



HAL
open science

La représentation de Dieu dans le drame de Paul Claudel

Armelle De Rincquesen Corman

► **To cite this version:**

Armelle De Rincquesen Corman. La représentation de Dieu dans le drame de Paul Claudel. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030109 . tel-03652256

HAL Id: tel-03652256

<https://theses.hal.science/tel-03652256>

Submitted on 26 Apr 2022

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.

*Thèse de doctorat de littérature et civilisation françaises
sous la direction du Professeur Jeanyves Guérin*

Armelle de Rincquesen - Corman

**LA REPRÉSENTATION DE DIEU
DANS LE DRAME DE PAUL CLAUDEL**

JURY

*Marie-Ève Bénoteau-Alexandre,
Docteur en littérature et civilisation françaises*

*Jeanyves Guérin,
Professeur émérite de littérature française à la Sorbonne nouvelle*

*Pascal Lécroart,
Professeur de littérature française à l'Université de Franche-Comté*

*Nathalie Macé,
Professeur de littérature française à l'Université d'Avignon*

Jeudi 16 décembre 2021

**ED 120 – Littérature française et comparée
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3**

LA REPRÉSENTATION DE DIEU DANS LE DRAME DE PAUL CLAUDEL

Dieu s'est présenté à Paul Claudel le soir de Noël 1886, et depuis lors l'auteur, qui était déjà poète, n'a cessé de chercher à le représenter. Pour cela, il s'est battu, durant les quatre années de combat intérieur qui suivirent sa conversion ; il a cherché à maîtriser Dieu ; il a cédé, tel Jacob avec l'Ange, acceptant de se laisser pénétrer par un mystère qui le dépasse ; il s'est formé, à l'école patristique et thomiste ; il a prié, en communiant avec les saints ; il a enfin beaucoup écrit, tachant par ses poèmes et ses œuvres dramatiques de mettre un visage sur cette présence surnaturelle, contribuant ainsi à la Révélation divine. C'est donc à la fois en héros tourmenté et en poète clairvoyant que Claudel met Dieu en scène. Ce double regard subjectif et objectif, qui fait écho au double génitif du sujet de cette étude, explique l'ambivalence du portrait de Dieu tel qu'il est mis en scène dans le théâtre claudélien. Les drames relatent en effet le parcours initiatique spirituel de héros qui rencontrent Dieu par la femme, qui se sentent blessés et abandonnés par lui, avant de réaliser que leur perception de Dieu était faussée, par un péché qui les avait éblouis comme Mesa sous le soleil de midi. La conversion de ces héros correspond à un changement de point de vue : en embrassant celui de la croix, qui donne une hauteur de vue aux événements et qui coïncide avec le regard du Christ, le drame individuel s'éclaire à la lumière de l'histoire du salut et la vision de Dieu est rétablie, par un regard ajusté et dans la contemplation divine. Le Christ, en qui image et présence divines coïncident, est ainsi l'élément de résolution du drame. C'est à son imitation, en passant par la nuit de la croix, que l'homme adultère peut devenir à la fois poète et époux, à l'instar du personnage de Don Rodrigue. Il devient alors vraiment ce qu'il est, image vivante de Dieu, lui-même créateur et Époux. L'homme, dont l'archétype est le Christ, a ainsi le pouvoir et la mission de « représenter » Dieu par une vie si unie à la sienne qu'elle actualise sa présence. En ce sens, le drame individuel n'est plus une simple analogie de l'histoire du salut, mais véritablement une « action » qui engage l'homme dans cette histoire sainte, en vue de l'avènement de Dieu. Dès lors, la représentation théâtrale devient elle aussi une action engageante, qui donne à l'œuvre claudélienne une efficacité théologique et une ambition catéchétique.

Mots-clés : Claudel - Dieu - drame - théâtre - représentation - catholicisme - image.

THE REPRESENTATION OF GOD IN PAUL CLAUDEL'S DRAMA

God presented himself to Paul Claudel on Christmas Eve 1886, and since then the author, who was already a poet, has never stopped trying to represent him. To achieve this, he battled during four years of inner struggle following his conversion. He sought to master God. He gave in, like Jacob with the Angel, agreeing to be penetrated by a mystery that surpassed him. He studied, in the patristic and Thomist school. He prayed, in communion with the saints. Eventually he wrote and wrote, trying through his poems and theatrical work to draw the face of this supernatural presence, thus contributing to the divine Revelation. Therefore, it is as a tormented hero and as a clear-sighted poet that Claudel puts God on stage. These both subjective and objective views, which echo the double genitive of the subject of this study, explain the ambivalence of the portrait of God staged in Claudel's theatre. The plays relate the spiritual journey of heroes who meet God through women, who feel wounded and abandoned by him, before understanding that their perception of God was distorted by sin that had dazzled them like Mesa under the midday sun. The conversion of these heroes carries out a change of point of view: by embracing the crucified, enabling to view events from above as Christ would see them, the individual drama is enlightened by the history of salvation and the vision of God is restored in a thorough gaze and divine contemplation. Christ, gathering both divine image and presence, is thus the key to the resolution of the drama. Imitating him, struggling through the night of the cross, the adulterer can become both poet and husband, as the character Don Rodrigue would. He then truly becomes what he is, a living image of God, creator and Spouse. Human beings, whose archetype is Christ, have the power and the mission to "represent" God with a life so united with his own that it actualizes his presence. In this sense, the individual drama is no longer a simple analogy of salvation, but truly an "action" that commits man in this holy history, awaiting the advent of God. Thereby, the theatrical performance becomes a committing action, which gives Claudel's work a theological effectiveness and a catechetical ambition.

Keywords: Claudel - God - drama - theatre - representation - Catholicism - image.

Je remercie vivement le Professeur Jeanyves Guérin qui, depuis ma première année de Master, me forme et m'accompagne avec patience, bienveillance et rigueur. Merci pour ses encouragements, ses conseils et sa grande disponibilité.

Merci également à Marie-Ève Bénoteau-Alexandre, à Pascal Lécroart et à Nathalie Macé qui ont accepté de composer le jury de cette thèse et de consacrer de leur temps à sa lecture.

Merci à tous les prêtres qui m'ont permis de faire des liens précieux entre la théologie et la littérature, en particulier le Père Maxime Deurbergue, le Père Olivier N'Guyen qui m'a fait partager ma recherche avec ses étudiants et le Père François Bouttin. Ils m'ont à la fois éclairée et soutenue.

Parmi eux, je remercie tout particulièrement Thibaut de Rincquesen, qui m'encourage, m'épaulé et m'accompagne depuis le début. Ses conseils, ses relectures et son optimisme m'ont été d'une aide inestimable.

Je suis également remplie de gratitude envers mon mari, qui a accepté d'entrer dans le temps long de mes études, au gré de nos déménagements et des naissances de nos enfants. Je le remercie pour ses conseils et ses encouragements, ainsi que pour les heures qu'il a consacrées à la relecture et à la mise en page de ce travail. Je remercie les aînés de nos enfants qui ont, eux aussi, eu la patience d'attendre que cette étude s'achève en me laissant du temps pour travailler.

Merci à mes parents qui m'ont souvent offert un cadre de travail propice en m'accueillant chez eux et en gardant régulièrement nos enfants.

Merci à mes chers Etienne et Daphné Frachon, qui m'ont aidée et soutenue pendant toutes ces années, ainsi qu'à Marie de Mandat-Grancey pour son soutien indéfectible.

Merci enfin à ma famille du Carmel qui a porté ce travail et qui a nourri son approche spirituelle. Que Cyril, Jeanne-Marie, Olivier, Catherine, Martine, Xavier, Thierry, Anna et Dulcy soient remerciés.

TABLE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

TdO : *Tête d'Or*, seconde version (1894), in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.349-479.

Ville I : *La Ville*, 1^{ère} version (1890-1891), in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.165-272 et p.661-735.

Ville : *La Ville* 2^{ème} version (1894-1898), in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.165-272 et p.661-735.

JFV I, II : *La Jeune Fille Violaine*, 1^{ère} version (1892), *La Jeune Fille Violaine*, 2^{ème} version (1899-1900) in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.273-248 et p.737-822.

E : *L'Échange*, 1^{ère} version (1893-1894), in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.531-595.

RSJ : *Le Repos du septième jour* in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.597-660.

PdM : *Partage de Midi*, 1^{ère} version (1905-1906), in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.823-900.

Ot : *L'Otage*, in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.901-987.

AM : *L'Annonce faite à Marie* (1910-1911) in *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.989-1090.

PH : *Le Père humilié*, in *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.125-202.

SdS : *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.255-531.

CC : *Le Livre de Christophe Colomb*, in *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.573-627.

JdA : *Jeanne d'Arc au bûcher*, in *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.647-696.

HTS : *Histoire de Tobie et Sara*, in *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.697-744.

*

Th I : *Théâtre*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, 1708 p.

Th II : *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, p.

OPr : *Œuvres en Prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1625p.

OPo : *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. Jacques Petit, 1967, 1326 p.

JI : *Journal*, tome I 1904-1932, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. François Varillon et Jacques Petit, 1968, 1499 p.

JII : *Journal*, tome II 1933-1955, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. François Varillon et Jacques Petit, 1969, 1360 p.

PB I : *Le Poète et la Bible*, tome I, Paris, Gallimard, « nrf », 1998, 1916 p.

PB II : *Le Poète et la Bible*, tome II, Paris, Gallimard, « nrf », 2004, 1950 p.

MI : CLAUDEL Paul, AMROUCHE Jean, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la nrf », 1969, 368 p.

LY : *Lettres à Ysé*, Paris, Gallimard, 2017, 442 p.

BSPC : *Bulletin de la Société Paul Claudel*.

CPC I, II, etc. : *Cahiers Paul Claudel I, II, etc.*, Paris, Gallimard, 1961-1990.

*

CEC : *Catéchisme de l'Église Catholique*, Paris, Pocket, 1998, 975 p.

INTRODUCTION

Nul n'aborde le théâtre de Paul Claudel en ignorant qu'il pénètre dans un univers catholique, mais peu sauraient d'emblée désigner Dieu dans ses drames : même le Christ, visage de Dieu livré aux hommes, n'est pas mis en scène tel qu'il aurait pu l'être dans la lignée des mystères médiévaux. La seule figure historique chrétienne portée sur la scène forme une des œuvres les plus courtes du poète, *Jeanne d'Arc au bûcher*. Face à elle, des drames mythiques, fictifs ou pseudo-historiques créent de *Tête d'Or* à *L'Histoire de Tobie et de Sara* un univers apparemment plus symbolique que mystique, plus sacré que chrétien, plus lyrique que religieux. Extérieurement, le thème des intrigues ne distingue pas non plus les drames claudéliens des tragédies antiques dont Claudel s'est beaucoup nourri ou des drames romantiques qu'il a parfois dénigrés : il y est essentiellement question d'un amour contrarié, sur fond de guerres, de conquêtes et de meurtres... Pourtant, écrit Jean-Louis Barrault à propos du *Soulier de Satin*, « la présence constante de Dieu [...] fait de ce sujet ordinaire, frisant le fait divers comme Bajazet, un des sujets les plus importants du théâtre de tous les temps. Comme une épée que l'on dégaine, Dieu tire le monde temporel pour le brandir en plein ciel.¹ » Par ce propos, le metteur en scène souligne deux caractéristiques fondamentales qui démarquent le théâtre de Claudel des autres drames et sur lesquelles repose cette étude : la présence divine, dramatique car cachée, et la "pâque" qui en est la conséquence, ce "passage" par lequel le héros est « tiré » de la terre vers le ciel. Toutes deux constituent invariablement, et plus universellement que l'histoire d'amour, le sujet de ses drames.

Cette présence de Dieu et le chemin pascal qu'elle suscite appellent le souvenir de la conversion à Notre-Dame en 1886, où Dieu se rendit présent à Claudel et l'engagea dans un itinéraire spirituel dramatique. Son œuvre théâtrale se construit à partir de cet événement, qui apporte au poète tous les éléments du drame qui constitueront alors ses œuvres : la rencontre et l'absence, l'injonction et l'interdit, le combat et le renoncement, mais toujours, au bout du drame, l'avènement du divin : « L'aboutissement de tout pour moi

¹ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p.209.

est toujours Dieu²», écrit Paul Claudel à Ève Francis, synthétisant sa pensée « totale ». Tout comme le poète mit du temps à s'accommoder de la présence de Dieu, celle-ci n'est pas d'emblée une source de réjouissance pour ses héros : Sygne et Tête d'Or acceptent à contrecœur l'heure de leur délivrance qui les introduira pourtant en lui ; il faut attendre Violaine pour que Dieu soit synonyme de joie, et même alors, jusqu'à *Jeanne d'Arc au bûcher*, il est difficile de qualifier d'heureux les dénouements claudéliens. Ainsi Dieu n'est-il pas immédiatement compatible avec le bonheur que cherche l'homme³ ; l'écart qui sépare Dieu de ce bonheur bâtit la scène du drame, tandis que l'intrigue suit la quête initiatique d'un héros qui quitte progressivement le « monde temporel » pour parvenir en « plein ciel » où l'attend la joie promise. Les drames mettent ainsi en scène l'histoire de cette pâque qui invite le héros, non sans les combats inhérents à la tension dramatique, à se convertir pour passer de ses attachements terrestres et temporels au Bien éternel impérissable : Dieu.

A l'origine de la fiction dramatique, il y a donc pour Claudel la réalité. Réalité d'un Dieu caché mais bien vivant, qui rend tout un horizon surnaturel compatible avec le monde de la matière. Réalité d'une vérité éternelle qui visite le temps des hommes et qui tout à la fois lui révèle et lui impose sa mesure⁴. Telle est la première tension qui façonne le drame de Claudel comme celui de ses héros : la permanence de la présence divine « ne fait pas de conditions » et c'est à l'homme de s'y accorder.

*Je n'ai jamais douté de Dieu. Toute la difficulté pour moi c'est de savoir comment je m'y adapterai. C'est un peu [...] comme Saint Paul qui pose cette question : que faut-il faire ? [...] Comment m'adapter à la fois à cette exigence que je sentais et à cette autre vocation intérieure en moi, de l'art, des choses que j'avais à dire, et dont je ne voyais pas la soudure avec l'appel incontestable qui m'était signifié. C'est une question d'adaptation.*⁵

Jamais Claudel ne remettra Dieu en question ; aussi le nœud dramatique n'est-il pas une crise de la foi, mais le perpétuel ajustement à Dieu, qui met la vie sous tension. Si celle-ci est synonyme de combat pour l'homme, elle provoque aussi l'enthousiasme du poète : la découverte de Dieu lui révèle un monde nouveau où chaque partie de la création est façonnée à son image, de sorte que l'univers entier, matériel et spirituel, constitue un « livre » inépuisable où Dieu ne cesse de se dire. La scène du drame s'élargit alors à tout l'univers et la quête

² Ève Francis, *Un autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, p.143.

³ Tel est le cri initial du héros claudélien qui s'exclame avec Simon Agnel : « *Je voudrais trouver le bonheur ! / Mais je suis comme un homme sous terre dans un endroit où on n'entend rien. / Qui ouvrira la porte ? et qui descendra vers moi dans la demeure où je suis, portant le feu jaune dans sa main ? Mais le bonheur, où est-il ?* » (TdO II, Th I, p.360).

⁴ « *La vérité est un fait extérieur qui s'impose à nous.* » (Lettre à P. Jahier, citée dans *Hommages à Paul Claudel*, *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1955, p.633).

⁵ MI p.141.

dramatique de l'homme qui tend à s'adapter à Dieu se double d'une quête poétique qui cherche à dire ce Dieu caché, à l'image de Don Rodrigue aussi conquérant qu'artiste : seule la connaissance de Dieu permet de comprendre le sens du drame. Les œuvres claudéliennes sont ainsi des poèmes dramatiques où la poésie, constituant et commentant le drame, tout à la fois le désigne et lui donne son sens.

Dans ce monde de correspondances, le deuxième événement claudélien, la rencontre de la femme qui donna naissance à *Partage de Midi* et aux drames qui s'ensuivirent, est vécu comme la réactivation de la rencontre divine et comme une découverte fondamentale : si la rencontre de Dieu et celle de la femme présentent tant de similitudes⁶, c'est parce que *l'autre* est une image divine qui rend Dieu présent pour lui. « Ah cessez d'être une femme, demande ainsi Camille à Prouhèze, et laissez-moi voir sur votre visage enfin ce Dieu que vous êtes impuissante à contenir / Et atteindre au fond de votre cœur, cette eau dont Dieu vous a faite le vase !⁷ » Lorsqu'il découvre que l'image de Dieu est en l'autre, le dramaturge rencontre le théologien. Ainsi, tout comme Claudel est à la fois l'homme, le poète et l'amant, un unique drame spirituel, poétique et amoureux se noue autour d'une seule tension : l'écart douloureux mais fécond qui sépare l'homme de la *présence*. C'est dans cet espace que se déploient le temps de l'intrigue et la question, aussi dramaturgique que théologique, de la représentation de Dieu.

Le postulat de Dieu

Dans l'univers claudélien, Dieu, « au-delà du motif littéraire⁸ », est une réalité véritable et tangible ; en intervenant dans la vie des héros et en communiquant avec eux au moyen de sa parole abondamment citée, de la Tradition, et de la grâce qui est la Muse, il déborde du cadre de la fiction... Chez Claudel, le Verbe envahit la scène. Parole dérangement que celle d'un dramaturge qui célèbre en Dieu le grand « Régisseur » du drame humain et celle d'un poète qui loue dans le Verbe fait chair une Parole préexistante qui conditionne la sienne. Une telle conception de Dieu pose certes la question dramatique de la liberté, mais également la question poétique du statut de l'œuvre humaine, qui se voit presque dépossédée d'elle-même.

⁶ La femme, symbole d'altérité pour l'homme du point de vue duquel se joue le drame, endosse d'ailleurs explicitement le rôle de la grâce divine.

⁷ SdS, Th II, p.431.

⁸ Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971, p.9.

Puisque Claudel considère Dieu non pas seulement comme un personnage scénique, mais véritablement comme l'Auteur et le Destinataire de sa propre œuvre, il nous semblerait réducteur d'étudier Dieu ou la grâce comme on étudierait un motif, une figure ou un personnage littéraires. Aussi se dessinent nécessairement plusieurs niveaux de lecture : un Dieu admis comme personnage, force ou machiniste mis en scène dans les drames ; un Dieu présent théologiquement dans des propos catéchétiques ; un Dieu véritablement à l'œuvre derrière lequel s'efface le poète... et dont témoignent tous les lecteurs de Claudel qui se sont convertis au contact de son œuvre. Chacune de ces interprétations présuppose l'adhésion tout au moins fictionnelle à sa présence, et s'il n'est assurément pas nécessaire que chacun admette ce postulat par la foi, il est indispensable d'y consentir par contrat de lecture pour entrer dans l'univers de Claudel où Dieu est l'auteur même d'une œuvre qui dépasse l'artiste, où le poète est un témoin et sa parole une parabole qui rend les drames profondément évangéliques.

Représenter, c'est rendre présent, et Claudel en a conscience lorsqu'il engage une telle démarche, l'explicitant avec le personnage de Don Mendez qui prend vie entre les mains de son *alter ego* Rodrigue. Si la présence divine est la cause du drame, elle est aussi l'objet auquel il aspire, et le lecteur de Claudel qui entre dans son œuvre par la foi peut également être conduit par celle-ci jusqu'aux portes de l'expérience mystique.

La représentation en question

Parce que Dieu est bien réel et qu'il se dit dans sa création, la matière première du dramaturge est cette réalité visible et invisible à laquelle il a goûté dès l'enfance dans la nature et dès l'adolescence dans la foi. Claudel part toujours de la réalité du monde créé et de son expérience spirituelle pour dire Dieu, le cherchant ainsi dans le monde naturel et dans les événements surnaturels qui s'expliquent mutuellement. Tel est le premier mode de « la représentation de Dieu », entendue comme génitif subjectif et constituant le discours théologique : Dieu se dit, et les créatures en donnent à la fois témoignage et connaissance. Et si l'image que Dieu a laissée de lui dans la création est voilée pour l'homme depuis le péché originel, Dieu s'est

fait homme dans le Christ pour restituer aux hommes son image et rétablir sa parole. Aussi est-ce autour de cette figure que Claudel ordonne ses drames, dans lesquels le sacrifice rédempteur est toujours l'élément de résolution, de la crucifixion de la Princesse à l'Époux qui s'élanche en Tobie pour sauver « l'âme exilée » que représente Sara. C'est à la lumière de la vie du Christ que les drames sont bâtis ; non pas sa vie historique, mais la lecture théologique de sa vie, qui dévoile la face du Père.

Façonné à l'image du Créateur et nourri de l'image divine par la foi, l'expérience et la théologie, l'homme peut à son tour concevoir des images de Dieu, deuxième mode de « la représentation de Dieu », entendue cette fois comme un génitif objectif et constituant le discours poétique : depuis l'Incarnation, l'homme peut tenter de représenter Dieu. La représentation figurative de Dieu s'est en effet imposée dans la Tradition chrétienne dès la fin des persécutions, et a été admise en Occident au VIII^e siècle, alors que le deuxième Concile de Nicée voyait dans l'image la confirmation de « l'incarnation réelle et non illusoire du Verbe de Dieu. »⁹ L'image est alors « comprise comme une seconde voix soutenant *sans la supplanter* la première voix du kérygme, celle du témoin en corps propre à aller jusqu'au martyre¹⁰ ». Même si l'image est inférieure au martyre, également mis en scène dans les drames, Dieu est admis par la foi catholique comme représentable. L'Église accorde ainsi à l'image un statut important dans l'édification de la foi, pont entre le monde sensible et le monde spirituel¹¹. La démarche claudélienne de représentation divine s'inscrit dans cette approche néotestamentaire et ecclésiale, où l'Incarnation a révélé le visage de Dieu dans la personne du Christ.

⁹ F. Boespflug, article « Images », *Dictionnaire critique et théologique* (J.-Y. Lacoste dir.), Paris, PUF, 2007, p.667.

¹⁰ F. Boespflug, « Images », *Ibid* p.667. « Le Concile de Trente et la Contre-Réforme, face à Calvin, proclament l'importance de l'image. "Si nous étions des anges, dit Canisius, (De Maria Virginie, 1577), nous n'aurions besoin ni d'église, ni de culte d'images, mais nous ne sommes que des hommes." » L'antipathie de Claudel pour le protestantisme trouve dans le rapport à l'image un argument supplémentaire et une revendication catholique d'autant plus virulente. Anne Ubersfeld, note à propos du *Soulier de Satin* qu'il n'est pas anodin que Claudel ait placé son drame à l'époque de la Contre-Réforme, qui proclame, face à Calvin, l'importance de l'image. Pour elle, « le rapport de l'art et de la divinité est peut-être l'idée-clé sinon de l'œuvre, en tout cas de la quatrième journée. » (Anne Ubersfeld, « Rodrigue et les saintes icônes », in *La Dramaturgie claudélienne* (P.Brunel et A.Ubersfeld dir.), Paris, Klincksieck, 1988, p.66).

¹¹ « L'image est un médium qui entraîne le cœur par l'attrait du sensible ; et si l'image est bien construite, elle tire l'âme dans la bonne direction. » (A.Ubersfeld, *art. cit.* p.67-68).

Mais un tel défi fait de l'acte poétique de *représentation* un drame à lui tout seul. Tel Jacob avec l'Ange, le dramaturge se confronte à l'Éternel, lui, l'Ineffable qu'on ne saurait réduire à un personnage ou à une fiction sans risquer de le profaner. Le théâtre est pourtant le médium approprié pour investiguer le drame de l'image¹², non seulement car il *représente*, auto-commentant l'acte de représentation, mais aussi car il met en scène la plus accomplie des images divines : l'homme. Chez Claudel, le discours sur Dieu passe par l'observation de l'homme, dont l'archétype est le Christ, et la tension dramatique résulte de l'écart qui sépare l'homme de cette Image divine et originelle qu'en pécheur il a pervertie, mais qu'en co-créateur il est appelé à faire advenir. Une telle représentation de Dieu en l'homme constitue le discours anthropologique et spirituel que cette étude prendra pour socle.

Cette superposition de discours qui ne s'opposent en rien mais s'expliquent mutuellement fait entrer dans un vertige baroque cher à Claudel et place la question de *l'image* au cœur de notre étude. Face à l'ambiguïté de la représentation divine, tout à la fois image de Dieu et image de l'homme, le poète, figure que Claudel met en scène dans ses drames à l'instar de Cœuvre ou de Rodrigue, joue le rôle de médiateur de l'Image vraie dont il se fait l'interprète. Ce faisant, Claudel engage à la fois une démarche apostolique et une réflexion poétique sur le rapport de l'image à la réalité, interrogeant nécessairement le rôle de la fiction, qui peut aussi bien être, comme Lechy Elbernon, « une histoire inventée » où il y a « jouissance » mais « où il n'y a point de satisfaction »¹³, ou, comme Lâla, « la vérité avec le visage de l'erreur ».

« Tout est symbole, tout est parabole »

En effet, toutes les images¹⁴ ne sont pas propres à représenter Dieu, dont la nature transcendante risque à tout moment d'être réduite. La représentation divine est un enjeu théologique débattu depuis l'Antiquité et auquel Claudel s'est intéressé, à l'école de Saint Bonaventure et de Saint Thomas d'Aquin qui

¹² Pour le poète, rien de tel que la représentation théâtrale pour commenter le rôle de l'image, le procédé du dévoilement étant intrinsèque au théâtre dont le rideau fait office de voile qui découvre au spectateur ce qui lui était caché : « *Les gens regardent le rideau de la scène. / Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.* » (*L'Échange*, Th I, p.54). Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, la présence sur scène d'un écran joue ce rôle de révélateur en donnant « *couronnement et perspective à l'action dramatique* ». (HTS, Th II, p.699) La notion de « perspective » rappelle l'importance du juste point de vue cher à Claudel.

¹³ E, Th I, p.569 et 577.

¹⁴ Par "image", nous entendons toute "représentation", qu'elle soit picturale, figurative, narrative, analogique...

voyaient dans l'analogie¹⁵ un mode de représentation propre à respecter le caractère transcendant de l'image divine.

*Les créatures procèdent de Dieu et de Dieu seul. Cependant, elles en procèdent de telle façon qu'elles ne s'y réduisent pas plus qu'elles ne s'y ajoutent. Tout ce qu'elles sont procède de lui, mais elles ne sont pas simplement comme il est. Il en résulte que nous pouvons transférer à Dieu les notions que nous avons tirées de l'être des créatures (sinon nous ne pourrions aucunement parler de lui), mais selon une analogie de proportionnalité. [...] L'analogie de l'être ainsi comprise nous permet donc de parler de Dieu et d'être assurés que ce que nous disons a un sens ; tout en nous défendant de croire jamais dissiper par là le mystère où il s'enveloppe.*¹⁶

L'analogie repose ainsi autant sur le rapport qu'entretiennent le signifié et le signifiant que sur leur différence essentielle¹⁷, qui prévient tout risque d'assimilation du signe au signifié :

*Le Saint [Saint Denys l'Aréopagite] répond qu'il y a deux voies pour aller du signe à la chose signifiée, l'une qui est la voie de la similitude et l'autre celle de la différence. Dieu en effet, et les êtres spirituels qui se rapprochent le plus de Lui, surpasse infiniment toutes les idées, notions ou figurations que nous pouvons nous en faire. Il est moins facile de Le désigner en disant ce qu'Il est que ce qu'Il n'est pas. [...] Dans les choses divines, les négations sont vraies, les affirmations sont incongrues : la position du dissemblable convient mieux à l'ostentation de leur obscurité. Les choses dissemblables, si non condecorant, non dedecorant, si elles ne contribuent pas à honorer, du moins elles ne déshonorent pas. Ainsi les figures de l'Agneau, du Lion et du Poisson par exemple seraient plus idoines à nous représenter le Verbe fait chair que cette image d'un bellâtre à la barbe bien peignée [...]. C'est en nous ouvrant son cœur sur le Calvaire qu'Il essaye de nous expliquer ce qui fait rayonner Sa face sur le Thabor.*¹⁸

Seule la pensée de l'unité divine permet de comprendre le monde comme un réseau d'analogies. Tout l'univers créé, ainsi que les événements et le langage lui-même sont autant de *logoi* divins qui déploient dans leur multiplicité l'image une du Dieu Un. Aussi Claudel ne lit pas l'analogie comme un rapport arbitraire mais comme une relation bien réelle entre le signe et le signifié, qui communient au même Dieu Un :

*Comme c'est ennuyeux d'avoir à employer le mot de symbole ! [...] ça fait croire qu'entre le signe et la chose signifiée, il n'y a qu'une ressemblance purement arbitraire et conventionnelle, tandis qu'il y a une parenté profonde, essentielle et que les deux choses ont été créées en fonction l'une de l'autre comme si [...] il y eût de l'une à l'autre une espèce de continuité.*¹⁹

¹⁵ « En théologie, l'analogie désigne l'écart entre la connaissance que l'homme a de Dieu et Dieu lui-même. Elle exprime deux exigences : respecter la transcendance absolue de Dieu, ineffable et inconnaissable, garder au discours de la foi une pertinence intelligible minimale. La combinaison de ces éléments antagonistes a donné lieu à diverses synthèses, où s'inscrivent les vicissitudes du langage théologique. » (O. Boulnois, article « analogie » dans le *Dictionnaire critique et théologique* (J.-Y. Lacoste dir.), *op. cit.*, p.49-50).

¹⁶ L.Bouyer, « Analogie », *Dictionnaire théologique*, Paris, Desclée, 1963, p.52.

¹⁷ « Parce que Dieu, dans sa pensée, est absolument inconnaissable et ne peut être qualifié que par une négativité absolue, il serait trompeur de croire l'atteindre au moyen d'images nobles, de toutes façons inadéquates. Il vaut mieux, au contraire, recourir à des figures "tirées des plus basses réalités terrestres", représenter Dieu "par les images qui ne lui ressemblent d'aucune façon". » (Pseudo-Denys, *Hiérarchie céleste*, I, §3, PG 3, 140 D, cité par M.-A. Vannier, dans l'article « Traces » du *Dictionnaire critique théologique* (Jean-Yves Lacoste dir.), Paris, PUF, 2007, p.1403).

¹⁸ « Note sur l'art chrétien », *Positions et propositions*, OPr p.126.

¹⁹ *Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PBI, p.134.

Cette « parenté profonde », c'est le souffle divin qui l'a installée en faisant de toute chose créée un *logos* ou une image de Dieu²⁰. L'univers entier, matériel et spirituel, est ainsi doué d'une sympathie voulue par le Créateur²¹, harmonie intentionnelle des créatures qui se répondent et des évènements qui s'expliquent, l'ensemble des créatures composant, par-delà le temps et par « le lien de la charité », l'Image unique du Dieu qui s'est déployée en elles. Le "déploiement" de l'image est au sens propre une "explication" du cosmos et de l'histoire tout entiers²². « Je comprends par quoi Vous êtes présent, écrit Claudel en s'adressant à Dieu.[...] où est la créature, le Créateur ne l'a point quittée. / [...] Tout être, comme il est un / Ouvrage de l'Éternité, c'est ainsi qu'il en est l'expression.²³ » Ainsi toute créature dévoile-t-elle quelque chose de Dieu ; ainsi le monde extérieur révèle-t-il le monde intérieur et l'expression de leur rapport devient la mission du poète et la fonction du drame : « Toutes les choses mouvantes et vivantes qui nous entourent nous donnent des signes aussi sûrs et l'explication éparses de cette poussée intérieure qui fait notre vie propre. Et tel est le mystère qu'il s'agit présentement de reporter sur le papier avec l'encre la plus noire.²⁴ » L'acte scriptural de Claudel repose sur cette unicité du monde ; il n'y a donc pas de discontinuité entre les mondes naturels et surnaturels qui communiquent et aspirent à communier, et c'est leur « secrète parenté²⁵ » que Claudel tout à la fois met en scène et commente dans ses fictions dramatiques. A l'instar de ses héros Rodrigue ou Christophe Colomb,

²⁰ La relation entre les notions d'« image » et de « *logos* » divins relève d'une question théologique qui ne fait pas l'objet de cette étude, mais qui renvoient toutes deux à la personne du Christ, Visage (image) et Verbe (*logos*) de Dieu manifestés dans l'Incarnation, et qui constituent le cœur de notre étude.

²¹ « *La nature [...] perçue comme [...] image et signe associant et reliant [...] la réalité matérielle à l'univers spirituel. Aux notions de représentation et d'imitation se substituent, dans l'esthétique et la phénoménologie, les concepts de symbole et d'analogie. L'art, comme la nature, est désormais non plus une « illusion », mais une « allusion » (« La nature et la morale », L'Oiseau Noir dans le soleil levant, OPr, p.1184). L'art sanctifie la nature en lui reconnaissant un sens surnaturel, comme la nature en retour sanctifie l'art en tant qu'instrument d'investigation et d'expression du sacré.* » (M.Lioure, « L'art et le sacré dans les écrits de Paul Claudel », *Claudéliana*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p.246).

²² « *Par l'image, le poète est comme un homme qui est monté en un lieu plus élevé et qui voit autour de lui un horizon plus vaste où s'établissent entre les choses des rapports nouveaux. [...] Leur création [des grands poètes] est une image et une vue de la création toute entière.* » (« Introduction à un poème sur Dante », *Accompagnements*, OPr p.422-423).

²³ Paul Claudel, « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, OP. p.241.

²⁴ « *Connaissance du Temps* », *Art Poétique*, OP p.127.

²⁵ SdS, Th II, p.306.

Claudiel se positionne ainsi en "découvreur" du monde²⁶, chargé non pas de créer mais de révéler les analogies par lesquelles un divin Poète a écrit ce monde à son image²⁷.

L'investigation de l'image divine devient facilement vertigineuse, et le génie de Claudel réside dans son art d'installer, pour les révéler, des rapports entre les images, les mots, les figures et les évènements qui constituent un monde homogène et autonome :

*Ainsi un poème n'est point comme un sac de mots, il n'est point seulement / Ces choses qu'il signifie, mais il est lui-même un signe, un acte imaginaire, créant / Le temps nécessaire à sa résolution, / À l'imitation de l'action humaine étudiée dans ses ressorts et dans ses poids.*²⁸

Aussi, l'analogie claudélienne est-elle à la fois multiple et une, à l'image de l'*Imago Dei* qui se démultiplie dans le monde sans perdre son intégrité. Parce que « tout est symbole [et que] tout est parabole²⁹ », tout permet divers degrés d'interprétation qui ne s'excluent pas mais se complètent. Ainsi, dans cet univers « total », le drame amoureux entretient un rapport d'analogie avec le drame du salut : « au-dessus de l'Histoire profane, nous dit Claudel, il y a l'Histoire sainte.³⁰ » Mais cette histoire fictive entre aussi en relation analogique avec le drame intérieur de l'auteur :

*Mon esprit se met par moments à ne plus procéder que par bonds soudains et disparitions instantanées. C'est au lecteur à se débrouiller avec ce lapin éperdu qui se cogne à tous les meubles [...]. Ou si vous aimez mieux, quand je frappe dans mes mains, je ne sais jamais quels acteurs à demi accoutrés tous à la fois vont répondre à mon appel pour prendre leur place dans la pièce inopinée dont je suis le désemparé régisseur. Plutôt que de construire un scénario, je préfère vous introduire vous-même au milieu de mon personnel et vous laisser le soin d'en tirer ce que vous pourrez.*³¹

L'acte poétique lui-même est pensé dans son rapport analogique avec l'acte créateur (*poiétique*), le poète n'étant lui aussi qu'une *image* du Créateur et sa parole qu'une répétition du Verbe divin. Pour entrer dans ce symbolisme en réseau, Claudel nécessite une lecture « polyédrique³² », comme pour la Bible qui « emploie

²⁶ « C'est dans les œuvres visibles de Dieu que ses œuvres invisibles trouvent encore leur meilleure explication, et l'autorité même des Écritures nous y convie en désignant parfois d'un même nom les unes et les autres. Nous avons plus de chance de trouver la vérité en nous servant des documents ouverts à notre inspection et en recourant à l'auteur même, qu'en nous fixant à notre seule imagination. » (« Les trois premiers jours de la Genèse », PB I, p.14).

²⁷ « Le véritable instrument de découverte scientifique, ce n'est pas le syllogisme, c'est la comparaison. Elle repose sur le principe d'homogénéité de toute la création. Elle va du particulier au général par coups de tête. » (J I, p.122).

²⁸ « Les Muses », *Cinq grandes Odes*, OP, p.228.

²⁹ *Du sens figuré de l'Écriture*, PB I, p.598. « Comme par la foi toutes les réalités de la nature prennent une valeur typique, de même par elle tous les événements. Tout ce qui est symbole, tout ce qui arrive est parabole. Quelque chose capable pas seulement d'attirer le regard, mais de retenir la contemplation. » (« L'art religieux », *Positions et propositions*, OPr p.113).

³⁰ « L'art religieux », *Positions et propositions*, OPr p.113.

³¹ « Autre fragment sur Saint Joseph », PB I, p.51.

³² *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.141. « Polyédrique : Corps solide qui a plusieurs faces. » (Définition Atilf-Tlfi).

toujours les mots dans la plénitude de leur sens. Quand elle dit *l'eau* ou *le feu* ou *le vin* ou *le pain*, on peut être sûr que rien ne manque à ces vérités substantielles.³³ La totalité divine se lit dans la plénitude des mots qui contiennent souvent en eux-mêmes l'explication analogique.

L'homme, Imago Dei

Pour le poète comme pour le théologien, l'analogie prend tout son sens lorsqu'ils considèrent, suivant l'Écriture, que l'homme, *imago Dei*, est un signe divin. Puisqu'un signe n'a pas de sens par lui-même mais dans le rapport³⁴ qu'il entretient au signifié, ainsi l'homme, créé à l'image de Dieu, devient signe divin dans la mesure où il entretient avec lui un *rapport*. Tel est l'apprentissage du héros, appelé à passer d'une autonomie stérile à une dépendance féconde. Tel est le sens de la rencontre avec la femme qui provoque un mouvement de conversion par lequel le héros entre en relation (rapport) avec Dieu et peut alors devenir semblable à lui (*imago Dei*), mettant fin à l'écart dramatique qui le séparait de lui. Si toute la création est à son image, l'homme seul, par *l'imitation* peut devenir à sa ressemblance³⁵. Cette vocation ontologique de l'homme créé « à l'image et à la ressemblance » de Dieu est donc de le représenter, à la fois par son *être* (image) et par son *action*³⁶ (ressemblance). Le théâtre de Claudel raconte l'histoire de cette vocation en mettant en scène des personnages qui cherchent en vain le bonheur en eux-mêmes (situation initiale), qui sont appelés au sacrifice (élément perturbateur), et qui finissent par trouver la béatitude (situation finale) lorsque, dépossédés de leurs visages (élément de résolution), ils ressemblent enfin au Christ qui accomplit alors en eux son œuvre de salut. Ce parcours initiatique du héros claudélien résume le drame du salut.

³³ *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PBI, p.147.

³⁴ « *AB est contingente, CD est contingente, mais le rapport de AB à CD est éternel, intelligible, indépendant du fait* ». (JI, p.133). La perception et le dévoilement de ces « rapports » constituent deux des trois marques qui caractérisent et distinguent selon Claudel un « grand poète », la première étant l'inspiration qui lui permet de *voir* les rapports entre le visible et l'invisible ; la seconde étant l'intelligence, et la troisième la catholicité, qui lui permet de restituer ces correspondances (rapports) universelles qui lui ont été données de voir.

³⁵ « *Saint Bonaventure [...] différencie d'abord l'image [divine], dont on peut trouver des traces dans la nature, et la ressemblance, privilège de l'homme seul.* » (M.-A. Vannier, article « traces » du *Dictionnaire critique de théologie* (J.-Y. Lacoste dir.), *op. cit.*, p.1403).

³⁶ Étymologiquement, *drama*.

La notion positive de drame

Le drame est une action portée sur scène et soutenue par un dialogue. Il combine donc les notions d'image et de *logos*, devenant le genre propre à exprimer le Verbe qui est à la fois parole et image éternelles de Dieu. Claudel voit dans la notion de *drame* un état positif où se déploient la liberté et l'agir humains.

En effet, en choisissant de créer l'homme à son image, Dieu a délibérément placé entre l'homme et lui un écart, espace (scène) édénique qui garantit l'exercice de la liberté. Le drame, constitutif de la condition humaine, se joue dans cet intervalle, lieu ambivalent qui peut réunir ou séparer l'homme et Dieu : l'homme peut opter pour l'autonomie, péché originel d'Adam, ou peut choisir d'y dialoguer et d'y agir pour œuvrer à sa ressemblance. C'est à cette tâche que Sara appelle Tobie père lorsqu'elle l'exhorte ainsi : « 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 ! » L'abîme est la scène et la vocifération, le cri de l'homme qui, tel Mesa dans son Cantique, se tourne vers Dieu pour renouer avec lui le dialogue originel. La tension dramatique, qualifiée de *Spannung* par le théologien Urs von Balthasar, n'est rien d'autre que l'aspiration de l'homme vers et par Celui qui l'appelle inlassablement.

Derrière la notion positive d'« action », le drame a aussi le sens de « situation grave³⁷ », et derrière celle d'« aspiration » la tension évoque aussi une « situation de désaccord³⁸ ». Claudel, employant les mots dans l'intégralité de leur sens, ne nie pas la dimension éprouvante du drame, qui jaillit du péché originel : c'est lui qui engendre les péripéties et le combat principal de l'intrigue. « Partout l'ambiguïté de la pensée reflète celle de l'existence ; le drame de l'existence est celui de la vie. C'est une recherche, un itinéraire, et c'est en même temps un conflit.³⁹ » Ce conflit naît de la confrontation du désir originel de Dieu à un autre appel irrésistible⁴⁰ qui semble inconciliable avec Dieu, et le drame claudélien comme celui du salut se

³⁷ Définition ATILF <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=401094855;r=1;nat=;sol=1;>

³⁸ Définition ATILF <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?58;s=401094855;r=2;nat=;sol=2;>

³⁹ H. de Lubac, "Le drame de l'appel", *Théologies d'occasion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p.469.

