, Mercure de France, 2006.
- Saül* [1903]. Paris, Gallimard, 1969.
- Le Retour de l'enfant prodigue*, précédé de cinq autres traités [1907]. Paris, Gallimard, 2001.
- Bethsabé* [1908]. In *Le Retour de l'enfant prodigue*, Paris, Gallimard, 2001.
- La Porte Étroite* [1909]. Paris, Mercure de France, 2005.
- Les Caves du Vatican* [1914]. Paris, Gallimard, 2005. [CAVES]
- Si le grain ne meurt* [1926]. Paris, Gallimard, 2006. [SLGR]
- Journal des Faux-Monnayeurs*. In *Œuvres complètes d'André Gide, XIII*, Paris, NRF, 1937.
- Journal, 1889–1939* [1939]. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1951.
- Et nunc manet in te – suivi de Journal intime*. Paris, Ides et Calendes, 1947. [ENMIT]

- Journal, 1939–1949 ou Souvenirs*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
Romans, récits et soties, œuvres lyriques. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
Journal, 1887–1925. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
Journal, 1926–1950. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

ŒUVRES D'ALBERT CAMUS

- Noces* [1936], *suivi de l'Été* [1937]. Paris, Gallimard, 1968.
Caligula [1939]. Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1993.
La Peste [1947]. Paris, Gallimard, Folio plus, 2011. [P]
L'Homme révolté [1951]. Paris, Gallimard, Folio essais, 2005. [HR]
La Chute [1956]. In *Œuvres complètes III, 1949–1956*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008. [OC III]
La Femme adultère [1957]. In *Œuvres complètes IV, 1957–1959*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008. [OC IV]
Carnets I : mai 1935 – février 1942. Paris, Gallimard, 1962.
Théâtre, récits, nouvelles. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
Carnets II : janvier 1942 – mars 1951. Paris, Gallimard, 1964.
Essais. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
Carnets III : mars 1951 – décembre 1959. Paris, Gallimard, 1989.
Le Premier Homme [paru à titre posthume en 1994]. In *Œuvres complètes IV, 1957–1959*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008. [OC IV]
Carnets 1949–1959. In *Œuvres complètes IV, 1957–1959*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008. [OC IV]

ARTICLES DE JOURNAUX, LETTRES, ENTRETIENS ET AUTRES SOURCES VARIÉES

- CLAUDEL Paul, « L'Introduction ». In Agnès du Sarment, *Claudiel et la liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1946.
CLAUDEL Paul – GIDE André, *Correspondance, 1899–1926*. Paris, Gallimard, 1949.
CLAUDEL Paul, *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*. Paris, Gallimard, 1954. [Mi]
CLAUDEL Paul, « Claudiel s'explique sur la Trilogie ». In *Théâtre*, numéro 356, 16/33, 38–40.
CLAUDEL Paul, *Écoute ma fille*. Paris, Gallimard, 1934. Nous avons consulté l'ouvrage 8–YE–13676 numérisé sous le cote 372930, BnF, catalogue général.
Figaro littéraire, le 21 décembre 1957.
GIDE André, « Pages retrouvées ». In *La Nouvelle Revue Française*, Vol. XXXII, 1929, 493–504.
GIDÉ André – VALÉRY Paul, *Correspondance*. Éd. Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1955.
GIDE André, *Cahiers André Gide 2, Correspondance André Gide – François Mauriac, 1912–1950*. Paris, Gallimard, 1971.
GIDE André, *Cahiers André Gide 4, Les Cahiers de la Petite Dame I*. Éd. Claude Martin, Paris, Gallimard, 1973.

ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE CLAUDEL

- ALEXANDRE Didier, « Notice pour *L'Annonce faite à Marie* ». In Paul Claudel, *Théâtre, tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2011, 1727–1735.
- ANTOINE Gérard, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*. Paris, Robert Laffont, 1988.
- AUTRAND Michel, « Bible et théâtre dans la première version de la *Ville* ». In *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*. Éd. Didier Alexandre, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, 110–123.
- AUTRAND Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- BROILLIARD Jacqueline, « “La réhabilitation” de Mara ». In *La Revue des lettres modernes*, n° 114–116, 1965, 73–94.
- BRUNEL Pierre, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers*. Paris, Sèdes, 1975.
- FRAGONARD Marie-Madeleine, *Tête d'or ou l'imagination mythique chez Paul Claudel*. Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1968.
- GADOFFRE Gilbert, *Claudiel et l'Univers chinois*. Thèse pour le Doctorat ès Lettres, Paris, Gallimard, 1968.
- HOURIEZ Jacques, *Le Repos du septième jour de Paul Claudel*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles lettres, 1987.
- HOURIEZ Jacques, *L'Inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel – premières œuvres*. Annales littéraires de l'université de Besançon, 594. Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- HOURIEZ Jacques, « Notice pour *Le Repos du septième jour* ». In Paul Claudel, *Théâtre, tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2011, 1495–1500.
- HUE Bernard, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*. Publications de l'Université de Haute-Bretagne, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1978.
- LIOURE Michel, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris, Armand Colin, 1971.
- LIOURE Michel, Préface à *Tête d'Or*. Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2005, I–XXXV.
- MADAULE Jacques, *Le Drame de Paul Claudel*. Paris, Desclée de Brouwer, 1964.
- MAËSTRE Espiau de la, « Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* ». In *Les Lettres Romanes*, tome XVI, n° 1, 1962, 3–26 et tome XVI, n° 2, 241–265.
- MILLET-GÉRARD Dominique, *Anima et la sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Éditions Lethielleux/Pierre Zech, 1990.
- MILLET-GÉRARD Dominique, *Claudiel thomiste ?* Paris, Honoré Champion, 1999.
- MILLET-GÉRARD Dominique, « Claudel, héritier inventif des Pères de l'Église ». In *Les Écrivains face à la Bible*. Éd. Jean-Yves Masson & Sylvie Parizet, Paris, Cerf, 2011, 117.
- SAINT AUBERT Hélène de, « Point de thèse ». In *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 170, 70–81.
- SAINT AUBERT Hélène de, *L'Histoire de Tobie et de Sara : Pour une dramaturgie de la gloire*. Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.
- SAINT AUBERT Hélène de, « L'exégèse du destin d'Israël dans l'Histoire de Tobie et de Sara : La figure et la gloire ». In *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*. Éd. Didier Alexandre, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, 143–157.
- SAINT AUBERT Hélène de, « Notice pour *L'Histoire de Tobie et de Sara* ». In Paul Claudel, *Théâtre, tome II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, 1693–1706.

- SARAJAS Annamari, « Hän on muukalainen keskelläämme – Paul Claudelin Partage de Midi », in *Viimeiset romantikot. Kirjallisuuden aatteiden vaihtelua 1880-luvun jälkeen*, Helsinki, WSOY, 1962, 68–90.
- SARMENT Agnès de, *Claudél et la liturgie*. Paris, Desclée de Brouwer, 1946.

ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE GIDE

- CLAUDE Jean, *André Gide et le théâtre, tome I*. Paris, Gallimard, 1992.
- CLAUDE Jean, « Bethsabé, un autre traité du vain désir ». In *Lectures d'André Gide*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, 85–94. Texte mis en ligne sur Gidiana le 15 juillet 2000. Nous avons consulté en version électronique en septembre 2009 : http://www.gidiana.net/DOSSIERS_CRITIQUES/documents/Claudél_Bethsabe.html
- GERMONI Karine, « Saül ou la réécriture gidienne du mythe biblique ». In *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 140, octobre 2003, 485–501.
- HUTCHINSON Hilary, « Madeleine et André Gide : l'histoire d'une double influence ». In *Bulletin des Amis d'André Gide*, XXXI,139, Juillet 2003, 341–355.
- LAPIDUS LERNER Anne, *Passing the Love of Women : A Study of Gide's Saül and Its Biblical Roots*. Boston, University Press of America, 1980.
- LEPAPE Pierre, « Gide, le plus moderne des classiques ». In *Magazine littéraire*, n° 484, mars 2009, 66–68.
- MALLET Robert, Introduction pour *Correspondance Claudél – Gide, 1899–1926*. Paris, Gallimard, 1949, 9–42.
- MARTIN Claude, *Gide*. Paris, Seuil/Écrivains de toujours, 1963.
- MARTIN Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur, tome I, 1869–1911*. Paris, Fayard, 1998.
- MARTY Éric, *André Gide, qui êtes-vous ?*, avec les *Entretiens André Gide – Jean Amrouche*. Lyon, La Manufacture, 1987.
- MAURIAC François, « L'Évangile selon André Gide ». In *André Gide*, Paris, Éditions du Capitole, 1928.
- MAURIAC François, « Saül ». In *La Revue hebdomadaire*, 24 juin 1922, 502–504.
- MAUROIS André, *De Gide à Sartre*. Paris, Librairie Académique Perrin, 1965.
- MCELLER Charles, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, Silence de Dieu. Camus – Gide – Huxley – Simone Weil – Graham Greene – Julien Green – Bernanos*. Paris, Casterman, 1953.
- MOUTOTE Daniel, *Le Journal d'André Gide et les problèmes du moi (1889–1925)*. Montpellier, Imprimerie Universitaire, 1969.
- PERRY Kenneth I., *The Religious Symbolism of André Gide*. Paris, Mouton, 1969.
- PLANCHE H., *Le Problème de Gide*. Paris, Téqui, 1952.

ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE CAMUS

- CAMUS Catherine, *Albert Camus. Solitaire et solidaire*. Paris, Michel Lafon, 2009.
- CASSAGNE Inés de (éd.), *Una Visión y un pensamiento en evolución*. Actes del coloquio internacional Buenos Aires 2010, Buenos Aires, Docuprint S.A., 2012.
- CHAVANNES François, « Le Christianisme qu'Albert Camus a connu dans son enfance ». In *Camus la philosophie et le christianisme*. Éd. Hubert Faes & Guy Basset, Paris, Cerf, 2012, 45–54.
- CORBIC Arnaud, *Camus et l'homme sans Dieu*. Paris, Cerf, 2007.
- FAES Hubert & BASSET Guy (éd.), *Camus la philosophie et le christianisme*. Paris, Cerf, 2012.

- GUÉRIN Jeanyves (éd.), *Dictionnaire Albert Camus*. Paris, Robert Laffont, 2009.
- HERMET Joseph, *Albert Camus et le christianisme : l'espérance en procès*. Paris, Beauchesne, 1976.
- JANNET Jean-Luc, « L'eau : l'élément du soupçon ». In *Analyses & réflexions sur Albert Camus : « La Chute »*, Paris, Ellipses, 1997.
- LEHTONEN Maija, « Algerian lapsi – Albert Camus ». In *Kanava* 4/1995, 247–249.
- MCELLER Charles, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. I, Silence de Dieu. Camus – Gide – Huxley – Simone Weil – Graham Greene – Julien Green – Bernanos*. Paris, Casterman, 1953.
- PROUTEAU Anne & SPIQUEL Agnès (éd.), *Lire les Carnets d'Albert Camus*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- REY Pierre-Louis, « L'ironie ». In *Lire les Carnets d'Albert Camus*. Éd. Prouteau Anne & Spiquel Agnès, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- RIIPPA Anne, « La dimensión bíblica en *El primer hombre* de Albert Camus ». In *Una Visión y un pensamiento en evolución*, actes del coloquio internacional Buenos Aires 2010. Éd. Inés de Cassagne, Buenos Aires, Docuprint S.A., 2012, 227–240.
- SAINFEL Marie-Christine, « La double vie de Jean-Baptiste Clémence ». In *Analyses & réflexions sur Albert Camus : « La Chute »*, Paris, Ellipses, 1997.
- SPIQUEL Agnès, la « Notice du *Premier Homme* ». In Albert Camus, *Œuvres complètes IV, 1957–1959*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, 1509–1532.
- SPIQUEL Agnès, « *Le Premier Homme* ou comment apprendre à vivre dans un monde sans Dieu ». In *Camus la philosophie et le christianisme*. Éd. Hubert Faes & Guy Basset, Paris, Cerf, 2012, pp. 205–221.
- TODD Olivier, *Albert Camus. Une vie*. Gallimard, Paris, 1996.