⁴⁰ Telle est la première œuvre de division, origine du mot "diable", lorsqu'Ève convoite un autre objet que Dieu.

construit assurément sur cette opposition : « Comment appartenir en même temps complètement au monde et complètement à Dieu ?⁴¹ ».

Mais pour Claudel, cette division intérieure engendrée par le péché ne suffit pas à donner au drame une connotation négative ; au contraire, c'est elle qui procure à la vie comme à l'intrigue son intérêt : « Quand, nous dit-il, ces deux forces, toutes deux sacrées, se trouvent en opposition, il y a une question à résoudre, une solution à pratiquer, il y a drame⁴². Sans opposition, pas de composition. » Le mouvement originel par lequel l'homme tendait naturellement vers Dieu devient certes un effort, mais d'autant plus digne d'être effectué qu'il garantit la liberté, qu'il provoque une œuvre belle et que son dénouement sera heureux. Ce dénouement, vers lequel tend l'intrigue et qui donne au drame son sens⁴³, n'est autre que le Dieu Un, tout à la fois cause et fin de la vie humaine, en qui tout finit par être réconcilié.

La posture théologique du poète

L'analogie entre le théâtre claudélien et le drame du salut, combinée aux recherches exégétiques, à l'érudition et à la rectitude théologique – essentiellement thomiste – du poète qui fréquentait assidûment les Pères de l'Église engage à questionner l'autorité théologique de son propos. Une telle approche pose la question du statut de l'art en théologie : un discours artistique, façonné par l'expérience individuelle et la forte personnalité d'un poète, peut-il traduire avec rigueur et impartialité un propos scientifique ? Une parole humaine et contingente peut-elle contenir la Parole éternelle, et l'imagination est-elle compatible avec le raisonnement théologique ? « La difficulté avec la pensée de Claudel, soulignait Balthasar qui a traduit et commenté celui-là, c'est qu'il est poète et non point philosophe. Cela lui donne le droit de voir toutes les choses à la fois (il part de la synthèse pour analyser ensuite) ou encore de voir dans une seule chose toutes les

⁴¹ Hans Urs von Balthasar, *Le Soulier de Satin de Paul Claudel*, op.cit., 2002, p.43.

⁴² « *L'histoire du monde se déroule [...] à la manière d'un drame, avec des moments de détente et d'autres spécialement serrés et urgents, et cette accélération à la fin, l'heure suprême où le dénouement approche et où les événements se pressent, concourent, accourent de toutes parts à coups précipités.* » (*Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.300).

⁴³ « *Dans la terminologie claudélienne, la notion de drame est [...] inséparable de celle de sens, elle-même entendue dans la double acception de direction et de signification. L'idée de drame lui paraît impliquer nécessairement et simultanément celle de message et de mouvement.* » (M.Lioure, « Claudel et la notion de drame », in *Claudeliana*, op. cit. p.24-25.)

autres qui lui sont nécessaires pour qu'elle puisse être – ou devenir – ce qu'elle est ou doit être.⁴⁴» Ce génie poétique qui échappe – apparemment – à toute rigueur scientifique et que Claudel s'ingénie même à mettre en scène à travers la bouffonnerie et la fantaisie croissantes dans ses œuvres, est pourtant compris par de nombreux théologiens, à l'instar de Balthasar ou d'Henri de Lubac qui voient dans l'interprétation claudélienne de l'Écriture une parole complémentaire au discours théologique :

A sa manière, et non pas tant qu'il théorise que lorsqu'il chante, Claudel n'en est pas moins, au plus grand sens du mot, théologien. [...] C'est ainsi que malgré bien des réticences, on a commencé de s'apercevoir que la lecture claudélienne des Livres saints a beaucoup à nous apprendre, - ou à nous faire retrouver. Par d'autres voies, évidemment, que celles de la critique !⁴⁵

Dans *Le Soulier de Satin*, Claudel défend lui-même le « délice de l'imagination » pour entrer dans le mystère des correspondances et des choses invisibles. Sa *Parabole d'Animus et d'Anima* explicite sa démarche : ce Dieu que l'esprit est trop étroit pour contenir, il tâche de le communiquer à l'âme, par le biais de la poésie, de l'humour et de la fantaisie. Et si le propos de Claudel ne fait effectivement pas autorité dans le débat théologique⁴⁶, il n'y a rien dans son œuvre qui aille à l'encontre de la théologie catholique ; au contraire, c'est parce qu'il est entré au cœur de ses mystères et qu'il en a assimilé les notions que ceux-ci ont pu devenir constitutifs de son discours poétique.

La situation épistémologique

La critique claudélienne déborde ainsi du cadre de la littérature pour toucher l'univers théologique, dont les grands représentants du XX^e siècle, à l'instar d'Hans Urs von Balthasar ou du cardinal Journet, étaient claudéliens. C'est à la jonction de ces deux paroles, poétique et théologique, que cette étude se positionne. En cela, dans la critique claudélienne, elle a résonné d'une manière toute particulière avec les œuvres de François Varillon, d'André Vachon, d'Agnès du Sarment, et indéniablement de Dominique Millet-Gérard. Notre étude se distingue pourtant de leur approche en proposant une lecture d'une part plus contemporaine

⁴⁴ H.U. von Balthasar, *Petit mémoire sur Paul Claudel* [1980], BSPC n°150, 1998, p.1.

⁴⁵ H. de Lubac, « Claudel théologien », *Théologies d'occasion*, Paris, Desclées de Brouwer, 1981, p.462-463.

⁴⁶ Face aux théologiens détracteurs du Claudel exégète, le Cardinal Journet, qui correspondit avec Claudel et le publia plusieurs fois dans la revue *Nova et Vetera* qu'il fonda en 1926, propose une lecture consensuelle du poète, en ajoutant aux quatre sens traditionnels de l'Écriture le sens « accommodatice » qu'il applique à l'interprétation et à l'appropriation poétique d'un texte, telle que Claudel la pratique dans ses essais exégétiques.

que celle des premiers cités, et d'autre part plus spirituelle et moins théologique que celle de Madame Millet-Gérard.

Pour nous, l'articulation de la théologie et de la poétique a nécessité une clarification des termes et une grande rigueur sémantique. Aussi avons-nous travaillé avec des dictionnaires théologiques, le *Catéchisme de l'Église Catholique*, des ouvrages de théologie à notre portée et des entretiens édifiants avec des prêtres et théologiens, notamment le Père Maxime Deurbergue, historien de l'art et théologien, qui interrogeait concomitamment, dans une thèse qui sera prochainement publiée, le statut de l'art en théologie. Le défi était d'assimiler suffisamment les notions et mystères de la foi catholique tels la grâce, l'Église, l'image, la sainte Trinité, l'histoire ou la liberté, pour rejoindre Claudel dans sa propre pensée, elle-même nourrie par sa culture théologique, et pour les intégrer sans erreur dogmatique à notre approche poétique. Pour rester dans la veine claudélienne, nous avons principalement appuyé cette étude sur trois grands théologiens du XX^e siècle qui ont compris, admiré et étudié Claudel : Hans Urs von Balthasar, Henri de Lubac et Charles Journet. La question de l'avènement de l'image dans l'histoire du salut a principalement reposé, elle, sur l'ouvrage du père dominicain Dominique Barthélémy, *Dieu et son image*, et sur l'étude des figures bibliques de Paul Beauchamp. Pour le symbolisme spirituel d'*animus* et d'*anima*, il a trouvé un écho théologique et anthropologique chez Gertrud von Lefort et Paul Evdokimov, qui ont notamment éclairé la vision claudélienne de la femme-*anima*. Si certains de ces auteurs, à l'instar de ces derniers, ne sont pas claudéliens, si les dictionnaires et catéchismes que nous avons utilisés sont postérieurs à l'œuvre claudélienne, ils nous ont pourtant paru légitimes en vertu de la « catholicité » de cette œuvre qui s'appuie sur l'Écriture et la Tradition dont ces ouvrages intemporels se font les porte-voix. Tous ces apports n'ont cependant pas remplacé une formation théologique que nous n'avons pas la prétention d'avoir, aussi cette étude propose-t-elle une lecture poétique et spirituelle du théâtre claudélien, éclairée par la mystique et la théologie, et non une critique exégétique ou proprement théologique de son œuvre. Le livre de référence qui fera indéfectiblement autorité dans ce travail reste dès lors la Bible, que nous avons fait fréquemment dialoguer avec la parole claudélienne.

Cette approche spirituelle s'est donc nourrie de la Tradition biblique et s'est imprégnée de la spiritualité carmélitaine, notamment à l'aune des écrits de Thérèse d'Avila, Jean de la Croix et Thérèse de

Lisieux, contemporaine de Claudel. Tous trois apparaissent fréquemment dans son *Journal*, et le symbolisme spirituel de sa poésie se rapproche indéniablement de la mystique de l'union divine dont ils sont les maîtres incontestables⁴⁷.

Du côté de la poétique, notre réflexion est paradoxalement née de l'approche laïque d'Antoinette Weber-Caflisch, *La scène et l'image : le régime de la figure dans Le Soulier de Satin*⁴⁸. À la lecture de son étude, il nous a semblé dérangent que le lien entre l'image poétique et l'image de Dieu ne soit pas questionné du point de vue de la pragmatique, que nous semblait devoir induire l'œuvre explicitement catholique de Paul Claudel. C'est ainsi qu'est née une réflexion qui allie la foi à la poétique, avec ses expériences et ses conséquences. Didier Alexandre et Nathalie Macé ont été des auteurs de référence pour notre réflexion poétique, et tout particulièrement cette dernière, puisque son étude *Le Pays à l'envers de l'endroit*⁴⁹ envisageait elle aussi la fonction poétique dans la dramaturgie.

Enfin, l'approche dramatique a tout d'abord pris racine dans les monographies de Jacques Madaule, notamment avec *Claudiel et le Dieu caché*⁵⁰ et *Le Drame de Paul Claudel*⁵¹, puis dans les études de Jacques Petit ; mais toutes datent maintenant d'un demi-siècle ou plus. Michel Lioure a ensuite nourri notre approche dramaturgique, et nous avons ainsi pu faire des liens précieux entre ses analyses et leur symbolisme théologique, de même qu'avec l'œuvre de Michel Autrand.

Ainsi, cette étude a cherché à interpréter les fonctions poétiques et dramaturgiques sous le prisme de la foi catholique, de la connaissance théologique, de l'anthropologie chrétienne, mais également de l'expérience spirituelle de Claudel, qui ne peut considérer l'image poétique indépendamment de son essence divine.

⁴⁷ Voir le chapitre 1, II, 2.

⁴⁸ Antoinette Weber-Caflisch, *La scène et l'image, le régime de la figure dans Le Soulier de Satin*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1985, 184 p.

⁴⁹ Nathalie Macé, *Le Pays à l'envers de l'endroit*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2005, 655 p.

⁵⁰ Jacques Madaule, *Claudiel et le Dieu caché*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Foi vivante », 1969, 169 p.

⁵¹ Jacques Madaule, *Le Drame de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1947, 495 p.

Les œuvres étudiées

Pour que cette étude soit la plus représentative et la plus exhaustive possibles, nous choisissons de mettre en parallèle les grands drames de Paul Claudel, à l'exception d'une pièce de la Trilogie, *Le Pain dur*, qui ne peut être comprise qu'au cœur du cycle des Coûfontaine. A travers les quarante-quatre années qui séparent la deuxième version de *Tête d'Or* (1894) de *L'Histoire de Tobie et de Sara* (1938), ainsi que la grande variété des genres dramatiques explorés dans l'œuvre claudélienne, on voit certes évoluer le rapport de Claudel à Dieu au fil des drames, mais on découvre surtout que la figure divine reste fondamentalement la même. Aussi, face à l'ampleur du corpus et pour souligner cette permanence de Dieu qui se découvre progressivement mais qui reste immuable, nous optons pour une démarche plus synthétique que comparative, mettant davantage en avant ce qui rassemble les œuvres que ce qui les différencie. Par ailleurs, Claudel n'ayant pas écrit ses principales pièces dans l'optique qu'elles soient un jour jouées, notre travail s'appuie sur les dernières versions poétiques de ses drames et ne prend pas en compte les versions et réécritures pour la scène.

Avec la seconde version de *Tête d'Or*, le héros claudélien prend douloureusement conscience de son impuissance et de sa finitude dans un monde vieillissant que menace l'ennemi. Face à la mort des siens se réveillent en lui un instinct de vie et un désir insatiable qui l'enjoignent à devenir « comme un Dieu », ce qu'il pense accomplir en se faisant roi régicide et guerrier invincible. Mais le drame ne s'achève pas sur ces triomphes qui remettent pourtant le pays à flot. *Tête d'Or* ne devient vraiment comme Dieu que lorsqu'au seuil de sa propre mort, après un revers de fortune éclatant, il réalise n'être « qu'un homme », se laisse dépouiller comme le Christ en croix, et que, déposé comme Lui entre les bras de la femme, il finit par embrasser ce Soleil qu'il désirait être lui-même. Au bout de son parcours initiatique, Simon Agnel est bien devenu « comme Dieu » ; seulement, ce Dieu n'était pas le « Très-Haut » et le « Tout-Puissant » qu'il fantasmait de devenir, mais s'est révélé être « l'agneau » dont il portait le patronyme, image glorieuse du crucifié qui n'est pas venu abolir la souffrance mais la revêtir.

Écrit la même année, *L'Échange* met en scène une intrigue et un décor fort différents mais un héros lui aussi partagé entre sa soif d'éternité et sa propre finitude. Animé d'un même désir intarissable de liberté, il consent à vendre sa femme pour se libérer des liens matrimoniaux qui l'empêchent d'assouvir les passions

de son cœur et de sa chair, tandis que sa femme tente de l'en empêcher, lui enseignant la sagesse et lui ouvrant les yeux sur le vrai visage de l'amour, comme la Princesse le faisait pour Simon Agnel. Mais contrairement à ce dernier, Louis Laine signe sa perte lorsqu'il refuse d'admettre la vanité de ses fantasmes au profit de la réalité. Si ce drame donne à voir le visage de l'Époux en négatif de celui du héros, il révèle en sa femme Marthe la constance de la grâce et de la miséricorde qui accompagnent, même après la mort, celui qui ne la méritait pourtant pas.

En 1895-1896, Claudel écrit un drame aussi symboliste que mythique, *Le Repos du septième Jour*, qu'il place dans « l'Empire du Milieu », mais dont tout le second acte se situe aux Enfers. A priori, l'intrigue diffère totalement des drames précédents et le personnage principal n'est plus cet homme partagé auquel on pouvait s'identifier, mais le premier héros christique de Claudel. Pourtant, l'œuvre entretient une profonde parenté avec celles qui la précèdent, comme elle en entretiendra avec les suivantes, parce qu'elle met explicitement en scène l'histoire du salut. L'Empereur y offre sa vie, à la prière de ses sujets, pour délivrer le monde des vivants du peuple des morts qui l'envahit. Tel le Christ, il descend aux Enfers pour « trouver le remède » à la mort et en revient dépouillé mais victorieux. Il assure aux hommes l'éternel repos pourvu qu'ils consentent à respecter le jour saint selon qu'il est prescrit par le « Seigneur du Ciel et de la Terre ». Ce remède est celui qui aurait sauvé Louis Laine : l'obéissance à la loi. Ainsi Claudel découvre-t-il en Dieu la juste mesure de toute chose, seule capable d'équilibrer les passions incontrôlables des hommes.

Dans la seconde version de *La Ville*, écrite durant ces mêmes années, le monde n'est pas corrompu par la mort mais par la dépravation des hommes de la cité. De même que *Le Repos* racontait l'avènement d'un monde restauré par le sacrifice d'un seul, *La Ville* relate un processus pascal similaire : pour être purifiée, elle doit passer par les cendres, desquelles elle renaîtra régénérée, esquisse de la Jérusalem nouvelle. Dans la gravité et l'austérité de ces quatre premiers drames, Claudel explore le mystère baptismal du salut conditionné par la mort à soi-même et la destruction des idoles.

À partir de *Partage de Midi*, écrit en 1905 en exutoire aux deux années de passion amoureuse qu'il vient de vivre, la représentation de Dieu se bâtit moins sur l'exploration théologique que sur l'expérience amoureuse. Dieu n'est plus seulement le régisseur d'un univers mais il prend le visage d'un amant jaloux ; il n'est plus contenu dans la seule promesse d'un monde nouveau, mais sa présence est déjà actuelle dans l'au-

delà que rejoignent les amants éternels. Pour autant, la mort à soi-même dans le renoncement aux amours terrestres n'en reste pas moins l'élément rédempteur qui résout le drame.

Composé entre 1908 et 1910, *L'Otage*, premier opus de la trilogie des Coûfontaine, associe les deux principaux thèmes des drames précédents : l'avènement d'un monde nouveau sur les ruines d'un monde passé et le renoncement à l'amour d'ici-bas au profit de Dieu, figuré par le Pape, qu'il s'agit de sauver. Les deux thèmes se conjuguent l'un par l'autre, puisque c'est le sacrifice tout christique de Sygne qui réunira la modernité représentée par son époux Turelure au monde ancien incarné par sa famille. Plus que l'amour, toujours bancal et souvent défectueux, c'est l'unité qui rend le monde claudélien à l'image de Dieu.

Telle est l'œuvre de Violaine dans *L'Annonce faite à Marie*, dont le décor de fond – la fin de la guerre de Cent ans et la réunification de la France – extériorise le drame familial et vocationnel qui construit l'intrigue autour de personnages partagés entre leur devoir et leurs désirs. Écrit dix ans après la seconde version de la *Jeune Fille Violaine* qu'il remanie et cinq ans après la crise de *Partage de Midi*, le drame met en scène une figure féminine aussi christique que L'Empereur du *Repos*, qui consent, par justice divine, à sacrifier son amour terrestre pour bâtir une Église mystique qui naîtra de l'offrande de son corps-hostie sur l'autel de la table familiale. En elle, comme le titre l'explique, le monde vit une Visitation divine qui se traduit par le miracle, la paix retrouvée et la joie. Pour la première fois dans l'œuvre claudélienne, celle-ci devient prédominante : c'est d'un cœur débordant d'allégresse que naît chez Violaine le désir du sacrifice, c'est vers la joie qu'elle conduit son monde et c'est en elle qu'elle meurt, remplie de gratitude pour la béatitude qui l'attend en Dieu.

En 1915-1916, *Le Père humilié* clôt le cycle des Coûfontaine par une histoire d'amour typiquement claudélienne mais étonnamment inversée, puisque c'est l'amant qui délaisse la femme aimée⁵². De même que Violaine aurait pu convoler avec Jacques Hury, rien n'empêcherait Orian d'épouser la descendante de Sygne ; mais à l'instar de Violaine, il choisit de répondre à l'appel impérieux du martyr. Car dans le monde claudélien comme dans l'économie du salut, le sacrifice est la vocation christique de certains élus qui rachètent les désordres du monde par la radicalité de leur offrande. À la suite d'Orian et comme Jacques avant elle, Pensée est à son tour conduite au sacrifice, qu'elle accomplit en consentant à un mariage de raison. Si la peine des amants séparés rattache plutôt *Le Père humilié* à la tonalité des premières œuvres, le thème de

⁵² Réponse d'un Paul Claudel apaisé qui consent à son tour au sacrifice de la séparation ou simple renouvellement de l'intrigue ?

l'enfantement fait écho à celui de *L'Annonce* et ouvre une nouvelle espérance dont les drames suivants ne se départiront pas, célébrant la fécondité d'une âme qui s'est laissée visiter par Dieu.

Le Soulier de Satin, somme de Claudel composée entre 1919 et 1924 et organisée en quatre Journées dramatiques, reprend avec un cœur apaisé, une espérance invincible et une dramaturgie innovante les thèmes des œuvres précédentes : une terre à réunir, des amants séparés et des âmes à sauver. Mais ce monde que le conquérant Rodrigue est appelé à unifier ne symbolise pas seulement deux continents, ni ne représente seulement deux âmes qui cherchent à se rejoindre ; c'est l'Un qui doit être enfanté, par la réunification de la terre, qui figure l'homme, le cœur, le Paradis... L'impossibilité pour les amants de vivre un amour exclusif ne se comprend que dans l'incommensurable communion des saints, à laquelle nul ne peut échapper et qui forme un monde total et indivisible. Aussi Prouhèze et Rodrigue apprennent-ils à renoncer l'un à l'autre pour se retrouver dans le Tout, pour connaître la joie et libérer à son tour le monde de ses liens. Les citations mises en exergue de la pièce font du *Soulier de Satin* non pas d'abord un drame amoureux, mais un apologue louant la toute-puissance et l'unité divine face aux faiblesses et aux divisions de l'homme.

Très naturellement, les deux mondes que Rodrigue avait réunis se partagent la scène du *Livre de Christophe Colomb*, drame en deux parties que Claudel écrit en 1927. Outre la double temporalité de cette œuvre qui fait dialoguer le Christophe Colomb parvenu au Ciel avec celui qui parcourt encore la terre, l'innovation du drame repose sur le principe d'une scène à étages qui présente en simultanéité l'intrigue d'ici-bas et l'histoire éternelle, le monde que Christophe doit quitter et l'éternité qui l'attend. Ainsi la vraie scène est le ciel où Christophe II appelle Christophe I, et le monde d'ici-bas n'est que le *proscenium*, antichambre du paradis. Comme Rodrigue, le monde nouveau que Christophe Colomb découvre sur la terre pour l'unir à l'Espagne n'est que l'image de la totalité divine qui cherche à se rassembler, pour faire advenir dans le temps et l'espace des hommes l'éternité de Dieu.

Le procédé est repris dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, qui concentre l'action dramatique au moment de la mort de Jeanne, mais qui double cette intrigue d'une lecture éclairée de sa vie par un frère dominicain. Cet oratorio dramatique écrit en 1934 sur commande de la mécène Ida Rubinstein et sous le coup d'une vive inspiration, puis mis en musique par Arthur Honegger, transforme le drame en un chant et partant, la mort en hymne. Expirant dans une exultation de joie, Jeanne prolonge le personnage de Violaine, vainquant la mort au profit de l'amour divin et réunissant la terre par son sacrifice.

Après que Jeanne a brisé ses chaînes, Paul Claudel renonce à faire mourir ses amants. Notre étude ne peut donc faire l'impasse de *L'Histoire de Tobie et de Sara*, « moralité en trois actes » écrite quatre ans après *Jeanne d'Arc au bûcher*. Les grands thèmes claudéliens sont repris dans cette réécriture libre du *Livre de Tobie* qui réunit deux intrigues : un héros se lançant à la recherche d'une âme éperdue qui l'appelle à son secours et Tobie père, aveugle, cherchant à recouvrer la vue. *L'Histoire de Tobie et de Sara* achève alors sur une victoire totale l'œuvre dramatique et spirituelle : pour la première fois, les amants se marient et l'aveugle voit⁵³. Telle est l'ultime parole de joie et d'espérance que laisse le dramaturge avant de consacrer sa plume à l'étude de l'Écriture Sainte. D'amant jaloux qu'il était, Dieu prend en Tobie le visage d'un époux bien-aimé ; quant au père, il voit désormais le fils, image du face à face divin enfin rétabli, non pas dans l'au-delà de la scène, mais dans le drame d'ici-bas.

Ainsi est-ce vers la réunion de ce qui était divisé que tendent tous les drames. Cette tension vers l'unité qui constitue à la fois l'intrigue et la démarche poétique concorde avec l'avènement du Dieu Un que Claudel, par tous les moyens dramaturgiques d'un théâtre qu'il veut « total », tente de représenter.

Le plan de cette étude

Avant d'entrer dans l'œuvre dramatique qui constitue le corps de cette étude, nous consacrerons un premier chapitre à présenter Paul Claudel comme poète « catholique », tel qu'il se définit lui-même. Cette catholicité n'est pas l'expression d'une idéologie religieuse par le biais de laquelle il regarderait le monde. Elle est au contraire la propriété même du monde créé à l'image de Dieu. C'est la catholicité du monde, que Claudel entend au sens étymologique d'« universalité », qui le fait adhérer à la foi et qui suscite sa propre parole poétique. Dieu se dit en toute créature et le poète a la mission particulière de révéler cette catholicité qui forme un univers clos et autonome, révélateur de Dieu. Pour percevoir la totalité de ce monde dans lequel il nous entraîne, le poète invite à se hisser en haut de la croix. Il donne ainsi une clé de lecture indispensable : ce n'est qu'en contemplant le monde avec les yeux du Christ, qui seul en possède le sens, que l'homme

⁵³ La figure du héros aveugle était déjà présente avec l'Empereur du *Repos du septième Jour*, Violaine de *L'Annonce faite à Marie*, et Pensée du *Père humilié*.

pourra comprendre son drame, et celui de l'humanité. L'acte poétique d'interprétation du monde comme image de Dieu est donc indispensable à l'acte dramaturgique qui met ce Dieu en scène pour le représenter.

Si Dieu se dit en toute chose créée, le deuxième chapitre se demande alors quel(s) visage(s) de Dieu, recèle ce monde. Dans l'univers claudélien, les personnages occupent des fonctions symboliques, l'homme représentant l'humanité et la femme le principe spirituel qui anime le monde. Une telle approche permet de considérer la rencontre, l'amour et la séparation, triptyque thématique des œuvres de Claudel, non plus seulement comme l'expression d'un drame individuel, mais comme l'image du drame intérieur d'un homme en proie à une funeste autonomie tant qu'il n'a pas rencontré la femme-Dieu. Ce long chapitre installe ainsi analogies et les angles de lecture à partir desquels se construiront les chapitres suivants.

La constance du symbolisme spirituel permet ainsi de lire, dans un troisième chapitre, les intrigues particulières et les drames individuels à la lumière de l'histoire du salut. Derrière la variété des drames, des personnages et des intrigues, Claudel réécrit inlassablement le drame biblique, de la mise en scène d'un chaos originel jusqu'à l'œuvre de rédemption, en passant, bien entendu, par la croix. Cette histoire retrace le parcours initiatique d'un homme qui s'est séparé de Dieu par son péché et qui reconnaît en l'autre le Visage perdu, auquel il aspire depuis la nuit des temps. Puisque tout est une question de point de vue, enseigne Claudel⁵⁴, nous verrons que le drame se dénoue justement quand le héros détourne son regard de lui-même – c'est l'acte de conversion – pour adopter le point de vue de la croix.

On découvre alors qu'une seule et même tension motive la quête du héros parce qu'elle seule peut dénouer le drame. Dans le quatrième chapitre, c'est en devenant lui-même image de Dieu par l'imitation du Christ, que le héros peut "coïncider" avec Dieu et retrouver ainsi le face-à-face perdu qui lui redonne son unité, lui découvre son sens et restaure son être profond. Mais la conquête d'une telle ressemblance passe nécessairement par la mort et fait entrer dans la justice de Dieu, dont le Christ est le représentant et par laquelle Claudel met en scène toute l'économie du salut. Quand le héros s'unit enfin à Dieu au terme de son parcours initiatique, il peut non seulement devenir à son tour poète, image du Dieu créateur, mais surtout vivre enfin de la présence divine qui lui était jusque lors voilée.

⁵⁴ « Pour comprendre une vie comme pour comprendre un paysage, il faut choisir le point de vue, et il n'en est pas de meilleur que le sommet. » (« Appendices de l'édition de 1948 », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1379).

L'étude s'attache alors à voir, dans un cinquième chapitre, ce que Claudel, non plus en héros aveuglé mais en dramaturge clairvoyant, dévoile de ce Dieu dont l'homme est une image et qu'il a pour mission de représenter. Derrière les figures de pères et celles de fils absents, et derrière les symboles du Saint-Esprit, « le Dieu caché » révèle non seulement sa présence, mais sa puissance dans le drame humain. Celui qui prenait le visage blessant et inaccessible de l'autre devient une présence aimante et miséricordieuse qui, réconciliant l'homme avec Dieu, le réconcilie avec lui-même.

Source de vie et communication éternelle d'amour, cette sainte Trinité ne « reste [pas] là-haut », comme l'aurait souhaité le Don Camille du *Soulier de Satin*. Le chapitre six présente l'Église-épouse, corps mystique du Christ bâti dans le monde pour que l'homme participe à la gloire divine et à sa communion trinitaire.

C'est à cette fin que conduisent les drames et vers elle que les personnages sont appelés, posant la question du sens de l'histoire. Par son Incarnation, l'Éternel a investi le temps humain, nous permettant de lire l'histoire comme une théologie. En interrogeant le rapport du temps à l'éternité, c'est le rapport de l'homme à Dieu qu'on questionne. Tout comme le Christ réconcilie en sa personne l'image finie et l'Image éternelle, c'est seulement en lui que peut se comprendre le sens de l'histoire, qui mène les hommes vers leur centre et leur fin : Dieu.

Mais cette certitude que l'homme et l'histoire ont un sens déterminé par Dieu et concentré dans la personne du Christ pose, dans le huitième chapitre, l'ultime question de la liberté humaine dans des drames où la seule issue ne peut jamais être que Dieu⁵⁵. Ce n'est qu'en revenant à la totalité divine qu'on perçoit la vie en Dieu non plus comme le choix de certains élus, mais comme une participation de tout vivant à son être même.

Tout comme il est la cause et la fin de toute vie, Dieu est à la fois l'élément déclencheur et l'élément de résolution du drame claudélien. Que ce soit par analogie ou par contraste, tout concourt à le manifester et

⁵⁵ Cette étude suit à peu près le chemin de conversion de Paul Claudel tel que le jésuite François Varillon l'a analysé, ses six propositions correspondant d'assez près aux chapitres de notre étude : « [Claudel] décomposa en six propositions brèves, dépourvues de mots accidentels, l'indéchirable unité de l'expérience spirituelle de sa dix-huitième année : "Dieu existe (l'existence de Dieu : chapitre 1) ; Il est là (présence de Dieu : chapitres 1 et 2) ; c'est quelqu'un (personnalité de Dieu : chapitre 3) ; c'est un être aussi personnel que moi (ressemblance de l'homme avec Dieu, chapitre 4) ; Il m'aime (amour de Dieu : chapitre 5 à 7) ; Il m'appelle (vocation, urgence de la réponse, nécessité du témoignage : chapitre 8) » (F.Varillon, « 25 décembre 1886, conversion de Paul Claudel - Magnificat ! », BSPC n°19, 1965, p.5).

l'ensemble des œuvres de Claudel finit par former une grande fresque épiphaniqne qui interroge et célèbre l'Éternel rendu présent.

CHAPITRE 1

« LE POÈTE DU CATHOLICISME⁵⁶ »

Dieu est partout. Il est donc dans tous les phénomènes naturels, qui tous signifient quelque chose de lui. Il est aussi dans tous les sentiments humains, dans tous les actes humains. Il n'y en a pas un seul dans lequel il ne soit intéressé, qui ne le regarde, qui n'ait de rapport avec lui, et cela aussi bien les bons que les mauvais. Tout est parabole, tout signifie la complexité des rapports des créatures avec leur Créateur. C'est cette idée q[ui] pénètre toute mon œuvre. Il n'y a rien sur la terre qui ne soit comme la traduction concrète ou déformée du sens qui est dans le ciel⁵⁷.

Entrer dans l'œuvre claudélienne, c'est pénétrer dans un univers *catholique*⁵⁸ autonome où Dieu est un actant majeur dont il s'agit d'étudier le mode de présence et d'action. Au sens propre comme au sens étymologique, cet univers est constitué du dogme et de la spiritualité catholique dont il ne s'écarte jamais, et forme un univers « total » dans lequel tout se tient, image de l'unicité de Dieu qui constitue cet univers. Telles sont les définitions du terme « catholique » que Claudel emploie toujours dans son sens plénier : « Le mot "catholique", nous dit le Catéchisme, signifie "universel" dans le sens de "selon la totalité" ou "selon l'intégralité" . L'Église est catholique dans un double sens : elle est catholique parce qu'en elle le Christ est présent : « Là où est le Christ Jésus, là est l'Église catholique [...] Elle est catholique parce qu'elle

⁵⁶ Lettre de Paul Claudel à Ernest Friche du 15 juillet 1943, citée par Michel Cagin dans *Paul Claudel-Charles Journet, entre poésie et théologie, textes et correspondance*. Genève, Ad Solem, 2006, p.148.

⁵⁷ JI, p.586-587.

⁵⁸ Au sens propre comme au sens étymologique, cet univers est constitué du dogme et de la spiritualité catholique dont il ne s'écarte jamais, et forme un univers « total » dans lequel tout se tient, image de l'unicité de Dieu qui constitue cet univers. Telles sont les définitions du terme « catholique » que Claudel emploie toujours dans son sens plénier : « Le mot « catholique », nous dit le Catéchisme, signifie « universel » dans le sens de « selon la totalité » ou « selon l'intégralité ». L'Église est catholique dans un double sens : Elle est catholique parce qu'en elle le Christ est présent : « Là où est le Christ Jésus, là est l'Église catholique [...] Elle est catholique parce qu'elle est envoyée en mission par le Christ à l'universalité du genre humain. » (CEC, p.216) Claudel s'approprie ainsi cette définition : « 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. 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. » (« Religion et poésie », *Positions et propositions*, OPr p.58).

est envoyée en mission par le Christ à l'universalité du genre humain.»⁵⁹ Claudel s'approprie ainsi cette définition :

*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. 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.*⁶⁰

Pour Claudel, la perception de la catholicité de l'univers est une faculté poétique, que tout homme porte en soi, mais dont certains – les artistes, que Claudel confond sous le vocable de poètes – reçoivent plus particulièrement la mission. La dimension catholique ne sera ainsi pas lue comme résultat mais comme cause du processus scriptural de Claudel, comme la « clé qui ferme » et rend totale son œuvre. En prélude à notre étude du théâtre claudélien dans son rapport avec le Verbe divin et sa représentation, il semble donc utile de prendre le temps d'un chapitre pour présenter le rôle et la fonction du poète, figure qui occupera par la suite une grande place dans notre étude dramaturgique.

L'état de poète est inséparable de la fonction du dramaturge : la prédisposition de Claudel à la contemplation et son sens de la création remontent à l'enfance. S'il vient tôt à l'écriture dramatique, celle-ci reste une expérience couvrant, certes, plusieurs dizaines d'années de sa vie, mais qu'il finira par abandonner tandis qu'il ne délaissera jamais l'écriture de vers. C'est parce qu'il est poète qu'il comprend le monde, et qu'il peut tâcher de le représenter dans un drame qui s'en fait l'image : sa fonction de poète donne à son théâtre toute sa puissance spirituelle et transcendante, tandis que son amour de la catholicité explique sa recherche d'un « théâtre total ». En outre, le théâtre, produit d'un geste *poiétique* s'assimilant étymologiquement à toute création⁶¹, met en scène de façon autonymique la fonction poétique. Le drame est le fait de l'existence, la poésie en dévoile le sens et les deux sont indissociables.

Cette circularité participe de la catholicité de l'œuvre claudélienne et se retrouve à tous les niveaux de lecture : d'un point de vue mystique par le lien de communion et d'interdépendance de toutes choses créées ; d'un point de vue esthétique par les jeux de correspondances ; d'un point de vue poétique

⁵⁹ CEC, p.216.

⁶⁰ « Religion et poésie », *Positions et propositions*, OPr p.58.

⁶¹ Qu'il s'agisse, analogiquement pour Claudel, de celle du Créateur dans la nature ou de celle de l'artiste dans la poésie.

par la pluralité et l'unité des sens, qui font de l'analogie un principe poétique par essence catholique. Pour le poète, cette catholicité revendiquée et mise en scène est l'origine et le terme de toute création... et de toute créature. Aussi, pour comprendre que les drames de Claudel sont profondément catholiques, étudions la vocation à laquelle est appelé selon lui le poète ; elle fait de son œuvre un art autant qu'une mystique. Celle-ci explique l'engagement de l'auteur et la dimension catéchétique de son théâtre. Il y met en scène son expérience individuelle d'homme et de poète qui rejoint intimement la pensée universelle de l'Église, et il revisite ainsi la notion de catholicisme en lui redonnant son sens originel, en lui rendant sa dimension cosmique.

I. « **SURPRENDRE DIEU DANS SON TRAVAIL**⁶²»

*Et mon rôle est d'essayer de prendre par surprise, en ces points
où les Deux chemins en se croisant font subitement quatre Voies,
Cette Créature que Dieu a réussie d'un seul coup
et ces choses qui n'existent qu'à la fois.⁶³*

La croix ainsi décrite par Claudel dans ses *Feuilles de Saints* fait partie des motifs les plus efficaces des drames claudéliens. Sublime par définition, elle revêt une dimension symbolique qui unit la fonction esthétique, la fonction dramatique et la fonction religieuse de drames qui cherchent justement la convergence entre le chemin des hommes et celui de Dieu. La Princesse de *Tête d'Or* se fait crucifier à un sapin (le motif revient dans la forme - bras ouverts - qu'épouse la Princesse, autant que dans le bois du sapin auquel elle est clouée) ; le Père Jésuite, tout comme Christophe Colomb, offre sa vie sur le mât d'un navire et Jeanne d'Arc sur celui d'un bûcher... Toute *L'Annonce faite à Marie* est placée sous le signe de la croix : dès le prologue, « *Il y a un crucifix sur le mur côté cour* » et Violaine se signe de la croix en entendant l'Angélus ; sa mère la bénit du même signe avant son départ pour Le Géyn⁶⁴. De même la croix pose le décor et annonce l'intrigue de *L'Otage* : à la « *grande croix de bois avec un crucifix en bronze d'aspect farouche et mutilé*⁶⁵ » qui

⁶² *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PBI, p.193.

⁶³ « La Route interrompue », *Feuilles de Saints*, OP p.695.

⁶⁴ AM, Th I, p.1040.

⁶⁵ Ot, Th I, p.903.

orne le mur, répond la bénédiction de Monsieur Badilon sur Sygne, marque de l'efficacité de son sacrifice : « Il fait lentement le signe de la croix sur elle⁶⁶ » et de sa mort : « Sygne se redresse tout à coup et tend violemment les deux bras en croix au-dessus de sa tête ; puis, retombant sur l'oreiller, elle rend l'esprit.⁶⁷... La croix est spectaculaire, elle est « l'engin même qui sert à montrer Dieu, à le hausser au-dessus de toutes les têtes, à le déployer, à l'éclairer, à l'expliquer. Rien de lui n'est refusé au regard. Nu et le cœur ouvert. [...] il est là en pleine lumière.⁶⁸ » Lieu de l'écartèlement et de la communion, de l'explication et de la synthèse, elle suscite un double mouvement chez celui qui la regarde : par convergence, elle rassemble en son cœur « Deux chemins » qui divergeaient. Par expansion, elle déploie comme un envoi en mission ce qui ne faisait qu'un à son intersection.

Le poète claudélien se place délibérément à l'intersection de cette croix qui relie horizontalement le monde habité à la terre inconnue et qui unit verticalement la terre finie au ciel éternel. Au croisement de ces « Deux chemins », il se pose ainsi en témoin de l'unité originelle, en découvreur du monde et en passeur de l'invisible. Seul celui qui occupe cette place centrale peut voir et comprendre ces « quatre Voies » qui convergent :

Le poète a pris possession de son domaine : à la rencontre des deux diamètres, il exploite les quatre horizons. Car c'est à lui, héritier du premier Adam, que l'Éternel a livré le Paradis terrestre, ce Paradis dont il s'aperçoit avec surprise qu'il n'était jamais sorti, pour en faire à ses frères et à ses enfants communication.⁶⁹

Le poète ainsi marqué par la pluralité des voies/voix qui cherchent en lui synthèse, est à la fois le spectateur de la division, chanteur du drame humain, et l'acteur de la réconciliation, artisan chrétien.

En se hissant ainsi au centre de cette croix formée par l'histoire du monde et par les passions du cœur humain, le poète adopte les vues de Dieu et se pose en premier témoin du drame. Il s'identifie à la personne du Christ qui rassemble en son cœur ce qui était désuni et exerce ainsi une fonction sacerdotale, qu'au chapitre suivant nous verrons mise en scène dans les drames.

⁶⁶ Ot, Th I, p.957.

⁶⁷ Ot, Th I, p.978.

⁶⁸ J I p.627.

⁶⁹ « Francis Jammes », *Accompagnements*, OPr, p.567.

1. « Nous avons à comprendre⁷⁰ »

T'attachant aux effets, tu as pénétré les causes⁷¹.

Cette croix, « scandale pour les Juifs, folie pour les nations païennes⁷² » crie le mystère de la présence invisible de Dieu pour les hommes livrés aux passions, à la souffrance, à la mort et au péché, ces maux qui font la matière des drames mais qui convoquent également le salut. Le mystère de Dieu et celui du drame humain sont indissociables, et qui rencontre l'un se heurte nécessairement au second :

Il n'y a, à proprement dire, qu'un mystère chrétien : celui de la Croix, dans lequel c'est le mystère de Dieu, de sa vie intime, de l'amour qui en est comme l'âme et qui s'est communiqué à nous dans le Christ, qui se révèle. Se révélant, il se rend accessible à nous, comme le mystère de notre vie née de la mort vivifiante, à travers tout l'ordre sacramentel, mais avant tout dans la célébration eucharistique.⁷³

Toutes les intrigues claudéliennes mettent en scène ce mystère de la souffrance, subie ou consentie, car c'est là que paradoxalement se dit le Tout-puissant et se résout le drame.

Parce que Dieu s'y manifeste et parce qu'elle contient l'œuvre de salut, la croix est un lieu de fécondité, qui unit le croyant et le poète. Un tel mystère est une aventure autant spirituelle que poétique, un monde à découvrir comme l'Amérique de Colomb, mais qu'on ne connaît que lorsqu'on « entre dedans », comme Rodrigue en fait l'expérience. Claudel célèbre ainsi le mystère⁷⁴, car il y voit la matière de toute poésie et de toute vie intérieure :

Et si pour tout nous expliquer on ne nous apporte que des mystères, / Ce sont mystères comme entre les époux et comme entre l'enfant et la mère, / Réels, ceux qu'il nous fallait, source d'intérêt dévorant, et de joie poignante, et de vie !⁷⁵

⁷⁰ « Note sur l'Art Chrétien », *Positions et propositions*, OPr, p.127.