AUTRES RÉFÉRENCES

- The Anchor Bible Dictionary, Volume 2 D–G*. Éd. David Noel Freedman, New York, Doubleday, 1992.
- The Anchor Bible Dictionary, Volume 3 H–J*. Éd. David Noel Freedman, New York, Doubleday, 1992.
- Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament IV, Joshua, Judges, Ruth, 1–2 Samuel*. Éd. John R. Franke, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2005.
- Ancient Christian Commentary on Scripture, Old Testament X, Isaiah 1–39*. Éd. Steven A. Mckinion, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2004.
- Ancient Christian Scripture, Old Testament XV, Apocrypha*. Éd. Par Sever J. Voicu, Illinois, Intervarsity Press Downers Grove, 2010.
- Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament 1a, Matthew 1–13*. Éd. Manlio Simonetti, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2001.
- Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament 1b, Matthew 14–28*. Éd. Manlio Simonetti, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2002.
- Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament III, Luc*. Éd. Arthur A. Just Jr., Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2003.
- Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament IV a, John 1–10*. Éd. Joel C. Elowsky, Illinois, Intervarsity Press Downers Grove, 2006.
- Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament IV b, John 11–21*. Éd. Joel C. Elowsky, Illinois, Intervarsity Press Downers Grove, 2007.

Bibliographie

- Ancient Christian Commentary on Scripture, New Testament XII, Revelation*. Éd. William C. Weinrich, Illinois, InterVarsity Press Downers Grove, 2001.
- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946]. [Trad. fr.], Paris, Gallimard, 1968 et rééd. coll. « Tel », 1984.
- BAKHTINE Mihael, *La Poétique de Dostoïevski* [1929]. Paris, Gallimard, 1963.
- BARTHES Roland, *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, « De l'œuvre au texte ». In *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 69–77.
- BARTHES Roland, « Texte ». In *Encyclopedia universalis*, vol 17, 1000.
- La Bible de Jérusalem*. Paris, Cerf, 2001.
- BOOTH Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* [1961]. Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- BORDAS Éric, BAREL-MOISAN Claire & al. *L'Analyse littéraire*. Paris, Armand Colin, 2005.
- BRAX Klaus, « Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa ». In Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden seura », 2001, 117–140.
- CASEAU Béatrice, « Moines. La divine solitude ». In *L'Express* n°3103–3104 du 22 décembre 2010 au janvier 2011, 39–41.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main*. Paris, Seuil, 1979.
- COMPTE Fernand (éd.), *Dictionnaire de la civilisation chrétienne*. Larousse-Bordas/HER, 1999.
- COUFFIGNAL Robert, « Bible et Littérature ». In *Le Dictionnaire universel des Littératures*. Éd. B. Didier, Paris, PUF, 1994, 440–441.
- DEPAULIS Jacques, *Ida Rubinstein une inconnue jadis célèbre*. Paris, Honoré Champion, 1995.
- Dictionnaire de la Bible, Tome 2, C–F*. Éd. Vigouroux F., Paris, Letouzey et Ané, 1899.
- DUNN James D. G. & ROGERSON John W. (éd.), *Eerdmans Commentary on the Bible*. Michigan/Cambridge, U.K., William Eerdmans Publishing Company, 2003.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969.
- DURAND Guillaume, *Le Sens spirituel de la liturgie : Le Rational des divins offices*. IV, 42, 2. Paris, Ad Solem, 2002.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1962, trad. de l'italien], Paris, Seuil, 1965.
- FABER Lee, *Le Grand livre des Anges, le guide illustré des êtres célestes et traditions angéliques*. [Traduit en français par Isabelle Chelley], Champs-sur-Marne, Original Books, 2010.
- FORSYTH Elliott, « Introduction » pour les tragédies de Jean de la Taille. In *Tragédies de Jean de La Taille*, Paris, Société des textes français modernes, 1998, XI–LXXIX.
- FRAGONARD Marie-Madeleine, *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille auteur tragique*. Orléans, Paradigme, 1998.
- FRYE Northrop, *Anatomie de la critique : quatre essais* [1957, trad. de l'anglais], Paris, Gallimard, 1969.
- FRYE Northrop, *Le Grand Code, la Bible et la littérature* [1981, trad. de l'anglais], Paris, Seuil, 1984.
- GENETTE Gérard, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard [1972], *Discours du récit*. Paris, Seuil, 2007.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.
- GÉRARD A.-M., *Dictionnaire de la Bible*. Paris, Robert Laffont, 1991.
- GILLET Martin Stanislas, *Thomas d'Aquin*. Paris, Les Constructeurs, 1949.

- GODARD Henri, *Le Roman modes d'emploi*. Paris, Gallimard, 2006.
- GREGH Fernand, « Au théâtre du Vieux-Colombier : Saül, pièce en cinq actes de M. André Gide ». In *Comœdia*, 18 juin 1922.
- GUÉRIN Jeanyves, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*. Paris, Honoré Champion, 2007.
- HEINIMÄKI Jaakko, *Kafekismus*. Helsinki, Kirjapaja, 2011.
- HELMICH Werner & WATHELET-WILLEM Jeanne, « La moralité, genre dramatique à découvrir ». In *Le Théâtre au Moyen Âge*, éd. G.R. Muller, Montréal, L'Aurore/Univers, 1981.
- Histoire de la France religieuse. Tome 2 : Du christianisme flamboyant à l'aube des Lumières XIV^e–XVIII^e*. Éd. Jacques Le Golf et René Rémond, Paris, Seuil, 1988.
- Histoire de la France religieuse. Tome 4 : Société sécularisée et nouveaux religieux au XX^e siècle*. Éd. Jacques Le Goff et René Rémond, Paris, Seuil, 1992.
- HUYSMANS J. K., *La Cathédrale* [1898]. Paris, Éditions du Rocher, 1992.
- Iso Raamatun tietosanakirja, tome 1*. Éd. Gilbrant & al. [trad. du norvégien], Vantaa, Raamatun tietokirja, 1988.
- Iso Raamatun tietosanakirja, tome 3*. Éd. Gilbrant & al. [trad. du norvégien], Vantaa, Raamatun tietokirja, 1990.
- Iso Raamatun tietosanakirja, tome 7*. Éd. Gilbrant & al. [trad. du norvégien], Vantaa, Iso Raamatun tietokirja, 1991.
- Iso Raamatun tietosanakirja, tome 8*. Éd. Gilbrant & al. [trad. du norvégien], Vantaa, Iso Raamatun tietokirja, 1990.
- JARRETY Michel (éd.), *Lexique des termes littéraires*. Paris, Le Livre de poche, 2001.
- JOUBE Vincent, *Poétique des valeurs*. Paris, PUF, 2001.
- JUNKKAALA Timo, *Mitä tiedämme Jeesuksesta*. Hämeenlinna, Karisto, 2006.
- KIISKINEN Sakari, « Homokeskustelu rouhi Raamatun ja koko kirkon rintamalinjoja ». In *Helsingin sanomat*, 26.3.2011, p. C 13.
- KLUGER Rivkah Schärf, *Psyche and the Bible*. Zurich, Spring, 1974.
- KNUUTTILA Simo, « Kristilliset klassikot ». In *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Éd. Auli Viikari & Anna Makkonen, Pieksämäki, SKS, 1983, 161–168.
- KORHONEN Kuisma, « Kirjallisuudentutkimuksen alue ». In *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2001, 11–39.
- KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké : Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Éd. L.S. Roudiez, [trad. Gora, Jardine & Roudiez], New York, Columbia University Press, 1989.
- KUULA Kari, NISSINEN Martti & RIEKKINEN Wille, *Johdatus Raamattuun*. Helsinki, Kirjapaja, 2008.
- LAHDELMA Tuomo, *Vapahtajaa etsimässä. Evankeliumit Endre Adyn lyriikan subtekstinä vuoteen 1908*. Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto, 1986.
- LÉCROART Pascal, *Ida Rubinstein. Une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène*. Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008.
- LEHTINEN Torsti, *Saatana*. Helsinki, Kirjapaja, 2004.
- LERAILLEZ Laura, « Tekstin kohdussa – Julia Kristeva ». In *Kuin avointa kirjaa – Leikkivä teksti ja sen lukija*. Lahti, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1995, 91–133.

Bibliographie

- LESÊTRE H. *Le Livre des Psaumes*. Paris, Lethilleux, 1883.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques*. Paris, Plon, 1964–1971, 4 volumes.
- LÉVI-VALENSI Jacqueline, *La Chute d'Albert Camus*. Paris, Gallimard, 1996.
- LUBAC Henri de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, I [1959]. Paris, Desclée de Brouwer, 1993.
- LYYTIKÄINEN Pirjo, « Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus ». In *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Éd. Aino Viikari, Helsinki, SKS, 1991, 145–179.
- MAKKONEN Anna, « Onko kirjallisuudessa mitään rajaa ? ». In *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Éd. Aino Viikari, Helsinki, SKS, 1991, 9–30.
- MARITAIN Jacques, *Le Docteur angélique*. Paris, Paul Hartmann, 1932.
- MELLON C., "La parabole, manière de parler, manière d'entendre". In *Récit évangélique*, éd. C. Chabrol & L. Marin, Paris, Bibliothèque des sciences religieuses, 1974.
- MILLET-GÉRARD Dominique, *Anima et la sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*. Paris, Éditions Lethielleux/Pierre Zech, 1990.
- MILLET-GÉRARD Dominique, la préface au *Sens spirituel de la liturgie : Le Rational des divins offices*. IV, 42, 2. Paris, Ad Solem, 2002.
- MILLER Owen, « Intertextual identity ». In *Identity of literary text*. Éd. Mario J. Valdes & Owen Miller, Toronto, Toronto University Press, 1985, 19–40.
- MCELLER Charles, *Littérature du XX^e siècle et christianisme, t. II, La Foi en Jésus-Christ. Jean-Paul Sartre, Henry James, Roger Martin du Gard, Joseph Malègue*. Paris, Casterman, 1953.
- MOORE Carey A., *Tobit*. Doubleday, New York, 1996.
- MORGAN Thäis E., « Is There an Intertext in this Text ? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality ». In *American Journal of Semiotics*, 1985, 3 ; 4, 1–40.
- NUMMI Jyrki, « Kirjoituksia kirjoituksista Raamatun intertekstuaalisuudesta ». In *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Éd. Aino Viikari, Helsinki, SKS, 1991, 180–209.
- NYLÉN Antti, « Pappi ja Ateisti paiskaavat kättä ». In *Helsingin sanomat*, 28.8.2011, C1.
- PELLETIER Anne-Marie [1973], *Écritures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*. Paris, Cerf, 1995.
- PELLETIER Anne-Marie, *Lectures du « Cantique des cantiques » : de l'énigme du sens aux figures du lecteur*. Lille, Anrt, 1988.
- PELLETIER Anne-Marie, « Métamorphoses littéraires d'une parabole – Le fils prodigue selon Gide, Rilke et Kafka ». In *Cahier biblique*, n°30, septembre 1991, 21–32.
- PELLETIER Anne-Marie, *Le Christianisme et les femmes*. Paris, Cerf, 2001.
- PERRI Carmela, « On Alluding ». In *Poetics* 7, 1978, 289–307.
- PESONEN Pekka, « Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen ». In *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Éd. Auli Viikari, Helsinki, SKS, 1991, 31–58.
- Le Petit Robert de la langue française* 2006. Paris, Dictionnaires le Robert, 2004.
- PHILIPPE Gilles & PIAT Julien (éd.), *Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris, Fayard, 2009.
- PLANTIER Mgr, *Études littéraires sur les poètes bibliques, tome. I*. Paris, Louis Giraud, 1865.