⁷¹ Ville II, Th I, p.685.

⁷² 1Co 1, 23.

⁷³ Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit., p.449.

⁷⁴ L'impulsion poétique du mystère est fondatrice chez Claudel, et pour la saisir, il faut entendre ce mystère au sens claudélien du terme qui est théologique : « Le mystère a sa source [...] dans la Bible, et plus précisément dans les livres de sagesse et d'apocalypse. Une comparaison entre ce texte de saint Paul et celui du chapitre 2 de Daniel le met en évidence. Le mystère paulinien est en effet le secret de la sagesse de Dieu, c'est-à-dire de son dessein sur l'histoire du monde et plus particulièrement pour le salut de celui-ci, secret inconnu même des « puissances » angéliques qui dominent le siècle présent, mais que Dieu révèle quand il veut, à qui il veut. Inaccessible à la sagesse des hommes, pour qui il n'est que folie (voir le ch. 1 de la même épître), scandaleux pour les juifs eux-mêmes qui n'acceptent pas de dépasser les révélations seulement préparatoires, le mystère du salut est essentiellement la Croix du Christ, par laquelle les « puissances » révoltées contre le créateur sont dépossédées de leur domination, cependant que les croyants y trouvent la délivrance. [...] (Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.446-449).

⁷⁵ Paul Claudel, *La Messe là-bas*, OP. p.500.

De cette définition, nous déduisons trois propriétés du mystère exploré et célébré par le poète : le mystère correspond à une réalité, celle-ci a été révélée et on peut en faire l'expérience.

a. La réalité du mystère

Le dévoilement du mystère suppose l'existence d'une vérité présente mais encore voilée, à l'image du nouveau monde qu'il s'agit de découvrir :

UN AUTRE CHORISTE : Pourquoi parler de l'Amérique ? Il n'y a pas encore d'Amérique.

LE PREMIER CHORISTE : Je vous demande pardon, mon cher collègue. Il y a une Amérique dans la nuit et le pied de Christophe Colomb l'a fait trembler d'un bout à l'autre ! Tout le monde bougeait, tout le monde des deux côtés essayait de communiquer. Et au fond ce Christophe Colomb qui considérait ce monde qu'il avait découvert comme sa chose et qui voulait tout garder pour lui, c'est ridicule ! Eh bien quoi ? Il avait découvert au monde une partie de plus.

L'attrait d'une réalité cachée, qu'elle soit le nouveau monde ou la Jérusalem céleste, est à la fois une aspiration humaine, une recherche poétique et une dynamique dramatique qui donnent un « intérêt dévorant » à la quête de l'homme et toute son intrigue à l'action théâtrale : « Et comme le désir s'accroît, maintenant qu'il y a quelque chose d'accessible à désirer!⁷⁶ » Sa découverte est mise en scène dans les drames par ces figures d'hommes qui, cherchant à lever le mystère de la femme ou le mystère de la terre, cherchent inconsciemment à découvrir celui de Dieu : la terre que conquiert Rodrigue est « celle-là qui depuis l'éternité était inconnue de tous jusqu'à [lui]⁷⁷ », tandis que Pierre de Craon et Jacques Hury permettent que « ce qui était caché redevien[ne] visible ». Coûfontaine, retenant le Pape, cherche à tirer de lui le mystère de la présence de Dieu : « C'est pour me poser des questions, pauvre vieillard, que vous vous êtes jeté sur moi comme un aigle ?⁷⁸ » lui demande ainsi le Saint Père.

Les mystères qui animent les protagonistes façonnent leurs drames individuels et trouvent une résonance universelle. Ils posent la question du sens de la vie, et par elle, interrogent « qui est Dieu ». Les personnages claudéliens font ainsi face à cinq déclinaisons du mystère chrétien.

⁷⁶ *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.279.

⁷⁷ SdS, Th II, p.287.

⁷⁸ Ot, Th I, p.928.

La femme, tout d'abord, est une énigme pour l'homme : « Pourquoi venez-vous me rechercher ? / Pourquoi venez-vous me déranger ? » « Pourquoi cette femme ? Pourquoi la femme tout d'un coup sur ce bateau⁷⁹? » interroge Mesa, tandis que pour Orian, elle est « le danger, la nuit, la fatalité⁸⁰ ! »

La terre, qui en est une forme analogique, fait également partie de ce grand mystère que Tête d'Or, Rodrigue et Christophe Colomb cherchent à lever en découvrant ou conquérant des mondes nouveaux.

Dans cette quête, le mal⁸¹ est alors source de son incompréhension : le peuple du *Repos du septième Jour* envoie son Empereur enquêter aux Enfers : « Révèle la cause, prononce/ Le remède ; quel fut notre péché⁸²? » ; Mesa ne comprend pas le désir pécheur mais irrévocable qui l'attache à Ysé, et Don Camille souffre de ce mal en lui qui l'empêche de s'ouvrir à Dieu : « Je puis être la cause en lui d'un mal et d'une souffrance infini ! [...] / Je suis la brebis bien perdue que les cent autres à jamais ne suffisent pas à compenser. / Je souffre de Lui dans le fini⁸³ ».

Inséparable de la souffrance, le mystère de la mort impose ensuite sa transcendance : pour Besme, elle est « un mal plus noir, un esclavage plus triste⁸⁴ ». L'Empereur du *Repos du Septième Jour* descend interroger le maître de la Mort : « N'est-il point de salut ? N'est-il point d'espérance et de porte⁸⁵? » Dona Prouhèze, elle, se prépare à son inéluctabilité⁸⁶ tandis que Tobie est « l'homme qui se souvient des morts et qui honore cette chose qui une fois a été un homme⁸⁷ ».

Ramenant l'homme à sa condition de créature, la mort questionne alors la nature de Dieu, qui donne à l'homme sa mesure ; comme Ivors le demande à Cœuvre, l'Empereur du *Repos* questionne les Enfers : « Qui est le Seigneur du Ciel ?⁸⁸ » ; « Est-ce que Dieu n'est pas une réalité pour toi⁸⁹? » questionne le Pape Pie, tandis que Prouhèze tente aussi de faire entrer Don Camille dans le mystère de Dieu : « Si Dieu a besoin de vous, ne

⁷⁹ PdM, Th I, p.840 et 888.

⁸⁰ PH, Th II, p.169.

⁸¹ Voir le chapitre 8.

⁸² RSJ, Th I, p.606.

⁸³ SdS, Th II, p.427.

⁸⁴ Ville II, Th I, p.677.

⁸⁵ RSJ, Th I, p.620.

⁸⁶ DONA PROUHEZE : *Si c'est la mort que vous m'annoncez en ces termes élégants, il n'y a pas besoin de périphrases. Je suis prête.* (SdS, Th II, p.423).

⁸⁷ HTS, Th II, p.700.

⁸⁸ RSJ, Th I, p.625.

⁸⁹ PH, Th II, p.169.

croyez-vous pas que vous aussi de votre côté ayez de Lui besoin⁹⁰ ? » Dans le style claudélien, la forme interrogative a une place prépondérante. Face à la réalité du mystère de l'autre, la grande question qui crie au sens dans tous les drames et qui contient toutes les autres se concentre dans le "pourquoi", « cette question au fond de nous comme un remords, *pourquoi ?* et cela malgré tout inerte qui ne sait pas et qui échappe à la nécessité⁹¹ ». Il serait fastidieux d'en relever toutes les occurrences, mais certains exemples traduisent la dimension existentialiste du questionnement des héros. Tête d'Or devenu Roi interroge le mystère de sa vocation : « Pourquoi cette force me fut-elle donnée ? [...] Pourquoi ce désir vorace, obstiné, insatiable ?⁹² » ; en demandant le sens de l'invasion de morts, c'est la question du salut que pose l'Empereur : « Et pourquoi maintenant / Portez-vous sur nous les mains ? [...] Qui donc nous expliquera le salut ?⁹³ » tandis que Mesa ne comprend pas l'évènement bouleversant et peccamineux de sa rencontre avec la femme : « Pourquoi est-ce que je vous ai rencontrée ? / [...] Pourquoi ? / Pourquoi est-ce que cela arrive⁹⁴ ? » Quant à Rodrigue, sa question existentielle devient le cri du cosmos tout entier :

RODRIGUE : J'entendais ! j'ai entendu. / Deux paroles qui ne cessaient de m'accompagner dans ce merveilleux pèlerinage, pas à pas, sur un chemin de papier. / Et l'une de ces paroles était : pourquoi ? / Pourquoi ? Quel est le secret sur moi-même qui se lit et se replie au nœud de ces hiéroglyphes, pareils à des bulles montant d'un seul coup de la pensée ? / Il y a quelque chose qui dit : Pourquoi ? avec le vent, avec la mer, avec le matin et le soir et tout le détail de la terre habitée⁹⁵.

Seule la figure du Christ que dessine Claudel en filigrane de ses œuvres permet de comprendre tout l'amour qui réside dans la réponse.

L'esprit occidental cherche souvent à soumettre le réel à son entendement, à l'enfermer dans le sensible et à le saisir par la seule raison. La réalité préhensible y définit la vérité. Or, face au mystère de Dieu et à celui de l'homme, l'appréhension raisonnable de la réalité crie la « folie » et crée le mystère ; avec eux, la raison doit capituler au profit de la spiritualité et le *logos* humain céder sa place au Verbe divin.

C'est le privilège des poètes et des fous de poser le pied hardiment là où les sages craignent d'aventurer l'extrémité de leur orteil. Il s'agit ici non pas d'un saint qui essaie charitablement [...] de rendre praticable l'accès

⁹⁰ SdS, Th II, p.427.

⁹¹ « L'Architecte », *Feuilles de Saints*, OP p.620.

⁹² TdO (1^{ère} version), Th I, p.142.

⁹³ RSJ, Th I, p.612.

⁹⁴ PdM, Th I, p.841-842.

⁹⁵ SdS, Th II, p.458.

de sa propre possession, mais d'un aventurier qui, sur les indications de l'Écriture et sous la sauvegarde acceptée du ridicule, s'engage dans une entreprise d'inférence et de reconnaissance.⁹⁶

Le poète passe pour aussi aventurier et aussi fou que Christophe Colomb dans l'entreprise de ses voyages :

CHRISTOPHE COLOMB I : Et qu'est-ce que Christophe Colomb après tout ? Un fou, un rêveur, un sans-patrie, un illuminé, un tailleur, un ignorant, un cardeur de matelas ! Voilà dans quelles mains vous vous trouvez. Depuis hier, la boussole s'est affolée, elle tourne comme un toton, il n'y a plus de nord pour elle. [...] Alors j'ai jeté à la mer cette petite boîte ridicule.

LE DELEGUE : Vous avez jeté la boussole à la mer ?

CHRISTOPHE COLOMB I : Il me reste le soleil.⁹⁷

Le fou remet en question les normes de perceptions. Sa folie, écho de la sagesse biblique, se retrouve dans l'extravagance et la gratuité de certaines répliques ou de certains personnages insaisissables comme le Chinois du *Soulier de Satin*. Parce qu'il manie l'humour et la fantaisie, le poète met en scène la jubilation évangélique du mystère que louait avant lui le Christ : « Père, Seigneur du ciel et de la terre, je proclame Ta louange : ce que Tu as caché aux sages et aux savants, Tu l'as révélé aux tout-petits⁹⁸! » Ce n'est pas anodin que Claudel ait souvent puisé la matière de sa poésie dans la culture orientale, plus apte à unir au réel le spirituel, à exprimer le mystère du surnaturel. Claudel dénonce et se méfie du *logos* humain qui n'est souvent que raisonnement sans sagesse, risquant toujours de réduire le mystère en voulant le saisir. Face au fou que représente Christophe Colomb, il met ainsi en scène trois figures de la sagesse mortifère des hommes :

LE ROI D'ESPAGNE : Que pensez-vous de Christophe Colomb ?

LE PREMIER HOMME SAGE : Il dit qu'il est l'Ambassadeur de Dieu.

LE DEUXIEME HOMME SAGE : Il dit qu'il a trouvé un autre monde.

LE TROISIEME HOMME SAGE : Il dit que l'Espagne est une chose toute petite. [...]

LE PREMIER HOMME SAGE : Il faut honorer Christophe Colomb.

LE DEUXIEME HOMME SAGE : Il faut surveiller Christophe Colomb.

LE TROISIEME HOMME SAGE : Il faut enterrer Christophe Colomb⁹⁹.

La sagesse se lit et s'acquiert à rebours des raisonnements humains ; aussi, le chemin du salut est celui que le héros, comme Rodrigue, prend à l'envers. Puisque « la porte est étroite », il faudra que le héros diminue, au risque de perdre sa jambe ou la vue¹⁰⁰, pour entrer dans le mystère de Dieu.

⁹⁶ *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.60.

⁹⁷ CC, Th II, p.599-600.

⁹⁸ Mt, 11, 25.

⁹⁹ CC, Th II, p.605-606.

¹⁰⁰ Voir le chapitre 4.

b. Le mystère révélé

Le mystère de Dieu n'est pas un secret impénétrable ou ésotériquement gardé, mais un sens seulement caché, que le poète chrétien a pour mission de découvrir pour le révéler. Cet aspect fondamental justifie à la fois la forme des drames : sans cette révélation qui offre une délivrance finale, les pièces claudéliennes ne seraient-elles pas des tragédies ? Et il justifie le fonds : les drames répondent à une morale car le sens de la vie a été révélé :

Dans un monde où vous ne connaissez le oui et le non de rien, où il n'y a pas de loi, morale ni intellectuelle, où toute chose est permise, où il n'y a rien à espérer et rien à perdre, où le mal n'apporte pas de punition et le bien pas de récompense, dans un tel monde il n'y a pas de drame parce qu'il n'y a pas de lutte, et il n'y a pas de lutte parce qu'il n'y a rien qui en vaille la peine. Mais avec la Révélation Chrétienne, [...] les actions humaines, la destinée humaine, sont investies d'une valeur prodigieuse. Nous sommes capables de faire un bien infini et un mal infini.¹⁰¹

Chez Claudel, la vérité est ainsi cachée non parce qu'elle est réservée aux initiés, mais parce qu'elle est reliée au monde invisible, ne s'acquérant pas d'abord par la science, mais par la foi, avec les yeux de laquelle il enseigne à regarder.

La révélation de la présence de Dieu et du sens de la vie humaine se lit d'abord dans la création, à laquelle est si sensible le poète et dans laquelle rien n'est « fait sans dessein et propos à l'homme adressé¹⁰² » :

Nous ne cessons pas d'être avec cette chose que Dieu a faite. Elle a quelque chose à dire. Nous nous sentons constitués en tant que se délégués à l'expression. Et cette expression, c'est quelque chose de trop sacré et de trop solennel pour appartenir au domaine de la spontanéité et de l'improvisation personnelle. C'est un texte antérieur à nous-mêmes à quoi nous avons à nous incorporer. Il répond à tous les mouvements de notre âme.¹⁰³

Les œuvres poétiques de Claudel, qui composent un corpus extérieur à notre étude, développent cette révélation du mystère de Dieu dans la création, « théocosmologie » par laquelle « chaque parcelle du monde resplendit de la présence de Dieu¹⁰⁴ ». Si l'œuvre dramatique la met en scène dans le rapport qu'entretiennent les personnages au cosmos, elle s'attache davantage au mystère de Dieu éclairé par la Rédemption : Claudel entre dans le drame humain avec la certitude qu'il a un sens¹⁰⁵ et que ce sens a été révélé par la personne du Christ, Verbe de Dieu donné comme corps, parole et esprit. C'est pourquoi, même si le Christ n'est pas

¹⁰¹ « Religion et poésie », *Positions et propositions*, OPr p.64.

¹⁰² « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.267.

¹⁰³ « Les Psaumes et la photographie », *L'œil écoute*, OPr p.388.

¹⁰⁴ Tanguy-Marie Pouliquen, *Libres en Christ*, op. cit., p.51.

¹⁰⁵ Voir le chapitre 7.

explicitement mis en scène mais délégué par son verbe, son image et sa muse, le théâtre claudélien est essentiellement chrétien et sa démarche résolument néotestamentaire. Comme l'annonce prophétiquement - et anachroniquement - Tobie père, on ne comprend les drames de Claudel qu'en dépassant l'ancienne alliance et en acceptant le mystère du Christ : « Il y a des choses que le sang des boucs et des taureaux et la fumée noire par tourbillons qui s'élève des holocaustes ne suffit pas à Vous expliquer.¹⁰⁶ » L'explication de ce sens correspond au déroulement de l'intrigue et sera l'objet de cette étude.

c. « Il n'y a qu'à rentrer dedans¹⁰⁷ ! »

Comme le nouveau monde dans lequel il faut pénétrer pour le comprendre ou comme la connaissance de la femme, seule l'expérience de Dieu ouvre à la compréhension de son mystère. L'homme est appelé à en faire l'expérience car les mots sont impuissants à l'expliquer. Face au mystère, le poète, à l'instar de Cœuvre, est confronté aux limites de sa raison et de sa propre parole : « Il ne profère point de parole, et d'où vient que je l'entends ? / Je ne puis l'atteindre, et il est avec moi. / Il n'est nulle part, et je ne saurais le fuir¹⁰⁸. » À l'image de l'amour « entre les époux » ou « entre l'enfant et sa mère », Dieu s'éprouve – et les personnages des drames en font les frais – mais ne peut être saisi. La contradiction profonde entre la découverte du mystère et son indicibilité est en elle-même une source de tension dramatique et un défi poétique à relever : l'homme ne peut pas voir Dieu et le poète ne peut pas bien le dire.

Dieu transcende toute créature. Il faut donc sans cesse purifier notre langage de ce qu'il a de limité, d'imagé, d'imparfait, pour ne pas confondre le Dieu « ineffable, incompréhensible, insaisissable » avec nos représentations humaines. Nos paroles humaines restent toujours en-deça du mystère de Dieu.¹⁰⁹

En touchant le mystère de Dieu, en faisant l'expérience de sa révélation, mais en éprouvant les limites de son langage, le poète est poussé à trouver un autre mode de transmission du mystère, par le symbolisme et l'analogie. C'est ainsi que la forme dramatique seconde efficacement la dimension poétique de la parole claudélienne.

¹⁰⁶ HTS, Th II, p.707.

¹⁰⁷ « La table est mise, il n'y a qu'à se servir. Dieu se donne à nous à perte de vue, montagnes et plaines, criques et vallées, pâturages et déserts, et ces perspectives triomphales à l'infini ! Il n'y a qu'à rentrer dedans ! la voilà donc, cette Terre que nous racontait Josué (Jos 5, 6) [...] Pas à craindre que nous finissions jamais de l'explorer. » (Présence et Prophétie, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.64).

¹⁰⁸ Ville, Th I, p.726.

¹⁰⁹ CEC §42.

Le mystère chrétien étant non pas une réalité qu'on ne peut comprendre mais seulement une réalité qui nous dépasse, le poète doit en reproduire le sens à la dimension de l'esprit humain pour qu'il soit compris. C'est la vocation que s'assignent analogiquement le poète traducteur du monde, le saint traducteur du ciel à l'exemple du bon Père Jésuite du *Soulier de Satin*, et le dramaturge : la tentative du théâtre claudélien est de représenter ainsi la plénitude de la vie à l'échelle réduite de la fiction dramatique. L'objet d'une telle poésie est alors la Révélation, et le parcours des héros claudéliens rappelle celui des disciples : avant que la Pâque n'ait lieu, ils « ne comprenaient pas ces paroles, elles restaient voilées pour eux si bien qu'ils n'en saisissaient pas le sens.¹¹⁰» Le dévoilement auquel contribue le poète rend la vue aux hommes aveuglés incapables de lire, et leur permet d'effectuer la "Pâque", passage de l'ombre à « la lumière même de Sa face ».

Si l'expérience prend une place essentielle dans la transmission du mystère de Dieu, c'est parce que Claudel y est lui-même entré par l'expérience, lorsqu'« en un instant [s]on cœur fut touché, et [qu'il] *cru/t*.¹¹¹» Sa conversion n'est pas pour lui un état auquel il est parvenu par la raison, mais avant toute une action mystérieuse et dynamique, comme l'expriment les verbes qu'il emploie pour la décrire. Aussi est-ce la manière dont à son tour il transmet le mystère de Dieu à ses personnages et à nous-mêmes : la rencontre de l'Autre sera l'élément perturbateur du drame claudélien.

La forme des drames invite elle aussi à « entrer » dans le mystère comme il l'a été proposé au converti de Notre-Dame : le contexte médiéval de certaines pièces comme *L'Annonce faite à Marie* ou *Jeanne d'Arc au bûcher*, la mise en scène de figures christiques, les références bibliques, le sens des drames, la foule convoquée dans le *Soulier de Satin* inscrivent les drames claudéliens dans la veine du mystère littéraire :

[Le mystère] est une pièce médiévale dont le sujet peut être hagiographique ; elle représente une vie de saint [...]. Le genre met en scène le plus souvent la Passion du Christ, mais à partir de là, Dieu Créateur, et l'ensemble du « mystère » du salut : de la Création de l'homme à sa Rédemption par le mystère de l'Incarnation et la fondation de l'Église, « corps mystique ». [...] Les mystères mobilisent la population d'une ville, non seulement comme spectatrice, mais comme fournisseur de compétences techniques de toutes sortes pour un spectacle dont l'organisation est assurée sur différents plans¹¹².

¹¹⁰ Luc 9, 45.

¹¹¹ « Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1010.

¹¹² Patrice Soler, *Genres, Formes, Tons*, Paris, PUF, 2001, p.291.

Patrice Soler fait d'ailleurs une large place au théâtre de Claudel dans son article, où il cite *L'Annonce faite à Marie* et *Le Soulier de satin* au sujet duquel il écrit :

C'est un drame religieux, et sous forme de théâtre total : comme tel, il appelle la rencontre avec le « mystère ». Et il fait sa place au merveilleux, avec allégresse. Comme le mystère aussi, qui inclut le sermon, il contient des répliques d'une grande densité didactique. [...] Il n'est pas jusqu'à la bouffonnerie des scènes insérées qui ne maintienne l'esprit et la forme du « mystère » : le rire, mais sans malice, qui fait de la pièce un jeu ; peut-être même l'esprit du Carnaval médiéval comme force de renouvellement imprègne-t-il son drame religieux. À l'expression temporelle du « mystère », histoire du salut, répond chez Claudel l'éternité, tout à fait insolite au théâtre, de l'action sur plus de vingt ans ; surtout, Claudel transpose dans l'espace dramatique, étendu à la Terre entière, la largeur de champ temporelle du « mystère ». [...] L'intertextualité biblique et, et son symbolisme si intéressant pour le jeu théâtral imprègnent très fortement la pièce¹¹³.

D'autre part, les références aux sacrements, la présence de Dieu dans les œuvres, la dimension lyriquement sacrée de la parole claudélienne et surtout le sacrifice qui occupe la place centrale de tous les drames rapprochent ce théâtre du mystère par excellence qu'est la messe, et qui prend le sens d'« eucharistie¹¹⁴ » tel que l'emploie Pierre de Craon : « Comme toute la création est avec Dieu dans un mystère profond !¹¹⁵ » Le mystère, chez Claudel, prend donc la forme du spectacle qui « donne à voir » l'invisible, la forme de l'action de grâce et celle de la communion¹¹⁶ par laquelle tous peuvent devenir participants de ce mystère. Le mystère est une expérience sensible, et celui qui la vit pourrait se dire comme le Langlois de Jean Giono - justement pendant la messe - : « Je comprends tout, et je ne peux rien expliquer¹¹⁷ ».

Le caractère sublime - car sacré - du mystère suscite l'intérêt du spectateur et déclenche l'action puis le plaisir esthétique, ce dont prévient l'Annoncier du *Soulier de Satin* : « C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c'est ce que vous ne trouverez

¹¹³ Ibid, p.296.

¹¹⁴ « Eucharistie vient du grec eucharistia, qu'on peut traduire par "action de grâces" [...]. C'est d'abord un acte de foi exultante et d'hommage à la Parole divine, non seulement comme révélation mais comme événement où Dieu se communique.[...] Présence du "mystère", c'est-à-dire du Christ et de sa croix, dans "l'action de grâces" par laquelle l'Église reçoit l'un et l'autre, "mémorial" que Dieu lui-même nous a donné pour que nous le lui représentions sans cesse, sacrifice dont le Christ demeure à jamais l'offrant et la victime mais où lui-même nous associe à lui en cette double qualité, l'eucharistie est enfin "communion". » (L.Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op.cit. p.245-246).

¹¹⁵ AM, Th I, p.995.

¹¹⁶ « *Communio in sacris* : Cette expression désigne l'application particulière de la communion qui existe entre tous les membres de l'Église dans le fait qu'ils participent aux mêmes réalités sacrées [...] » (L.Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.146).

¹¹⁷ J.Giono, *Un Roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1972, p.56.

pas amusant qui est le plus drôle.¹¹⁸» Par ce mystère, l'insensé de toute vie humaine prend sens et le poète-dramaturge a pour rôle de l'expliquer à l'homme.

DON RODRIGUE : Laissez-moi m'expliquer ! laissez-moi me dépêtrer de ces fils entremêlés de la pensée ! laissez-moi déployer aux yeux de tous cette toile que pendant bien des nuits j'ai tissée ! [...] Pourquoi aussi la perfection de notre être et de notre noyau substantiel serait-elle toujours associée à l'opacité et à la résistance¹¹⁹?

La « toile » que Rodrigue cherche métaphoriquement à déplier fait écho au thème du voile que le poète veut lever pour découvrir et révéler la vérité : « Voici le dépliement de la grande Aile poétique !¹²⁰ » Il fait également écho au péché qui dresse un écran entre l'homme et le Dieu dont il est l'image¹²¹. Le déploiement suppose l'unité originelle et la « simplicité¹²² » du Dieu Un et sans tâche, qu'il s'agit de retrouver. Il sera beau de voir que le chemin poétique de Claudel en quête de cette unité rejoint celui du chrétien qui apprend à être simple par l'humilité.

Dans le drame, le poète décrypte ainsi les vies humaines dans lesquelles se reflète la présence de Dieu et les assemble pour reproduire dans une perception unificatrice ce que le péché originel voile aux yeux humains : « Point de pensée / Que notre opacité personnelle ne réserve le droit de circonscrire¹²³ ». Si le voile est levé, le mystère peut être perçu et la Parole révélée : le poète instaure la possibilité d'une communication et se fait prophète de celui qui vient.

2. « J'écoute ce qui va venir.¹²⁴ »

Toutes choses sont au-devant de nous¹²⁵.

Sur la croix, le poète « livré au dieu¹²⁶ » se pose en passeur d'une parole qu'il reçoit par inspiration et dont il est chargé de restituer ou de traduire le sens. Selon le rythme binaire naturel - cet « iambe

¹¹⁸ SdS, Th II, p.260.

¹¹⁹ SdS, Th II, p.442.

¹²⁰ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.265.

¹²¹ Voir le chapitre 4.

¹²² *L'étymologie latine du mot « simple » souligne le caractère « unique » ce qui n'a été « plié » (plicatum ou plexum) qu'une fois (semel). Le « pli » nous semble faire référence au voile qui cache la vérité autant qu'au péché qui la voile. (Le Grand Gaffio, Dictionnaire Latin Français, Paris, Hachette, 2000, p.1204-1205 et 1465).*

¹²³ « Les Muses », *Cinq grandes Odes*, OP, p.225.

¹²⁴ « Le Poète et le Shamisen », *Conversations*, OPr p.821.

¹²⁵ Ville, Th I, p.732.

¹²⁶ « Ah, je suis ivre ! Ah, je suis livré au dieu ! j'entends en moi et la mesure qui s'accélère, le mouvement de la joie / L'ébranlement de la cohorte Olympique, la marche divinement tempérée ! » (« La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.264).

fondamental¹²⁷ » établi par Dieu dans la nature - l'écoute est le temps de l'inspiration, de la réception et de germination qui précède celui de la production féconde de l'artiste : « Il est peut-être permis de distinguer deux temps, un soir et un matin, un temps de donation et comme d'anéantissement dans l'infinie majesté du Seigneur, un temps de réception et de plénitude.¹²⁸ » Le geste poétique est toujours second et correspond à l'expiration, restitution d'un souffle reçu mystérieusement. La parole, existant indépendamment du poète, est antérieure à lui et fait évidemment référence au Verbe de Dieu, archétype de toute parole humaine. Aussi, restituer la parole et transmettre le Christ ne sont qu'un seul et même fait. En ce sens, l'inspiration est avant tout un charisme qui doit servir à la manifestation du Verbe, rendant diaconale la mission du poète¹²⁹.

L'inspiration, « c'est comme si, écrit Claudel, du dehors tout à coup une haleine soufflait sur les dons latents pour en tirer lumière et efficacité, amorçait en quelque sorte notre capacité verbale.¹³⁰ » La muse ne donne pas des mots nouveaux mais vient réveiller dans le poète la Parole éternelle qui l'a façonné. Une telle disposition requiert une disponibilité faite d'écoute :

Il n'y a pas de poète [...] qui ne doive inspirer avant de respirer, qui ne reçoivent d'ailleurs ce souffle mystérieux que les Anciens appelaient la Muse et qu'il n'est pas téméraire d'assimiler à l'un des charismes théologiques, ce que l'on désigne dans les manuels sous le nom de gratia gratis data¹³¹.

Premier commandement du croyant¹³², l'écoute est l'attitude initiale du poète : « Ne te décourage pas, jeune poète ! engage Claudel. Prête l'oreille ! Écoute !¹³³ » Pour Claudel, écouter revient à contempler : c'est se mettre « au pied du Verbe ». L'apprentissage de l'écoute est présenté dans les drames comme expression de la sagesse et assurance d'un dénouement heureux : « N'est-il pas vrai que parfois / D'étranges mots résonnent en nous comme des portes ? Il fallait écouter et attendre¹³⁴ ! » enseigne l'Empereur du *Repos du septième Jour*. Le remède qu'il trouve pour son peuple n'est pas une parole qui vient de lui, mais qu'il reçoit dans l'au-delà. Inséminés par une parole extérieure à eux-mêmes, les personnages qui savent écouter reçoivent alors

¹²⁷ « Réflexions et propositions sur le vers français », *Positions et propositions*, OPr, p.5.

¹²⁸ « Les trois premiers jours de la Genèse », PB I, p.16.

¹²⁹ « Avec toute grâce est conférée une mission ... » enseigne la théologie pour discerner les charismes. (Hans Urs von Balthasar, cité par Maurice Vidal dans son introduction à *Qui est l'Eglise ?*, op. cit. p.21).

¹³⁰ *Lettre à l'Abbé Bremond sur l'inspiration poétique*, 1927, reprise dans O.P., citée par D.Bona, *Camille et Paul, la passion Claudel*, p.94.

¹³¹ « Introduction à un poème sur Dante », *Accompagnements*, OPr p.422.

¹³² Le « Shema Israël », Dt 6, 4.

¹³³ « La poésie est un art », *Positions et propositions*, OPr, p.57.

¹³⁴ *TdO (1^{ère} version)*, Th I, p.52.

une fécondité surnaturelle en vue d'une mission qui les dépasse. Condition première de l'obéissance qui caractérise directement le Christ, ceux qui se mettent à son écoute lui ressemblent. Ainsi, par sa docilité spirituelle, la Reine Isabelle du *Livre de Christophe*, reprenant à son compte les paroles de Samuel, permet à son insu l'appel de Christophe Colomb missionné pour réunir « la terre catholique¹³⁵ » : « Parlez, Seigneur, car votre serviteur écoute¹³⁶ ». Écouter l'histoire est aussi l'enjeu de *Jeanne d'Arc au bûcher*, dont l'intrigue est inscrite dans un livre lu par le frère Dominique, et concerne, avant la vie de la sainte, le salut de la France. Dans *l'Histoire de Tobie et de Sara*, le vieux père, « ce pauvre vieillard à qui vous avez pris soin d'ôter la vue afin qu'il entende mieux¹³⁷ », permet, parce qu'il l'écoute, que se réalise la parole proférée par le double Chœur et les récitants qui proclament antiennes et psaumes... De lui naît en Tobie fils un sauveur.

En se faisant passeur de la parole d'un autre, Claudel commente l'acte poétique, qui n'est pas une création, mais une découverte¹³⁸ dans laquelle le poète fait figure d'explorateur : « Pour trouver ce qui avait besoin d'être dit, pour nous expliquer de nous-mêmes avec Vous en ce mot que nous avons découvert, / Ce n'est pas trop de fourrager la mer et le ciel et d'aller jusqu'au bout de la terre.¹³⁹ » Tout lieu est digne d'exploration car la parole, qui anime et donne à toute chose son sens, forme une totalité à laquelle n'échappe aucune partie de la création. La parole reçue par le poète est tellement *une* dans sa perfection divine qu'elle engage tous ses sens, expliquant la propriété synesthésique de son langage. Elle permet au poète que son «œil écoute¹⁴⁰», ou à l'inverse qu'un personnage ait les « yeux sourds¹⁴¹ », qu'un autre soit « aveugle des oreilles¹⁴²», que sa main « parle » plutôt qu'elle ne touche¹⁴³, ou encore que sa parole ait « l'oreille pour langue¹⁴⁴ »... Le poète a cette clairvoyance préternaturelle de l'unité de Dieu à laquelle participait l'homme

¹³⁵ CC, Th II, p.575.

¹³⁶ CC, Th II, p.590.

¹³⁷ HTS, Th II, p.706.

¹³⁸ « Mais l'écrivain lui aussi, est-ce que son job n'est pas la découverte ? la découverte encore plus que l'invention ? et plutôt qu'inventer, se souvenir ? » (« L'Enthousiasme », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1394).

¹³⁹ « Introït », *La Messe là-bas*, OP p.494. « Le chemin qui à travers l'œuvre de Dieu promène l'explorateur sans cesse retrouvé et perdu, / et dont j'essaye en vain bout à bout de rejoindre les fragments interrompus. » (« La Route interrompue », *Feuilles de Saints*, OP p.694).

¹⁴⁰ J II, p.587.

¹⁴¹ *L'Endormie*, Th I p.8.

¹⁴² HTS, Th II, p.702.

¹⁴³ HTS, Th II, p.718.

¹⁴⁴ Ville II, Th I, p.698.

avant sa chute. Il voit le monde dans sa plénitude, ainsi que tâche d'en rendre compte l'œuvre totale à laquelle aspire le dramaturge ; il réunit par son art ce que l'esprit naturellement sépare, « l'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible !¹⁴⁵» Lorsqu'il restitue cette parole, il se pose en témoin et lui donne vie : « la parole authentifie la nature, [...] elle lui confère une existence, [...] elle la soustrait à son néant radical¹⁴⁶». La réponse du poète est ainsi une reconnaissance, qui donne à Celui qui est d'exister ; elle fait entrer la parole dans une relation, qui transforme le *logos* en dialogue, la poésie en drame.

Parce que la parole est donnée au poète, ce dernier s'identifie au prophète et Claudel se plaît à rappeler leur étymologie commune, consacrant l'indissociabilité des fonctions poétiques et prophétiques.

Le nom même du poète chez les Latins était celui de prophète, vates. [...] Le don de prophétie étant d'ailleurs nettement distinct de la valeur morale du bénéficiaire, comme le cas de Caïphe et celui plus net encore de Balaam. Ce don mystérieux, la théologie lui donne un nom, celui de Grâce, et elle distingue deux espèces de grâces, la gratia gratis data, ou charisme, qui fait les poètes, Arthur Rimbaud, par exemple, et la gratia gratum faciens, qui fait les saints.¹⁴⁷

S'il prend bien soin de distinguer le charisme de poésie de la sainteté, c'est pour rappeler que ce don de prophétie¹⁴⁸ est reçu d'en haut, et que la mission du poète n'est pas assimilable à l'état du saint :

Il est certain qu'il peut paraître assez ridicule de parler de soi-même comme un prophète et d'ailleurs c'est un terme qui conviendrait beaucoup mieux à Bloy ou à Rimbaud qu'à moi-même. Et cependant il n'y a pas grande vanité à assumer un titre que Dieu a dédaigneusement abandonné à Caïphe, à Balaam et au baudet d'icelui. La prophétie n'est nullement sainteté, c'est un charisme et de tous le plus douteux. Il n'y a pas à s'étonner que Dieu en ait pu laisser des parcelles à des écrivains, c'est-à-dire à des hommes qui ne furent pas spécialement remarquables ni par leur moralité, ni même par leur intelligence. Tant mieux si du chemin hasardeux où ils cheminent ils ont pu rendre quelque service à l'Église par ces phosphorescences spontanées¹⁴⁹!

Les deux chemins peuvent se vivre conjointement mais l'un n'induit pas l'autre. Le mode de connaissance du poète est donc d'ordre charismatique : il répond au don de science qui suppose une attitude réceptive et engage dans la transmission de cette connaissance.

¹⁴⁵ SdS, I, I.

¹⁴⁶ J I, p.801.

¹⁴⁷ « La poésie est un art », *Positions et Propositions*, OPr p.54.

¹⁴⁸ Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.548-549.

¹⁴⁹ Lettre de Claudel à Stanislas Fumet, citée par Nathalie Macé, in *Le Pays à l'envers de l'endroit*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2005, p.73.

Le don de prophétie est lié au sens de l'histoire, auquel cette étude consacra un chapitre¹⁵⁰, et par lequel seul il est justifié. Loin de déterminer un *fatum* inéluctable¹⁵¹ il annonce plutôt le permanent passage de Dieu¹⁵² auquel est libre de consentir le protagoniste. Ce don de prophétie est mis en scène dans certaines pièces à travers l'emploi du futur et dans la vision de personnages mystiques, telle la Princesse aux accents jérémiques : « Je vous vois tous ! L'ombre en vérité ne vous cache point, ni cette lumière de la lampe. [...] / je chanterai aussi ! Et ma voix s'élèvera [...] / Je chanterai et ne me contiendrai point ! [...] / Je t'accuserai avec une voix aigre et perçante¹⁵³ ! » Ou à travers des figures de poète, tel Cœuvre pour qui « toutes choses sont présentes, et entre le futur et entre le passé il n'y a suite que sur un même plan », qui « ne parle pas selon ce qu'[il veut], mais conçoit dans le sommeil¹⁵⁴ ». Dans *Le Repos du septième jour*, « La voix fabuleuse rapporte / Qu'après les temps révolus, comme un arbre qu'on croit mort et qui recommence à verdoyer, / Il poussera des branches, et les génies célestes, comme des oiseaux, viendront le considérer.¹⁵⁵ » La prophétie, qui se réalise dans l'acte final du drame, permet de reconnaître dans l'Empereur une figure christique du Sauveur : « La prophétie est accomplie. La tige a poussé des branches¹⁵⁶. » Comme la parole poétique, la prophétie est au service de la Révélation ; c'est le corps du Christ qu'elle cherche à annoncer et à rassembler de toutes parts.

3. « *Mon désir est d'être le rassembleur de la terre de Dieu ...* ¹⁵⁷ »

*Réunis mystérieusement, poète,
ces choses qui gémissent d'être séparées¹⁵⁸.*

La conquête d'une telle parole « catholique » ne fait qu'un avec le désir d'unité que le poète recherche en toute chose créée à l'image du Dieu Un. La spiritualité de Claudel découvre cette unité originelle dans tout

¹⁵⁰ Voir le chapitre 7.

¹⁵¹ « Il s'agit moins de prédire des événements particuliers que d'orienter positivement le développement du peuple vers un accomplissement des desseins divins où il s'épanouira, alors qu'il serait brisé s'il cédait à la tentation de s'y opposer. » (Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique*, Article « Prophètes et prophétie », op.cit. p.549).

¹⁵² Clé de compréhension des drames claudéliens, le terme « passage » reviendra souvent dans cette étude, et nous prendrons soin de l'entendre à la fois au sens littéral et au sens biblique de « Pâque ».

¹⁵³ TdO, Th I, p.382-384.

¹⁵⁴ *La Ville*, Th I, p.673.

¹⁵⁵ RSJ, Th I, p.643.

¹⁵⁶ RSJ, Th I, p.644.

¹⁵⁷ « ... Comme Christophe Colomb quand il mit à la voile, / Sa pensée n'était pas de trouver une terre nouvelle, / Mais [...] de parfaire l'éternel horizon. » (« La Maison fermée », *Cinq grandes Odes*, OP, p.280).

¹⁵⁸ *Ode jubilaire*, OPr, p.683-684.

le monde créé, interdépendance de tous les êtres qui ne sauraient exister les uns sans les autres et qui ne s'expliquent qu'en Dieu, leur cause finale, dont les amants sont l'image : « Maintenant je vois toute et je suis vue toute, et il n'y a qu'amour entre nous, /Nets et nus, faisant l'un de l'autre vie, dans une interpénétration / Inexprimable.¹⁵⁹ » Le poète a pour mission de découvrir, pour la restaurer, l'unité essentielle du créé dispersée dans l'espace et dans le temps des hommes : « Sans cesse il réduit à l'esprit et au souffle ce qui était matière, à l'unité la multiplicité des choses.¹⁶⁰ » Cette faculté poétique répond à un don propre à « l'intelligence du poète qui fait de plusieurs choses ensemble une seule avec lui ¹⁶¹», et dont « l'œil sous la ligne déjà déchiffre une autre ligne¹⁶² ». La poésie fait ainsi le lien entre la vérité invisible et la réalité visible, entre le monde éternel de l'esprit et celui fini du corps.

En expliquant les liens profonds qui unissent la création, le poète révèle les causes profondes et spiritualise le monde sensible. La parenté existentielle qui lie les créatures s'exprime sous la plume de Claudel dans les réseaux vertigineux d'images ou de métaphores et dans le sémantisme plénier des mots : le sens figuré ne peut jamais être séparé du sens propre, car tous deux entretiennent un lien véritable et l'un induit toujours l'autre. En résulte chez Claudel une pluralité parfois vertigineuse des sens de lecture, dont nul n'exclut un autre, et qui concerne les mots autant que les vers¹⁶³ ou les situations. Une multitude d'interprétations qui cohabitent sans pour autant induire d'erreur sémantique, biblique ou théologique rend difficile – voire impossible – mais inépuisable la compréhension totale de certaines œuvres, la signification de certains personnages ou la profondeur de certaines phrases. Il en va comme du mystère : leur insondable richesse oblige le lecteur à devenir réceptif et non captatif d'une parole qui dépasse son entendement. Par cette expérience esthétique et sensible, la parole poétique fait entrer dans le mystère d'une parole surnaturelle. Spirituellement, elles lui proposent même implicitement de s'identifier lui-même à la figure

¹⁵⁹ PdM, Th I, p.897.

¹⁶⁰ J.Madaule, *Claudiel et le Dieu caché*, op.cit., p.65.

¹⁶¹ « Magnificat », *Cinq grandes Odes*, OP, p.261.

¹⁶² *Cent phrases pour éventails*, OP p.711.

¹⁶³ Antoinette Weber-Cafilisch en a fait une démonstration minutieuse dans le langage du *Soulier de Satin* : voir *La scène et l'image, le régime de la figure dans Le Soulier de satin*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1985, 184 p.

mariale représentée dans les drames¹⁶⁴, qui, sans comprendre la plénitude de son *fiat*, consent à la Parole et la laisse demeurer en elle pour le salut du monde ...

L'explorateur qui aspire à rassembler la terre, l'amant en quête d'une unité parfaite avec la femme ou le martyr qui s'offre pour la paix du monde, toute personne œuvrant pour l'unité fait figure de poète, à l'instar de Rodrigue. L'unité du monde est toujours l'enjeu des intrigues, faisant intrinsèquement du drame claudélien une poétique. Le poète ainsi « rassembleur de la terre de Dieu » déployée dans l'histoire et dispersée dans la géographie du monde, trouve dans la forme dramatique un lieu propre à exprimer l'idée poétique, qu'il caractérise d'« invitation pour l'esprit à composer quelque chose.¹⁶⁵ » Ainsi sa poésie est-elle la synthèse spatio-temporelle d'une parole mystique commune à tout individu, transcendant l'histoire et défiant l'espace.

4. « Captif de l'infini, pendu à l'intersection du Ciel¹⁶⁶ ».

À la rencontre des deux lignes qui dessinent la croix, le poète catholique est à la fois le traducteur d'une parole horizontale par laquelle communique tout le créé et le prophète d'une parole verticale venue d'un Créateur auquel il s'identifie¹⁶⁷. La parole de Dieu qui façonne son discours et la puissance du Verbe mise en scène dans ses drames sont les fondements de la parole poétique et dramatique de Claudel. C'est en entendant les Vêpres de Noël 1886, puis en lisant la Bible à son retour chez lui, que le poète rencontra Celui qui bouleversa sa vie :

Dès le soir même de ce mémorable jour à Notre-Dame, après que je fus rentré chez moi par les rues pluvieuses qui me semblaient maintenant si étranges, j'avais pris une bible protestante qu'une amie allemande avait

¹⁶⁴ Voir le chapitre 2.

¹⁶⁵ « Religion et poésie », *Positions et propositions*, OPr p.62.

¹⁶⁶ « La Terre vue de la mer », *Connaissance de l'Est*, OP p.93.

¹⁶⁷ « Mais comme le Dieu saint a inventé chaque chose, ta joie est dans la possession de son nom, / Et comme il a dit dans le silence « Qu'elle soit ! », c'est ainsi que, plein d'amour, tu répètes, selon qu'il l'appelée, / Comme un petit enfant qui épelle « Qu'elle est ».[...] Ainsi quand tu parles, ô poète, dans une énumération délectable, / Proférant de chaque chose le nom, / Comme un père tu l'appelles mystérieusement dans son principe, et selon que jadis / Tu participas à sa création, tu coopères à son existence ! / Toute parole répétition. » (« Les Muses », *Cinq grandes Odes*, OP, p.229-230).

*donnée autrefois à ma sœur Camille et, pour la première fois, j'avais entendu l'accent de cette voix si douce et si inflexible qui n'a cessé de retentir dans mon cœur*¹⁶⁸.

Avant de découvrir Dieu comme Père, Claudel fait l'expérience du Christ comme parole vivante et incarnée de Dieu. En lui, il reconnaît la Muse, l'absolu en vain recherché par les poètes de tous les temps. Son rapport à l'Écriture et au Livre même¹⁶⁹ est éclairé par cette Parole antérieure et éternelle qu'il découvre – ou reconnut¹⁷⁰ – ce jour-là, et qui devint dès lors le sujet et l'objet de tout son ouvrage, prisme de lecture fondamental pour le comprendre. De là viennent les nombreux accents johanniques de son œuvre, auxquels une autre étude pourrait un jour être consacrée.

Face à cette puissance scripturaire et théologique, face à l'Éternel qu'il a reconnu en elle, le poète a conscience des limites de son propre langage et se pose en simple médiateur de la parole divine :

*Je ne suis pas de ceux qui croient que le Verbe puisse être remplacé par le Mot. [...] Je crois que l'art consiste surtout dans un pouvoir de communication et de passage, un certain passage, difficile, puissant et délicat, de l'esprit du producteur à l'âme de celui que l'idiome français appelle profondément le consommateur.*¹⁷¹

Ce passage permis par le poète est indissociablement lié à la pâque de conversion qu'il fit lui-même au contact du Verbe et que tous ses grands personnages opèrent dans les drames.

Passeur de Dieu, Claudel sait que la dimension sacrée de ses propres œuvres ne lui appartient pas et que la parole s'impose : « Nous ne pouvons pas faire de Jeanne d'Arc ce que nous voulons, écrit-il par exemple. C'est elle au contraire, la sainte jeune fille, qui fait de nous ce qu'elle veut, et qui, par sa seule présence, nous restreint au rôle sans gloire d'assistant et d'introducteur.¹⁷² » A la merci du Verbe, il est également son exécuteur : puisque la parole de Dieu qui s'impose à lui est parfaite, signifiant et réalisant en un même mouvement éternel sa volonté et son accomplissement, nul ne saurait être à l'écoute sans être en même temps opérant. De sa foi indéfectible en la perfection et en la puissance de la parole divine – secondée,

¹⁶⁸ « Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1012.

¹⁶⁹ Voir le Chapitre 7, I, 2.

¹⁷⁰ Voir le chapitre 2, II, 3.

¹⁷¹ « L'art et la foi », *Positions et propositions*, OPr p.66.

¹⁷² « Conférence de M. Paul Claudel (1^{er} octobre 1936) », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1382.

certes, par un tempérament entier - venait sûrement l'intransigeance de Claudel que bon nombre de ses contemporains lui reprochaient : du Verbe rien ne saurait être retranché ni modifié¹⁷³.

Parce que le Christ agissant et le Verbe ne font qu'un, « le sang [étant] la Parole éternelle, Dieu [étant] dans la bouche de sa créature¹⁷⁴ », la fonction du poète catholique en devient presque sacerdotale et l'objet poétique quasi sacramentel. Aussi convoque-t-il à une forme d'eucharistie poétique¹⁷⁵, par laquelle il célèbre la Parole et le monde qu'elle crée : il invite à la louer et à y communier, se faisant le chantre d'une jubilation créatrice, image de la joie divine et condition de l'acte poétique : « La grande joie divine est la seule réalité, et l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste, pas plus que de saint.¹⁷⁶ » Bibliquement, la rencontre avec Dieu provoque l'exultation : les guetteurs du livre d'Isaïe « crient de joie car, de leurs propres yeux, ils voient le Seigneur qui revient à Sion.¹⁷⁷ » ; Jean-Baptiste « a tressailli d'allégresse » dans le sein de sa mère en rencontrant le Christ¹⁷⁸ ; le cantique de Marie exprime l'exultation de la Vierge habitée par le Fils : « Mon âme exalte le Seigneur, exulte mon esprit en Dieu mon Sauveur !¹⁷⁹ »... Claudel a fait l'expérience de cette joie en rencontrant Dieu dans le contexte de « ces tristes années quatre-vingts » : « Je respirais enfin, raconte-il, et la vie pénétrait en moi par tous les pores. [...] Tout cela m'écrasait de respect et de joie. »¹⁸⁰ La joie, vécue comme propriété et comme don de Dieu, est une composante essentielle de ses drames puisqu'elle leur donne leur issue¹⁸¹, leur transcendance et leur statut poétique :

¹⁷³ Ap, 22, 19 : « et si quelqu'un enlève des paroles à ce livre de prophétie, Dieu lui enlèvera sa part : il n'aura plus accès à l'arbre de la vie ni à la Ville sainte, qui sont décrits dans ce livre. »

¹⁷⁴ « Le Précieux sang », *Poèmes de guerre*, OP p.541.

¹⁷⁵ Ingestion de la Parole avant sa restitution, le lien entre prophétie et eucharistie est biblique ; voir Ezéchiel 3, 1-4 : « *Le Seigneur me dit : « Fils d'homme, ce qui est devant toi, mange-le, mange ce rouleau ! Puis, va ! Parle à la maison d'Israël. » J'ouvris la bouche, il me fit manger le rouleau et il me dit : « Fils d'homme, remplis ton ventre, rassasie tes entrailles avec ce rouleau que je te donne. » Je le mangeai, et dans ma bouche il fut doux comme du miel. Il me dit alors : « Debout, fils d'homme ! Va vers la maison d'Israël, et dis-lui mes paroles », et Ap. 10, 8-11 : « Et la voix que j'avais entendue, venant du ciel, me parla de nouveau et me dit : « Va prendre le livre ouvert dans la main de l'ange qui se tient debout sur la mer et sur la terre. » Je m'avançai vers l'ange pour lui demander de me donner le petit livre. Il me dit : « Prends, et dévore-le ; il remplira tes entrailles d'amertume, mais dans ta bouche il sera doux comme le miel. » Je pris le petit livre de la main de l'ange, et je le dévorai. Dans ma bouche il était doux comme le miel, mais, quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume. Alors on me dit : « Il te faut de nouveau prophétiser sur un grand nombre de peuples, de nations, de langues et de rois. » (Traductions AELF)*

¹⁷⁶ Paul Claudel, « Correspondance avec Jacques Rivière », cité par J.Madaule, in *Claudel et le Dieu caché*, op.cit. p.79.

¹⁷⁷ Is, 52, 9.

¹⁷⁸ Luc, 1, 44.

¹⁷⁹ Luc, 1, 46-47.

¹⁸⁰ « Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1012-1013.

¹⁸¹ Voir le chapitre 7, II, 4.

*La parole écrite est employée à deux fins : ou bien nous voulons produire dans l'esprit du lecteur un état de connaissance, ou bien un état de joie. [...] Dans le premier cas, il y a prose, dans le second, il y a poésie.*¹⁸²

Cette joie à laquelle éveille la poésie et dont les drames font l'apologie, élève au rang de héros et de modèles les personnages qu'elle anime. Plus encore, en provoquant cet « état de joie », la poésie est un vecteur de Dieu privilégié où l'expérience sensible peut mener à la rencontre mystique.

II. UNE ŒUVRE CATÉCHÉTIQUE

La transmission de la parole créatrice, source de joie divine, marque toute l'œuvre claudélienne d'un caractère catéchétique. L'origine orale de la transmission du mystère¹⁸³ fait du drame, par sa forme dialogale, un genre naturellement propice à un tel enseignement. La catéchèse, qui devient un sous-genre à part entière et qu'on retrouve par exemple dans les *Conversions dans le Loir-et-Cher*, structure certaines grandes scènes des drames, tels le discours sur le Mal que fait à l'Empereur le Démon du *Repos du septième jour*¹⁸⁴, l'enseignement sur le mariage que donne Marthe à Louis Laine ou l'échange sur le péché entre Don Camille et Dona Prouhèze dans le *Soulier de Satin*¹⁸⁵. Mais ces dialogues reçoivent leur efficacité moins du contenu de l'enseignement que du témoignage qui lui est associé. Comme un art poétique, la catéchèse est autonymique : le mystère chrétien qu'elle enseigne, elle le met en scène dans l'intrigue, à l'instar de Violaine ou de Dona Prouhèze lorsqu'elles vivent dans la joie le sacrifice que, préalablement, elles avaient en vain tenté d'expliquer à leurs amants. L'enseignement claudélien est toujours porté par des témoins qui disent le Christ en l'imitant.

¹⁸² « Réflexions et propositions sur le vers français », *Positions et Propositions*, OPr p.4.

¹⁸³ Dès l'origine, la catéchèse est un « enseignement du mystère chrétien adressé aux catéchumènes dans l'Église ancienne ; enseignement [...] donné de vive voix, par demandes et par réponses. » (Définition du TLFi).

¹⁸⁴ RSJ, Th I, p.624.

¹⁸⁵ SdS, Troisième Journée, scène X.

1. La théologie de la beauté

*Une belle chose, quelle qu'elle soit, ne peut exister sans féconder autour d'elle par voie d'admiration, de provocation, de contradiction, de défi ou de conséquence.*¹⁸⁶

Conscient que la foi chrétienne ne se transmet pas d'abord par prosélytisme mais par attraction, le premier témoignage de foi est l'expérience de la beauté¹⁸⁷. Pour le poète, le beau est épiphanique, à la fois manifestation de la beauté divine et moyen empirique de la connaître. Sa fonction première est rhétorique, sorte de *captatio benevolentiae* qui prédispose les sens des héros et des lecteurs à la rencontre divine mise en scène dans les œuvres. Cette volonté de toucher les sens et d'édifier par le beau rapproche l'art chrétien de la liturgie qui incarne le mystère, et lui donne par conséquent les mêmes exigences : « Nous devons donner aux représentations sacrées le maximum d'attrait physique, moral et spirituel » écrit Claudel dans ses *Notes sur l'art chrétien*¹⁸⁸. Pour lui, la beauté participe d'une éthique artistique antique : le beau révèle le bien. Manifestation du Dieu bon, la beauté est indissociable de la moralité des œuvres qui donne aux drames leur sens. Aussi, les personnages vivant en communion avec Dieu sont beaux, à l'instar de la femme, « pleine de beauté déployée dans la beauté plus grande¹⁸⁹ », qui révèle celle de Dieu. Les personnages bons sont également sensibles à la beauté qui les environne et à laquelle ils participent. « Que ce monde est beau¹⁹⁰ ! » chante Violaine malgré son malheur et sa cécité ; « que c'est beau cette Normandie toute rouge et rose, toute rouge de bonheur, toute rose d'innocence, qui se prépare à faire avec moi la sainte communion dans l'étincelante rosée¹⁹¹ ! » s'exclame également Jeanne d'Arc à l'heure de sa mort. Alors qu'il s'apprête lui aussi à mourir, Christophe Colomb voit dans la beauté du monde un chemin vers le ciel, métaphorisé par l'Occident : « Que c'est beau, la mer ! Que c'est bon entre mes bras, la terre ronde ! Que c'est beau, le chemin vers l'Occident¹⁹² ! » Le cri d'admiration devient un chant de louange, paradoxe de la beauté qui, derrière sa

¹⁸⁶ « Note sur l'art chrétien », *Positions et propositions*, OPr p.130.

¹⁸⁷ Celle-là même qui attira Claudel dans la liturgie le soir de sa conversion : « *Je commençais alors à écrire et il me semblait que, dans les cérémonies catholiques, considérées avec un dilettantisme supérieur, je trouverais un excitant approprié et la matière de quelques exercices décadents* » (« Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1012) ; celle-là même qui séduit son héros dans la femme (voir le chapitre 2).

¹⁸⁸ « Note sur l'art chrétien », *Positions et propositions*, OPr p.125.

¹⁸⁹ PdM, Th I, p.899.

¹⁹⁰ AM, Th I, p.1000.

¹⁹¹ JdA, Th II, p.665.

¹⁹² CC, Th II, p. 583.

gratuité, doit servir à glorifier Dieu : « Il n'y a de beau que ce qui est nécessaire, et il n'y a de nécessaire que ce qui sert à la gloire de Dieu¹⁹³ », écrit Claudel qui parle de « corruption de tous les arts dès qu'ils cessent d'être associés à la gloire du Créateur¹⁹⁴ ». Suscitant la joie, la beauté conduit à la louange, prémices de la prière et avant-goût de l'éternité. Aussi, lorsque Sara admire la beauté d'une fleur, elle vit une expérience presque mystique : « Ah, quelle fleur ! si belle, si radieuse, si pure, si éblouissante, que j'ai fermé les yeux et mon cœur s'est fondu¹⁹⁵ ! »... L'expérience de la beauté est une expérience du Dieu dont elle est l'image. En contrepoint, la laideur en est d'autant plus significative, représentant à l'inverse ce qui ne vient pas de Dieu, coupé de la source de la beauté, comme la « noirpiaude, vilaine » Mara¹⁹⁶ qui allie à la laideur la malignité, comme « cette vilaine et disgracieuse créature » que devient Prouhèze aux yeux de son Ange Gardien quand elle s'entête dans sa passion¹⁹⁷ ou comme ce « bruit » qu'entend le vice-roi poète quand il n'écoute pas la Muse : « Je sais que tous ces grincements affreux, tout ce désordre discordant, c'est ma faute parce que je n'ai point l'oreille docile.¹⁹⁸»

Le beau est donc un moyen de dire et d'atteindre Dieu ; il se donne à lire dans tous les niveaux du discours : motif dans les pièces, décors sur la scène, écriture poétique... Avec Rodrigue, Claudel fait des sens et de l'esthétique un moyen de conquête légitime de la beauté divine :

RODRIGUE : Je ne calomnierai pas ces sens que Dieu a faits. / Ce ne sont pas de vils acolytes, ce sont nos serviteurs qui parcourent le monde tout entier, / Jusqu'à ce qu'ils aient trouvé enfin la Beauté, cette figure devant laquelle nous sommes si contents de disparaître¹⁹⁹.

Séduit par la beauté, l'homme est attiré mystérieusement et souvent malgré lui vers Dieu, passant insensiblement d'une beauté particulière à la beauté universelle. L'artiste a un rôle catéchétique mis en scène dans les drames à travers les personnages de poètes ou d'artisans tels Rodrigue ou Pierre de Craon, qui édifient des images de Dieu et réfléchissent son travail de créateur. L'art est ainsi considéré dans un but didactique comme une « esthétique théologique²⁰⁰ », Dieu s'adressant à l'homme par ses sens quand son

¹⁹³ Lettre à Francis Jammes, 4 octobre 1912, citée par M.Lioure in « Claudel et le temple du goût », *Claudéliana*, op.cit. p.188

¹⁹⁴ *Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.126.

¹⁹⁵ HTS, Th II, p.732.

¹⁹⁶ AM, Th I, p.1014.

¹⁹⁷ SdS, Th II, p.409.

¹⁹⁸ SdS, Th II, p.354.

¹⁹⁹ SdS, Th II, p.289.

²⁰⁰ H.Urs von Balthasar, « Présentation », *Le Soulier de satin de Paul Claudel*, op.cit. p.19.

esprit est aveuglé : « Nous pouvons, par l'emploi des "forces externes" trouver Dieu dans toutes les choses du monde. [...] Les sens sont ce que l'homme a d'extériorisé. Et le Christ est ce que Dieu a extériorisé de lui-même.²⁰¹ » La conquête artistique du beau se fait non seulement chantre mais imitation de l'Incarnation, permettant à l'auteur de faire sourdre l'éternel de la finitude humaine. Là encore, le poète et le dramaturge ne font qu'un puisque le drame « comme un engin multiple [est] destiné à faire sortir du personnage ce qu'il a de plus essentiel, l'image de Dieu [...]»²⁰². La conquête de la beauté et la conquête de la sainteté ne sont qu'un seul et même chemin, qu'explicite l'intrigue du drame de Don Rodrigue.

En faisant du héros un poète, Claudel souligne la fonction parabolique de ses drames, qui induit une lecture analogique : l'homme est appelé à devenir lui-même poète afin qu'en toutes choses il voie Dieu à l'œuvre et puisse lui rendre gloire. Telle est l'issue du drame humain, qui s'achève lorsque sont dessillés les yeux aveuglés par le péché²⁰³. Nous le verrons, le drame est à lire comme une analogie de l'histoire particulière et universelle du salut ; les personnages y sont les témoins de Dieu et les intrigues révèlent son passage dans les vies individuelles ou dans l'histoire des hommes. Dans ce drame, le héros devient une figure théologique qui raconte l'œuvre de salut. Il est toujours un grand homme, mais non pas tant lorsqu'il réalise de grandes choses que lorsqu'il figure le Christ²⁰⁴ ; en cela seulement il devient une « parabole vivante²⁰⁵». Mettre en scène de grandes figures, qu'elles soient fictives ou historiques, donne aux drames un statut d'*exemplum* qui soutient la rhétorique catéchétique de Claudel.

2. Expérience individuelle et pensée ecclésiale

Ce discours catéchétique est soutenu par une grande connaissance théologique et une profonde fidélité à l'Église. Il est remarquable d'étudier l'équilibre unique, chez ce poète catholique, entre la subjectivité créatrice et innovante de sa poésie, et son obéissance aux enseignements de l'Église et à ses

²⁰¹ Ibid, p.21.

²⁰² Paul Claudel, « *Le Soulier de Satin* et le public », in *Mes idées sur le théâtre*, cité par G.Cattai, in *Claudel, le cycle des Coûfontaine et le mystère d'Israël*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p.30. Voir le chapitre 4.

²⁰³ Voir le chapitre 3, I, 9.

²⁰⁴ Voir le chapitre 4.

²⁰⁵ « Richard Wagner – Rêverie d'un poète français », *Conversations*, OPr p.885.

dogmes. Les drames sont nourris de la Tradition chrétienne autant que de l'expérience de foi du poète, deux sources qui font de lui le porte-voix d'une parole universelle et un témoin engagé.

*Pas plus qu'au théologien, écrit Henri de Lubac, il ne joue à l'érudit. Mais [...] que de traits heureux il doit à la fréquentation des Pères ! Que de pages, dans son œuvre, où la pensée traditionnelle forme avec la plus personnelle des expressions un alliage unique, acquis désormais lui-même au cœur d'une Tradition qui ne cesse de s'enrichir !*²⁰⁶

L'Écriture et la Tradition viennent à la fois confirmer l'expérience personnelle et le don de connaissance naturelle qu'il a reçu, et garantir l'orthodoxie de sa foi : « Je croirai toujours que je suis dans le vrai avec la liturgie, avec les Pères, avec les saints. Que la Bible est un monument d'une composition admirable qui doit moins à la main de l'homme qu'à la Grâce, émule sur un plan sublime, des forces surnaturelles. C'est le couple sacro-saint, c'est la maison paternelle.²⁰⁷»

a. Sources et Tradition

Si l'expérience sensible et incommunicable de la conversion est l'événement fondateur de la spiritualité claudélienne, celle-ci a toujours été soutenue par des lectures et des méditations, par une recherche biblique, catéchétique et théologique qui l'ont éclairée, nourrie et approfondie. Il faudrait un catalogue pour recenser toutes les influences qui ont façonné les drames de Paul Claudel... Relevons les plus importantes que nous livrent son *Journal* et les références qu'on retrouve dans ses œuvres. L'Écriture est indéniablement la première source chrétienne qu'on y découvre. Dans la Bible, il expérimente la puissance de la Parole, la transcendance du texte et l'idéal poétique qu'il ne cessera de célébrer et de mettre en scène dans ses drames : « Toute la Bible sous les différents auteurs est écrite comme par un seul homme dont on reconnaît le style, la manière, le tour, le mouvement. Quelqu'un qui écrit *ad aeternum*. C'est le Père qui parle au Fils. Tout se suit d'un bout à l'autre²⁰⁸. » Universelle²⁰⁹, la Bible est un texte par essence catholique qui sert son projet d'écriture de la totalité, autant qu'elle le nourrit. Les références à l'Ancien ou au Nouveau Testament sont innombrables dans ses œuvres où elles prennent la forme de citations, de pastiche ou de réécriture²¹⁰.

²⁰⁶H. de Lubac, « Sur un credo de Paul Claudel », *Théologies d'occasion*, op. cit. p.456.

²⁰⁷ Lettre de Paul Claudel au Père A.Brunot, 1953, citée par Gérald Antoine, in *Paul Claudel ou l'Enfer du Génie*, Paris, Robert Laffont, 1988, p.342.

²⁰⁸ J I, p.77.

²⁰⁹ « Il y a quelque chose à tirer de la parole de Dieu, quelle qu'elle soit, pour tout le monde, serait-ce une pauvre petite fille. » (*Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.114).

²¹⁰ Pensons à *La Danse des morts* qui paraphrase le Livre d'Ezéchiel quand il ne fait pas dialoguer les autres livres de la Bible... (Th II, p.695).

Ne serait-ce que dans son *Journal*, « l'index des citations et références bibliques » occupe vingt-trois pages²¹¹ ! Parmi elles, les *Psaumes* sont le plus cités, suivis des *Évangiles*, des épîtres de Paul et du livre l'Isaïe. Quant à « l'index des œuvres », il révèle pour moitié la lecture d'écrits spirituels d'une grande variété : vies de saints, sermons, traités, exégèse, témoignages, mystique, théologie et philosophie²¹². Dans ses *Mémoires improvisés*, Claudel raconte ainsi le parcours de sa formation autodidacte qui commença après sa conversion :

Et alors j'ai eu un travail très long, un travail philosophique, métaphysique à poursuivre en ce temps-là. Ca a commencé par la Métaphysique d'Aristote, qui m'a débarrassé du kantisme. La Métaphysique d'Aristote est restée une base pour moi, que j'ai développée plus tard en lisant la Somme de saint Thomas. Et puis alors j'ai lu les grandes œuvres de Bossuet, les Élévations sur les Mystères, les Méditations sur l'Évangile, et surtout les Variations sur les Églises protestantes que je considère comme un grand chef-d'œuvre. [...] La théologie joue un très grand rôle dans mon esprit, [...] et pendant les cinq ans que j'ai vécu en Chine, où j'ai lu les deux Sommes de saint Thomas, [...] j'y ai trouvé beaucoup de profit.²¹³

Les Pères de l'Église ont eu une grande influence dans sa formation chrétienne²¹⁴, et on retrouve aussi bien dans ses drames du vocabulaire thomiste, des accents augustinien dans le lyrisme de certaines répliques, que des citations patristiques : dans *l'Annonce faite à Marie*, un sermon de Saint Léon, Pape, et une homélie de Saint Grégoire²¹⁵ sont par exemple mises en scène. La troisième influence vient de sa fréquentation et de ses correspondances avec le milieu ecclésiastique²¹⁶. À cette formation qu'il reçoit s'ajoute une vie de prière et de foi qui le transforme et lui donne de Dieu une connaissance empirique.

b. L'expérience contemplative

Quelque chose est en nous d'indestructible²¹⁷

Le poète que Saint-John Perse nomma « le moins mystique des croyants²¹⁸ » a la réputation d'être un homme de la terre et du terroir, de passions et de caractère. C'est le fougueux Tête d'Or adolescent, le passionné Mesa, l'insatiable Rodrigue... Tous les travers de l'homme-Claudel apparaissent sous la plume du

²¹¹ J II, p.1337-1336.

²¹² J II, p.1315-1336.

²¹³ MI, p.47 et 50.

²¹⁴ Sur l'influence patristique et plus particulièrement thomiste, renvoyons aux ouvrages de Dominique Millet-Gérard, *Claudel thomiste ?*, Honoré Champion, 1999, 354 p. ; *Paul Claudel et les pères de l'Église*, Honoré Champion, 2016, 483 p. ; et *Formes baroques dans Le Soulier de Satin, Étude d'esthétique spirituelle*, Paris, Honoré Champion, 1997, 222 p.

²¹⁵ AM, Th I, p.1058s.

²¹⁶ Voir *Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps*, éditée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Honoré Champion, deux tomes.

²¹⁷ L'EMPEREUR, RSJ, Th I, p.639.

²¹⁸ « Silence pour Claudel » *Hommages à Paul Claudel*, La Nouvelle Revue Française, op. cit. p.389.

poète ou celle de ses amis, encombré qu'il devait être d'un caractère intransigeant et passionné, impétueux et impatient, « ce Claudel bourru si peu maniable en tout domaine qui le touche²¹⁹ », « avec ses gros souliers, son air fermé, ce frustré, cet ignorant [...] Ce lourdaud passionné²²⁰ ». La lecture de son œuvre et de sa vie, de ses correspondances et de ses confidences, témoigne pourtant de l'ascèse de cet homme volontaire, et découvre une intériorité dont témoigne son génie poétique. La patrie dont se revendique ce grand terrien est celle du ciel, la vertu qu'il admire l'abnégation, et la vie qu'il prise, l'au-delà. Plus que de ses désirs humains, c'est d'une expérience mystique qu'est née l'œuvre tumultueuse et passionnée du poète, et le chemin de conversion du chrétien. La rencontre avec Dieu n'a pas été pour lui le seul moment historique de sa foi, mais l'aliment de sa vie intérieure quotidiennement entretenu. Elle n'a pas été le seul déclencheur du fait religieux mais aussi celui d'une expérience de foi vivante. Ses drames le mettent en scène, par le biais des rencontres surnaturelles telle Prouhèze avec son Ange Gardien ou Jeanne d'Arc avec les voix du Ciel, par l'analogie que nous développerons longuement entre la femme et l'âme humaine, par la force performative du silence ...

Beaucoup d'éléments nous incitent à ébaucher en filigrane de son œuvre le portrait d'un homme contemplatif. Dès son enfance, qui eut sur lui « une profonde influence sur le reste de [s]on existence²²¹ », le génie poétique de Claudel a été nourri par la soif des hauteurs et des grands espaces, et par une solitude féconde²²² que lui fera regretter l'agitation urbaine lorsqu'à l'adolescence il arrivera à Paris. Son village d'enfance avec lequel il a gardé « un contact continu », il le qualifie déjà de « religieux »²²³. Parmi les horizons de sa terre natale, il voyait « le pays du rêve », et « la plaine indéfinie [...] qui va presque sans aucun relief à la mer », de sorte que « dès [son] enfance, [il était] ainsi accoutumé à voir très loin »²²⁴. Cette disposition à la contemplation et cette attirance pour « les espaces infinis », loin de l'effrayer, l'ont rendu sensible, lorsqu'il l'a découverte, à la spiritualité carmélitaine et plus particulièrement thérésienne, que

²¹⁹ Jean Grosjean, « Claudel biblique ou non », *Ibid*, p.438.

²²⁰ Georges Perros, « La fureur dramatique », *Ibid*, p.494.

²²¹ MI, p.12.

²²² « *Étant enfant, déjà, [il était] accoutumé à des promenades solitaires* » au cours desquelles « *beaucoup d'imaginaires, beaucoup de drames, de véritables chansons de geste [...] se passaient dans [s]on imagination* ». (MI, p.15) Cette propension à transfigurer le réel par l'imagination, il la doit très tôt à cette prédisposition contemplative qui fera de lui à la fois un homme de poésie et de prière. De fait, il n'a jamais cessé d'écrire, ses premiers poèmes datant de ses « cinq ou six ans ».

²²³ MI, p.13.

²²⁴ MI, p.15.

Dominique Millet-Gérard analyse dans son étude de la *Parabole d'Animus et d'Anima*²²⁵. Sa fréquentation de Thérèse d'Avila est antérieure à 1905 puisqu'il cite celle-ci dès les premières pages de son *Journal*,²²⁶ puis régulièrement jusqu'à la fin de sa vie²²⁷ ; ce même *Journal* nous apprend d'ailleurs qu'il est en relations occasionnelles avec l'ordre du Carmel²²⁸. On trouve une référence explicite à la vie de la sainte mystique dans *l'Annonce faite à Marie* : la résurrection de l'enfant par Violaine s'apparente fort à celle du petit Gonzalo de Ovalle²²⁹. Dans le *Soulier de Satin*, testament dramatique que Claudel place justement dans le contexte de l'Espagne catholique de sainte Thérèse, le poète place son espérance et la résolution du drame dans « la mère Thérèse de Jésus²³⁰ » qui sauve en le rachetant Don Rodrigue, l'amant devenu poète, auteur – comme lui-même – de feuillets de Saints : « Je veux vivre dans l'ombre de la mère Thérèse ! Dieu m'a fait pour être son pauvre domestique²³¹ ». À cela s'ajoutent certaines références onomastiques qui résonnent également en hommage à la sainte d'Avila : son frère préféré s'appelait Rodrigue, et une de ses nièces affectionnée, Maria de Cepeda, dont Marie de Sept-Épées semble délibérément le paronyme. En 1925, on apprend qu'il s'est mis comme son héros sous le patronage de la sainte, qu'il désigne par la périphrase « ma bienheureuse patronne²³² » dans une carte qu'il écrit à Ève Francis depuis Avila où il pèlerine. Cette affinité spirituelle explique les nombreux thèmes de ses drames, comme celui de la *demeure*, qui résonnent en intertextualité avec l'œuvre de sainte Thérèse²³³, guide contemplatif qui ne l'a jamais quitté :

Il y a en nous, écrit-il en se rapportant au chapitre XXVIII de la Vie écrite par elle-même de cette dernière, quelque chose de mystérieusement amarré, une demeure qui soit capable de servir de support à celle de Dieu, car comment pourrait-il trouver une demeure sur ce qui passe ?, une persistance à exister [...]. Lorsque nous

²²⁵ Sur plusieurs pages, l'auteur met en parallèle la parabole de Claudel avec *Le Livre des demeures* de la sainte, « à une époque où Claudel expérimente l'oraison ». (D. Millet-Gérard, *Anima et la Sagesse, pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Lethielleux, 1990, p.191-195).

²²⁶ J I, p.27.

²²⁷ La dernière citation de la sainte date du printemps 1954, cf. J II, p.860.

²²⁸ Voir J I, p.103 : « *Visite aux Carmes le 2 septembre [1909]* », ou encore ses conversations, en 1925, avec Sœur Jeanne de l'Enfant-Jésus, carmélite à Hué (J I, p.661-663 ; 665-666 ; 685).

²²⁹ « *Teresa, abaissant son voile et sa face, approcha sa bouche de l'enfant, se taisant extérieurement, mais au-dedans criant vers Dieu. Elle demeura ainsi quelque espace de temps, jusqu'à ce que l'enfant vînt à revivre et à lui remettre les mains sur la face comme en la caressant et en jouant avec elle.* » (Francisco de Ribeira, *La vida de la Madre Teresa* (1590), cité par Marcelle Auclair dans *La Vie de Sainte Thérèse d'Avila*, Paris, Seuil, 1950, p.129).

²³⁰ SdS, Th II, p.530.

²³¹ SdS, Th II, p.531.

²³² « *Que cette statue de ma bienheureuse patronne est belle. Elle est peinte en « estogado », une espèce de laque d'or. J'ai passé une heure délicieuse à lui parler et à la prier pour ceux que j'aime. Épinglez-la dans un coin ? Elle a une grande puissance.* » (Lettre de Paul Claudel à Ève Francis, citée par cette dernière dans *L'autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, p.81).

²³³ Cf. *Le Chemin de la perfection*, Paris, Points, 1996, 253 p. et *Le château de l'Âme ou Le Livre des Demeures*, Paris, Seuil, 1997 rééd., 263 p.

commençons à entrer dans les voies intérieures, le mécanisme mental [...] continue à fonctionner tout seul. Les idées, les imaginations, les souvenirs, les mouvements de l'intelligence, de la sensibilité et de la volonté, continuent à tenir fortement ensemble, comme une chaîne insoluble. [...] Mais quand nous avons pris un peu plus l'habitude de Dieu, le fond de notre esprit demeurant immobile et recueilli, alors les distractions jointes et à demi-dissoutes ne font plus que flotter oiseusement comme un nuage, d'ailleurs, importun, à la surface de l'esprit. Il n'y a plus de lien entre elles, il n'y a plus de chaîne [...]. En d'autres termes la Volonté et l'Imagination ont cessé d'être attachées par le lien habituel. Il y a une lacune, une fissure par laquelle l'Amant Divin a introduit sa main (Ct 5, 4) (cette main qui est la première chose que sainte Thérèse ait vue objectivement de Jésus-Christ)²³⁴.

Nul ne saura jamais jusqu'où le poète a lui-même expérimenté ce chemin de la perfection, mais il semble l'avoir pratiqué pour être en mesure d'expliquer les écrits de la sainte et allier ainsi l'objectivité de la troisième personne se référant à elle, à l'expérience de la première personne qui le désigne :

Bien que nous ne puissions pas suivre Sainte Thérèse, continue Claudel, un tressaillement secret nous avertit que nous communiquons avec elle, qu'elle se meut un peu plus loin dans un territoire qui est le nôtre. [...] Dans ces tractations avec notre monde intérieur, la première chose à faire pour Dieu est d'y voir clair. [...] / Sous l'exigence de son amant, tout à coup l'âme s'est arrachée aux ténèbres. / Dieu a disposé les ténèbres au fond de nous pour nous empêcher de voir autre chose que cette lumière.²³⁵

L'intérêt de Claudel pour l'analogie entre l'âme et les demeures célestes²³⁶, entre Dieu et le rôle de l'amant, est fondamental pour notre étude des personnages qui se basera sur cette explication²³⁷. Ces références thérésiennes permettent de considérer « la maison du Roi²³⁸ » de *Tête d'Or*, la « salle dans un palais²³⁹ » où se dénoue *Le Repos du septième jour*, ou encore le château du *Soulier de Satin* comme une analogie de l'âme humaine, incitée à ouvrir les portes de ses demeures intérieures²⁴⁰ pour préparer l'union mystique avec son Roi divin²⁴¹... ce qui ne manquera pas d'arriver à Prouhèze par son sacrifice, après un long combat, chemin de sa conversion. Don Pélage l'envoie ainsi garder son fort à Mogador :

*DON PELAGE : Il n'y a qu'un certain château, que je connais, où il fait bon être enfermée.
DONA PROUHEZE : Quel est-il ?*

²³⁴ *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.57-59.

²³⁵ *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.61.

²³⁶ Le dialogue *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* donne aussi de la « maison fermée » l'image de l'âme humaine : *La voilà donc enfin, cette Maison fermée, dont nous avons remis les clefs (car la clé qui délivre est non pas celle qui ouvre mais celle-là qui ferme) à un autre (...) Et quelle est-elle, cette maison bien fermée, sinon la maison de la Foi, sinon cette maison de pierre solide dont la Fiancée du Cantique dit que Dieu l'a fait habiter dans les trous de la pierre, dans les cavités de la muraille (Ct 2, 14). C'est par ces ouvertures que son Epoux éternel l'éclaire*. (*Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.1254).

²³⁷ Voir le chapitre 2.

²³⁸ *TdO*, Th I, p.381.

²³⁹ *RSJ*, Th I, p.641.

²⁴⁰ « Le roi m'a fait entrer en ses demeures. » (Ct 1, 4)

²⁴¹ « L'âme doit être la demeure où un Roi si puissant, si sage, si pur, si riche de tous les biens, daigne mettre ses complaisances » (T.D'Avila, *Le Château de l'âme, ou le Livre des demeures*, op. cit., p.15).

*DON PELAGE : Un château que le Roi vous a donné à tenir jusqu'à la mort, / C'est cela que je suis venu vous annoncer, Prouhèze, un devoir à la mesure de votre âme : / il faut plutôt mourir que d'en rendre les clés.*²⁴²

De même pouvons-nous lire comme la préfiguration poétique de son chemin spirituel sa tentative de fuite par « un ravin profond », les premières des sept demeures qui mènent à l'union divine faisant traverser les douves du château de l'âme²⁴³. De même encore la lisons dans le chemin de Rodrigue ; délivré du poids de sa passion, il libère son âme : « Nous sommes libres ! Nous avons ouvert par tous les bouts ! C'est l'eau infinie qui, de toutes parts, vient baiser les marches de notre château²⁴⁴ ! » Quant au discours de Pierre de Craon, bâtisseur de cathédrales, l'analogie y est explicite : « Que de choses j'ai faites déjà ! Quelles choses il me reste à faire et suscitation de demeures²⁴⁵ ! » En consacrant sa vie suite à l'appel de Pierre, Violaine devient cette « sainte Justice » qu'il édifie. Ce que Claudel fait dire à la fiction, il l'affirme aussi dans la réalité, en témoigne l'adresse à son beau-père Sainte-Marie Perrin, architecte : « Père, vous avez quitté vos chantiers et les travaux de votre diocèse/ Pour passer à l'un de ces châteaux de l'âme dont parle Sainte Thérèse.²⁴⁶ » Défendre ou bâtir sa demeure est un motif qu'on retrouve dans les drames et qui extériorise l'édification tout intérieure de l'âme, demeure de Dieu : *Tête d'Or* a pour double enjeu la restitution du trône et l'ouverture de Tête d'Or au monde spirituel ; *Le Repos du septième Jour* marque, dans la salle du palais, l'avènement d'un royaume de paix qui concorde avec la conversion des cœurs païens ; *L'Otage* consiste pour les Coûfontaine à conserver concomitamment la demeure de leurs pères et le Pape qui représente le monde de la foi ; dans *L'Annonce faite à Marie*, Jacques reçoit symboliquement de son beau-père, en même temps que la femme dont il devient garant, la ferme familiale qu'il a pour mission de garder et de faire prospérer ; *Le Soulier de Satin* bâtit un empire qui s'étend jusqu'aux confins de la terre tandis que Rodrigue conquiert spirituellement une même immensité, la présence consolatrice de l'Éternel en lui.²⁴⁷

²⁴² SdS, Th II, p.335.

²⁴³ Thérèse D'Avila, *Le Château de l'âme, ou le Livre des demeures*, op. cit. p.18.

²⁴⁴ SdS, Th II, p.493.

²⁴⁵ AM, Th I, p.1004.

²⁴⁶ « L'Architecte », *Feuilles de Saints*, OP p.622.