- POTON Didier & CABANEL Patrick, *Les Protestants français du XVI^e au XX^e siècle*. Paris, Nathan, collection histoire 128, 1994.
- RADCLIFFE Timothy, *Les sept dernières paroles du Christ*. [Trad. de l'anglais par Dominique Barrios Delgado], Paris, les Éditions du Cerf, 2004.
- RICCEUR Paul, « Biblical Hermeneutics ». In *Semia* 4, 1975, 29–148.
- ROUSSEAU A., *Littérature du XX^e siècle, tome III*. Paris, 1949.
- RÄISÄNEN Heikki, *Mitä varhaiset kristityt uskoivat*. Helsinki, WSOY, 2011
- RIIKONEN Hannu K., « Raamattu ja kirjallisuus : lähtökohtia ja esimerkkejä ». In *Raamattu ja länsimainen kulttuuri*. Éd. L. Larjo, Helsinki, Suomalainen teologinen kirjallisuusseura, 2003, 92–119.
- SAHLINS Marshall, « The Sadness of Sweetness : The Native Anthropology of Western Cosmology ». In *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 3 (6/1996), 395–428.
- SAINT THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*. Résumée en tableaux synoptiques par Le Chanoine Lyons, Montréal, Éditions Apostolicum, 1957, La Création, I^{ère} partie, 47.
- SAINT THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*. Éd. de la Revue des jeunes, Société saint Jean l'Évangéliste, Desclée et Cie, puis Cerf, Paris-Tournai-Rome, 1925–1981, notamment :
- La Grâce* (Ia–IIae, q. 111, art. 4), traduction et notes de R. Mulard, 1929.
- La Béatitude* (Ia–IIae, q. 3, art. 2), traduction et notes du P. A.-D. Sertillanges, 1936.
- L'âme humaine* (Ia, q. 82, art. 3), traduction et notes du P. J. Wébert, 1928.
- La Création* (Ia, q. 48, art. 1), traduction et notes du P. A.-D. Sertillanges, 1927.
- Les anges* (Ia q. 50–64), traduction et notes du P. V. Héris, op. 1952.
- SALLES Catherine, *L'Ancien Testament*. Paris, Éditions Belin, 1993.
- SCHWEIZER Eduard, *Matteuksen evankeliumi*. [Trad. de l'allemand par Petri Luomanen], Helsinki, Kirjapaja, 1989.
- SURER Paul, *Cinquante ans de théâtre*, Paris, Sèdes, 1973.
- TARANOVSKY Kiril, « The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandelstam ». In *Slavic Forum. Essays in Linguistics and Littérature*. Éd. Michel S. Flier, La Hague, Mouton, 1974, 149–169.
- THUMEREL Fabrice, *La Critique littéraire*. Paris, Armand Colin, 1998.
- TOURNIER Michel [1969], *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard, 1980.
- TOURNIER Michel [1980], *Gaspard, Melchior et Balthazar*. Paris, Gallimard, 1999.
- Vanhan testamentin Apokryfikirjat*. Helsinki, Kirjapaja, 2009.
- VAUX Roland de, *Les livres de Samuel*. Paris, Cerf, 1953.
- VIKARI Auli (éd.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki, SKS, 1991.
- WIEGER Léon, *Les Pères du Système taoïste*. Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- Word Biblical Commentary, volume 24, Isaiah 1–33*. Éd. John D.W. Watts, Texas, WACO, 1985.
- Word Biblical Commentary, volume 35B, Luke 9:21–18:34*. Éd. John Nolland, Colombia, Nelson Reference&Electronic, 1993.
- WORTON Michel, « Écrire et réécrire : le projet de Tournier ». In *SUD* 61, 1986, 52–69.

SITES INTERNET

<http://www.paul-claudel.net/homme/journal>

consulté en mai 2012.

<http://www.arllfb.ebibliotheque/communication/guissard110999.pdf>

consulté en juillet 2012.

<http://www.paulclaudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n§177#art1>

consulté en septembre 2012.

<http://www.egliselutherienne.org/bibliotheque/CA/AC1erePartie.html>

consulté en avril 2012.

<http://www.arllfb.be/composition/membres/moeller.html>

consulté en février 2012.

http://www.gidiana.net/DOSSIERS,_CRITIQUES/documents/Claudel_Bethsabe.html

consulté en septembre 2009.

INDEX DES AUTEURS

A

Ady, Endre : 37, 47
Alexandre, Didier : 167, 168, 172, 194, 202
Amrouche, Jean : 16, 23, 65, 69, 86, 89, 141, 242
Antoine, Gérald : 70, 234
Aristote : 80, 81
Auerbach, Erich : 27, 247, 290, 292, 294, 295, 307
Auroy, Carole : 17, 25, 121, 122, 125, 127, 130, 379
Autrand, Michel : 64, 83, 92, 93, 138, 153, 163, 168, 169, 203

B

Bakhtine, Mihael : 34, 35, 58
Balzac : 78
Barel-Moisan, Claire : 35
Barthes, Roland : 33, 34, 57
Basset, Guy : 17, 117
Baudelaire, Charles : 67, 78
Bazaud, Maryze : 76
Beck, Christian : 268, 269
Beckett, Samuel : 367, 374
Beretta, Alain : 169
Bergroth, Aina : 134
Bergson : 114
Bernanos, Georges : 63, 98, 116
Bindel, Victor : 141
Blake, William : 25,
Blondeau, M.-T. : 128
Blondel : 114
Booth, Wayne C. : 330
Bordas, Éric : 36
Bossuet : 78, 79
Boyer, Frédéric : 26
Brax, Klaus : 34
Brien, Justin O' : 310
Brouillard, Jacqueline : 168, 190, 191
Brunel, Pierre : 137, 141, 151, 152, 157, 163, 164
Byron, Lord : 384

C

Cabanel, Patrick : 93, 96, 102
Cajetan : 81
Calmet, Dom : 202
Calvin : 102
Camus, Albert : 15–17, 19, 21, 22–26, 28, 30–32, 34, 38, 41, 46, 49, 53, 54, 57, 60–64, 68–70, 75–77, 87, 89, 98, 101, 104, 113, 116–135,