²⁴⁷ « C'était cela qu'elle était venue m'apporter avec son visage ! / La mer et les étoiles ! » (SdS, Th II, p.529).

Dans la veine de cette influence carmélitaine, les références à Jean de la Croix sont également nombreuses dans son *Journal*²⁴⁸ et dans ses drames, où le passage par la nuit²⁴⁹, désert de l'âme²⁵⁰, est toujours lié à la conversion des protagonistes :

*Ces grands espaces déserts que le chrétien a à traverser de temps en temps, l'absence pure, la terre vide, le palier continuels sans aucun progrès sensible ou accident à l'horizon, sans vues, sans consolation, une espèce de néant mais avec le soleil de la Foi au zénith et l'impulsion sacramentelle sous nos pieds*²⁵¹

De *Tête d'Or* à *L'Histoire de Tobie et de Sara*, en passant par *Le Soulier de Satin*, le désert est un passage qui reprend le symbolisme biblique, lieu de purification et antichambre du salut. Comme au Sinaï, le désert claudélien est entouré de montagnes qui annoncent la rencontre divine et l'issue féconde de l'épreuve. Cette étude nous conduira à développer les motifs de la nuit ou du combat, qui sont le propre de toute « montée au Carmel » et qui conduisent à l'union spirituelle. L'amour entre les amants claudéliens, nous le développerons également, est une analogie entre l'amour du Christ pour l'âme humaine. Une lecture mystique du lyrisme amoureux découvre de grandes analogies avec les écrits de maîtres spirituels, célébrant, « dans une nuit obscure²⁵² » « l'union à Dieu²⁵³ » comme des épousailles surnaturelles. L'analogie, déjà exprimée dans l'Ancien Testament²⁵⁴, rendue effective par le sacrifice du Christ et réaffirmée par Saint Paul²⁵⁵ donne aux drames une portée spirituelle édifiante.

L'expérience contemplative de Claudel est d'abord la découverte personnelle que Dieu n'habite pas seulement un cosmos extérieur à l'homme, mais qu'il vit aussi en lui. En 1923, Claudel écrit dans son *Journal* : « Le Royaume est en nous²⁵⁶ », en écho à la parole du Christ rapportée par Luc : « Le Royaume de Dieu est au

²⁴⁸ « Première occurrence dès 1905 (J I, p.30), et dernière citation en 1953 (J II, p.849).

²⁴⁹ Voir le chapitre 7 I, 3.

²⁵⁰ *Pour nos rapports avec Dieu, il nous faut quelque chose de plus essentiel que les sens ou que les facultés de l'esprit. [...] La vision nouvelle n'est que le développement de cette bienheureuse nuit en nous de la Foi. C'est alors que l'âme, prêtant l'oreille, et oublieuse des parois de sa maison entendra cette parole qui lui a été promise : Sponsabo te in sempiternum. » (Présence et Prophétie, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.69).*

²⁵¹ *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.137.

²⁵² Jean de la Croix, *Nuit obscure – Cantique spirituel*, Paris, Gallimard, 1997, p.51.

²⁵³ *Ibid*, p.51.

²⁵⁴ Cf. par exemple Osée, 16, 14 : « C'est pourquoi, mon épouse infidèle, je vais la séduire, je vais l'entraîner jusqu'au désert, et je lui parlerai cœur à cœur. », ou encore le *Cantique des Cantiques*. A ce sujet, voir Dominique Millet-Gérard, *Le Signe et le Sceau. Variations littéraires sur Le Cantique des Cantiques*, Droz, 2010, 352 p.

²⁵⁵ « Vous, les hommes, aimez votre femme à l'exemple du Christ : il a aimé l'Église, il s'est livré lui-même pour elle, afin de la rendre sainte en la purifiant par le bain de l'eau baptismale, accompagné d'une parole ; il voulait se la présenter à lui-même, cette Église, resplendissante, sans tache, ni ride, ni rien de tel ; il la voulait sainte et immaculée. » (Ep, 5, 25-27).

²⁵⁶ J I, p.598.

milieu de vous²⁵⁷» et à l'exhortation de Paul : « Ne le savez-vous pas ? Votre corps est un sanctuaire de l'Esprit Saint, lui qui est en vous et que vous avez reçu de Dieu²⁵⁸». Cette affirmation complète en l'intériorisant ce cri de conversion qu'il poussa en lui-même à Noël 1886 : « C'est vrai ! Dieu existe, Il est là. » On peut noter comme un clin d'œil qu'à la même époque, Elisabeth de la Trinité (1880-1906) – carmélite elle aussi - partageait sa mystique de *l'habitation de la Trinité en nous*²⁵⁹. Cette prise de conscience d'avoir "Dieu en soi" rejoint l'expérience de l'inspiration poétique et Claudel la commente par la bouche de ses personnages. Pensée s'écrit ainsi : « Ah, je le sais, s'il y a un Dieu, pour l'humanité, c'est de notre cœur seul qu'il était capable un jour de sortir²⁶⁰! », tandis que Tobie père le comprend dans sa cécité : « Celui qui n'a plus de communication avec les apparences passantes et dont les oreilles ne sont plus accommodées à la confusion immédiate, toutes choses lui sont expliquées fondamentalement, intérieurement²⁶¹ ». Cela explique la possibilité d'atteindre Dieu non par l'entendement mais par l'expérience. Dieu est un mystère intérieur dans lequel il faut entrer pour y communier : « La table est mise, il n'y a qu'à se servir. Dieu se donne à nous à perte de vue, montagnes et plaines, criques et vallées, pâturages et déserts, et ces perspectives triomphales à l'infini ! Il n'y a qu'à rentrer dedans !²⁶² » La rencontre avec de grandes figures mystiques se lit comme le témoignage d'une vie spirituelle active, non tant par leur fréquentation que par la reconnaissance, à leur lecture, d'une expérience commune que celles-ci ont mené à leur perfection et dont il peut tirer profit, lui qui parle à leur école du « trésor de l'oraison²⁶³ ».

Si on ne peut pourtant pas dire que les personnages mis en scène soient des contemplatifs, c'est parce que le Verbe et l'action se confondent dans les drames claudéliens, où même le silence est efficace, où « tout est *action* de grâces²⁶⁴. Quand ils arrivent au stade de la contemplation, forme spirituelle d'union à Dieu

²⁵⁷ Luc, 17, 22.

²⁵⁸ 1Co, 6, 19.

²⁵⁹ « Que c'est bon cette présence au-dedans de nous, dans ce sanctuaire intime de nos âmes. Là nous Le trouvons toujours quoique par le sentiment nous ne sentions plus Sa présence. Mais Il est là tout de même. C'est là que j'aime le chercher. Tâchons de ne Le laisser jamais solitaire » (Elisabeth de la Trinité, *Lettre à Marguerite Gollogot*, citée par Michel-Marie Philipon, in *La doctrine spirituelle d'Élisabeth de la Trinité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1937, réed. 2007, p.74).

²⁶⁰ PH, Th II, p.149.

²⁶¹ HTS, Th II, p.736.

²⁶² *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.64.

²⁶³ J I, p.136.

²⁶⁴ AM, III, I.

et silence illocutoire parfait où l'être devient ce qu'il est, le drame s'arrête alors ou le personnage meurt, comme si cet état mystique n'était pas dicible, l'union à Dieu ne pouvant être représentée mais seulement évoquée ou vécue. A l'heure du face-à-face, les masques tombent et le théâtre n'est plus. Plus besoin non plus de la médiation du poète, dont la voix finit par se taire aussi : « Après tout, dit Claudel à Jean Amrouche, le bon Dieu a la parole lui aussi ! Qu'ils s'adressent à Lui, qu'ils Le questionnent, et il répondra beaucoup mieux que moi !²⁶⁵ » Car chez Claudel, le personnage du poète qui s'efface dans la fiction²⁶⁶ représente l'écrivain bien réel qui cherche à s'estomper derrière un Auteur plus grand, figure prophétique à l'image de Jean le baptiste qui annonce le Verbe puis se retire lorsqu'il paraît.

III. « C'EST LE MONDE TOUT ENTIER QU'IL ME FAUT CONDUIRE VERS SA FIN²⁶⁷ »

*Tu murmures à mon oreille / C'est le monde tout entier que tu me demandes.
Et cependant quand tu m'appelles ce n'est pas avec moi seulement qu'il faut répondre,
mais avec tous les êtres qui m'entourent.²⁶⁸*

L'entreprise catéchétique de Claudel répond à la mission du poète de glorifier Dieu et de délivrer les âmes. Dès *L'Annonce faite à Marie*, l'annonce de la foi, que le titre explicite, est au cœur de sa démarche dramaturgique, elle-même mise en scène à travers des personnages missionnaires. Dans *Le Soulier de Satin*, Pélage veut « proclamer qu'il y a un autre Dieu qu'Allah et que Mahomet n'est pas son prophète²⁶⁹ », tandis que Don Rodrigue veut porter l'Évangile au Chinois, puis au Japon... Si le zèle apostolique de Claudel entend se déployer aux extrémités de la terre, c'est parce qu'il a une vision catholique du monde : Dieu se dit dans tous les temps et dans tous les pays²⁷⁰. L'œuvre claudélienne ne peut se comprendre sans cette double

²⁶⁵ Ibid p.195.

²⁶⁶ Voir le chapitre 2.

²⁶⁷ « Et moi, c'est le monde tout entier qu'il me faut conduire à sa fin avec une hécatombe de paroles ! » « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.274.

²⁶⁸ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.274.

²⁶⁹ SdS, Th II, p.332.

²⁷⁰ « Cette humilité réelle du chrétien qui renonce à considérer la vérité comme un apanage exclusif ne fera que croître chez Claudel, écrit Jacques Houriez. [...] Il fait dire au Christ lui-même : « C'est moi qui suis le Tao » (*Un poète regarde la Croix*). (J.Houriez, *Le Repos du septième Jour de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p.56).

certitude que tout le créé porte en lui le vestige de Dieu²⁷¹ et qu'une profonde unité le relie, l'unité même de Dieu qui l'a fait à son image.

1. La catholicité du monde

*Je sais, c'est beaucoup pour l'être humain [...] de s'habituer à l'univers,
de penser en fonction de l'ensemble²⁷².*

Le zèle catholique de Claudel n'est pas la projection d'un principe religieux dans le monde. Au contraire, c'est la catholicité intentionnelle et naturelle du monde qui lui confère une religiosité foncière :

Dieu est partout. Il est donc dans tous les phénomènes naturels, qui tous signifient quelque chose de lui. Il est aussi dans tous les sentiments humains, dans tous les actes humains. Il n'y en a pas un seul dans lequel il ne soit intéressé, qui ne le regarde, qui n'ait rapport avec lui, et cela aussi bien les bons que les mauvais. Tout est parabole, tout signifie l'infinie complexité des rapports des créatures avec leur Créateur. C'est cette idée q[ui] pénètre tout mon œuvre. Il n'y a rien sur la terre qui ne soit comme la traduction concrète ou déformée du sens qui est dans le ciel²⁷³.

La catholicité n'est donc pas d'abord religion mais poésie²⁷⁴ dont le monde entier, créé à l'image de Dieu, est l'objet : « Je vois devant moi l'Église catholique qui est tout l'univers !²⁷⁵ » s'exclame le poète... Ainsi l'Église n'est-elle pas d'abord l'ensemble des fidèles unis par une même foi au Christ, mais l'intégralité du monde créé à son image et appelé à devenir son corps²⁷⁶. Nul n'est donc exclu de cette invitation à participer à la nature divine du Christ. Aussi, contrairement à la démarche théologique apophatique qui exalte une dissemblance telle entre la créature et son Dieu qu'elle empêche tout discours positif sur lui²⁷⁷, Claudel part

²⁷¹ « Saint Augustin, dans le commentaire du Psaume 41 [...] montre que tout ce qui existe n'est pas Dieu, mais a été créé par Lui, est donc fondamentalement bon, et renvoie à son créateur. [...] Entendue ainsi comme vestigium, la création apparaît comme une théophanie. » (A.-M. Vannier, article « trace » du *Dictionnaire critique de théologie*, op. cit. p.1402). Voir le chapitre 4.

²⁷² Paul Claudel, « Un poème de Saint-John-Perse », *Pr* p.626.

²⁷³ *J I*, p.586-587.

²⁷⁴ Toute la poétique claudélienne repose sur le primat thomiste de la Cause, qui suscite l'effet : « *supprimez la cause, vous supprimerez aussi l'effet.* » (Saint-Thomas d'Aquin, *Somme théologique* (1273) I^{re} partie, quest^o2, art 3). On retrouve cette poésie sous forme d'aphorisme dans les œuvres de Claudel : « *Ce n'est pas les mots qui créent l'Iliade, c'est l'Iliade qui crée les mots ou les choisit.* » (« réflexions sur le vers français », *Positions et Propositions*, OPr, p.3) ; « *Ce ne sont pas les lettres qui forment les mots ; ce sont les mots qui forment les lettres.* » (*J I*, p.54) ; « *C'est le pain qui fait l'Église.* » (« Traité de la présence de Dieu » (1932), *Présence et Prophétie*, PB I, p.63) ; « *Ce n'est pas le cierge qui fait la flamme, c'est la flamme qui fait le cierge. Ce n'est pas l'église qui permet la prière, c'est la prière sous elle qui fait l'église.* » (« Note sur l'art chrétien », *Positions et Propositions*, p.129).

²⁷⁵ « La Maison fermée », *Cinq grandes Odes*, OP, p.289.

²⁷⁶ Voir le chapitre 6.

²⁷⁷ Saint Thomas d'Aquin aura recours à la *négation*, comme moyen d'exprimer l'essence insaisissable de Dieu. Cf. Ken Yamamoto, « L'essence et l'être-là du Dieu trinitaire », in *Trinité et Salut, lecture de Karl Barth et Wolfhart Pannenberg*, Lit Verlag, Strasbourg, 2009, p.121-123.

de la « sainte réalité²⁷⁸ » finie pour y découvrir l'infini de Dieu. Il découvre ainsi que la chose, « dans la plénitude de son sens », « est de Dieu une image partielle, intelligible et délectable²⁷⁹ », que la nature enseigne les voies de Dieu « comme des figures de l'éternité, figures pleines de joie, de leçons inépuisables et d'une immense importance²⁸⁰ ». La catholicité est la clé qui permet de comprendre le monde, rattachant ce dernier à la personne du Christ qui en est l'expression : Balthasar parle de « cohérence de tous les éléments qui forment ensemble une phrase immense mais compréhensible uniquement dans le *logos* incarné²⁸¹ ». Dès lors, le discours poétique et l'annonce du Christ ne sont plus qu'un seul et même fait : révéler l'unicité du monde, c'est proclamer le Christ. « L'entreprise d'arranger ensemble les deux mondes, de faire coïncider ce monde-ci avec l'autre, a été celle de toute ma vie, explique Claudel, et c'est au moment où [...] je suis sorti de Notre-Dame que l'immensité de cette entreprise m'a sauté aux yeux.²⁸² » Cette entreprise est l'apostolat de ses héros qui ont pour mission de réunir le monde : « Oui ! oui ! oui ! jubile Christophe Colomb II, l'Humanité qu'il faut réunir, l'œuvre de Dieu qu'il faut achever, cette terre que Dieu t'a donnée comme la pomme dans le paradis pour que tu la prennes entre tes doigts²⁸³. » Rétablir les rapports originaux qui lient toute la création est un acte poétique et une œuvre de salut : en rassemblant le monde, Colomb répare « le crime d'Ève », celui « d'avoir détaché la pomme, de l'avoir séparée de son arbre, de s'être approprié ce globe, sa première hérésie. »²⁸⁴ Parce qu'il proclame l'unité fondamentale de l'être et de tous les êtres, le poète qui exalte la catholicité proclame implicitement le Christ, et l'homme qui œuvre pour l'unité du monde œuvre aussi pour le salut.

2. La passion de l'unité

Véritable art poétique, le vertige de l'unité caractérise le génie du poète et illustre son intuition spirituelle : « Partout où il y a unité, il y a indivisibilité²⁸⁵ ». Elle explique la grande labilité dans le symbolisme

²⁷⁸ « Introduction à un poème sur Dante », *Accompagnements*, OPr p.423.

²⁷⁹ « Lettre à l'Abbé Bremond sur l'inspiration poétique », *Positions et propositions*, OPr, p.48.

²⁸⁰ « Religion et poésie », *Positions et propositions*, OPr, p.63.

²⁸¹ H.U. v. Balthasar, *Petit mémoire sur Paul Claudel* [1980], *op. cit.* p.1.

²⁸² MI, p.58-59.

²⁸³ CC, Th II, p.581-582.

²⁸⁴ J I, p.641.

²⁸⁵ J I, p.165.

de ses œuvres et dans les niveaux d'analogie, dont la lecture demande une grande souplesse. La compréhension des drames et la perception des réseaux poétiques nécessite une vision catholique du monde claudélien, qui oblige l'esprit à faire des liens, sans quoi, perdant cette unité fondatrice, il dénaturerait le sens autant que l'ambition de l'œuvre. En cela, l'acte poétique de Claudel est lui-même catholique : il tend à rassembler ce que l'esprit naturellement sépare, et offre ainsi de vivre une expérience religieuse²⁸⁶, prémisse de communion : « cette apologie catholique, écrit Didier Alexandre, réalise [...] le rêve mallarméen et symboliste d'un théâtre qui, dans les sociétés modernes, unit dans une même émotion religieuse les membres d'une communauté, sur le modèle du théâtre civique de la Grèce classique.²⁸⁷ » Cette communion ne se limite pas aux relations entre les êtres, naturels ou surnaturels, mais s'étend au monde entier, « communion de tous les hommes l'un avec l'autre. [...] Communion de l'homme avec la Nature²⁸⁸ », mais également communion du visible avec l'invisible : « Il n'y a pas une séparation radicale entre ce monde et l'autre, dont il est dit qu'ils ont été créés en même temps, mais des deux se fait l'unité catholique.²⁸⁹ » Le chrétien a pour mission de faire advenir cette unité originelle²⁹⁰ dans l'espérance d'un paradis nouveau, à l'instar de Christophe qui a « réuni la terre catholique et en a fait un seul globe au-dessous de la Croix²⁹¹ », ou de Tobie qui a permis que « du ciel avec la terre il ne soit plus qu'une seule cité²⁹² ». En poète chrétien, Claudel part ainsi à la recherche d'une « poésie vraiment universelle, catholique », qui représente non pas seulement la réalité accessible à nos sens, mais la réalité totale des choses "visibles et invisibles".²⁹³

C'est pourquoi l'ambition dramatique de Claudel le pousse à la recherche d'un "théâtre total", capable d'exprimer à la fois l'unité du monde et de révéler sa dimension invisible : « Il faut qu'à l'Unité invisible réponde l'infrangible totalité.²⁹⁴ » La recherche amoureuse, géographique ou spirituelle d'unité se

²⁸⁶ « La religion est généralement expliquée étymologiquement du mot religare, « relier », comme le rapport qui unit l'homme à Dieu. [...] » (Louis Bouyer, *Dictionnaire de Théologie*, op.cit. p.574).

²⁸⁷ Didier Alexandre, « Démesures de Paul Claudel », *Introduction*, Th I, p.XXVII.

²⁸⁸ « Conversations dans le Loir-et-Cher », *Conversations*, OPr, p.815.

²⁸⁹ « Introduction à un poème sur Dante », *Accompagnements*, OPr p.428.

²⁹⁰ « Que ton règne vienne ! » (Mt, 6, 10).

²⁹¹ CC, Th II, p.575.

²⁹² HTS, Th II, p.744.

²⁹³ J I, p.31.

²⁹⁴ *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.56.

confond avec l'expérience dramaturgique d'un théâtre capable de représenter la catholicité poétique du monde et de l'homme.

*Tout est l'œuvre du même Auteur, [...] Toutes [les choses visibles et invisibles], comme elles se complètent, se commentent et s'interprètent l'une par l'autre. La communication entre elles est ininterrompue. C'est une même volonté, un même Dieu qui les anime.*²⁹⁵

Par son ampleur dramaturgique, *Le Soulier de Satin* manifeste ce désir de représenter ainsi le monde dans sa "catholicité" :

*Tout cela vous direz que ça n'a pas de rapport, mais celui qui pour mieux voir il est monté sur un arbre, / Il sait que tout ça, c'est les mêmes cavaleries dans le ciel en chantant et la même trompette infatigable. [...] / Les gestes sont différents, mais c'est le même vent qui souffle ! / Et c'est pourquoi j'ai brossé cette toile où il y a toutes sortes de choses.*²⁹⁶

Le Livre de Christophe Colomb, lui, recherche la synchronie par le dialogue de deux temporalités et la réunion des arts théâtraux, musicaux, cinématographiques ; *Jeanne d'Arc au bûcher*, exploitant elle aussi plusieurs ressources artistiques comme la musique qu'elle lie au théâtre et à la poésie, exprime la recherche d'accomplissement de l'être humain, en qui « il n'y a aucune faculté humaine qui soit isolée et séparée des autres et qui puisse fonctionner sans que toutes les autres soient intéressées. [...] L'être humain est total, il est complet, et chacune de ses facultés, tel que le Créateur l'a fait, lui est indispensable.²⁹⁷ » La totalité du théâtre claudélien s'exprime également par l'évolution de ses œuvres dans lesquels les personnages se répondent les uns aux autres. Elle est enfin couronnée par la dimension morale que Claudel donne à sa parole poétique et qui complète sa fonction esthétique : « Outre la catholicité géographique, l'Église catholique revendique aussi ce qu'on peut appeler une catholicité des valeurs, la puissance de rassembler tout ce qui est bon, vrai et beau.²⁹⁸ »

3. « Ô monde maintenant total ²⁹⁹ »

Parce qu'il est total, l'univers claudélien est clos, signe non pas de son hermétisme, mais de son indivisibilité et de son unité. Si ce monde est clos, c'est d'abord parce qu'il est fini : pour Claudel, la création

²⁹⁵ « Les trois premiers jours de la Genèse », PB I, p.10.

²⁹⁶ « Poème précédant la traduction anglaise du *Soulier de Satin* », *Autour du Soulier de Satin*, Th II, p.1291.

²⁹⁷ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, op.cit. p.216.

²⁹⁸ Pierre Ouvrard, *Aux sources de Paul Claudel, littérature et foi*, Laval, Siloë, 1994, p.96.

²⁹⁹ Paul Claudel, « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes, Po.* p.240.

révèle la totalité de Dieu. Le monde fini est le Royaume de Dieu, et c'est ici-bas que l'homme peut déjà rencontrer l'Éternel³⁰⁰. La nature y dit « un texte antérieur à nous-mêmes³⁰¹ » et Dieu y « développe son idée dans tous ses détails³⁰². » C'est pourquoi la matière de la poésie claudélienne est « la sainte réalité qui nous entoure » et son but est de plonger « au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable³⁰³ ». Fini, ce monde est donc limité : la terre par l'horizon, l'âme par le corps, l'homme, par l'autre qu'il rencontre³⁰⁴... Pour Claudel, cette limite est une « heureuse contrainte, cent fois bienheureuse contrainte puisque c'est elle qui nous délivre³⁰⁵ ! » Elle donne en effet sa forme à ce qui est, « une forme concrète et sa figure comme une femme comporte une nécessité, permanente, inéluctable³⁰⁶ ». Cette finitude, voulue par le Créateur, fait de toute chose créée une « figure », et toute figure extérieure correspond, pour Claudel, à une réalité spirituelle, l'« intention » qui lui donne sa forme. Ainsi, tout le créé *dit* Celui qui a « informé » la matière.

Le monde claudélien est également clos parce qu'il reflète a perfection de ce Dieu qui a informé la matière, engendrant l'idée de « fermeture » et celle de « proportion »³⁰⁷. Celle-ci traduit l'unité profonde du monde, où chaque chose existe en fonction de toutes les autres. C'est toutes ensemble, chacune à sa place, que les choses créées forment le monde. Dans cet univers total, il y a toujours proportion parce que tout y est figure et que tout y est en rapport. En cela, le monde est intrinsèquement poétique : « Partout où il y a *rapport*, ce rapport secret, étranger à la logique et prodigieusement fécond, entre les choses, les personnes et les idées qu'on appelle *l'analogie* et dont la rhétorique a fait la métaphore, il y a poésie.³⁰⁸ » Pour Claudel, l'analogie n'est donc pas un moyen poétique artificiel : les correspondances existent dans la nature et le poète ne fait que les découvrir et les révéler. Aussi, Dieu qui a tout créé dans un « rapport » est le poète par excellence, et dévoiler les « rapports secrets » qui recèlent ses intentions participe de la Révélation divine.

³⁰⁰ Voir le chapitre 7.

³⁰¹ « L'œil écoute », *Positions et propositions*, OPr, p.390.

³⁰² J I, p.92.

³⁰³ « Introduction à un poème sur Dante », *Accompagnements*, OPr, p.424.

³⁰⁴ Voir le chapitre 2.

³⁰⁵ « L'art et la foi », *Positions et Propositions*, OPr, p.67.

³⁰⁶ « Connaissance du Temps », *Art Poétique*, OPo, p.139.

³⁰⁷ J I, p.56.

³⁰⁸ « La poésie est un art », *Positions et Propositions*, OPr, p.5.

La relation proportionnée des figures entre elles crée un réseau poétique de correspondances. Celles-ci sont plus que des comparaisons : l'analogie est *effective*. Procédé baroque, symboliste, mais également biblique, les correspondances révèlent les liens, esthétiques et spirituels, qui manifestent la catholicité du monde et donnent leur sens aux drames. Les correspondances touchent les mots autant que les personnages, les situations ou le langage. Par elles, Claudel ne cherche pas seulement un moyen de représenter les intentions du Créateur, mais de révéler l'unité de toute la création, qu'un même souffle anime. L'unité de ce monde où « chaque chose ne subsiste pas sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toutes les autres³⁰⁹ » explique l'effet d'interdépendance³¹⁰ qui touche à la fois le monde naturel visible³¹¹ et le monde surnaturel des esprits³¹².

Enfin, effet de cette interdépendance, le monde claudélien est clos parce qu'il est circulaire. Cette circularité exprime d'une part la communication entre « toutes ces choses qui existent ensemble³¹³ », et d'autre part le mouvement perpétuel de la création. Pour Claudel, « toute chose trouve hors d'elle-même sa raison d'être qui se parfait en l'engendrant. [...] Tout mouvement a pour résultat la création ou le maintien d'un état d'équilibre.³¹⁴ » Le monde est ainsi en perpétuel état de création, « tout l'ouvrage se fait sous nos yeux³¹⁵ ». Claudel le met en scène dans *Le Soulier de Satin* où les changements de décors ont lieu sous les yeux des personnages et sont même commentés par l'Annoncier ou l'Irrépressible. Le mouvement est le témoin du souffle vital qui anime et maintient la créature « en forme », c'est-à-dire en vie : « le constant, chez toute chose existante, c'est la forme en qui elle existe, étant fermée. Cette forme est [...] le produit d'un travail qui la maintient³¹⁶. » De fait, les personnages claudéliens sont en permanence mouvants, Tête d'Or « marche » à la tête de son armée, le quatuor de *l'Échange* intervertit les places, les personnages de *la Ville*

³⁰⁹ P. Claudel, « Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP p.145. Voir le *Catéchisme de l'Église Catholique*, Paris, Pocket, 1998, p.18.

³¹⁰ Voir le chapitre 6, II.

³¹¹ « Aucune période dans le branle des astres qui ne soit combinée à notre assentiment, ni dessein noué par le concert des mondes auquel nous ne soyons intéressés ! Aucune étoile dénoncée par le microscope sur la glace photographique à laquelle je ne sois négatif. » (« La Lampe et la Cloche », *Connaissance de l'Est*, OP p.109).

³¹² « Ainsi du plus grand Ange qui vous voit jusqu'au caillou de la route et d'un bout de votre création jusqu'à l'autre, / Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps. » (« L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, OP, p.241).

³¹³ HTS, Th II, p.740.

³¹⁴ « Traité de la Co-naissance au monde au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.150, 155.

³¹⁵ « Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP p.145.

³¹⁶ « Traité de la Co-naissance au monde au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.150, 171.

effectuent un *passage* symbolique – nous y reviendrons – du jardin à la ville, Mesa et Ysé voguent vers la Chine lorsqu'ils se rencontrent tandis que l'Acte de leur « péché » les tient au contraire « immobile(s) et passif(s)³¹⁷ » ; Sygne et Georges se séparent ; Orian part pour la guerre en délaissant Pensée ; Anne Vercors et Violaine quittent tous deux la ferme de Combernon ; Rodrigue comme Christophe Colomb parcourent le monde, Prouhèze gagne l'Afrique ; Tobie part quérir Sara au premier Acte de leur *Histoire*, et Sara rejoint sa belle-mère dans le second ... Ce mouvement, qui annonce que le drame a un sens³¹⁸, est circulaire, traduit par la réconciliation et la réunion finale de ce qui avait été séparé, à l'image de la France au temps de *L'Annonce faite à Marie* et de *Jeanne d'Arc au bûcher*³¹⁹. Le Roi l'exprime pour *Le Soulier de Satin* : « Toutes ces choses qui semblent disparates cependant elles vont naturellement vers l'accord³²⁰ ». Les personnages qui s'étaient quittés se retrouvent, à l'instar de Tête d'Or et la Princesse, d'Ysé et de Mesa, ou de Christophe Colomb avec lui-même : ces scènes de réunion traduisent l'aspiration des personnages à retrouver leur totalité originelle, à l'image du « torrent qui se précipite vers sa source³²¹ ». Ce paradigme thomiste de Dieu comme « cause première et fin de toute chose³²² » donne son sens à l'œuvre claudélienne et aux mouvements circulaires des personnages ou des motifs³²³. La circularité divine qu'ils représentent est à la fois une communication et une communion.

Cet « accord » s'exprime par l'harmonie, célébrée dans les drames, puis mise en scène à partir du *Soulier de Satin* où un orchestre tente de s'accorder à l'ouverture du drame. Mieux que les mots, la musique permet l'expression en synchronie, idéal poétique de Claudel. « Chaque homme, explique Lâla, pour vivre toute son âme, appelle de multiples accords³²⁴ ». « Comme il y a une harmonie entre les couleurs, résume ensuite Lechy Elbernon, il y en a une entre les voix. / Et comme entre les voix, il y a un concert entre les âmes,

³¹⁷ PdM, Th I, p.862.

³¹⁸ Voir le chapitre 8.

³¹⁹ « *La mission de Jeanne d'Arc [...]* J'est avant tout une mission unificatrice. Et d'ailleurs, si nous y faisons attention, la mission de Jeanne d'Arc ne se traduit-elle pas géographiquement sur la carte par un signe de croix ? » (Paul Claudel, « Jeanne d'Arc au bûcher », *Conférence de M. Paul Claudel, 1^{er} octobre 1936, Th II*, p.1385).

³²⁰ SdS, IV, IV.

³²¹ *Cent phrases pour éventails*, OP, p.725.

³²² Notice au RSJ, Th I, p.1498.

³²³ Voir le chapitre 8.

³²⁴ *La Ville (2^e version)*, Th I, p.707.

qu'elles se haïssent ou s'aiment.³²⁵» L'harmonie, poétique et musicale, est une façon de faire entendre la pluralité des sens, la synchronie des faits, la multiplicité des voix, la totalité indicible de la réalité, image du Dieu Un. Parce que « la vérité est symphonique³²⁶», la représentation de Dieu ne peut être totale que par la participation de toutes les créatures, « cordes ineffables unies en un concert que nul autre que [le Roi] n'a respiré³²⁷» et qui célèbrent, à l'instar du poète, la louange de Dieu³²⁸.

4. « Le poète cosmique³²⁹»

Ce mystère n'avait pas été porté à la connaissance des hommes des générations passées, comme il a été révélé maintenant [...]. Ce mystère, c'est que toutes les nations sont associées au même héritage, au même corps, au partage de la même promesse, dans le Christ Jésus, par l'annonce de l'Évangile³³⁰.

Le monde auquel aspire la poésie claudélienne n'est total et catholique que parce qu'il atteint les contrées païennes. Fort de cette certitude que la vérité est révélée dans le créé et qu'elle est ainsi donnée à tous les hommes qui n'ont plus qu'à la découvrir, Claudel voit dans mythes antiques ou païens « les ombres de la vérité future³³¹» :

A travers les superstitions, à travers le Bouddhisme, le Confucianisme et la Tao (combien amusant et intéressant le Tao !) quelque chose d'antique et de vénérable, où les anciens Jésuites avaient vu comme une ombre de la Vérité révélée ! [...]

Le Repos du septième jour est tout pénétré de cette conviction, née d'un long contact prolongé avec les civilisations païennes, que ce qu'il y a de plus primitif dans l'humanité est en même temps que la croyance en un Dieu unique, la peur du Diable et le culte des morts.³³²

³²⁵ E, Th I, p.557.

³²⁶ Hans Urs von Balthasar, *La vérité est symphonique*, Paris, Parole et silence, 2000, 154 p.

³²⁷ SdS, Th II, p.302.

³²⁸ « Je vois une connaturalité du génie [de Claudel] avec le génie d'Israël. [...] "Le génie propre d'Israël, a-t-on écrit, consiste en ce qu'il peut tout transformer en louange." [...] Tout Israël, à travers ceux de ses membres que le souffle de Yahvé a saisis, rend à Dieu, au nom du monde entier, la parole que Dieu adresse au monde en le suscitant de l'être. » D'un bout à l'autre de la Bible, tout crie « Oui » de la nature à son Créateur. Tout prépare ce « Oui » qui trouvera son sens plénier et prendra sa force définitive dans Celui en qui saint Paul affirme qu'il n'y a jamais que « Oui » : Jésus de Nazareth. » (H. de Lubac, « Claudel Théologien », *Théologies d'occasions*, op. cit. p.464).

³²⁹ H.U. v. Balthasar, *Petit mémoire sur Paul Claudel* [1980], op. cit. p.3.

³³⁰ Ep, 3, 5-6

³³¹ *Autour des « Euménides »*, Th II p.1117.

³³² « Texte de présentation pour la représentation de Fulda en 1954 », « *Autour du Repos du septième Jour* », Th I, p.1216.

Jacques Houriez souligne l'importance qu'accorde Claudel à la « prérévélation », dont il a eu conscience très tôt en Chine, et qui fait d'un « certain paganisme, un préchristianisme », quand il est empreint d'une révélation antérieure et d'une vérité commune³³³. Dans les drames, parce qu'ils ont une fonction religieuse, les mythes font ainsi bon ménage avec la foi chrétienne. La pantomime de la Princesse la rattache aux autres figures plus conformément catholiques de la grâce. Le contexte du *Repos du septième jour*, lui, atteste l'universalité de la vérité latente dans tout mythe. Intertexte homérique, l'Empereur christique du *Repos du Septième jour*, rencontre ainsi comme Ulysse sa mère aux Enfers sans pouvoir la toucher³³⁴. Mais la mère de l'Empereur, Anticlée du drame, prend un aspect marial quand elle reconnaît joindre « l'ancien avec le nouveau³³⁵ » dans l'enfantement de son fils. Par l'ambivalence de ces deux figures, Claudel réconcilie la figure christique avec la figure mythologique, et fait même de celle-ci une préfiguration de la première. Outre les figures mythiques, auxquelles se rattachent la Princesse de *Tête d'Or* ou l'Empereur du *Repos du Septième Jour* qui ont une fonction déjà religieuse, des personnages païens comme Toussaint Turelure, le Chinois et la négresse Jobarbara ont eux aussi le sens du sacré. Turelure demande le baptême de son fils ; le Chinois se laisse convertir et la négresse invoque les esprits ... Quand aux figures d'agnostiques, parmi lesquelles se rangent plutôt Ivors, Mara ou Don Camille elles sont également en quête spirituelle. De tous ces personnages, aucun n'est étranger à la question de Dieu, car chez Claudel le paganisme même est empreint de sacré, et hormis les deux Louis - Laine et Turelure - nul personnage ne peut échapper à Dieu ou à sa propre transcendance. En outre, les personnages laïcs agissent toujours de pair avec des figures religieuses : Sygne et Monsieur Badilon, Violaine et le bâtisseur de Cathédrale, Rodrigue et le Père Jésuite puis le frère Léon, Prouhèze et l'Ange Gardien, Jeanne d'Arc et Saint Dominique. Par leur association dans les drames, la complémentarité des deux vocations laïque et religieuse est exprimée comme une nécessité, l'une n'existant que pour l'autre, à l'instar du drame qui ne pourrait se passer de la transcendance que lui apporte la poésie.

*

³³³ Jacques Houriez, *Le Repos du septième Jour de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p.52.

³³⁴ « L'EMPEREUR : Ô ma mère, ma main traverse le vide ! » RSJ, Th I, p.619.

³³⁵ RSJ, Th I, p.619.

Par ces drames poétiques que tisse un même fil spirituel, Claudel recrée un univers catholique qui n'est plus celui de la religion rituelle, mais de la communion transcendant le temps, l'espace, l'individu, les mots mêmes, et dont le poète est le témoin. Entrons maintenant dans « toute cette œuvre indivisible que Dieu a faite tout à la fois³³⁶», le drame humain dont il est la Cause et la fin, pour y découvrir la Face voilée qui s'y imprime en négatif comme sur un suaire, et comprendre comment le poète la révèle :

Le poète catholique a sur ses frères un immense avantage, nous dit Claudel. Parmi les secours et les profits que la Religion apporte à la poésie j'en indiquerai trois. Le premier est que la foi en Dieu permet la louange. 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 création. [...] La louange est par excellence le thème qui compose. [...]

La Religion a apporté dans le monde non seulement la joie, mais aussi le sens. [...]

Le troisième avantage que nous apporte la Religion est le Drame.³³⁷

³³⁶ SdS, Th II, p.261.

³³⁷ « Religion et Poésie », *Positions et Propositions*, OPr, p.63-64.

CHAPITRE 2

GENÈSE D'UNE RENCONTRE DRAMATIQUE

L'universalité évoquée, communion naturelle des hommes et du monde avant la chute, reste la fin idéalisée et irréalisable ici-bas d'un poète en quête d'éternel. La poésie recrée un monde total dans l'artifice sublime de son don, mais c'est le drame qui le reconquiert. L'universalité, même poétique, n'est rendue accessible au commun des hommes que par la dimension dramatique de leur humanité à laquelle nul n'échappe. C'est dans le drame de leur condition que les hommes peuvent communier en vérité, car c'est la seule chose qu'ils partagent tous inéluctablement. Au point que Dieu, pour s'unir à l'homme, a choisi d'entrer dans ce drame en endossant tantôt le rôle du sacrifié, tantôt celui du « régisseur ».

Les drames claudéliens racontent la conquête spirituelle de l'homme-poète, à laquelle il donne forme dans la vie de ses protagonistes. A travers les mille facettes de ses personnages, qui représentent mille façons d'être humain, Claudel, sans pour autant le banaliser, réécrit poétiquement le cheminement d'un homme universel entrevoyant le bonheur infini dans la rencontre d'un autre infiniment désirable. Sa finitude se heurte à la douleur d'une promesse d'éternel apparemment irréalisable. La plupart des drames suivent ainsi un même schéma : l'homme esseulé rencontre une femme qui lui apprend l'amour et bouleverse sa vie, puis le blesse en le délaissant. Leurs retrouvailles finales marquent un accomplissement pour l'homme qui se demandait alors, comme Mesa : « Pourquoi la femme ? ». Ce schéma interroge sur la fonction qu'endosse chaque personnage (la femme, l'homme, le père, le roi, le poète...), il questionne sur l'apparente absence de Dieu comme personnage, et propose plusieurs niveaux de lecture et de symbolisme. Car si Claudel ne donne pas sur scène une forme humaine à ce Dieu que cherchent les personnages, chaque protagoniste joue

un rôle complémentaire dans l'unité dramaturgique pour faire apparaître, sous son infinité d'aspects, la face d'un Dieu qui prend toujours le visage de l'autre pour se manifester, en attendant que celui qui le cherche ne devienne lui-même son image.

Suivons donc ces hommes qui rencontrent l'Amour embarrassant : plutôt que de dresser le portrait d'êtres réalistes, Claudel confère à ses personnages un symbolisme biblique complexe qui les lie verticalement à l'Histoire sainte, et il leur donne en même temps une fonction actantielle qui les rattache horizontalement à l'histoire du théâtre dont il reprend certains modèles antiques ou shakespeariens qu'il admire. Par la conciliation de ces deux aspects, il rend possible l'analogie entre l'extériorité d'un être porté comme *exemplum* sur le devant de la scène, et la complexité d'une âme cheminant vers son salut.

I. LE SYMBOLISME SPIRITUEL DES PERSONNAGES

*Le mâle est prêtre, mais il n'est pas défendu à la femme d'être victime*³³⁸.

S'il est vain et néfaste de réduire les drames claudéliens à un schéma préconçu applicable à chacun, il est pourtant possible d'établir certaines constantes entre les fonctions des personnages, le déroulement de l'action et la signification des drames, la première étant leur ambivalence qui semble rendre le sens insaisissable : les personnages claudéliens ont tous plusieurs fonctions, et les drames offrent tous plusieurs interprétations selon leur niveau de lecture. Anne Vercors représente tantôt le père, tantôt le prêtre, qui expriment eux-mêmes Dieu ou le Christ ; Prouhèze, identifiée à l'Amérique, revêt le visage de la tentation mais aussi celui de la grâce ; Sara symbolise la femme pécheresse, mais également la figure de la Vierge et celle de l'Église ; pour Claudel, « Làla, c'est tout de même en même temps que la Grâce, c'est en même temps l'Église. C'est toujours ce symbole multiple que [ses] différentes figures de femmes sont chargées d'interpréter.³³⁹ » Quant aux drames, on peut les lire comme l'histoire individuelle d'un homme qui rencontre

³³⁸ AM, Th I, p.1051.

³³⁹ MI, p.104-105.

l'amour ; comme une réécriture poétisée de la vie du Christ ; comme la représentation extérieure d'une aventure spirituelle si l'on considère avec Claudel que les différents personnages expriment plusieurs facettes d'une même âme humaine ; ou encore comme une illustration catéchétique de l'Histoire du salut.

La multiplicité des symboles et des interprétations exprime l'unité profonde et surnaturelle du drame humain que, dans le déploiement du temps et de l'espace, le poète -pour le dire - et l'esprit - pour le comprendre - sont obligés de « déplier³⁴⁰», incapables de reproduire dans leur simultanéité l'unité créatrice et transcendante qui les tenait en synchronie. Pour autant, lorsqu'on est immergé dans l'univers *un* du poète, ces fonctions et ces lectures finissent par se recouper et par trouver leur unité³⁴¹ : toutes ambitionnent de manifester Dieu et de conduire à Lui. Ce qu'écrit Gérald Antoine à propos du poète vaut pour les personnages mis en scène : « avec Claudel, la vérité n'est pas dans l'opposition, mais dans l'addition des contraires que rapprochent sous un œil tant soit peu habitué une infinité de nuances.³⁴²» Aussi, dans la virtuosité du génie claudélien ne peut-on pas *capter* le mystère poétique³⁴³, mais on peut toutefois, comme pour le mystère chrétien, se laisser saisir par lui.

Voyons donc, parmi les personnages présents dans les drames de Claudel, comment certains expriment Dieu, quand d'autres le recherchent et que d'autres encore mènent à lui... Cinq grandes catégories - non hermétiques - de figures forment le schéma actantiel des drames : l'homme, la femme, le prêtre-poète, le père et le païen. Parmi ces personnages, certains font office de saints quand d'autres sont pécheurs ... mais peu sont opposants, car la miséricorde célébrée dans les drames rappelle que « tout concourt au bien de ceux qui cherchent Dieu³⁴⁴».

³⁴⁰ Au sens étymologique d'expliquer > *explicare* (déployer, déplier).

³⁴¹ De même qu'un sens exégétique n'en exclut aucun des trois autres, plusieurs niveaux de lectures sont possibles dans l'œuvre claudélienne. Voir à ce sujet l'ouvrage de D.Millet-Gérard, *Anima et la Sagesse, pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, op. cit. 1199 p.

³⁴² Gérald Antoine, *Paul Claudel ou l'Enfer du Génie*, op.cit. p.375.

³⁴³ « Fouillez dedans tant que vous voudrez ! Vous n'arriverez pas au bout de ces trésors inépuisables ! » (SdS, Th II, p.529).

³⁴⁴ Rm, 8, 28.

1. « *Un homme de conquête*³⁴⁵ ».

*J'ai été un homme de désir*³⁴⁶.

Tête d'Or, Louis Laine et Thomas Pollock Nageoire, Lambert, Mesa, Toussaint Turelure et Georges de Coufontaine, Jacques Hury, Louis Turelure, Orso de Homodarmes, Don Rodrigue et Christophe Colomb sont unis par un point commun : leur désir de posséder, de conquérir ou de réaliser des « choses grandes³⁴⁷ ». Michel Lioure l'analyse dans son étude des espaces imaginaires claudéliens : « A l'espace insupportablement restreint de la maison, de la ville ou du pays, le héros claudélien tend à substituer un espace immensément étendu, à la dimension du monde et de l'univers. » Ce « désir total » est la cause du drame et le mène, au service de la représentation de Dieu, « jusqu'à la « conquête de l'Invisible »³⁴⁸.

Tête d'Or veut asservir des contrées lointaines : « Le désir rapace m'entraîne en avant³⁴⁹, s'exalte-t-il, Ou je mourrai, ou je m'établirai mon propre empire !³⁵⁰ Je te défie, contrée aride ! [...] j'établirai sur toi mon domaine !³⁵¹ » Louis Laine a l'ambition de faire fortune dans le nouveau monde : « Je voudrais être conducteur de diligences en Californie³⁵² ». Thomas Pollock Nageoire est prêt à tout pour obtenir ce qu'il veut avoir : « Je suis un homme religieux, dit-il, mais si je veux avoir une chose, / L'enfer ne m'arrêtera pas, et je ne me ferai pas damner pour rien³⁵³ ! » Coufontaine est chargé du convoi d'un trésor, lui qui doit mener le Pape « en Angleterre où est le Roi de France³⁵⁴ » ; Pierre de Craon doit construire une église à Rheims³⁵⁵, Jacques Hury « délivrer la terre » de son blé³⁵⁶ et Don Rodrigue créer « le passage central, l'organe commun qui fait de ces Amériques éparses un seul corps » pour apporter en Espagne « une grande masse d'argent et

³⁴⁵ Louis, *Le Pain dur*, Th II, p.38.

³⁴⁶ TdO, Th I, p.460.

³⁴⁷ TdO I, Th I, p.145.

³⁴⁸ Michel Lioure, "Espaces imaginaires claudéliens", *La Dramaturgie claudélienne*, Paris, Klincksieck, 1988, p.86.

³⁴⁹ TdO I, Th I, p.78.

³⁵⁰ TdO I, Th I, p.89.

³⁵¹ TdO I, Th I, p.102.

³⁵² E, Th I, p.536.

³⁵³ E, Th I, p.553.

³⁵⁴ Ot, Th I, p.926.

³⁵⁵ AM (*version pour la scène*), Th II, p.775.

³⁵⁶ AM, Th I, p.1017.

d'or³⁵⁷ » : « son affaire est de conquérir et de posséder³⁵⁸ ». Turelure est avare et son fils Louis-Napoléon conquiert trois-cents hectares de marais aux portes d'Alger³⁵⁹ ; quant à Christophe Colomb, il se demande quand il mettra « la main sur l'Inde³⁶⁰ ». Chez Claudel, le personnage masculin se réalise ainsi dans l'action (étymologiquement « le drame »), par ce qu'il entend faire de ses mains comme Christophe Colomb. Cébès demande ainsi au début de *Tête d'Or* : « Que dire ? Que faire ? A quoi emploierai-je ces mains qui pendent³⁶¹ ? » tandis que Georges interroge Sygne : « Et moi, que me faut-il faire³⁶² ? ». L'homme claudélien est donc le personnage dramatique par excellence, duquel dépend « l'action » jouée sur scène. En cela complète-t-il la femme, canal de la grâce, que caractérise une certaine passivité³⁶³ et qui représente davantage l'aspect poétique des drames où elle incarne la muse.

Pour l'homme, ces mains servent à embrasser la terre, comme Lambert, « fossoyeur » qui travaille à bêcher : « Mon souci est d'enfoncer du pied avec force le fer tranchant de la bêche. [...] / Je suis comme l'ouvrière qui fait la robe de noces, / Et qui travaille, perdue tout entière dans ses lés, et comme l'hirondelle qui fait son nid avec de la terre³⁶⁴ », comme Jacques Hury qui en extrait son blé, comme Christophe Colomb qui la conquiert : « L'amour de la Terre de Dieu ! Le désir de la terre de Dieu ! Le désir de la possession de la Terre de Dieu³⁶⁵ ! » ou comme Georges qui lui appartient :

GEORGES : Comme la terre nous donne son nom, je lui donne mon humanité. / En elle nous ne sommes pas dépourvus de racines, en moi par la grâce de Dieu elle n'est pas dépourvue de son fruit, qui suis le Seigneur. / C'est pourquoi précédé du de, je suis l'homme qui porte son nom par excellence³⁶⁶.

L'homme attache tout son corps à la terre, et il est dur de la lui arracher. En Louis Laine est un « esprit terrestre [...] et la raison n'y peut rien³⁶⁷ » ; il cherche à combler son appétit par les nourritures terrestres : « J'irai !

³⁵⁷ SdS, Th II, p.431.

³⁵⁸ SdS, Th II, p.261.

³⁵⁹ *Le Pain dur*, Th II, p.5.

³⁶⁰ CC, Th II, p.584.

³⁶¹ TdO I, Th I, p.31.

³⁶² Ot, Th I, p.969.

³⁶³ La Princesse et Jeanne d'Arc se laissent enchaîner, tout comme Sygne se laisse épouser par Turelure en obéissance à Don Badilon ; Violaine s'efface pour laisser Mara épouser Jacques, et ce n'est pas elle ensuite qui guérit leur fille, mais « Dieu seul » (AM, Th I, p.1068).

³⁶⁴ Ville II, Th I, p.695.

³⁶⁵ CC, Th II, p.579.

³⁶⁶ Ot, Th I, p.911.

³⁶⁷ E Th I, p.562.

J'irai !, dit-il, Sous le ciel pommelé, et je m cherais chaque herbe pour connaître le goût qu'elle a³⁶⁸ ». Avare s'identifie à la terre au point qu'il peut s'unir à elle comme à une femme : « Moi, je suis vert / Comme le gland dur et rond qu'on a planté entre deux pierres. / Et je les  carterai, et j'enfoncerai mon bras dans la terre profond ment³⁶⁹. » Les mains de Besme sont son organe de connaissance du monde : « De toutes substances que je saisis entre mes mains, je suis prêt à dégager les éléments, à relever les propriétés et les fonctions³⁷⁰ » et celles de Louis Turelure de richesse : « Quelle stupidité de tenir tellement à cette vieille terre, quand il y en a d'autres, toutes neuves et toutes chaudes, qui vous rapportent ce que vous voulez³⁷¹ ! »

Mais ces mains permettent aussi à l'homme d' treindre la femme³⁷², que représente symboliquement la terre, et qu'il désire autant. Georges confond Sygne et le domaine de Coûfontaine : « Tu es ma terre et mon fief, tu es mon parti et mon h ritage³⁷³. » Jeu de figure inversée, pour le Roi du *Soulier de Satin* l'Espagne est « cette épouse dont [il] porte l'anneau³⁷⁴ », tandis que l'Afrique est l'amante de Pélage : « oui, je l'ai aimée. J'ai désiré sa face sans espoir. C'est pour elle, dès que le Roi l'a permis, que j'ai quitté mon cheval de Juge errant³⁷⁵. » Aussi, pour Prouhèze que ce mari ne touchait qu'à peine³⁷⁶, l'envoi à Mogador est irrésistible car symbolique : en gagnant l'Afrique, ne deviendra-t-elle pas enfin l'amante de son mari ? Amalgro, lui, désire la terre comme un violeur la femme : « C'est comme l'instinct qui vous jette sur une femme. [...] / Il me fallait posséder cette terre, entrer dedans³⁷⁷. » Et si Rodrigue aspire au Nouveau Monde, c'est que celui-ci se confond avec Dona Prouhèze qu'il désire plus encore : « cette part du monde toute nouvelle et fraîche comme une étoile qui a surgi pour moi de la mer et des ténèbres. [...] C'est moi qui la contiens tout entière alors que toute fraîche et humide encore elle s'offre à recevoir pour toujours mon

³⁶⁸ E, Th I, p.542.

³⁶⁹ Ville II, Th I, p.665.

³⁷⁰ Ville II, Th I, p.672.

³⁷¹ *Le Pain dur*, Th II, p.29.

³⁷² Ainsi Amalric désire prendre Ys  par sa *main* comme d'autres un objet : « *Je prendrai Ys , je tiendrai Ys , j'emm nerai Ys , / Avec cette main que voici, avec cette main que vous voyez, et qui est une grosse et vilaine main.* » (PdM, Th I, p.836).

³⁷³ Ot, Th I, p.912.

³⁷⁴ SdS, Th II, p.281.

³⁷⁵ SdS, Th II, p.332.

³⁷⁶ Le seul contact de Pélage attesté par Prouhèze, qui ne lui aura d'ailleurs pas donné d'enfant, c'est « *sa main qui se posait une seconde sur la /s/ienne* » (SdS, Th II, p.277).

³⁷⁷ SdS, Th II, p.391.

empreinte et mon baiser.³⁷⁸» L'évocation de l'étoile désigne nécessairement Prouhèze tandis que la terre de l'Amérique est personnifiée en corps d'une femme visitée par son amant. Aussi, Don Ramire sait que « lui prendre l'Amérique ce serait lui enlever plus que sa femme³⁷⁹ » tandis que don Camille explicite le parallèle en s'adressant à Rodrigue : « Il y a tout de même cette Amérique au fond de vous, plus ancienne que ce visage de femme qui vous travaille³⁸⁰. » Mais le désir et la conquête masculines, qui poussent l'homme à dominer la création et à chercher la femme, comme Orso qui se sent « capable de prendre [Pensée] en mains³⁸¹», sont des valeurs positives pour Claudel qui y découvre la possibilité d'atteindre Dieu par elles : « Et quel est celui qui aime qui ne veut avoir tout ce qu'il aime ?³⁸²» Marthe explique à Louis que l'arbre a besoin de ses racines pour s'élever vers le ciel comme l'homme a besoin de la femme³⁸³. Pierre de Craon est furieux de voir qu'« un autre prend en [Violaine] ce qui était à [lui]³⁸⁴» ; Anne Vercors n'est pas « rassasié de ses biens » et ne veut pas « paraître devant [Dieu] vide et sans titre » en laissant « à d'autres les plus grands » biens³⁸⁵ ; Thomas Pollock « essaye de prendre les mains » de Marthe³⁸⁶ et dans sa passion³⁸⁷ finit par l'acheter à Louis Laine, conscient que celui qui la possède « n'a que cette chose-là même, et il n'en a point d'autre », mais que « cette chose vaut³⁸⁸» : pour Claudel, le ciel vaut en effet qu'on le conquière à tout prix. C'est pourquoi le poète voyait avec tant de sympathie les personnages mus par une soif de possession³⁸⁹.

A cette quête extérieure terrestre répond ainsi une « conquête intérieure » spirituelle, représentée par l'attirance de la femme aimée. Dans les drames, alors que l'homme est attaché à la terre, la femme est plutôt tournée vers le ciel : Lâla flotte « comme une graine de coton entre la mer et la lune »³⁹⁰ ; Sygne est une

³⁷⁸ SdS, Th II, p.287.

³⁷⁹ SdS, Th II, p.400.

³⁸⁰ SdS, Th II, p.360.

³⁸¹ PH, Th II, p.166.

³⁸² AM (version pour la scène), Th II, p.780.

³⁸³ *MARTHE : Prends-moi donc et étreins-moi durement ! / Car s'il ne garde point en lui / L'appétit de la terre en bas, il ne grandira point vers le soleil, avec ses branches, / S'il ne fixe point à la place où il est. (L'Échange (2^{ème} version), Th I, p.541).*

³⁸⁴ AM (version pour la scène), Th II, p.780.

³⁸⁵ AM (version pour la scène), Th II, p.787-788.

³⁸⁶ E, Th I, p.548.

³⁸⁷ « Je suis un homme religieux, mais si je veux avoir une chose, / L'enfer ne m'arrêtera pas, et je ne me ferai pas damner pour rien ! (...) / Ne vous mettez pas devant moi car la passion d'un homme n'est pas celle d'un enfant. » (E, Th I, p.555).

³⁸⁸ E, Th I, p.551.

³⁸⁹ Cf MI p.127 à 130.

³⁹⁰ Ville II, Th I, p.699.

« fée araignée³⁹¹ » qui « s'envole³⁹² » quand elle meurt ; Prouhèze est une « étoile » et « un oiseau³⁹³ » pour Rodrigue, et Jeanne d'Arc entend les voix du Ciel... Les femmes claudéliennes révèlent à l'homme un monde infini nouveau pour lui, à conquérir aussi. Le regard tourné vers la femme et le Ciel mais les pieds et les mains encore liés à la terre, à l'image du boiteux Rodrigue ou de Lambert qui « regarde la terre et le soleil³⁹⁴ », ces hommes éprouvent une tension dramatique entre la réalisation matérielle de leur travail et le désir d'infini qui les habitent. Jacques est décrit par Mara comme « riant d'un œil et pleurant sec de l'autre³⁹⁵ ». Don Rodrigue, lui, a la perception de l'âme autant que celle du corps, la conscience du ciel autant que celle de la terre, et il perçoit déjà avec une grande acuité l'unité de Dieu. Chez lui, le drame réside dans la réconciliation des deux opposés qui le façonnent et l'attirent³⁹⁶ :

DON RODRIGUE : Pour un saint ou pour un homme de l'espèce que vous décrivez, / Tout est simple. L'esprit parle, le désir parle, c'est bien. En avant ! il n'y a plus qu'à lui obéir aussitôt. / [...]

DON CAMILLE : N'est-ce pas une chose risible de vous voir demander à la fois et d'un seul coup / L'assouvissement du corps et celui de l'âme ?

DON RODRIGUE : Est-ce ma faute si en moi les deux natures sont rejointes si fortement qu'elles ne font qu'un³⁹⁷ ?

Figure de la maturité du poète, avec Christophe Colomb il est le plus parfait des hommes claudéliens, car il perçoit l'unité originelle qui l'a façonné et aspire le plus authentiquement à la retrouver. Aussi parvient-il à se détacher de la terre comme il s'est détaché de la femme, accomplissant ainsi le drame.

Ce tiraillement dramatique entre la terre et le ciel, entre le désir limité du corps et celui inassouvable de l'âme provoque en l'homme une crise existentielle qui anime les drames jusqu'au *Soulier de Satin* : Cébès pose à Tête d'Or une question qui reste sans réponse : « Est-ce que la personne finit ³⁹⁸ ? ». Besme n'est pas à sa place dans ce monde qui passe : « Plus ce monde est beau, plus il rit dans la fraîcheur de

³⁹¹ Ot, Th I, p.906.

³⁹² Ot, Th I, p.975.

³⁹³ SdS, Th II, p.406.

³⁹⁴ Ville II, Th I, p.694.

³⁹⁵ AM (version pour la scène), Th II, p.802.

³⁹⁶ « Je me complais dans la Loi de Dieu du point de vue de l'homme intérieur ; mais j'aperçois une autre loi dans mes membres, qui lutte contre la loi de ma raison et m'enchaîne à la loi du péché qui est dans mes membres. Malheureux homme que je suis ! Qui me délivrera de ce corps qui me voue à la mort ? » (Rom, 7, 22-24).

³⁹⁷ SdS, Th II, p.362.

³⁹⁸ TdO II, Th I, p.400.

ses feuilles, / Plus la moquerie d'y être me paraît poignante³⁹⁹ », pas plus que Louis Laine, incapable de rester dans la condition qui lui est accordée dans le drame :

LOUIS LAINE : Je voudrais être comme un crapaud [...] / Je voudrais vivre comme dans l'eau profonde comme un poisson, et je nagerais, ayant tout le corps au même niveau. Ô si tout à coup il m'éclatait des ailes ! / Comme j'apprendrais à m'en servir, et, confiant dans leur coup régulier, je volerais sur le gouffre de l'ai ! Je voudrais être un serpent dans l'épaisseur de l'herbe.⁴⁰⁰

Dans *Partage de Midi*, Amalric semble coincé entre terre et ciel : « Les Eaux, le Ciel, moi entre les deux⁴⁰¹ » et Mesa ne peut concilier son corps et son âme, qu'il enjoint ainsi : « Sortons, mon âme ! Et d'un seul coup éclatons cette détestable carcasse⁴⁰² ! » Son cri est repris des années plus tard par Rodrigue qui s'insurge : « Il y a cette prison dont nous avons assez, il y a ces yeux qui ont le droit de voir à la fin ! il y a un cœur qui demande à être rassasié⁴⁰³ ! » Si les drames des débuts proposent une fin ambiguë qui semble célébrer la victoire de l'âme au détriment du corps, dès *Otage* Claudel dépasse la tentation gnostique prégnante dans le milieu symboliste pour trouver une résolution à ses drames dans une poétique chrétienne de l'Incarnation, où l'Infini prend un corps mortel pour glorifier l'être tout entier. En attendant cette issue, l'insoluble situation de tension, « de sempiternellement offrir un bord, puis l'autre bord⁴⁰⁴ », marque le héros d'un certain pessimisme, qui contraste avec la joie de la femme. Le regard grave qu'il porte sur le ballonnement de sa vie cristallise la quête existentielle qui l'anime et son désir tout humain de reconnaissance. C'est ce qui pousse Simon Agnel à devenir Tête d'Or :

SIMON : J'ai nourri beaucoup de rêves, [...] / J'ai vu d'autres chemins, d'autres cultures, d'autres villes, d'autres enseignes, / Et la mer très loin, et plus loin que la mer ; / Et de là rapportant une branche de sapin [...] / Qu'ai-je cherché que [...] / le témoignage de moi-même ?⁴⁰⁵

Il pense se trouver lui-même dans le personnage de Roi qu'il s'est construit, s'exclamant : « Aujourd'hui ! / Aujourd'hui est venu que je dois montrer qui je suis ! Il y a moi !⁴⁰⁶ » Mais l'usurpation ne prend pas et le laisse de nouveau dépourvu d'identité : « À la fin, vous qui êtes là, ne reconnaissez-vous pas qui je suis ?⁴⁰⁷ » Cherchant le sens de sa personne et des épreuves qu'il a subies, Mesa interroge directement Dieu : « Et moi

³⁹⁹ Ville II, Th I, p.705.

⁴⁰⁰ E, Th I, p.538.

⁴⁰¹ PdM, Th I, p.832.

⁴⁰² PdM, Th I, p.890.

⁴⁰³ SdS, Th II, p.288.

⁴⁰⁴ SdS, Th II, p.345.

⁴⁰⁵ TdO I, Th I, p.33.

⁴⁰⁶ TdO I, Th I, p.89.

⁴⁰⁷ TdO I, Th I, p.101.

aussi je Vous interrogerai ! Est-ce que je ne suis pas un homme ?⁴⁰⁸ » « Est-ce que c'est moi ?⁴⁰⁹ ». George, lui, se pose la question de son devenir : « Est-ce que j'avais un paradis à attendre après cette vie ?⁴¹⁰ » quand don Rodrigue peine à vivre la vie d'ici-bas : « Il vaut mieux conduire dans le sable un char attelé de vaches déferrées, il vaut mieux pousser un troupeau d'ânes à travers les éboulements d'une montagne démolie, / Que d'être le passager de cette baille à merde⁴¹¹. » L'homme est en effet un être de passage, et cette situation transitoire ne l'accomplit apparemment pas.

Dès lors, le terme de « héros » peut heurter le lecteur de ces drames poétiques dont le héros finit par subir le drame au lieu de mener l'action. L'homme claudélien animé par son désir de conquête terrestre, en rencontrant la femme se laisse en effet mener par une nouvelle force irrésistible et déconcertante. On voit ainsi le valeureux Tête d'Or rendre le sceptre, Rodrigue se laisser emprisonner et mutiler, et Christophe Colomb se déposséder de sa conquête au profit d'Amerigo Vespucci⁴¹². Pourtant, nous employons délibérément le terme de « héros » pour caractériser ces protagonistes, car en leur découvrant la limite et la vanité d'une quête seulement terrestre⁴¹³, la femme les engage dans la conquête spirituelle de leur âme. Tout le drame consiste donc pour l'homme à se détacher de la terre pour tourner son regard vers le ciel, « car l'armée des cieux passe au-dessus de la terre⁴¹⁴ ». Il transforme alors son désir de possession en une soif d'être possédé. Lâla enseigne la dépossession comme la clé du bonheur dans *La Ville* : « Le délice et ce saisissement / Qu'il y a à sentir qu'on ne tient plus à rien, est ce qu'il ne connaît pas encore.⁴¹⁵ » Pour Sygne, le dépouillement est le moyen de résolution du drame : « Qu'importe tout cela ? [...] Rien n'est à nous, tout est à Lui qui est le Seigneur éminent.⁴¹⁶ » Rengaine féminine que reprend Prouhèze pour en instruire Rodrigue : « Dépouille-toi ! Jette tout ! Donne tout afin de tout recevoir⁴¹⁷ ! », car elle sait que la terre, symbole

⁴⁰⁸ PdM, Th I, p.889.

⁴⁰⁹ PdM, Th I, p.890.

⁴¹⁰ Ot, Th I, p.968.

⁴¹¹ SdS, Th II, p.345.

⁴¹² CC, Th II, p.615.

⁴¹³ L'homme qui « passe d'un endroit à l'autre continuellement, qui ne reste pas à la même place, on voit que c'est un homme qui cherche sa place et qui ne la trouve. » (MI, p.239).

⁴¹⁴ TdO, Th I, p.388.

⁴¹⁵ Ville, Th I, p.734.

⁴¹⁶ Ot, Th I, p.911-912.

⁴¹⁷ SdS, Th II, p.446.

de l'ensevelissement, vaut moins pour l'homme que l'absence même du ciel : « Puisque je ne puis le donner le ciel, du moins puis-je l'arracher à la terre⁴¹⁸ ! » Même la Reine Isabelle, bien qu'elle n'en soit pas l'amante, joue son rôle céleste de femme auprès de Christophe Colomb :

LA REINE ISABELLE : Eh quoi, il lui reste une mule ! Il n'est pas juste que cet homme garde quelque chose à lui quand il possède la bienveillance et la complaisance éternelle de sa souveraine. N'est-ce pas un assez grand trésor ? [...] Qu'on lui enlève cette mule et qu'on me l'amène sur-le-champ⁴¹⁹ !

Lus spirituellement comme l'histoire d'une conversion, les drames retracent ainsi le parcours initiatique d'un héros, auquel ils donnent la dimension épique d'une aventure intérieure. Symbolique, la conquête du nouveau monde représente celle de la Jérusalem Céleste⁴²⁰, et la réunion de deux continents celle de la chair et de l'esprit, de la terre et du ciel, du désir et de la possession. La conquête du monde terrestre n'est ainsi qu'un moyen d'obtenir le paradis céleste, véritable objet de la quête : « C'est le Monde nouveau qui a été pour toi la porte du Monde éternel !⁴²¹ ». Dès lors, l'action dramatique n'est pas d'abord le combat extérieur du héros, d'ailleurs plus souvent relaté par les protagonistes que porté sur le devant de la scène⁴²². Ces combats ne font qu'illustrer l'action véritable qui se trame dans son cœur : antithèse de la gloire espérée, la victoire spirituelle ne s'acquiert que par la reddition de soi-même, faisant passer le héros du « faire ! faire ! faire !⁴²³ » de Tête d'Or au *fiat* de Don Rodrigue et de Christophe Colomb. Le changement de point de vue a eu lieu, la conversion est alors accomplie : l'homme claudélien est un anti-héros selon la sagesse des hommes mais un saint aux yeux de Dieu.

⁴¹⁸ SdS, Th II, p.369.

⁴¹⁹ CC, Th II, p.624.

⁴²⁰ Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, la Reine Isabelle demande : « Vers le Monde nouveau, qui me servira de guide ? » tout en intercédant pour que s'ouvrent à Christophe Colomb « les Portes éternelles » du royaume céleste (CC, Th II, p.625-626). La fin du drame est le lieu de la réunion effective de ces deux « continents » que sont la terre et le ciel : Colomb ouvre à la Reine Isabelle les portes du Nouveau Monde terrestre, quand Isabelle, par ses prières, lui donne les clés de la Jérusalem céleste.

⁴²¹ CC, Th II, p.624.

⁴²² LE MESSAGER rapporte les « hauts faits » de Tête d'Or (TdO (2^{ème} version), Th I, p.389 et p.447 ;

AVARE décrit la Ville brûlée (*La Ville* (2^{ème} version), Th I, p.667 ;

dans *Partage de Midi*, la lutte entre Amalric et Mesa se fait dans l'obscurité (PdM, Th I, p.885-886) ;

ORSO rapporte à Pensée la mort d'Orion dans une charge contre les Allemands (PH, Th II, p.196-197)

DONA PROUHEZE et DON PELAGE se souviennent de leurs combats africains (SdS, Th II, p.331) ; Le Roi relate les victoires de Don Rodrigue (SdS, Th II, p.510-512).

⁴²³ TdO, Th I, p.367

2. « Ô Dieu caché dans la femme !⁴²⁴ »

*Une belle femme représente autre chose que ce qu'elle est*⁴²⁵.

Aussi la femme est-elle l'instrument de conversion du héros claudélien : la Princesse pour Tête d'Or, Marthe pour Louis et Thomas Pollock Nageoire, Ysé pour Mesa, Prouhèze pour Rodrigue ... Elles sont pourtant bien différentes : certaines représentent un idéal de sainteté, comme Marthe, Violaine ou Jeanne ; d'autres, avec la Princesse de *Tête d'Or* ou Dona Honoria agissent comme manifestation de la grâce ; d'autres encore - Ysé ou Dona Prouhèze - font office de médiatrices. Lalâ, Lechy Elbernon ou l'actrice du *Soulier de Satin*, font figures de séductrices, ce qui les rend ambivalentes ; quant à Mara ou aux femmes de la Trilogie, elles semblent au premier abord l'antithèse des saintes susnommées... Aussi, si la tâche a été habilement menée d'un point de vue poétique par Nathalie Macé⁴²⁶, il semble impossible, du point de vue spirituel de notre étude, de « classer » les femmes claudéliennes sans altérer leur profondeur⁴²⁷. C'est au contraire en rapprochant leurs similitudes que se dégage d'elles une essence féminine propre et constante au théâtre claudélien. La multiplicité des figures féminines permet à Claudel d'établir, non pas une typologie ou un portrait de femme idéale, mais des fonctions permanentes de la femme, qui servent un même dessein dans le drame humain et témoignent d'une vocation propre. Prouhèze est à la fois l'épouse, l'amante, la parjure, la sainte, l'étoile... Mais derrière tous ces d'aspects qui la caractérisent et qu'on retrouve chez d'autres femmes, elle joue toujours un seul et même rôle de perturbatrice en vue du salut. Pour le découvrir, il nous faut effectuer le même parcours de conversion que le héros, et comprendre qu'elle n'est pas forcément dans le dessein immuable de Dieu ce qu'elle semble être aux yeux de l'homme : ce dernier reçoit d'elle la trahison avant de comprendre qu'elle était la grâce ; il la prenait pour sa fin mais découvre qu'elle n'était qu'un outil divin ... La femme est toujours l'instrument de la grâce en vue d'une communion éternelle, mais elle est « utilisée » selon les situations et les drames dans des fonctions différentes, par lesquelles l'auteur illustre et

⁴²⁴ *Corona Benignitatis Anni Dei*, « Hymne du Sacré-Cœur », OP, p.405.

⁴²⁵ JI, p.202.

⁴²⁶ Voir Nathalie Macé, *Le Pays à l'envers de l'endroit*, op. cit., p.115 à 160. L'auteur y distingue « les Ames », partie féminine des poètes parmi lesquelles se rangent Marie, la Princesse, Marthe, Pensée, Sara ; « les Muses », comme Audivine et Thalie, Lâla, Lechy Elbernon, Ysé, Dona Musique, Dona Sept-Épées, Dona Prouhèze, qui aident la poète à créer, ou encore « les Saintes », dont font partie Violaine et Jeanne d'Arc, qui « mettent en scène une poésie sublimée.

⁴²⁷ YSE : *Une femme, dites, songez un peu ! tous les êtres qu'il y a en moi!* (PdM, Th I, p.837).

célèbre la multiplicité des voies qui conduisent à Dieu. C'est pourquoi derrière ce visage féminin protéiforme la femme ne représente pas d'abord l'être humain sexué mais illustre avant tout un principe spirituel – *anima* - qui régit la vie de chaque humain et qui rend beaucoup plus profonde la lecture symbolique des drames. Pour ce chapitre, nous ne nous attacherons donc pas à la façon dont l'homme perçoit d'abord la femme comme instrument de sa douleur, mais nous prendrons la hauteur de vue symbolique du poète pour comprendre cette figure mariale qui représente « toujours quatre choses : soit l'âme humaine, soit l'Église, soit la Sainte Vierge, soit la Sagesse sacrée.⁴²⁸» Aussi déclinons-nous les différentes fonctions spirituelles des femmes claudéliennes : *anima*, Porte du Ciel, « comblée de grâce », elle est aussi l'Ève nouvelle et la « *Stabat mater* », qui toutes, par un chemin « doux-amer⁴²⁹ », attirent l'homme en elles à la « cité de Dieu ».

a. « Dans toute figure de femme, il y a anima.⁴³⁰»

La première fonction de la femme est de représenter le principe spirituel de l'être humain. De nombreux théologiens proposent une lecture symbolique des écrits de la Genèse, où la création de l'homme évoquerait celle de son esprit rationnel – *animus* -, et où la création de la femme tirée de son côté illustrerait l'éveil de sa conscience religieuse – *anima*, tous deux ne faisant « qu'une seule chair⁴³¹ ». ⁴³² Appliquée à la vie physique où homme et femme ont cependant une individualité, ce symbolisme originel né de la volonté divine créatrice expliquerait la différence vocationnelle de l'homme et de la femme, que semble cautionner Claudel. Ainsi, pour le théologien Paul Evdokimov, « si le propre de l'homme est d'agir, celui de la femme est d'être, et c'est la catégorie religieuse par excellence⁴³³ » ; pour la penseuse allemande Gertrud von Lefort, contemporaine de Hans von Balthasar, la femme est « l'autre pôle de la réalité », un « souffle spirituel qu'elle apporte à la créativité masculine⁴³⁴ » ; quant à Paul Claudel, il a « toujours pensé que la femme est le symbole

⁴²⁸ MI, p.59-60. André Vachon consacre à l'étude des « quatre sens de la femme » un chapitre auquel nous renvoyons. (« Le mystère de la femme », *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Seuil, 1965, p.111-175).

⁴²⁹ E, Th I, p.566

⁴³⁰ MI p.88

⁴³¹ Gen 2, 24

⁴³² Cf. Paul Evdokimov, « Ève biblique et la femme dans l'Histoire », *La femme et le salut du monde*, Paris, Desclées de Brouwer, 1968, rééd.2009, p.151-153.

⁴³³ Paul Evdokimov, *La Femme et le salut du monde*, op. cit.

⁴³⁴ « Les aptitudes de l'homme à créer souverainement ne sont qu'une part de la réalité créatrice – l'autre part est l'humilité. [...] Quand l'homme se rend compte de la collaboration que lui apporte la femme comme épouse de son esprit, il expérimente du

visible de l'âme, et qu'il y a une mystérieuse parenté entre sa forme physique et notre personnalité spirituelle, qu'elle est quelque chose de nous-mêmes qui dort et qui s'éveille quand nous la saisissons entre nos bras, et qui nous regarde avec ces yeux dont nous voyons qu'ils nous voient !⁴³⁵ » Par l'évocation d'une « mystérieuse parenté » entre le corps et l'esprit, Claudel s'inscrit dans une approche thomiste de l'âme qui « donne forme au corps⁴³⁶ ». Contrairement aux courants de pensée antiques, l'âme est non seulement éternelle, ce qu'implique la création « à l'image de Dieu » et la résurrection, mais elle est aussi conciliable avec le corps, ce que justifie l'Incarnation et ce qui explique l'analogie amoureuse entre la femme et l'homme. Symboliquement, l'homme claudélien qui peinait à faire cohabiter son âme avec son corps ne s'accomplit qu'après sa rencontre avec la femme, quand il entre « en ménage⁴³⁷ » avec *anima*.

Dans les drames, la femme-*anima* a pour fonction d'éveiller l'homme à la conquête céleste ; hormis Prouhèze, elle agit peu, mais sa simple présence le bouleverse : « Je n'ai langue pour t'appeler une femme, mais seulement que tu es présente⁴³⁸ », dit Mesa. Dans *L'Annonce faite à Marie*, Elisabeth, « ce don que Dieu accorde⁴³⁹ » à son mari est celle qui demeure quand il part pour la Terre sainte. Rodrigue malade, Dona Prouhèze le veille ; « elle ne demande rien, elle ne se plaint pas, [...] elle se tait, elle est ici.⁴⁴⁰ » Quand elle appelle ensuite son amant à la rejoindre, elle se présente encore comme une figure de permanence exprimée par le verbe « être » et c'est à lui de se déplacer : « Venez, je serai à X...⁴⁴¹ ». Jeanne d'Arc et la Princesse, fixées au bois du bûcher ou du sapin, incarnent elles aussi la constance inébranlable de l'âme.

Âme, la femme découvre à l'homme qui la rencontre une partie désormais inaliénable de son être, prise de conscience spirituelle et prémices de son devenir religieux. De fait, l'amant claudélien est animé d'un

même coup que sa propre activité créatrice n'est qu'une collaboration à l'œuvre de Dieu, seul créateur. » (Gertrude von Lefort, *La Femme éternelle*, Paris, Cerf, 1968, p.78).

⁴³⁵ Lettre à Ysé du 15 février 1918, « Autour de *Partage de Midi* », Th I p.1283.

⁴³⁶ Louis Bouyer, « Âme », *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.31 à 44.

⁴³⁷ « Parole d'*Animus* et d'*Anima* », *Positions et Propositions*, OPr p.27.

⁴³⁸ PdM, Th I, p.865.

⁴³⁹ AM, Th I, p.1010.

⁴⁴⁰ SdS, Th II, p.326.

⁴⁴¹ SdS, Th II, p.292.

« besoin désespéré [...] de son âme⁴⁴²», elle qui « apporte la dot et qui fait vivre⁴⁴³», et il réalise une expérience transcendante quand il reconnaît en la femme une partie cachée mais éternelle de lui-même : « Ô partie réservée de moi-même ! s'exclame le poète. Ô partie antérieure de moi-même ! / Ô idée de moi-même qui étais avant moi ! / Ô partie de moi-même qui es étrangère à tout lieu et ma ressemblance éternelle.⁴⁴⁴ » En rencontrant Pensée, Orian découvre que « tout une partie de [lui]-même dont [il] croyait qu'elle n'existait pas, parce qu'[il] était occupé ailleurs et qu'[il] n'y pensait pas » existe, qu'« elle vit terriblement »⁴⁴⁵! Le Vice-Roi du *Soulier de Satin* réalise que c'est Dona Musique « au fond de [s]on cœur cette note unique, si pure, si touchante⁴⁴⁶ » ; quand il a vu Prouhèze, l'âme de Don Pélage « est sortie du brouillard à sa rencontre comme un palais qu'il ne soupçonnait pas⁴⁴⁷ » ; l'amant Rodrigue, lui, reconnaît sa présence « au son que fait [s]on âme en lui parlant⁴⁴⁸. » Dès lors, la relation de l'homme à la femme prend un caractère éternel : « tant qu'elle est là, il ne peut pas mourir⁴⁴⁹ » ! Violaine l'explique à Jacques : « Il suffit d'un moment pour mourir, et la mort même l'un dans l'autre / Ne nous anéantira pas plus que l'amour⁴⁵⁰», ce que Rodrigue découvre lui aussi en Prouhèze : « Est-ce pour rien que, si bien cachée, je l'ai découverte ? [...] Déjà elle me regardait avec ce visage qui détruit la mort⁴⁵¹. »

Les caractéristiques mêmes des femmes claudéliennes incarnant la liberté, la piété, la fidélité et la promesse d'éternité les apparentent à l'âme humaine, créée à l'image de Dieu, une avec le corps : comme l'âme, Ysé est « libre et droite, hardie, souple, résolue.⁴⁵² » Violaine est « sensible et secrète⁴⁵³ » et Pierre de Craon s'adresse à elle en ces termes : « Ô petite âme, est-ce qu'il était possible que je vous visse sans que je vous aimasse⁴⁵⁴? » Quand elle devient vraiment *anima* en perdant son corps par la lèpre, son père peut

⁴⁴² SdS, Th II, p.293.

⁴⁴³ « Parabole d'*Animus et d'Anima* », *Positions et Propositions*, OPr p.27.

⁴⁴⁴ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.245-246.

⁴⁴⁵ PH, Th II, p.163.

⁴⁴⁶ SdS, Th II, p.355.

⁴⁴⁷ SdS, Th II, p.327.

⁴⁴⁸ SdS, Th II, p.361.

⁴⁴⁹ SdS, Th II, p.326.

⁴⁵⁰ AM (version pour la scène), Th II, p.807-808.

⁴⁵¹ SdS, Th II, p.289-290.

⁴⁵² PdM, Th I, p.831.

⁴⁵³ AM (version pour la scène), Th II, p.795.

⁴⁵⁴ AM (version pour la scène), Th II, p.780.

entendre parler son cœur, qui l'a investie tout entier : « Toute la nuit j'ai entendu le cœur de mon enfant qui battait contre le mien [...] / Pan pan pan ! Pan pan pan ! Père, père !⁴⁵⁵ ». Les veilleurs de *Tête d'Or* reconnaissent en la Princesse une « âme » qui peut les sauver⁴⁵⁶. Dans *Le Soulier de satin*, Dona Musique incarnant la joie⁴⁵⁷ et la liberté⁴⁵⁸ remplit le cœur du Vice-Roi au point qu'elle se mêle « à chacun de ses sentiments.⁴⁵⁹ » ; et si Turelure désire à tout prix son union avec Sygne, c'est parce qu'il veut « fléchir l'âme même⁴⁶⁰ ». Lambert de Besme, qui représente l'homme sage par excellence, sait lui aussi qu'il est vital de choisir la femme : « Si je refais la maison, j'y veux une chambre pour moi, / Et je mettrai ma femme dedans et je ne me laisserai pas déposséder⁴⁶¹. » Quant à *l'Histoire de Tobie et de Sara*, Claudel y souligne explicitement cette analogie : Sara y représente « l'âme humaine ! [...] / Exilée, dépossédée, insultée, offensée, humiliée⁴⁶² ». Sauvée du démon par un père aveugle qui lui envoie son fils en réponse à ses prières, le drame réécrit – ou annonce – le salut de l'âme humaine par le Fils, envoyé d'un Père que son amour pour les hommes aveugle.

C'est pourquoi, dans les drames, la rencontre d'une femme revêt souvent un caractère solennel, exprimé par son attitude et son costume, qui dispose le spectateur à considérer la femme dans sa fonction religieuse, éveillant à la contemplation. Son entrée prend ainsi parfois la forme d'une apparition : Lalâ « apparaît » théâtralement devant Lambert : « C'est moi.⁴⁶³ » Au troisième acte du *Partage de Midi*, Ysé « entre vêtue de blanc en état de transe hypnotique⁴⁶⁴ », et la Princesse de *Tête d'Or*, se montre chargée d'un habit épiscopal, « revêtue d'une robe rouge et d'une chape d'or », « coiffée d'une sorte de mitre⁴⁶⁵ ». Ce costume dramatique fait effet puisque « tous la regardent en silence avec une extrême attention. » Dans le *Prologue de L'Annonce faite à Marie*, Violaine avec emphase et prophétie « se place en souriant sous le crucifix », pendant

⁴⁵⁵ AM (version pour la scène), Th II, p.839.