200–202, 224, 241, 242, 280, 328–332, 334, 335, 337–339, 342–347, 349, 350, 353, 355, 357–365, 367, 369–381, 383–386, 388–395, 397–403

Camus, Catherine : 117
Casadessus, Christian : 168, 169
Caseau, Béatrice : 191
Cassagne, Inés de : 117
Catulle : 78
Chabrol, C. : 270
Chavannes, François : 117, 118, 120, 134
Claude, Jean : 242, 243, 262, 296, 288, 299, 303, 307
Claudel, Paul : 15–17, 19, 22–26, 28, 30, 31, 32, 34, 38, 43, 45, 46, 49, 53, 57, 60, 61–66, 68–80, 82–92, 94, 102, 103, 113, 116, 117, 129, 132, 133, 137–148, 150–159, 161–184, 186–194, 196, 199–205, 208–242, 268, 279, 316, 317, 320, 325–328, 360, 361, 399–403
Clines, J. A. : 28
Cocteau, Jean : 268
Compagnon, Antoine : 36, 55
Compte, Fernard : 244, 339, 340, 343
Copeau, Jacques : 243, 268
Corbic, Arnaud : 134
Corre, Élisabeth le, : 123
Couffignal, Robert : 26, 27, 54
Craigie, Peter C. : 28

D

Dante : 154, 157
Deleuze, Gilles : 33
Defoe, Daniel : 40
Depaulis, Jacques : 204
Derrida, Jacques : 33
Dostoïevski : 25, 27, 34, 79
Dullin, Charles : 205
Dunn, James D. G. : 293, 303
Durand, Gilbert : 302
Durand, Guillaume : 72
Duras, Marguerite : 63

E

Eco, Umberto: 59–61
Elowsky, Joel C.: 100
Enginger, Bernard : 114
Épictète : 166
Eschyle : 78

F

Faber, Lee : 209, 228
 Faes, Hubert : 17, 117
 Flaubert, Gustave : 118
 Foucault, Michel : 33
 Forsyth, Elliott : 245
 Fragonard, Marie-Madeleine : 64, 260
 Francis Ève : 172
 Franck, Pierre : 139, 169
 Frank, Anne : 63
 Freedman, David Noel : 28, 150
 Friche, Ernes : 141
 Frye, Northrop : 25, 27, 28, 38

G

Gadoffre, Gilbert : 140, 141, 145
 Gaspari Séverine : 361
 Genette, Gérard : 15, 19, 20, 22, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 56-58, 63, 274, 297, 333, 339, 392, 399, 400
 Gérard, A.-M. : 339
 Germain, Sylvie : 26
 Germoni, Karine : 242, 243, 244, 248, 249, 253, 255-258, 263-264
 Ghéon, Henri : 268
 Gouhier, Henri : 139
 Gide, André : 15-17, 19, 21-26, 28, 30-32, 34, 38-40, 42, 43, 46, 48-50, 53, 60-62, 64, 68, 70, 71, 75-77, 87-90, 93-111, 113-118, 121, 129, 167, 200-202, 224, 241, 242-245, 247-269, 272-292, 294-313, 315-317, 319-321, 325-328, 354, 367, 369, 399-403
 Gide, Charles : 93
 Gillet, Martin Stanislas : 81, 82
 Gilbrant, Thoralf : 146, 150
 Godard, Henri : 331
 Goff, Jacques le : 96, 170, 171
 Goldingay, John E. : 28
 Gracq, Julien : 93
 Gregh, Fernand : 253
 Green, Julien : 98, 116
 Greene, Graham : 98, 116
 Grenier, Jean : 128, 130
 Grosjean, Jean : 15
 Grouix, Pierre : 372, 374, 392, 393, 398
 Guérin, Jeanyves : 17, 117, 123, 129, 134, 178, 202, 203, 209, 210, 213, 215, 216, 219, 220, 222, 225, 241, 332, 381

H

Heinimäki, Jaakko : 222, 230, 232, 234
 Helmich, Werner : 202
 Hermet, Joseph : 357

Hirschi, Andrée : 76
 Homère : 40, 78, 290, 371
 Horace : 78
 Houriez, Jacques : 76-77, 137-143, 147-150, 154, 156, 157, 161, 163, 165, 166, 174, 175, 177, 180, 183, 184, 188, 189, 192, 193, 199
 Hue, Bernard : 67
 Hugo, Victor : 78, 389
 Hussherr, Cécile : 25, 383-385
 Hutchinson, Hilary : 310, 319
 Huxley : 98, 116
 Huysmans, J. K. : 73

I

Irénée : 111
 Ito, Tadashi : 368

J

James, Henry : 63
 Jammes, Francis : 94, 268
 Jannet, Jean-Luc : 342
 Jarrety, Michel
 Jouve, Vincent : 20, 21
 Joyce, James : 39, 41
 Junkkaala, Timo : 55, 184
 Just, Arthur A.

K

Kafka, Franz : 63, 272
 Kazantzakis : 27
 Kiiiskinen, Sakari : 179
 Kluger Rivkah Schärf : 264
 Knuuttila, Simo : 25
 Korhonen, Kuisma
 Kristeva, Julia : 31, 33, 34, 35, 36
 Kunz, G. F. : 324
 Kuula Kari : 205

L

Lacan, Jacques : 33
 Lahdelma, Tuomo : 37, 47, 48, 49, 50, 53, 56
 Lapidus Lerner, Anne : 243, 247, 253, 258, 261, 263, 267
 Laughead, Flora H. : 312
 Lécroart, Pascal : 204
 Lefèvre, Frédéric : 64
 Lehtonen, Maija : 118
 Lehtinen, Torsti : 134, 227
 Lemarchand, J. : 139
 Léon XIII : 81
 Lepape, Pierre : 288, 290
 Lerailliez, Laura : 33, 34
 Lesêtre, H. : 289, 291
 Lévi-Strauss, Claudel : 28