⁴⁵⁶ LE QUATRIEME VEILLEUR : Sauve-nous, notre âme, si tu le peux ! (TdO, Th I, p.384).

⁴⁵⁷ « Ah ! ce ne sera pas long à comprendre que je suis la joie » (SdS, Th II, p.301).

⁴⁵⁸ « Je ne veux d'aucune prison ! » (SdS, Th II, p.301).

⁴⁵⁹ SdS, Th II, p.301.

⁴⁶⁰ Ot, Th I, p.942.

⁴⁶¹ Ville, Th I, p.685.

⁴⁶² HTS, Th II, p.700.

⁴⁶³ Ville, Th I, p.668.

⁴⁶⁴ PdM, Th I, p.891.

⁴⁶⁵ TO, Th I, p.379.

que Pierre de Craon « la regarde longuement⁴⁶⁶». Plus loin dans le *Prologue*, sa religiosité est soulignée par le signe de croix qu'elle trace bien plus solennellement que son compagnon : « *Violaine fait lentement sur elle le signe de la croix pendant que Pierre se le dessine rapidement sur la poitrine*⁴⁶⁷. » Pour rencontrer son fiancé dans l'acte qui signe leur séparation salutaire, elle revêt ensuite le costume des moniales de Monsanvierge⁴⁶⁸, qui préfigure le voile de lépreuse qui la consacrera dans l'acte III, et le linceul fait du manteau de son père qui revêt à l'acte IV son entrée dans la gloire. Dans *Le Soulier de Satin*, on ne distingue prophétiquement de Prouhèze, déjà cachée « du côté invisible » de la charmille, que « des éclairs de sa robe rouge⁴⁶⁹ », alors que Don Camille l'engage déjà au don d'elle-même. Le motif de l'étoffe reste filé au long de la pièce, puisqu'en présence de son mari, à l'heure du renoncement, elle tisse une « chasuble » ornée de la « tête d'un crucifix⁴⁷⁰» qui manifeste sa fonction christique et préfigure, là encore, son voile, linceul poétique dont elle se revêt « de la tête aux pieds⁴⁷¹» en quittant Rodrigue...et la scène. Attribut sacré qui rend la forme à la fois suggestive et cachée, le voile signifie la sacralité de la femme et illustre son ambivalence : elle suscite le désir et impose un respect sacré. En choisissant la femme, l'homme accepte ainsi le mystère qu'elle incarne et que met en scène *La Ville* :

On étend le voile sur elle. Elle se relève.

LÂLA : *Je te salue, Cœuvre.*

COEUVRE : *Je te salue dans ton voile*⁴⁷².

Consentant au voile, Cœuvre met délibérément entre son désir et le corps de la femme un obstacle garant de sa pureté, mais il reçoit aussi la promesse d'un dévoilement, source de joie et de connaissance de la femme, image de Dieu et de son âme, qui lui donnera enfin connaissance de lui-même. Ce dévoilement, suggéré dans *Partage de Midi* lorsqu' « un grand coup de vent soulève les cheveux⁴⁷³ » d'Ysé qui la couvraient comme

⁴⁶⁶ AM, (version pour la scène), Th II, p.772.

⁴⁶⁷ AM (version pour la scène), Th II p.774.

⁴⁶⁸ « à peu près, moins le manipule, selon le costume qu'elles portent au chœur, / La dalmatique du diacre qu'elles ont le privilège de porter, quelque chose du prêtre, elles-mêmes hosties, / Et que les femmes de Combernon ont le droit de revêtir deux fois : / Premièrement le jour de leurs fiançailles. (Elle entre) / Secondement le jour de leur mort » (AM (version pour la scène), Th II, p.803).

⁴⁶⁹ SdS, Th II, p.266.

⁴⁷⁰ SdS, Th II, p.330.

⁴⁷¹ SdS, Th II p.447.

⁴⁷² Ville, Th I, p.691.

⁴⁷³ PdM, Th I p.899.

un voile, annonce les noces mystiques qui couronnent d'espérance et de joie chaque drame : « Vois-la maintenant dépliée, ô Mesa, la femme pleine de beauté déployée dans la beauté plus grande⁴⁷⁴ ! »

C'est aussi pourquoi la femme prend souvent une fonction christique ou sacerdotale : non par usurpation ou par relecture féministe du rite catholique, mais par symbolisme poétique, pour signifier la dimension religieuse de la femme-*anima*. Aussi, quand l'homme se convertit, c'est une fille qui naît de lui : enfantant la femme, il donne vie à son âme. Dans *L'Annonce faite à Marie*, un long temps de purification, marqué symboliquement par leur stérilité, est nécessaire à Anne et Elisabeth Vercors avant qu'ils ne donnent naissance à leurs filles :

ANNE VERCORS : Longtemps tu m'es demeurée vaine / Comme un arbre qui ne produit que de l'ombre. / Et un jour nous nous sommes considérés dans le milieu de notre vie, / Elisabeth ! (...) / Et comme au jour de notre mariage, nous nous sommes étreints et pris, non plus dans l'allégresse, / Mais dans la tendresse dans la compassion et la piété de notre foi mutuelle. / 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 garçon⁴⁷⁵.

De même, Jacques Hury donne vie à une fille, Aubaine, par l'intercession de Violaine qui obtient alors de lui le pardon ; et dans *Le Soulier de satin*, Rodrigue devient père de Dona de Sept-Épées lorsqu'il consent à renoncer à lui-même en perdant Prouhèze qui l'attachait encore au monde de la chair, gagnant dès lors son âme et la promesse d'éternité qu'elle représente.

Paul Claudel symbolise également la fonction spirituelle de la femme en faisant souvent dégrader ou disparaître son corps de la scène : la Princesse se laisse percer les mains, Pensée ne voit que de l'intérieur avec ses yeux aveugles ; Prouhèze meurt pour ne rester qu'un appel dans le cœur de Rodrigue ; le corps de Jeanne est consumé par les flammes et celui de Violaine corrompu par la lèpre, au point qu'elle ne laisse pas Jacques la toucher. Ne reste alors de la femme que son âme : frustration de l'homme qui désirait assouvir son cœur par le corps de l'aimée, mais préparation bénéfique pour celui qui devra quitter un jour son propre corps pour accéder à la vie éternelle. Ce combat-là est symbolisé par la victoire finale de la femme sur l'homme : dans un dernier sursaut, Tête d'Or restituée à la Princesse⁴⁷⁶ sa royauté ; Lalâ prend Cœuvre, pourtant solitaire,

⁴⁷⁴ PdM, Th I p.899.

⁴⁷⁵ AM (version pour la scène), Th II, p.783.

⁴⁷⁶ TdO, Th I, p.474-475.

pour époux⁴⁷⁷ et la Ville malaimée, personnage féminin qui préfigure la Jérusalem céleste - elle-même image de l'âme humaine - est finalement rebâtie ; malgré sa volonté⁴⁷⁸, Orian ne résiste pas à Pensée ; Don Rodrigue enfin « baisse la tête » et laisse partir Prouhèze comme elle le lui demande⁴⁷⁹.

Comme pour le poète, le rapport des personnages claudéliens au corps « contraignant l'âme » reste conflictuel, l'assouvissement des désirs charnels ne comblant pas cette dernière. Mais la finalité du corps évolue au fil des drames qui cherchent tous à résoudre le conflit qui l'oppose à l'âme. Si le *Partage de Midi* trouve une échappatoire plutôt gnostique dans la mort des amants qui suppriment leurs corps au profit de « L'Esprit vainqueur⁴⁸⁰ », avec Don Rodrigue, à l'issue d'un grand combat intérieur, *Le Soulier de Satin* dépasse cette solution radicale par l'offrande du corps pour la vie de l'âme : le père Jésuite attaché au bateau, Prouhèze prisonnière de Camille puis Don Rodrigue donnent leur corps pour sauver des âmes. La résolution ainsi proposée par Claudel à l'apparente opposition de la chair et de l'âme se lit dans l'analogie eucharistique : le corps du donneur, investi de la grâce, est livré non pour nourrir le corps du receveur, mais pour nourrir son âme. Ce corps est nécessaire pour communiquer le salut, mais il n'a pas de fin propre indépendante à ce dessein. Cependant, l'espérance en la résurrection de ce corps corrompu par la mort subsiste et s'exprime dans la substitution du corps de la femme par celui de sa fille : Violaine meurt en ayant (re)mis au monde une petite fille à sa ressemblance et Dona Prouhèze quitte Don Rodrigue en laissant à ses côtés la fille que son cœur plein de lui avait faite.

Le rapport bibliquement subordonné du corps à l'esprit se traduit dans les drames par une forme de préséance symbolique de la femme sur l'homme, qui illustre la primauté de l'esprit sur la chair. Dans les drames, elle s'incarne dans les renoncements qu'ont à faire les personnages : la femme est toujours appelée à consentir au « non » avant l'homme. Ainsi, la Princesse se voit privée de sa royauté avant que Tête ne doive à son tour renoncer à la sienne. Violaine délaisse l'amour humain dès le prologue du drame, tandis qu'il faudra tout le temps de l'intrigue pour que Jacques consente à ce même renoncement. Sygne fait taire son amour pour Coûfontaine ; à sa suite Georges ne parviendra jamais à prononcer ce même « non » auquel le

⁴⁷⁷ Ville II, Th I p.690.

⁴⁷⁸ ORIAN : *Demain vous épouserez mon frère.* (PH, Th II, p.149).

⁴⁷⁹ SdS, Th II p.447.

⁴⁸⁰ PdM, Th I p.900.

sien l'engageait pourtant. Prouhèze aussi se convertit la première et amorce par son renoncement celui de Rodrigue. « L'esprit est ardent, mais la chair est faible⁴⁸¹ », aussi faut-il spirituellement, dans la lutte contre le péché, que l'esprit consente avant que la chair ne parvienne à renoncer. La femme est ainsi choisie avant l'homme, car l'esprit doit missionner la chair qui deviendra le lieu de l'Incarnation : il en va de même dans l'acte créateur où la muse prime toujours sur le geste *poiétique*.

La femme-*anima*, symbolisant donc la dimension surnaturelle et la fonction religieuse de l'âme humaine, impose à l'homme les effets contradictoires d'une telle fonction : à ses yeux elle incarne un mystère passionnant dont il cherche à lever le voile, mais elle s'impose aussi à lui comme une figure encombrante dont il ne peut se défaire. C'est le propre de la femme claudélienne d'exprimer un mystère aux yeux de l'homme⁴⁸², et la vocation de celui-ci de découvrir ce mystère, qui se confond avec celui de sa propre existence et de sa propre Cause. La femme suscite l'interrogation de l'homme jusqu'à ponctuer nombre de phrases dans les dialogues : « Qui est-ce qui comprend les femmes⁴⁸³? » demande Simon Agnel ; « Quel homme connaît une femme ?⁴⁸⁴ » et « que connais-je de vous, Sygne⁴⁸⁵? » questionnent Mara puis Coûfontaine, tandis que Pierre de Craon interroge : « Qui êtes-vous, jeune fille, et quelle est donc cette part que Dieu en vous s'est réservée⁴⁸⁶? » L'interrogation que suscite cet « être chargé de signification⁴⁸⁷ », souligne la distance qui la sépare de l'homme, écart intrinsèque entre la question et sa réponse, la cause et sa finalité, espace que l'homme cherche à abolir pour retrouver l'unité originelle de son âme avec la sienne et de sa cause avec sa fin. Cherchant à comprendre la femme, l'homme se pose la question existentielle de son altérité et s'interroge sur sa vocation propre. Tout un chemin de conversion est nécessaire à l'homme pour comprendre que l'écart le séparant de la femme est justement le lieu propice à leur fécondité⁴⁸⁸. Ainsi est-ce après qu'Ysé l'a délaissé

⁴⁸¹ Mt 26, 41.

⁴⁸² MESA : *Telle une nuit, je t'ai vue avancer vers moi de ce pas fier et léger avec un sourire plein de mystère.* (PdM (deuxième version), Th II, p.895).

⁴⁸³ TdO, Th I, p.354.

⁴⁸⁴ AM (version pour la scène), Th II, p.826.

⁴⁸⁵ Ot, Th I, p.917.

⁴⁸⁶ AM (version pour la scène), Th II, p.772.

⁴⁸⁷ Paul Claudel, « Préface » au *Partage de Midi* du 18 janvier 1948, Paris, Gallimard, 1994, 320 p.

⁴⁸⁸ Toute la poétique claudélienne repose sur la féconde altérité, comme l'exprime Besme dans *la Ville* : « Toute chose est, en ce qu'elle diffère » (*La Ville* (2^{ème} version), Th I, p.713) comme en témoigne l'amour des amants claudéliens, et comme l'étudiera la deuxième partie de ce chapitre.

que Mesa comprend et proclame en un cantique l'amour de Dieu dont il n'avait jusqu'alors jamais fait l'expérience. Jacques Hury parvient à consentir à Mara après la mort de Violaine et Rodrigue se met à faire le bien après celle de Prouhèze. Tout comme celle-ci avait cherché de son vivant à rejoindre physiquement Rodrigue dont elle avait été séparée, après sa mort Rodrigue trouve dans le bien qu'il fait un moyen de rejoindre Prouhèze partie vers l'immuable Bien. De même que l'éloignement provoque le voyage géographique, chez Claudel la distance entre les amants est positive car elle suscite une tension spirituelle vers l'être aimé, qui engage le héros sur un chemin de conversion : « Quand je vous ai quittée, Pensée, résume Orian, c'est alors que vous vous êtes emparée de moi⁴⁸⁹. »

Par l'écart creusé entre l'homme et la femme depuis le péché originel, la cohabitation d'*anima* avec *animus* est souvent source de tension. *Anima* - l'âme, le ciel, la grâce que représente la femme - n'est pas comprise d'*animus* - l'esprit rationnel, intellectuel et terrestre qu'incarne l'homme. Tous deux illustrent des dispositions de l'esprit humain qui sont bonnes en soi⁴⁹⁰, inséparables aussi ; mais l'aveuglement du péché originel empêche l'un de comprendre l'autre, et rien ne va plus « dans le ménage d'*Animus* et d'*Anima*⁴⁹¹ ». Trois fois, alors que Violaine tente de lui expliquer le sens de la consécration qu'elle a faite d'elle-même à Dieu, son fiancé lui répond : « Je ne vous comprends pas, Violaine⁴⁹². » C'est le propre de l'homme claudélien de ne pas comprendre la femme, souffrant des choix qu'elle fait et qui n'ont de sens que pour elle seule.

La vie spirituelle née de sa conversion a engagé Claudel dans un combat de plusieurs années pour faire admettre à sa raison l'existence d'un « hôte » omniprésent, indésirable mais inaliénable : Dieu donnant vie à son âme éveillait sa conscience spirituelle qu'il ne pourrait plus jamais taire. Pour lui désormais, l'âme, comme la femme pour l'homme claudélien, est « une chose inestimable » mais aussi « encombrante, une chose énorme et difficile à loger⁴⁹³», dont il lui faut s'accommoder. La rencontre de Dieu suivie de celle de la femme ajoute à la stabilité horizontale de sa vie terrestre un pilier vertical qui l'élève mais le déstabilise aussi,

⁴⁸⁹ PH, Th II, p.178.

⁴⁹⁰ « ... parce que dès l'origine elles ont été très bonnes, valde bona, et ne peuvent être meilleures. » « Religion et poésie », *Positions et propositions*, OPr, p.63.

⁴⁹¹ « Parole d'*Animus* et d'*Anima* », in « Sur le vers français », *Positions et Propositions*, OPr, p.27.

⁴⁹² AM (version pour la scène), Th II, p.807.

⁴⁹³ PdM, Th I, p.866.

et le blesse d'une douleur crucifiante. Tous les drames mettent en scène le désarroi des hommes qui se seraient bien passés de l'irruption d'une transcendance féminine dans leur existence. Marthe avait prévenu Louis : « Rappelle-toi ce que je t'ai répondu : "Me voici et je t'appartiens ! / Prends garde à moi, car tu me garderas toujours avec toi, que je te paraisse douce ou déplaisante ! Et je serai suspendue à toi, bien lourde."⁴⁹⁴ » Dans *L'Annonce faite à Marie*, Jacques Hury interpelle ainsi sa fiancée : « Violaine ! / Comment est-ce que je vais m'arranger avec vous⁴⁹⁵? » et Ysé, connue d'au moins trois hommes, sait bien l'effet qu'une femme produit sur eux :

YSE : Heureuse / La femme qui a trouvé à qui se donner ! Et voilà que le sot homme se trouve bien surpris avec lui de cette personne absurde, de cette grande chose lourde et encombrante. / Tant d'habits, tant de cheveux, quoi faire ? / Il ne peut plus, il ne veut plus s'en défaire⁴⁹⁶.

Amalric conseille d'ailleurs à Mesa de s'en méfier⁴⁹⁷ ; mais celui-ci finit par succomber à celle qu'il n'avait pas l'intention d'inclure dans sa vie jusqu'alors maîtrisée : « Je ne vous attendais pas. / J'avais si bien arrangé / De me retirer, de me sortir d'entre les hommes, c'était fait ! / Pourquoi venez-vous me rechercher ? pourquoi venez-vous me déranger⁴⁹⁸? » Cette propension féminine au bouleversement réside dans sa double dimension de séduction et d'imprévisibilité. Ces attributs de la femme qui charment autant qu'ils dérangent lui sont communs avec la grâce de Dieu, ainsi qu'avec la muse :

Dans toute figure de femme, 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 la femme qui est la perte mais elle ne perd pas pour ça le même caractère de l'une et la contre-partie de l'autre.⁴⁹⁹

L'ensemble des femmes claudéliennes illustre ces caractéristiques : la Princesse déconcerte tous ses spectateurs dans la mystérieuse scène symboliste de sa pantomime ; dans *L'Échange*, Lechy Elbernon représente « l'idée de l'imagination un peu folle, de l'imagination qui entraîne le corps, qui le fait s'envoler, pour ainsi dire.⁵⁰⁰ » Lâla fascine les hommes qui la côtoient, les déstabilise en entrant comme une guêpe par

⁴⁹⁴ E, Th I, p.560.

⁴⁹⁵ AM (version pour la scène), Th II, p.796.

⁴⁹⁶ PdM, Th I, p.849.

⁴⁹⁷ « Méfiez-vous-en, mon petit gars ! » (PdM, Th I, p.828).

⁴⁹⁸ PdM, Th I, p.840.

⁴⁹⁹ MI, p.88.

⁵⁰⁰ MI, p.125.

la fenêtre⁵⁰¹, elle inspire le poète Cœuvre, semble inaccessible à Avare⁵⁰², et son rire⁵⁰³ annonce déjà celui de la déconcertante Ysé⁵⁰⁴. Pensée bouleverse le cœur d'Orian, « tout cela qu'il y avait en [lui] et qu'[il] ne connaissait pas, à mesure qu'elle parlait, tout cela fournissait en [lui] comme de la musique⁵⁰⁵ ! Au début du *Soulier de Satin*, Dona Prouhèze cherche à fuir, « créature éperdue qui se sauve de sa prison à quatre pattes comme une bête, à travers le fossé et les broussailles⁵⁰⁶», tandis que nul ne peut saisir non plus « la folle Musique⁵⁰⁷ » qui, par ses prophéties, son harmonie et ses contradictions défie le temps lui-même pour devenir figure d'éternité :

DONA MUSIQUE : Je veux être rare et commune pour lui comme l'eau, comme le soleil, l'eau pour la bouche altérée qui n'est jamais la même quand on y fait attention. Je veux le remplir tout à coup et le quitter instantanément, et je veux qu'il n'ait alors aucun moyen de me retrouver, et pas les yeux ni les mains, mais le centre seul et ce sens en nous de l'ouïe qui s'ouvre, / Rare et commune pour lui comme la rose qu'on respire tous les jours tant que dure l'été et une fois seulement⁵⁰⁸!

Insaisissable aussi deviennent littéralement l'intouchable Violaine et la flamboyante Jeanne d'Arc, et nul ne peut deviner les pensées que le regard aveugle de l'héroïne éponyme ne laisse pas entrevoir.

Cette insaisissabilité rend précaire la situation de la femme que guette toujours un risque d'instabilité. Figure religieuse par excellence, c'est dans son essence même qu'elle est attaquée⁵⁰⁹ et mille maux d'ordre spirituels la menacent⁵¹⁰. Ainsi, par elle, la vérité peut être pervertie quand, « fausseté de

⁵⁰¹ Ville II, Th I, p.699.

⁵⁰² *LÂLA* : *Je ne couche point dans ton lit et je ne m'occupe pas de ta nourriture et je ne t'ai point laissé toucher même ma main.* (Ville, Th I, p.699).

⁵⁰³ Ville II, Th I, p.698-699.

⁵⁰⁴ PdM, Th I, p.831, p.833, p.847, p.850.

⁵⁰⁵ PH, Th II, p.163.

⁵⁰⁶ SdS, Th II, p.328.

⁵⁰⁷ SdS, Th II, p.301.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ « *L'erreur classique de tous les commentateurs du récit de la chute est d'expliquer la démarche de Satan auprès d'Eve comme étant faite auprès du « sexe faible », de la partie la plus vulnérable de l'être humain. En réalité c'est juste le contraire. Eve a été tentée en tant que principe religieux de la nature humaine, c'est dans ce principe avant tout qu'il fallait blesser l'homme et le corrompre. Quand l'organe le plus réceptif, le plus sensible à la communion entre Dieu et l'être humain est troublé, le reste s'accomplit tout seul.* » (Paul Evdokimov, « Eve biblique et la femme dans l'histoire », *La femme et le Salut du monde*, op. cit., p.157).

⁵¹⁰ Tandis que les combats de l'homme, figure de l'incarnation, s'expriment par les actions concrètes – bien qu'à valeur symbolique – de ses conquêtes terrestres : les victoires de Tête d'Or à la guerre, le corps du Pape pris en otage, don Rodrigue monnayé contre de l'argent, les mutineries à bord du vaisseau de Christophe Colomb ...

femme », elle joue la comédie⁵¹¹. Lâla « varie comme le mouvement des yeux⁵¹² » et délaisse Lambert⁵¹³ qu'elle avait promis de chérir et dit aimer pourtant⁵¹⁴; l'inconstante et volage Lechy Elbernon confond Louis autant que le spectateur, en ébranlant les fondements du discours par un point de vue païen qui redéfinit les notions d'amour et de liberté :

LECHY ELBERNON : J'ai vécu librement, et tu sais que j'en ai connu d'autres avant toi. / Mais je l'ai oublié, et maintenant c'est toi que j'aime. [...] Viens ! sois libre ! Aime-moi, car je suis belle ! Aime-moi, car je suis l'amour et je suis sans règle et sans loi !⁵¹⁵

Marthe prévient d'ailleurs Louis Laine contre « les femmes blondes, car elles sont lâches et infidèles » et contre les « noires, car elles sont dures et jalouses⁵¹⁶ ». De fait, Mara la « noirpiaude » jalouse sa sœur, et, refusant les décisions du père, récusant Dieu comme créateur, elle refuse sa vocation de femme en niant toute transcendance dans sa vie. Aussi prend-elle un caractère masculin, elle « qui n'est point belle ni agréable⁵¹⁷ », qui « relève la tête d'un air sauvage » ou manie la charrette de son mari⁵¹⁸ pour y emporter Violaine - qui deviendra alors vraiment l'épi fructueux de l'Évangile⁵¹⁹ que le véhicule a pour fonction de transporter. L'égoïsme, la cupidité et la mort arrivent par les femmes du *Pain dur*. Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, les reines personnalisent même des péchés capitaux : la Bêtise, l'Orgueil, l'Avarice et la Luxure⁵²⁰. Mais par la femme, dans l'ensemble des drames, c'est surtout l'amour qui est attaqué : avec Lechy Elbernon il s'abîme dans la luxure, avec Lâla, il parjure ; il trahit avec Ysé, et doit capituler pour être racheté avec Sygne ou Prouhèze, avant de s'accomplir enfin en Sara. La tension qui naît ainsi de la radicalité féminine fait de ce personnage un être dramatique par excellence sur lequel repose l'amour, nouant l'intrigue d'un drame qui commence toujours pour l'homme par sa rencontre avec la femme. Contre-point à sa grandeur spirituelle, le potentiel de nuisance de la femme garantit d'une part son équité avec la figure de l'homme pécheur, mais surtout la liberté

⁵¹¹ *LECHY ELBERNON : C'est moi qui fais les femmes dans les comédies et je sais les faire toutes.* (E, Th I, p.577).

⁵¹² Ville, Th I, p.681.

⁵¹³ *LÂLA : Je ne t'aime pas et je ne t'épouserai pas.* (Ville, Th I, p.689).

⁵¹⁴ *LÂLA : Je ne saurais aimer un autre que vous.* (Ville, Th I, p.670).

⁵¹⁵ E, Th I, p.568-569.

⁵¹⁶ E, Th I, p.543.

⁵¹⁷ AM, Th I, p.1079.

⁵¹⁸ AM, Th I, p.1077.

⁵¹⁹ Marc, 4, 26-29 ; Mt 13, 8.

⁵²⁰ JdA, Th II, p.657-658.

fondamentale de l'agir humain : « Je suis plutôt sympathique à l'idée de saint Thomas, dit Claudel, que tout ce qui est dans la nature humaine est bon par lui-même ; ce qui est mauvais, c'est l'emploi qu'on en fait.⁵²¹ »

Aussi la femme requiert-elle plus que l'homme les vertus de prudence et d'humilité que cultivent celles qui font office de saintes : la Princesse, Violaine ou Jeanne d'Arc. Face à la fragilité féminine, Claudel leur accorde une force supérieure, qui vient d'en-haut, qui les soutient dans ce combat et qui manifeste « l'Esprit vainqueur⁵²² ». Sygne l'obtient de l'imposition des mains de Monsieur Badilon et des sacrements qu'elle reçoit, Prouhèze de son Ange gardien, Jeanne d'Arc des voix du Ciel... La puissance de la femme, même exprimée par l'attrait physique qu'elle suscite, est d'abord une motion toute intérieure, force divine dont elle n'est que la médiatrice mais qui rend l'homme vainqueur du drame s'il consent à s'y soumettre. Ainsi la Princesse parvient-elle à faire abdiquer Tête d'Or qui signe par ce geste le renoncement à son orgueil ; Lâla « vainc le cœur le plus dur, dissout les liens les plus solides⁵²³ » ; Sygne rachète le Pape à son cousin et « obtient tout » du Baron Turelure⁵²⁴ ; la religieuse du *Soulier de Satin* remporte ce qu'elle veut du Soldat : libérant d'autorité Don Rodrigue, elle symbolise sa délivrance spirituelle qui achève le drame. Jeanne d'Arc, pourtant attachée, fait rompre les liens du péché par la puissance de son sacrifice : « Je viens ! je viens ! j'ai cassé ! j'ai rompu⁵²⁵ ! » Quant à la mère de Tobie, c'est elle qui déclenche le salut des protagonistes quand, avec une indiscutable autorité, elle « va prendre à deux mains la tête de son mari et la force à se baisser vers elle⁵²⁶ », puis décrète : « La vierge qu'il épousera, c'est moi qui l'aurai choisie.⁵²⁷ » Il est d'ailleurs intéressant de lire le mouvement descendant que provoque le geste de Sara et qu'on retrouve dans le baiser de Violaine qui se « penche » pour embrasser Pierre de Craon⁵²⁸, illustrant la condition évangélique du salut : « Quiconque s'abaisse sera élevé⁵²⁹ ».

⁵²¹ MI, p.124.

⁵²² PdM, Th I, p.900.

⁵²³ Ville, Th I, p.699.

⁵²⁴ *LE BARON TURELURE* : *Voilà dix ans que nous vivons face à face, et, il faut que je vous l'avoue, / C'est vous qui avez eu le meilleur. / Vous lisez tout dans mes yeux et jamais je ne trouve votre regard en défaut. / Vous obtenez tout de moi et moi je n'ai rien de vous. Ah ! le vieil esclavage de la mère continue !* (PH, Th I, p.942).

⁵²⁵ JdA, Th II, p.672.

⁵²⁶ HTS, Th II, p.700.

⁵²⁷ HTS, Th II, p.705.

⁵²⁸ PdM, Th I, p.1005.

⁵²⁹ Lc, 14, 11.

Par sa vocation à faire advenir le bien et sa propension à entraîner parfois l'homme vers sa chute, la femme-*anima* est donc ambivalente ; mais son ambigüité traduit moins une vaine inconstance que le mystère supérieur et insaisissable qu'elle exprime : « Je suis la vérité avec le visage de l'erreur, et qui m'aime n'a point souci de démêler l'une de l'autre⁵³⁰. » Elle tire précisément sa force de sa faiblesse⁵³¹ par son attitude passive : *anima*, elle laisse agir l'Esprit et assume ainsi la dimension spirituelle et transcendante de l'être humain, face à un héros d'ici-bas qui en assure l'agir et l'incarnation. La réunion finale de l'homme et de la femme symbolise dès lors la restitution accomplie par la résurrection du Christ de l'unité originelle entre le corps et l'âme, la chair et l'esprit, *animus* et *anima* : « Et je sais que son âme est immortelle, mais le corps ne l'est pas moins, / Et de tous deux la semence est faite pour qui est appelé à fleurir dans un autre jardin⁵³² ».

b. « Comblée de grâce⁵³³ »

*Tu m'es arrivée comme un ange par le chemin de l'inattendu ! [...]
 Tout à coup tu m'es arrivée par derrière, tu as surgi à mon côté
 Il était à mon côté, le salut de mon âme⁵³⁴!*

Médiatrice de la grâce divine, la femme représente alors, comme par métonymie, le souffle divin qui communique Dieu à l'âme et qui habite en elle⁵³⁵. Du reste, en hébreu comme en grec, la notion d'âme est souvent associée à celle de « souffle⁵³⁶ ». Ce souffle qui exprime l'origine du geste *poïétique* donne « forme au corps⁵³⁷ »...et au drame. De même la rencontre de la femme *informe*-t-elle l'homme, lui donne-t-elle la possibilité d'exister, plus seulement dans sa chair périssable mais en vue d'une vie éternelle. De ce point de vue encore, Paul Claudel s'affirme en poète chrétien, esquissant en ses femmes le portrait d'une Marie comblée de grâce qui rachète par son *fiat* les fautes d'Ève. L'évolution des figures féminines dans ses drames

⁵³⁰ Ville, Th I, p.735.

⁵³¹ 2 Co, 12, 9-10.

⁵³² SdS, Th II, p.291.

⁵³³ Lc, 1, 28.

⁵³⁴ HTS, Th II, p.733.

⁵³⁵ Voir le chapitre 5, III, 2.

⁵³⁶ « Il n'y a pas davantage en araméen qu'en hébreu de terme qui traduise exactement la notion (d'âme). Celui de « psychè », au moins dans l'Évangile, semble correspondre plus à la notion hébraïque de souffle et de vie qu'à ce que les écrivains grecs entendaient par là. » (Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.35).

⁵³⁷ « L'âme est essentiellement forme du corps » (Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.39).

est significative : si la femme est inaccessible jusqu'à l'*Annonce faite à Marie* – elle exprime sans grande nuance un extrême et son contraire : la Princesse, Marthe et Violaine auxquelles s'opposent les figures de Lechy Elbernon, Ysé et Mara –, et si elle prend le visage de l'Ancien Testament dans la Trilogie par les figures de femmes juives⁵³⁸, on voit vraiment advenir un passage significatif en Dona Prouhèze, qui commence pécheresse et se convertit pour devenir une sainte, précisément par la médiation de la Vierge à qui elle avait confié son soulier. L'histoire de Sara trame au fond une intrigue similaire, Pâque de celle qui « tuait » ses maris avant d'être rachetée par un homme juste et de devenir figure du salut. Car telle est la vocation de la femme : dépossédée d'elle-même, elle peut accueillir le germe d'une vie qu'elle ne garde pas pour elle. Dans ce chemin de conversion, pour qu'elle porte du fruit, la disponibilité à la grâce par la dépossession de soi est une condition primordiale : la Princesse est ainsi privée de sa souveraineté, Marthe et Lâla de leurs époux, Ysé de son enfant, Sygne, Pensée et Prouhèze de ceux qu'elles aiment, et Sara de son péché par l'abstinence. Plusieurs d'entre elles donnent même leur vie - la Princesse, Sygne, Violaine et Prouhèze -, et toutes finissent par apporter aux autres le salut. La Princesse obtient ainsi du victorieux Tête d'Or qu'il redevienne Simon Agnel ; en quittant sa fonction pour réinvestir son nom, il se donne enfin la possibilité du ciel où ce nom, qui y est écrit, l'attend⁵³⁹. Dans *L'Échange*, la maternité spirituelle de Marthe est plus ambiguë : elle semble échouer face à Louis qui meurt dans son paganisme : « vous êtes mort et votre servante ne peut plus vous servir⁵⁴⁰», mais prometteuse envers Thomas Pollock Nageoire, dont les biens brûlent – phase de dépossession –, et qui serre la main de Marthe avant de l'emmener symboliquement avec lui⁵⁴¹. Dans *La Ville*, Lâla associe explicitement la femme aux fruits de son sein : « Tu verras et tu posséderas / Ta femme dans le repli de ton bras, et dans l'extension de tes mains, / Tes enfants et les enfants de tes enfants, des filles et des garçons⁵⁴². » Par la femme, elle promet à tous le salut qu'acte l'édification d'une Ville nouvelle⁵⁴³ à la fin du drame : « Le malade se réveillant après un long et profond sommeil, au soir, / Sent qu'il est guéri, et [...] voit que c'est Pâques dans le ciel rouge ! / Moi de même, j'apporte l'espérance irrésistible⁵⁴⁴! » En Pensée, dans *Le Père humilié*, Claudel loue le peuple de Dieu qui donna par la femme naissance au Christ sauveur : « Ce Dieu, c'est

⁵³⁸ ORSO : *Alors c'est l'Ancien Testament que je vois là assis devant moi en votre personne ?* (PH, th II, p.201).

⁵³⁹ Luc 10, 20.

⁵⁴⁰ E, Th I, p.592.

⁵⁴¹ E, Th I, p.595.

⁵⁴² Ville, Th I, p.683.

⁵⁴³ Voir Ville, Th I, 708-709.

⁵⁴⁴ Ville, Th I, p.700.

nous qui vous l'avons donné. / Ah, je le sais, s'il y a un Dieu, pour l'humanité, c'est de notre cœur seul qu'il était capable un jour de sortir⁵⁴⁵ ! » Certes, *Pensée* parle ainsi au nom de son peuple Israël ; mais l'importance de la femme dans la transmission de la foi juive trouve un écho dans les drames claudéliens qui lui confèrent ce même rôle de maternité spirituelle. Sygne apporte ainsi la paix entre la France et l'Église ; Prouhèze donne à Rodrigue la liberté intérieure et la joie⁵⁴⁶. ... Accueillant la femme, l'homme convie ainsi chez lui la grâce qu'elle apporte. Celle-ci ne vient pas sans bouleversement, mais conduit sur la voie du salut celui qui persévère. Aussi, consciemment ou non, les hommes claudéliens sentent la nécessité de la femme qui vient leur apporter cette grâce divine : Thomas Pollock Nageoire, en vendant ses biens au profit de Marthe, accomplit ainsi l'Évangile, rachetant le jeune homme riche qui n'avait pas su le faire⁵⁴⁷. Jacques Hury supplie Violaine de ne le jamais quitter : « Il ne faudra jamais cesser d'être là ! Dites que vous ne cesserez plus jamais d'être la même, et l'Ange que Dieu m'a envoyé⁵⁴⁸ ! » Le Baron Turelure attend de Sygne qu'elle guérisse son âme⁵⁴⁹ et Don Rodrigue comprend qu'il ne pourra jamais se passer de Prouhèze, « dont la présence et le visage [...] ne sont compatibles qu'avec un état bienheureux.⁵⁵⁰»

A l'inverse, les hommes qui repoussent la femme refusent la grâce qu'elle apporte avec elle. Aussi, quand Besme rejette Lâla, il ne lui reste que le néant :

BESME, la repoussant : Arrière ! / Non, femme ! / [...] Il ne manque pas au Néant de se proclamer par une bouche qui puisse dire : Je suis⁵⁵¹.

Dans *L'Échange*, Louis Laine perd symboliquement la vie peu après avoir vendu sa femme. Une analepse nous apprend qu'un an avant l'échange mis en scène, Louis avait déjà refusé une première fois la « Grâce-de-Dieu », contre le peu qu'il avait⁵⁵². Il refusait alors par ignorance : « Sa « Grâce-de-Dieu » ! Qu'est-ce que cela veut dire ? ». Mais, persistant consciemment, tel Judas il perd la grâce en vendant Marthe qui la représente, - ce qu'a bien compris Pollock qui n'aurait pas fait un tel choix : « Je ne mettrai jamais d'argent avec vous dans

⁵⁴⁵ PH, Th II, p.149.

⁵⁴⁶ DON RODRIGUE : *Vous comprenez ce que je disais quand tout à l'heure j'ai ressenti obscurément que j'étais libre ?* (SdS, Th II, p.529).

⁵⁴⁷ Mt 19, 16-22.

⁵⁴⁸ AM (version pour la scène), Th II, p.804.

⁵⁴⁹ Ot, Th I, p.936.

⁵⁵⁰ SdS, Th II, p.289.

⁵⁵¹ Ville, Th I, p.686.

⁵⁵² LOUIS LAINE : Et il me demandait à manger, et il disait / Qu'il me donnerait sa « Grâce-de-Dieu » pour cela, / Mais je n'avais que quatre épis de maïs dans les fontes, et trente milles encore jusqu'à *Horse heads*. (E, Th I, p.557).

une affaire⁵⁵³. » A l'acte éclatant de sa gloire terrestre, Tête d'Or qui vient juste de tuer le roi rejette de l'espace scénique les femmes qui l'entourent : s'étant d'abord coupé du Roi, image de Dieu sur terre, il se prive aussi délibérément de la grâce que représentent ces femmes, et dont il dénigre la nature même par deux figures d'animalisation :

*TETE D'OR : Qui est-ce qui est ici ? Mettez-moi ces femelles à la porte ! / Qui est-ce qui m'a lâché ces juments ? Partez d'ici ! Dehors !
Les femmes s'en vont⁵⁵⁴.*

Il ne reçoit finalement la possibilité du salut qu'en consentant à la Princesse au dernier acte, réhabilitant la femme en qui il reconnaît enfin la « grâce aux mains transpercées⁵⁵⁵ ».

Pour autant qu'elle se donne, la femme-comblée-de-grâce garde une grande liberté, et si elle peut être accueillie (ou refusée) par l'homme qui reste toujours participant de son salut, il ne peut jamais la posséder. En témoigne la disparition presque systématique et salutaire des femmes claudéliennes : Ysé délaisse Mesa ; Violaine, Sygne et Prouhèze meurent, et nul ne peut contenir Musique qui veut « remplir tout à coup et quitter instantanément » celui qu'elle aime pour « qu'il n'ait aucun moyen de la retrouver⁵⁵⁶ ». Le propre de la grâce⁵⁵⁷, faveur divine, est d'être gratuite et de se donner librement⁵⁵⁸ ; elle est indispensable au salut de l'homme qui peut la désirer et l'obtenir mais non la « maîtriser », libre comme l'Esprit qui la communique et « qui souffle où il veut⁵⁵⁹ ». La femme enseigne ainsi à l'homme le paradoxe chrétien du salut qui tire sa propre liberté de sa dépendance au Dieu de liberté⁵⁶⁰.

Dans la poétique claudélienne, l'Esprit créateur étant *un*, la muse se confond avec la grâce, à l'image de Dona Musique ; la femme qui représente l'une figure dès lors également l'autre. Ainsi la Princesse se

⁵⁵³ E, Th I, p.557.

⁵⁵⁴ TdO, Th I, p.411.

⁵⁵⁵ TdO, Th I, p.470.

⁵⁵⁶ SdS, Th II, p.301.

⁵⁵⁷ « *Gratia sera la traduction latine du grec charis, précédemment utilisé dans la version biblique des Septante pour traduire l'hébreu hén, qui signifie exactement la faveur témoignée à quelqu'un.* » La grâce répond « au besoin où nous sommes que Dieu nous fasse ce don pour nous conduire au salut, » mais « comme le souligne Saint Paul elle ne vient pas de nous (cf. Eph. 2, 8) » (Voir Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique, op. cit.*, p.284-292).

⁵⁵⁸ « *Pur don gratuit de Dieu* » (Louis Bouyer, *Ibid*, p.289).

⁵⁵⁹ Jn, 3, 8.

⁵⁶⁰ Voir le chapitre 8.

présente-t-elle explicitement comme inspiratrice ou prophétesse, et se place-t-elle à la même intersection que le poète :

LA PRINCESSE : La Muse parfois s'égaré dans un chemin terrestre. [...] / Je ne reste pas toujours sous la grotte des fontaines et dans les ravins déserts entre les chênes, / Mais je me tiens au carrefour des chemins, et dans les villes mêmes, / [...] disant : / « Qui veut changer des mains pleines de mûrons contre des mains pleines d'or ? / Et se peser avec son cœur humain un éternel amour ?⁵⁶¹

Elle annonce le passage du temporel à l'éternel et de la matière au spirituel que toute femme a pour vocation de faire effectuer à l'homme. De même, Lâla épousant le poète Cœuvre prend fonction de Muse dionysiaque :

LÂLA : La femme est plus près de la terre que vous autres et elle respire de plus près ses fumées. / Et c'est ainsi qu'autrefois l'on dit / Que l'esprit de Python l'emplissait et que la Prophétesse des Voleurs, / Deux piques aux mains et barbouillée de sang de bœuf, dansait devant le feu de la marmite. / Et moi de même, je me sens comme enivrée d'une odeur de vin et de poudre et de raisin terreux qui fermente. / Et je me ferai prophétesse et le cri que je pousserai les affolera⁵⁶².