Index des auteurs

- Lévi-Valensi, Jacqueline : 331, 332, 338, 343, 346, 347, 355
Lioure, Michel : 65, 91, 167, 192
Lippi Filippo : 285
Lotman, Juri : 35
Luca, Erri de : 26
Lubac, Henri de : 30
Luther, Martin : 96, 106, 206, 352
Lyytikäinen, Pirjo:15, 22, 56–58
- M**
- Macé, Nathalie : 78
Madaule, Jacques : 141
Maëstre, Espiau de la : 190
Makkonen, Anna : 25, 35
Malègue Joseph : 63
Malicet, Michel : 75, 76, 141
Mallarmé : 78
Mallet, Robert : 327, 328
Malraux, André : 63
Mandelstam Osip : 18
Marin, L. : 270
Maritain, Jacques : 64, 81–83, 268
Martin, Claude : 93–95, 97, 248
Martin du Gard, Roger : 63
Marty, Éric : 242–243
Massis, Henri : 64
Masson, Jean-Yves : 77
Mathieu-Job, Martine : 381
Mauriac, François : 63, 113, 123, 264, 280, 402
Maurois, André : 248
Mckinion, Steven A. : 176
Ménégoz Eugène : 96
Mellon, C. : 270
Merleau-Ponty, Maurice : 365
Meschonnic, Henri : 26
Michel-Ange : 284
Michon, Pierre : 26
Miller, Owen : 57
Millet-Gérard, Dominique : 64, 73–77, 83–85, 88, 90
Mints, Z. G. : 35
Moeller, Charles : 63, 98, 100, 101, 103, 108, 112, 114–116, 119, 123–124, 126, 128–134
Molière : 78
Moore, Carey. A. : 206, 212, 216
Mulard, R. : 86
Muller G. R. : 202
- N**
- Nelson, Thomas : 28
Nietzsche : 130, 384
Nissinen, Martti : 205
Nolland, John : 271
Noudlemann, François : 360, 365
Novarina, Valère : 26
Nummi, Jyrki : 25
Nylén, Antti : 270
- O**
- Oden, Thomas C. : 28
- P**
- Parizet, Sylvie : 25, 77
Pascal : 78, 79, 157
Pavese, Cesare : 378
Péguy, Charles : 15, 268, 272
Pelletier, Anne-Marie : 24, 25, 28–30, 199, 217, 222, 269, 270, 272, 273, 335
Père de Prémare : 161
Perri, Carmela : 50, 52
Perry, Kenneth I. : 268, 269, 275, 277, 285, 288, 310, 322, 323
Pervillé, Guy : 381
Pesonen, Pekka: 35
Petit, Jacques : 23
Philippe, Gilles: 33, 118
Piat, Julien : 33, 118
Pie XI: 81
Pindare : 78
Planche, H. : 99
Plantier, Mgr : 289, 291
Plotin : 120
Poton, Didier : 93, 96, 102
Prouteau, Anne : 23, 370, 402
Proust, Marcel : 94
- Q**
- Quilliot, R. : 130
- R**
- Racine, Jean : 78
Radcliffe, Timothy : 375
Rembrandt : 272
Rémond, René : 96, 170, 171
Renan, Ernest : 66, 68
Rey, Pierre-Louis : 373, 381, 385, 391, 402
Riceur, Paul : 271
Riekkinen, Ville : 205
Riffaterre, Michael : 35, 47, 58
Riikonen, Hannu : 25, 27
Rilke, R. M. : 272
Rimbaud, Arthur : 68, 78
Rivière, Jacques : 71, 166, 268
Roberto, Eugène : 141
Rogerson, John W. : 293, 303
Rousseaux, A. : 124

Index des auteurs

Rubinstein, Ida : 204
Räsänen, Heikki : 120, 121, 349–351, 353, 354, 390

S

Sabatier Auguste : 96
Sahlins, Marshall : 102
Sainfel, Marie-Christine : 344, 345
Saint Aubert, Hélène de : 43, 49–52, 57, 178, 201, 202, 204, 205, 207, 210, 211, 213–215, 220, 227, 229, 230, 232, 233, 235–237, 239
Saint Augustin : 18, 80, 81, 89, 113, 120, 349, 351, 352, 356
Saint Bonaventure : 80
Saint Denys l'Aréopagite : 80
Saint Léon Pape : 192
Saint Thomas d'Aquin : 18, 68, 78, 80–82, 84–89, 140, 141, 152, 157, 230, 231
Salles, Catherine : 293, 295, 381, 382
Sarajas, Annamari : 62
Sarment, Agnès de : 69, 71–73, 77
Sartre, Jean-Paul : 63, 118, 248, 332, 359, 365, 402
Saulnier, Zoël : 141
Schaffner, Alain : 359, 360, 363, 372, 373
Schmitt, Éric-Emmanuel : 15, 26
Schweizer, Edouard : 311
Sénèque le Tragique : 78
Sertillanges, P. A-D. : 87, 89, 157
Shakespeare, William : 78, 243, 247
Simon, Claude : 118
Simonetti, Manlio : 223
Sipilä Juhani : 25
Spiquel, Agnès : 17, 23, 329, 380, 393, 397, 402
Spinoza : 30
Suarès, André : 71
Superville, Jules : 15
Surer, Paul : 242
Söderblom, Erik : 134

T

Taille, Jean de la : 245, 260
Taranovsky, Kiril : 18, 31, 33, 35, 47
Tilliette, Xavier : 75, 76, 78
Todd, Olivier : 116–119
Thumerel, Fabrice : 34
Tournier, Michel : 15, 26, 40, 42

V

Vachon André : 141
Varillon François : 23
Vaux, Roland de : 251
Valdes, Mario J. : 57
Valéry, Paul : 15, 249, 263
Vetoë, Odile : 141
Verlaine, Paul : 79
Viikari, Auli : 15, 25
Virgile : 39, 78, 152
Viggiani : 118,
Vigouroux, F. : 289
Voicu, Sever J. : 208

W

Waltari, Mika : 25
Wathelet-Willem, Jeanne : 202
Watts, John D.W. : 176
Wébert, P. J. : 89
Weil, Simone : 98, 116
Weinrich, William C. : 315
Wemyss, A. : 96
Wenham, Godron J. : 28
Weyembergh, Maurice : 120–122, 127, 363, 365
Wieger, Léon : 143, 148
Worton, Michel : 269–271

Z

Zola, Émil : 78

INDEX DES LIVRES BIBLIQUES

- Genèse (Gn) : 143, 144, 157, 158, 159, 181, 182, 225, 239, 334, 335, 337, 338, 346, 369, 381–383, 387, 390, 391, 393, 400
- Exode (Ex) : 192, 245
- Lévitique (Lv) : 261
- Nombres (Nb) : 144, 388
- Deutéronome (Dt) : 21, 144, 271, 314
- Ruth (Rt) : 217
- Samuel (1 S, 2 S) : 148, 228, 245–257, 259, 261, 262, 265, 266, 288, 289, 292–295, 306
- Chroniques (1 Ch, 2 Ch) : 174
- Esdras (Esd) : 314
- Tobit (Tb) : 203–210, 212, 214, 216, 218, 217–229, 231, 235–237, 239
- Judith (Jdt) : 217
- Esther (Est) : 217
- Job (Jb) : 100, 151, 198, 211, 218
- Psaumes (Ps) : 38, 125, 144, 214, 219, 226, 227, 289, 351
- Proverbes (Pr) : 75, 226
- Ecclésiaste (Qohélet) (Qo) : 100, 151
- Cantique des Cantiques (Ct) : 221, 222
- Sagesse de Salomon (Sg) : 144, 228
- Ésaïe (Es) : 124, 144, 172, 175, 176, 177, 178, 180, 184, 185, 186, 189, 192, 193, 214, 329, 356
- Jérémie (Jr) : 145, 314
- Joël (Jl) : 104, 144
- Matthieu (Mt) : 21, 46, 49, 52, 54, 55, 77, 120, 121, 124, 126, 133, 143, 144, 145, 146, 151, 152, 116, 164, 183, 185, 186, 195, 196, 201, 217, 218, 221, 223, 238, 240, 277, 309, 313, 314, 318, 320, 322, 324, 329–341, 343, 347, 349, 355, 356, 367
- Marc (Mc) : 144, 145, 146, 151, 182, 183, 197, 217, 221, 233, 239, 270, 329, 341
- Luc (Lc) : 21, 77, 121, 151, 152, 153, 157, 172, 173, 178, 179, 186, 191, 192, 193, 199, 217, 220, 221, 225, 237, 238, 241, 268, 269, 271–273, 275, 276, 287, 299, 309, 311, 329, 331, 339, 340, 341
- Jean (Jn) : 55, 100, 110, 111, 124, 142, 146, 149, 161, 162, 163, 188, 200, 207, 217, 221, 232, 280, 286, 338, 340, 343, 360, 370, 374–378, 340
- Actes des Apôtres (Ac) : 174
- Romains (Rm) : 101, 105, 106, 107, 141, 200, 202, 264, 350–353, 357, 359
- Corinthiens (1 Co, 2 Co) : 86, 144, 162, 233, 264, 354, 356, 364
- Galates (Ga) : 187, 352, 364
- Éphésiens (Ep) : 124, 144, 153, 187, 208, 356
- Colossiens (Col) : 86
- Thessaloniens (1 Th, 2 Th) : 154
- Timothée (1 Tm, 2 Tm) : 182, 183, 264, 321
- Tite (Tt) : 183
- Hébreux (He) : 86, 318, 364, 369, 382
- Épître de Pierre (1 P, 2 P) : 152, 228
- Épître de Jean (1 Jn, 2 Jn) : 240, 364
- Apocalypse (Ap) : 124, 142, 144, 146, 151, 153, 155, 160, 162, 164, 282, 315, 348, 370, 400

RÉÉCRITURES BIBLIQUES CHEZ PAUL CLAUDEL, ANDRÉ GIDE ET ALBERT CAMUS – RÉSUMÉ

Cette thèse étudie la relation intertextuelle entre dix œuvres fictionnelles de trois auteurs français et la Bible. Il s'agit de montrer, en s'appuyant sur les catégories de Gérard Genette, comment la Bible est réécrite par Paul Claudel, André Gide et Albert Camus. Le degré de l'hypertextualité dans les œuvres étudiées va d'une réécriture massive à l'emploi des citations implicites. Chacun des textes fictionnels est aussi en relation paratextuelle avec le récit biblique : ce sont des textes narratifs ou dramatiques dont le titre déjà fait allusion aux Écritures. On examine trois formes du rapport au texte biblique et au christianisme : l'un est celui d'un catholique pratiquant, le deuxième celui d'un incroyant d'origine protestante et le troisième celui d'un incroyant d'origine catholique. La Bible réécrite par Claudel met en scène un christianisme affirmatif alors que les réécritures de Gide et de Camus prennent le contrepied de la religion chrétienne.

Mots-clés : Paul Claudel, André Gide, Albert Camus, intertextualité, Bible, Gérard Genette

RE-WRITINGS OF THE BIBLE BY PAUL CLAUDEL, ANDRÉ GIDE AND ALBERT CAMUS – ABSTRACT

The focus of this study is on textual links between ten fictional works by three French writers and the Bible. The text-orientated study illuminates how palimpsestuous writing has been actualised in the works of Paul Claudel, André Gide and Albert Camus. In this dissertation, the biblical hypotext, an earlier text that the author's text imitates or transforms, is considered one of the most significant features in their works, opening up whole new interpretations of their stories. Some of the works are more hypertextual than others but all are in a paratextual relation to a biblical story: their titles build the first link to the writings of the Bible. Each author featured in this study has a very different relation to Christianity: Paul Claudel is a practicing Catholic; André Gide who comes from a Protestant background is anti-religion; Albert Camus is an agnostic from a Catholic background. The case of Claudel is interesting: in his oeuvre, the biblical re-writing integrates the Catholic dogma and the influence of Saint Thomas. The writing of Gide proves the influence of the French Protestantism of his era; whereas Camus' interpretation of the biblical text is a consequence of a personal and selective reading containing reflections of Saint Augustine's notions.

Keywords: Paul Claudel, André Gide, Albert Camus, intertextuality, Bible, Gérard Genette