Par cette figure de femme, Claudel revisite l'ivresse antique pour annoncer le vin nouveau des Noces, dessinant sous les traits de Lâla le visage de Marie à Cana⁵⁶³. Son enivrement poétique rachète l'ébriété païenne et mortifère de Lechy Elbernon à la fin de *l'Échange*, pour symboliser la « sobre ivresse de l'Esprit⁵⁶⁴ », puissance évangélique de ceux que touche la grâce divine. Comme elle, la femme claudélienne devient irrésistible pour celui qui la reçoit « sans pouvoir résister à la sagesse et à l'Esprit qui le faisaient parler⁵⁶⁵ ».

Le Saint Esprit, qui insuffle vie et grâce divine est ainsi communiqué lui aussi par la femme dans les drames de Claudel, ce qu'une raison poétique - « dans les langues sémitiques, le Saint Esprit est du genre féminin : la Sainte-Haleine⁵⁶⁶ » - , autant qu'une raison biblique justifient : « L'Écriture représente la Sagesse sous la forme d'une femme qui était là quand Dieu a créé le monde, c'est elle que Dieu regardait si on peut dire pour s'encourager à créer le monde.⁵⁶⁷ » Ainsi, la muse qui éveille le poète au Verbe et la femme qui ouvre pour l'homme la possibilité du ciel deviennent images de la sagesse⁵⁶⁸ qui assiste le Créateur, se confond avec la grâce et prend corps en Marie.

⁵⁶¹ TdO I, Th I, p.64.

⁵⁶² Ville, Th I, p.701.

⁵⁶³ Cf Jn 2, 1-11. Comme Marie qui engagea Jésus à changer l'eau en vin, préfigurant le salut qu'il apporterait par son sang, la Muse engage le poète à transformer, par l'Esprit, la parole humaine en germe de vie.

⁵⁶⁴ Saint Augustin, *Sermon 225*, en référence au récit de la Pentecôte (Ac, 2, 1-11).

⁵⁶⁵ Ac 6, 10.

⁵⁶⁶ J II, p.519.

⁵⁶⁷ MI, p.88.

⁵⁶⁸ « Il n'y a guère de figure de femme dans toute mon œuvre où il n'y ait quelque trait de la Sagesse. » (MI p.59).

« -Qui a mis en marche tout cela ? dit Dieu, ce trébuchement initial ? qui a ménagé ce certain manque et ce vide secret ? / De peur que mon enfant existe par lui-même et qu'il se passe de moi qui l'ai fait, / Qui a mis cette défaillance en son cœur à l'imitation de Ma faiblesse ? / Ce défaut, et ce vide en toute chose, et cette entrée en toute chose que Satan désapprouvait ?

« C'est moi, dit la Sagesse.⁵⁶⁹ »

Cette description claudélienne de la sagesse divine pourrait aussi bien s'appliquer à Ysé qui vient perturber le solitaire Mesa pour lui découvrir l'Amour, à Prouhèze qui crée dans le cœur de Rodrigue un manque à la mesure du ciel, ou à Sara qui marche au-devant de Tobie pour annoncer à la mère le retour de son fils : « C'est ton Fils qui t'apporte la lumière et moi, je suis l'Aurore et cette espèce de Sagesse qui le précède⁵⁷⁰ ! » Pour illustrer la liberté et l'imprévisibilité de la sagesse dont les voies ne sont pas celles des hommes, les femmes passent parfois pour folles, comme Lâla aux yeux d'Avare⁵⁷¹ et de Cœurve⁵⁷², Dona Musique aux yeux même de Prouhèze⁵⁷³ ou Jeanne d'Arc aux yeux d'un « sage et illustre tribunal⁵⁷⁴ » ; elles surprennent souvent par leurs choix - la sage Sygne épouse le grotesque Turelure, et l'aimante Prouhèze le cynique Camille - ; elles déconcertent toujours par leur attitude : Ysé « subjugue et tyrannise⁵⁷⁵ », la Princesse se réveille en fermant les yeux⁵⁷⁶, et ce que pense Lâla « est dans ses pieds quand elle danse⁵⁷⁷ »... Le rôle que Claudel confère à la femme dans l'expression de la sagesse divine permet de comprendre qu'on ne puisse pas classer ses personnages selon leur valeur morale, mais seulement selon leurs fonctions dramatiques, par lesquelles ils expriment tous une vérité spirituelle ou un aspect de Dieu. Ainsi, d'un point de vue moral, Lechy Elbernon, Ysé ou Mara sont toutes condamnables ; mais l'aspect poétique des drames qui leur donne leur principal sens les rend tout aussi propres à exprimer les voies impénétrables de Dieu qu'une Violaine ou une Jeanne d'Arc, qu'un critère moral désignerait irréprochables. Car si la femme n'a pas toujours pour rôle de manifester la grâce - pensons à Mara, à Lumîr ou à Sichel -, elle a toujours pour fonction d'en permettre l'avènement. Dès lors, son rôle d'auxiliaire et d'inspiratrice en vue d'une (re)création fait de la femme - directement ou non -

⁵⁶⁹ « Ode Jubilaire pour le six-centième anniversaire de la mort de Dante », *Feuilles de Saints*, OP p.689.

⁵⁷⁰ HTS, Th II, p.738.

⁵⁷¹ ... pour qui elle est « une femme sans raison » (Ville, Th I, p.699).

⁵⁷² *COEUVRE* : *La pensée me manque et mon cœur interdit se refuse à comprendre. (...) Cette folie de penser que vous pourrez édifier une maison meilleure.* (Ville, Th I, p.709.

⁵⁷³ *DONA MUSIQUE* : *Comme il sera content quand il me tiendra entre ses bras ! (...)*

DONA PROUHEZE : *Folle, tu ne l'as jamais vu !*

DONA MUSIQUE : *Je n'ai pas besoin de le voir pour connaître son cœur !* (SdS, Th II, p.300).

⁵⁷⁴ JdA, Th II, p.654.

⁵⁷⁵ PdM, Th I, p.827.

⁵⁷⁶ TdO, Th I, p.379-380.

⁵⁷⁷ Ville, Th I, p.700.

la médiatrice du salut. Aussi, comme Marie, la femme claudélienne requiert auprès de l'homme une virginité garante de pureté et par laquelle l'Esprit pourra la visiter.

c. « Source scellée⁵⁷⁸»

*Tu visites la terre et tu l'abreuves, tu la combles de richesses ;
les ruisseaux de Dieu regorgent d'eau⁵⁷⁹*

Certes, hormis certaines figures comme la Princesse ou Jeanne d'Arc, la femme claudélienne n'est pas vierge à proprement parler. Sa virginité est toute relative à l'homme qu'elle aime, auquel chacune doit renoncer physiquement : il n'y a pas plus d'union conjugale entre Jacques et Violaine qu'entre Sygne et Coûfontaine ou Rodrigue et Prouhèze, revêtu selon lui de « la couleur mystérieuse de la neige⁵⁸⁰». Quant aux amants Tête d'Or et Mesa, ils connaissent la solitude physique après la mort ou le départ de la femme aimée : dans sa douleur, Mesa voit même symboliquement « de puissants astres pareils à de grandes vierges flamboyantes devant la face de Dieu, telles que dans les saintes peintures on voit Marie qui se récuse !⁵⁸¹». Jeanne d'Arc devient cet astre, figure par excellence de la virginité, et Sara frappe de mort successive ses maris jusqu'à l'heure de l'abstinence qu'elle s'accorde enfin avec Tobie. « Jardin fermé⁵⁸²» elle est donc à la fois la promesse édénique d'un bonheur éternel, mais, close, le douloureux rappel de son inaccessibilité.

Le renoncement de la femme à son amant manifeste pour Claudel sa virginité spirituelle, « constante disponibilité devant Dieu⁵⁸³» que jalouse dès lors l'amant délaissé pour « l'amour épouvantable d'un autre⁵⁸⁴». Georges associe à Dieu le désaveu de Sygne : « Jouis de ton Dieu et moi je t'exclus de mon cœur⁵⁸⁵ » ; Pierre, enviant celui à qui Violaine se donne plutôt qu'à lui jalouse Dieu à son insu : « Un autre

⁵⁷⁸ Ct 4, 12.

⁵⁷⁹ Ps 64, 10.

⁵⁸⁰ SdS, Th II, p.441.

⁵⁸¹ PdM, Th I, p.888.

⁵⁸² Ct 4, 12.

⁵⁸³ G. von Le Fort, *La femme éternelle*, op. cit. p.139.

⁵⁸⁴ PdM, Th I, p.889.

⁵⁸⁵ Ot, Th I, p.968.

prend en vous ce qui était à moi⁵⁸⁶. » Quant à Orian et Rodrigue, ils ne peuvent non plus supporter que la femme dont ils attendent la vie se donne à un autre, et tous deux préfèrent la mort à l'amour hors d'eux-mêmes. Orian demande « violemment » : « Et que vous soyez à un autre, ne comprenez-vous pas que cela pour moi est plus que la mort⁵⁸⁷? » tandis que Rodrigue maudit Prouhèze :

DON RODRIGUE : Meurs, puisque tu le veux, je te le permets ! Va en paix, retire pour toujours de moi le pied de ta présence adorée ![...] / Et que non pas un autre que moi, par les arrangements de la Providence, / T'empêche désormais d'être un danger⁵⁸⁸.

La jalousie de l'amant rappelle la dimension trinitaire d'un amour que Claudel ne conçoit pas sans Dieu, qui seul peut lui donner la vie. Dans les drames, le triangle amoureux traditionnel est ainsi revisité : le mari jaloué par l'amant se confond avec le visage du Dieu qui a provoqué ce choix. C'est en effet pour que « Sa volonté soit faite » que Sygne quitte Georges ; c'est par « commandement de Dieu⁵⁸⁹ » que Violaine repousse Jacques, et par l'entremise de Son Ange que Prouhèze renonce à Rodrigue. Avant de devenir « maison fermée » en qui tout s'accomplit, la femme est donc pour l'homme aimé la « grande humiliatrice⁵⁹⁰ » qui le relègue au simple rang de « promis » trompé pour le mari ... Leur rôle semble conforter l'idée négative qu'ils se font d'un Dieu dont l'engence a provoqué une situation de dépouillement telle qu'à l'instar de Cœuvre, ils ne la comprennent pas : « Pourquoi donc ne nous est-il pas permis de trouver satisfaction dans la femme ? / D'où vient ce malentendu entre les sexes et cette séparation irréductible⁵⁹¹? » Le renoncement de la femme à celui qu'elle continue pourtant d'aimer souligne donc la nécessité chrétienne - choquante aux yeux humains - d'un « ménage à trois », qu'on retrouve dans la double paternité de la petite Aubaine Hury, de l'enfant de Pensée de Homodarmes - fille biologique d'Orian et adoptive d'Orso - et de Dona Sept-Épées, née de la chair de Camille mais du cœur de Rodrigue. Cette « trinité » amoureuse n'est pas imposée par la situation dramatique, mais librement choisie par la femme qui a rencontré Dieu. Chez Claudel, ce n'est pas souvent la présence gênante d'un mari qui rend l'amour impossible : Dona Prouhèze veuve aurait été libre d'épouser Rodrigue plutôt que Camille, et Sygne célibataire aurait pu épouser son cousin. Mais ce dernier, avant même que leurs fiançailles ne prennent fin, l'appelait déjà sa « *virgo admirabilis*⁵⁹² », annonçant à son insu qu'une

⁵⁸⁶ AM, Th I, p.1003.

⁵⁸⁷ PH, Th II, p.174.

⁵⁸⁸ SdS, Th II, p.441.

⁵⁸⁹ Am, Th I, p.1000.

⁵⁹⁰ J I, p.17.

⁵⁹¹ Ville, Th I, p.727.

⁵⁹² Ot, Th I, p.916.

nécessité supérieure – son propre salut et la présence de Dieu - imposerait d'elle un renoncement. Car l'impossibilité pour l'amant claudélien de s'unir à la femme dès cette vie repose sur son propre péché, l'exclusivité de son amour pour elle qu'il conçoit sans son Créateur. Incapable de faire une place à Dieu dans sa passion amoureuse, il condamne lui-même cet amour en le privant de sa source, la vie promise et manifestée par l'enfant ne venant pas seulement de la chair mais de l'esprit divin qui l'insémine et auquel il lui faut s'ouvrir. C'est ce qu'a compris Orian, lui qui voit en Pensée « un danger⁵⁹³ » parce qu'il sait qu'un amour consommé sur la terre avec elle serait signe pour lui d'enfermement : « Est-ce que vous m'enfermerez à clef dans votre maison et je n'aurai pas d'autre affaire au monde que de vous caresser⁵⁹⁴? » A l'inverse, l'attitude amoureuse de Jacques qui veut Violaine pour lui seul⁵⁹⁵ condamne le mariage prévu, tout comme celle de Coûfontaine qui prie Sygne de « laisser Dieu où il est⁵⁹⁶ ». Quant à Rodrigue, il ne comprend pas que la « promesse » faite entre son âme et celle de Prouhèze⁵⁹⁷ est factice tant qu'elle exclut Dieu et les autres. Symboliquement, dans un théâtre qui soutient une morale chrétienne, un tel heureux dénouement serait impossible sur scène : il cautionnerait une union encore pécheresse, ancienne Alliance qui annonce mais n'accomplit pas encore l'union de l'homme avec le ciel – que représente « l'étoile » Prouhèze. La posture de l'amant qui pense vivre par lui-même le rattache donc aux figures de l'homme ancien, coupé de son Créateur et encore exclu du jardin d'Éden, et la privation de la femme s'explique alors autant par symbolisme spirituel que par nécessité dramatique.

Pourtant, de ce jardin paradisiaque perdu mais promis, la femme est la source qui déverse l'eau de la grâce, cette « chose qui vous réunit bienheureusement à tout⁵⁹⁸ ». Ainsi qu'Ève et Marie, le motif de l'eau ouvre et ferme la Bible⁵⁹⁹ en une circularité marquant l'accomplissement de l'histoire du Salut. Comme la

⁵⁹³ PH, Th II, p.176.

⁵⁹⁴ PH, Th II, p.182.

⁵⁹⁵ AM, Th I, p.1019.

⁵⁹⁶ Ot, Th I, p.919.

⁵⁹⁷ SdS, Th II, p.441.

⁵⁹⁸ SdS, Th II, p.523.

⁵⁹⁹ Cf Gen 2, 9-10 : « Il y avait aussi l'arbre de vie au milieu du jardin, et l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Un fleuve sortait d'Éden pour irriguer le jardin ; puis il se divisait en quatre bras » et Ap, 22, 1 : « Puis l'ange me montra l'eau de la vie : un fleuve resplendissant comme du cristal, qui jaillit du trône de Dieu et de l'Agneau. Au milieu de la place de la ville, entre les deux bras du fleuve, il y a un arbre de vie qui donne des fruits douze fois : chaque mois il produit son fruit ; et les feuilles de cet arbre sont un remède pour les nations. » Comme la femme claudélienne qui représente à la fois la source de vie et la cause du péché, le fleuve est associé dans la Bible à l'arbre de vie, par lequel entre aussi dans le monde le péché. L'eau devenue fatale pour l'homme depuis

femme claudélienne qui promet l'éternité mais apporte une forme de mort à celui qu'elle aime, l'eau exprime à la fois le don de la vie et le danger d'une mort toujours possible pour celui qui s'y noie ; elle symbolise donc le baptême - passage douloureux mais fécond - de celui qui s'apprête à vivre sa *pâque* en rencontrant la femme. L'*Échange* commence ainsi sur une plage à marée basse qui annonce – par l'inéluctabilité d'un futur de l'indicatif - le danger d'une marée montante qui déjà « à minuit débordait avec tout son bruit, crachant contre la porte fermée » et qui « deux fois remplira ses bords⁶⁰⁰ ». Or, pour Louis Laine, selon la légende eskimo qu'il raconte, cette mer est explicitement associée au danger d'une femme, « la Vieille-de-dessous-la-Vague » dont « les chambres sont pleines de défroques de marins⁶⁰¹ » : pour lui qui « voudrait vivre dans l'eau profonde⁶⁰² », une telle mer préfigure Lechy Elbernon dont la couche l'entraînera effectivement dans ses abîmes mortelles. Pourtant, sur ce même « Océan blanc⁶⁰³ », Marthe l'avait fait passer d'un lieu de mort – l'occident d'un « vieux pays⁶⁰⁴ » – à une vie nouvelle – le « littoral de l'Est⁶⁰⁵ » du Nouveau Monde - devenant pour lui promesse de vie et figure de la résurrection. Si Marthe qui sait où se trouve la source du salut ne veut plus « quitter les plis de la mer⁶⁰⁶ », Laine se détache d'elle en lui préférant « le soleil attaché à la Terre⁶⁰⁷ », attitude opposée au bien nommé « Nageoire » qui se compare à une huître⁶⁰⁸ sous-marine : l'un s'attachant à la terre se prive de la grâce et périt, l'autre se laissant entraîner par le courant de la grâce, se défait de ses biens terrestres et repart avec la bénie Marthe⁶⁰⁹. Tout aussi ambivalente est l'eau de l'*Otage*, signe de mort pour Coûfontaine qui perdit un premier ami lors du naufrage de son bateau pourtant baptisé « Saint-Esprit » :

la faute d'Ève au pied de l'arbre de la Connaissance redevient en Marie l'eau vive du Salut, qui jaillit du cœur du Christ cloué à l'arbre rédempteur.

⁶⁰⁰ E, Th I, p.533.

⁶⁰¹ E, Th I, p.535.

⁶⁰² E, Th I, p.538. De fait, Laine raconte s'être « d'un coup jeté, la tête en avant dans la mer » puis s'être « enfoncé en bas, comme une pierre qui disparaît (...) dans la profondeur de la mer. » (p.534).

⁶⁰³ E, Th I, p.536.

⁶⁰⁴ E, Th I, p.539.

⁶⁰⁵ E, Th I, p.533.

⁶⁰⁶ E, Th I, p.540.

⁶⁰⁷ E, Th I, p.542.

⁶⁰⁸ E, Th I, p.595.

⁶⁰⁹ Dans l'Évangile, Marthe est en effet une figure de bénédiction : Luc consacre un verset de son récit pour préciser que « Jésus aimait Marthe » (Lc, 11, 5) ; dans ce même Évangile, elle représente aussi la puissance de la foi, elle qui obtient de Jésus la résurrection de son frère bien-aimé : « Je le sais, tout ce que tu demanderas à Dieu, Dieu te l'accordera » (Lc, 11, 22). Le départ de Thomas Pollock Nageoire qui quitte Lechy Elbernon pour prendre la main de Marthe à la fin du drame signifie donc autant un dénouement heureux qu'une conversion d'ordre spirituel.

COUFONTAINE : Y aura-t-il donc à la fin pour moi / Quelque chose à moi de solide hors de ma propre volonté ? / Car depuis que j'ai quitté cette terre, enfant encore, je n'ai plus que la mer sous les pieds, / La mer de l'eau marine et celle qui est faite d'hommes, et cette chose fausse entre mes bras comme un élément⁶¹⁰.

Aux yeux de Georges, parce qu'il la connaît mal⁶¹¹ et qu'il veut voir en elle « sa terre et son fief⁶¹²», Sygne devient à ses yeux aussi insaisissable et mortifère que la mer. Il n'a pas compris qu'elle est en fait un élément liquide, gorgée de l'eau des larmes⁶¹³, mer qui se retire en ôtant de son cœur déjà blessé sa main pourtant promise : à l'heure du sacrifice, « elle se laisse couler contre terre⁶¹⁴» annonçant symboliquement la mort qui la laissera à l'acte suivant « étendue par terre dans une mare de sang⁶¹⁵». Comme beaucoup d'autres figures masculines, Georges prend sa cousine pour une faible femme, confondant la solidité qu'il attend d'elle avec la permanence qui fait sa force. Aux yeux de l'homme, dans une logique temporelle et horizontale, la femme, telle l'eau qui s'insinue partout, semble inconstante et infidèle : c'est l'accusation des détracteurs de Jeanne à son procès, celle de Georges envers Sygne qui rompt leurs fiançailles, ou de Lambert avec Lâla, celle de Rodrigue envers Prouhèze qui lui préfère Camille... Mais dans la verticalité de l'ordre spirituel « où il n'y a point de temps⁶¹⁶», la femme incarne la fidélité et l'indéfectible présence aux causes éternelles : la communication de la grâce divine qui se répand partout où on lui laisse une place. Parce qu'il ne se situe pas sur le même plan temporel, l'homme dont la vue est limitée aux choses de la terre ne peut comprendre les choix d'une femme qui voit avec les yeux du ciel. La fluidité de la femme qui fait couler l'eau de la grâce⁶¹⁷ dans tous les manques et les vides humains passe pour une faiblesse aux yeux de l'homme qui « se croit fort et fin⁶¹⁸» : il ne sait pas encore que « celui-là seul est solide qui s'appuie sur les choses permanentes⁶¹⁹» comme l'eau changeante qui demeure pourtant toujours la même et dont la fluidité permet d'épouser toutes les formes humaines. Le choix de Dieu que fait systématiquement la femme aux dépens de son amant noie celui-ci de larmes, mais lui offre cependant la possibilité d'un baptême rédempteur s'il consent à se détacher de la terre pour sombrer avec elle. C'est ainsi qu'avec Prouhèze, Rodrigue passe victorieusement des larmes

⁶¹⁰ Ot, Th I, p.918.

⁶¹¹ Ot, Th I, p.917.

⁶¹² Ot, Th I, p.912.

⁶¹³ Sygne apparaît « les larmes aux yeux » dès la première scène du drame (Ot, Th I, p.907).

⁶¹⁴ Ot, Th I, p.957.

⁶¹⁵ Ot, Th I, p.973.

⁶¹⁶ PH, Th II, p.177.

⁶¹⁷ Voir le chapitre 5, III, 2. c.

⁶¹⁸ Ot, Th I, p.938.

⁶¹⁹ Ot, Th I, p.938.

de douleurs⁶²⁰ « sur une mer figée⁶²¹ » à l'océan rédempteur sur lequel une pauvre sœur carmélite vient symboliquement le racheter à la fin du drame. Rodrigue accepte de quitter la solidité de la terre qu'il convoitait jusqu'alors pour se laisser porter par la force de l'eau. Entraînant sa dissolution, elle le rend perméable à la grâce que venait lui communiquer Prouhèze de la part de Dieu. Rodrigue⁶²² effectue ainsi le passage baptismal⁶²³ que Georges, condamné aux larmes, ne parvient pas encore à faire dans un drame antérieur. C'est dans un milieu humide que la semence peut être fécondée ; ainsi le couple claudélien est-il conduit par la femme vers une source, un fleuve ou une fontaine qui symbolisent à la fois leur *pâque* et la fécondité qui naît de ce don d'eux-mêmes : Pensée de Coûfontaine sait intuitivement les choses « comme le don des découvreurs de sources⁶²⁴ » et conduit Orian « dans un concert d'eaux jasantes⁶²⁵ » ; la Princesse aide Cébès à mourir en lui apportant un verre d'eau⁶²⁶ et fait jaillir des yeux convertis de Tête d'Or les « eaux de cette mer qui dans toutes les poitrines s'élève au même niveau⁶²⁷ » ; Dona Musique, « murmure d'une pieuse fontaine⁶²⁸ », transmet le secret de la joie ; l'appel de Sara qui « pleure à l'Orient⁶²⁹ » fait franchir à Tobie un immense fleuve qui « s'épanche à grands flots⁶³⁰ » et qui annonce le salut du monde. Parmi tous les personnages claudéliens, c'est encore Dona Sept-Épées qui incarne le plus entièrement la grâce divine associée poétiquement à l'eau, elle qui « fait sauter de l'eau à grand bruit avec ses pieds⁶³¹ », qui « nage vigoureusement », et qui triomphe finalement de la mer grâce au souffle divin dont elle est emplie :

DON RODRIGUE : Brave Sept-Épées ! Non, non, ni ton père ni toi ne sommes de ceux que la mer engloutit ! Celui qui a un bras vigoureux et qui respire à pleine poitrine l'air de Dieu, il n'y a pas de danger qu'il enfonce ! [...] Il surmonte joyeusement cette grosse vague magnifique qui ne nous veut aucun mal⁶³² !

⁶²⁰ SdS Th II, p.447.

⁶²¹ SdS, Th II, p.438.

⁶²² Rodrigue dont la situation initiale était dramatique, « *one foot in sea, and one shore* » (Shakespeare, *Much Ado about Nothing*, II, 3) se retrouve enfin les deux pieds sur la mer, dénouement heureux de son drame spirituel. Sa figure de boiteux n'en est que plus expressive : il se passe désormais de ses pieds, symboles de sa sexualité, pour embrasser la grâce.

⁶²³ Dona Prouhèze, baignant dans l'eau de son baptême à l'heure de son renoncement, en décrit les propriétés spirituelles douloureuses mais salvatrices : « *C'est l'effervescence de la source qui s'empare de tous mes éléments pour les dissoudre et les recomposer, c'est le néant à chaque moment où je sombre et Dieu sur ma bouche qui me ressuscite* » (SdS, Th II, p.411).

⁶²⁴ PH, Th II, p.134.

⁶²⁵ PH, Th II, p.138.

⁶²⁶ TdO, Th I, p.375.

⁶²⁷ TdO, Th I, p.471.

⁶²⁸ SdS, Th II, p.302.

⁶²⁹ HTS, Th II, p.708.

⁶³⁰ HTS, Th II, p.711.

⁶³¹ SdS, Th II, p.520.

⁶³² SdS, Th II, p.527.

Nageant au milieu des eaux baptismales, « la femme dans la grâce enfin restituée⁶³³ » appelle à considérer celle-ci comme un élément naturel qui environne l'homme, dont il est même constitué et sur lequel il peut compter.

De ce jardin édénique dont elle est l'eau jaillissante, la femme est aussi la fleur, motif poétique qui figure la beauté, le mystère et l'éternité dans l'œuvre de Claudel. On ne saurait dire si la fleur exprime par métaphore la femme ou si la femme explique la fleur, mais toutes deux partagent un grand nombre de propriétés qui les rend aussi ambivalentes, aussi enivrantes et aussi blessantes parfois. Ainsi la femme comme la fleur séduisent par leur beauté mais déconcertent dans leur gratuité. Éphémères, elles rappellent à l'homme qu'un jour elles passeront, et qu'elles n'avaient pour rôle que de lui communiquer un parfum céleste avec lequel « vous voyez bien que l'on a tout eu, qu'on a tout, qu'on aspire tout d'un seul trait.⁶³⁴ » L'ineffable odeur de la fleur « s'élève comme un encens⁶³⁵ », prière d'offrande que devient la femme qui consacre son amour à Dieu⁶³⁶. Ainsi les pieds de la Princesse ont-ils leur part « entre les muguet et les fleurs de fraisières⁶³⁷ » ; ainsi Marthe est-elle un « pot de violettes blanches, un doux lys de Pâques⁶³⁸ », Violaine un « beau lys⁶³⁹ », une « fleur de soleil⁶⁴⁰ » et Dona Prouhèze « rare et commune comme la rose⁶⁴¹ ». Parmi toutes les fleurs, on sait l'importance que Claudel accorde à la rose⁶⁴², qu'il associe à l'amour fulgurant, blessant

⁶³³ « La Vierge à Midi », *Poèmes de guerre*, OP, p. 539.

⁶³⁴ PdM, Th I, p.836-837.

⁶³⁵ Ps 140.

⁶³⁶ La racine hébraïque du mot "parfum", *reah*, le rattache au terme de "souffle", *ruah*, qui désigne l'Esprit de Dieu. « L'odeur bénéfique facilitait la conciliation, la rencontre, la communion. On trouve une quarantaine de fois dans la Bible l'expression « parfum d'apaisement ». La fumée aromatique qui monte vers Dieu a pour but d'amadouer le Seigneur, [...] l'encens, parfum très précieux, est offert à part, comme la quintessence de toute oblation (Ex, 29-30). [...] Le parfum (*reah*), apparaît donc comme une consécration de l'espace (*rewah*), susceptible d'accueillir la présence active de Dieu (*ruah*). Il s'agit d'une présence tamisée, ajustée à la capacité des hommes. » (Maurice Cocagnac, *Les Symboles bibliques*, Paris, Cerf, 1993, p.81-82).

⁶³⁷ TdO, Th I, p.380.

⁶³⁸ *L'Echange*, Th I, p.575

⁶³⁹ AM (version pour la scène), Th II, p.804

⁶⁴⁰ AM, Th I, p.1029

⁶⁴¹ SdS, Th II, p.301

⁶⁴² La rose exprime la femme aimée de Claudel qui portait le même nom et qui l'a tant blessé, tout en lui enseignant l'amour divin. C'est cette femme qui par la privation d'elle-même lui a rendu nécessaire le Christ, qui seul a su la faire oublier : « *Amie de mes jours coupables, adieu ! je renonce à ton épine, / Je ne retrouve plus la rose au milieu de la respiration divine ! [...] Invasion de la rose jadis, ah, n'en fus-je pas embaumé ? / Il me fallait un vin fort pour me la faire oublier. / Le vin que font une âme et un corps mis ensemble sous le pressoir.* » (« Communion », *La messe là-bas*, OP, p.515)

mais éternel. Car la fleur ne dure jamais et c'est seulement en fanant qu'elle peut donner du fruit⁶⁴³ ; en cela – l'iconographie chrétienne la représente ainsi - la fleur est le signe de la virginité quand son fruit en manifeste la fécondité. Claudel souligne sa dimension sacrificielle quand il compare à « une oreille d'agneau » la « fleur velue » de « la pêche qui mûrit pour qu'on la mange⁶⁴⁴ ». La femme claudélienne est ce même agneau christique⁶⁴⁵ qui se laisse abattre pour répandre un parfum céleste ou qui accepte de mourir pour porter du fruit. Ainsi Sara est associée à « la fleur suprême » au sommet de l'arbre de Jessé⁶⁴⁶, dont on sait que naît le Sauveur, mais au prix d'un rameau taillé pour qu'il porte du fruit⁶⁴⁷. De même, la femme claudélienne se laisse « décimer » par un sacrifice pour porter aux hommes le salut. Le martyr de la Princesse exhale « une odeur de violette » qui « excite l'âme [de Tête d'Or] à se défaire⁶⁴⁸ », celui de Marthe dégage « l'odeur de la rose et de l'herbe que l'on froisse dans ses mains⁶⁴⁹ » et celui de Violaine la laisse en odeur de sainteté, attestant qu'elle est devenue la « fleur d'argent⁶⁵⁰ », cette « fleur Immortelle⁶⁵¹ » enfin coupée qui éclosoit à son côté sous forme de lèpre. Pierre de Craon l'avait prédit : « Ainsi de la sainte âme cachée l'odeur comme de la feuille de menthe a décelé sa vertu⁶⁵² » et Violaine en témoigne : « Et maintenant je suis rompue tout entière, et le parfum s'exhale⁶⁵³ ». Pour confirmer ce fait, une religieuse apparaît le temps d'une réplique, cueillant des fleurs « pour les lui mettre sur son cœur entre ses mains.⁶⁵⁴ » En mourant, elle devient même le fruit promis par la fleur : « le beau fruit mûr, le bon fruit doré s'est détaché de la branche.⁶⁵⁵ » A la mort d'Orian, Pensée qu'il appelait « ma rose dans la nuit⁶⁵⁶ » respire « une grande corbeille de tubéreuses⁶⁵⁷ » contenant le

⁶⁴³ VIOLAINE : *A la fleur succède le fruit qu'on mange, et au fruit, / De nouveau les fleurs encore !* (JFV (2^{ème} version), Th I, p.799).

⁶⁴⁴ E, Th I, p.542.

⁶⁴⁵ Monsieur Badilon appelle ainsi Sygne « son pauvre agneau » (Ot, Th I, p.976).

⁶⁴⁶ HTS, Th II, p.711.

⁶⁴⁷ Cf. Jn, 15, 2 : « Tout sarment qui porte du fruit, mon Père le purifie en le taillant pour qu'il en porte davantage. ».

⁶⁴⁸ TdO, Th I, p.473.

⁶⁴⁹ E, Th I, p.572.

⁶⁵⁰ AM, Th I, p.1064.

⁶⁵¹ AM, Th I, p.1076.

⁶⁵² AM, Th I, p.996.

⁶⁵³ AM, Th I, p.1066.

⁶⁵⁴ AM, Th I, p.1076.

⁶⁵⁵ AM, Th I, p.1077.

⁶⁵⁶ PH, Th II, p.184.

⁶⁵⁷ PH, Th II, p.189.

cœur de son amant mort au combat⁶⁵⁸. Délivrée d'un amour funeste⁶⁵⁹ au prix d'une sévère taille dans son cœur, elle retrouve une virginité spirituelle qui la dispose enfin à donner du fruit⁶⁶⁰. Pensée devient alors vraiment fleur, capable de s'offrir pour porter un enfant qui se met symboliquement à bouger dans son sein. Exprimant cette transcendance, le cœur d'Orian communique à Pensée une « bouffée de parfum⁶⁶¹ » et les doigts de celle-ci distillent en son honneur « la myrrhe nuptiale⁶⁶² » : leur sacrifice, faisant d'eux des fleurs, réunit les amants en une même fragrance divine que peut souffler Pensée dans la bouche d'Orso⁶⁶³ et qui unit leurs âmes à tout jamais. La nouvelle virginité de Pensée, qui concorde avec l'oblation qu'elle fait d'elle-même⁶⁶⁴, est consacrée par Orso qui, l'épousant, renonce à la prendre pour femme dans sa chair en promettant de ne voir en elle qu'une « petite sœur⁶⁶⁵ ».

« Rose mystique », la femme communique ainsi un parfum céleste envoûtant qui fait naître dans le cœur de l'homme un désir d'infini qu'aucun amour humain ne peut combler. Par l'épine qu'elle plante dans son cœur en renonçant à lui, elle ouvre une brèche qui permet à ce cœur d'accueillir l'eau de la grâce jaillissant de celui du Christ en croix. Et de même que cette croix devient florissante par la souffrance du Christ, ainsi la femme porte du fruit dans le renoncement même de son amour pour l'homme. Aussi fallait-il que la femme ne portât pas dans son corps l'enfant de son amant, pour signifier de façon dramatique et symbolique qu'elle n'est que la « médiatrice de toutes grâces » et que sa maternité, née du sacrifice, est avant tout spirituelle.

d. « Stabat Mater »

⁶⁵⁸ Pensée pourrait être associée à Sainte Dorothée, vierge et martyre que la tradition chrétienne représente avec une corbeille de fleurs provenant du paradis, qu'un ange lui aurait donnée pour qu'elle témoigne du ciel. Ainsi cette corbeille de fleurs contenant le cœur sacrifié d'Orian provient de l'au-delà comme une mission céleste, puisqu'au dire d'Orso, c'est lui-même qui l'envoie.

⁶⁵⁹ Pensée n'apportait à Orian qu'une mort « sans œuvre et sans postérité » (PH, Th II, p.182).

⁶⁶⁰ « Ce fruit de lui que vous portez hors de la loi » (PH, Th II, p.199).

⁶⁶¹ PH, Th II, p.199.

⁶⁶² PH, Th II, p.201.

⁶⁶³ Elle s'approche de lui et lui souffle dans la bouche.

ORSO : *Oui, c'est l'âme de l'un et de l'autre à la fois que je respire.* (PH, Th II, p.201).

⁶⁶⁴ Cf. Ot, Th II, p.200 :

PENSEE : *Ne suis-je pas maîtresse de moi-même, et de mon âme et mon corps, / Et de ceci que j'ai fait de moi ?*

ORSO : *Non.*

PENSEE : *Orian, quoi ! Est-ce là ce que vous me demandez ? (...) / J'accepte.*

⁶⁶⁵ PH, Th II, p.200.

ORSO : *Celle qui fut à mon frère, croyez-vous qu'elle soit jamais pour moi / Autre chose qu'une sœur ?*

*Toute femme n'est qu'une mère.
Je suis celle qui élève et nourrit⁶⁶⁶.*

Dès lors, quand la femme claudélienne devient mère, elle le vit dans le don d'elle-même et la souffrance, comme si Claudel ignorait les années heureuses de la Vierge Marie - figure qu'expriment ses personnages féminins -, ou comme si ressurgissait de son expérience personnelle un rapport douloureux à la figure maternelle⁶⁶⁷. Qu'il s'agisse des personnages principaux ou des figures secondaires, la femme-mère endure sur scène une croix qui l'identifie plus à la *mater dolorosa* qu'à la « mère des vivants ». Lâla n'est pas comprise par son fils qui l'appelle « Reine de la Folie » et « magicienne »⁶⁶⁸, rappelant les accusations qui condamnent Jeanne d'Arc au bûcher ; Ysé perd son enfant ; le fils de Sygne devient l'ennemi du Pape, supplice extrême pour celle qui avait donné sa vie pour sauver le Saint-Père ; l'aveugle Pensée doit supporter, ironie du sort, « tous ces yeux » qui la jugent⁶⁶⁹ dans sa maternité ; Violaine donne vie à sa nièce au prix de son corps et dans la souffrance de son exil ; la Princesse doit se laisser crucifier pour redonner vie à Tête d'Or qui, s'offrant nu à ses yeux, ne peut se cacher des « yeux de la femme qui enfante »⁶⁷⁰ ; et Prouhèze doit abandonner sa fille malgré « ses cris perçants⁶⁷¹ ». Quant aux femmes qui endossent la fonction de mère dans les drames, elles sont aussi marquées par l'épreuve : la mère de l'Empereur ne peut rejoindre son fils dont la « main traverse le vide⁶⁷²», Élisabeth Vercors laisse son aînée partir parce que la cadette a usurpé sa place, Sichel a pour fille une aveugle, Dona Honoria soigne un fils blessé et Anna voit le sien la quitter pour une autre femme... Image de la *Stabat Mater*, la mère reste pourtant la femme forte qui « se tient debout au pied de la croix⁶⁷³ » et ne renonce jamais à la souffrance, ce qui rend sa figure ambivalente car elle sait être tendre et autoritaire à la fois.

⁶⁶⁶ TdO, Th I, p.383.

⁶⁶⁷ Sa « mère est dure et distante. » Voir Gérard Antoine, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*, op. cit, p.31.

⁶⁶⁸ Ville, Th I, p.734.

⁶⁶⁹ PH, Th II, p.192.

⁶⁷⁰ TdO, Th I, p.469.

⁶⁷¹ SdS, Th II, p.447.

⁶⁷² RSJ, Th I, p.619.

⁶⁷³ Cf Jn, 19, 25.

Entièrement donnée au point qu'elle est dépossédée de son enfant, et parfois même de son nom⁶⁷⁴, la mère est un modèle de dévouement pour le fruit de son sein, auquel elle s'unit jusqu'à en embrasser la souffrance. Dona Musique l'exprime « avec un grand soupir » :

*Ô mon Dieu, [...] il n'y a que vous qui compreniez ce que c'est de donner la vie. Il n'a que vous avec moi qui partagiez ce secret de ma maternité : / Une âme qui en fait une autre, un corps qui nourrit un autre corps en lui de sa substance*⁶⁷⁵.

Dona Honoria éclaire l'humble charité de la Vierge quand elle emploie un pronom pluriel pour s'associer à la douleur de Prouhèze en veillant son enfant : « Et comment voulez-vous que nous allions quand il se meurt ?⁶⁷⁶» Le comportement d'Élisabeth Vercors qui obéit au chantage de sa fille Mara peut se comprendre dans l'ordre de cette même bienveillance maternelle : elle sait intimement que Violaine sera capable d'accepter un sacrifice que Mara ne pourra faire ; aussi se range-t-elle du côté de la faible, se faisant son avocate, pour que même dans son péché celle-ci ne soit pas seule⁶⁷⁷ et que, toute pécheresse qu'elle soit, elle ait devant le père un défenseur⁶⁷⁸. Pourtant, la mère claudélienne revêt aussi un visage austère et sévère quand elle prend les traits d'Anna qui chasse les Récitants pour rapporter elle-même en maugréant un récit entremêlé de cris, accusant fils et époux de l'esseuler. Tantôt dure et menaçante comme la mère de Mara, tantôt maternelle et réconfortante comme Dona Honoria, le visage que dessine l'ensemble des mères claudéliennes reste aussi ambigu que celui que décrit Prouhèze en évoquant la Vierge mère, cette « grande maman effrayante⁶⁷⁹» en qui elle se confie pourtant. Il faut dire que cette puissante femme à qui elle remet son soulier est plus une belle-mère qu'une maman, puisque Don Pélage en revendique la maternité⁶⁸⁰ pour lui-même. Il est alors symbolique que Prouhèze, si elle confie son corps à son mari, confie son cœur à Dona Honoria, figure de tendresse et d'amour maternels, expression de la grâce, qui la reçoit pour fille.

⁶⁷⁴ Dans le *Repos du septième Jour* et *L'Annonce faite à Marie*, les didascalies la désignent seulement par sa fonction : « LA MERE ».

⁶⁷⁵ SdS, Th II, p.374.

⁶⁷⁶ SdS, Th II, p.326.

⁶⁷⁷ *LA MERE* : *Ne crois pas que je lui conseille de faire ce que tu veux ! au contraire ! / Je répéterai seulement ce que tu as dit.* (AM, Th I, p.1015).

⁶⁷⁸ La femme-mère garde ce rôle d'*anima*, l'Esprit-Saint paraclet qui défend l'homme pécheur.

⁶⁷⁹ SdS, Th II, p.279.

⁶⁸⁰ *DON PELAGE* : *Vous savez que dès mon enfance je me suis mis sous la protection de la Mère de Dieu, lui livrant les clefs de mon âme et de ma maison. / C'est elle qui m'a instruit « en toute chose de chercher la paix. »* (SdS, Th II, p.328).

Une certaine justice point pourtant dans les drames car les mères au cœur dur sont dépossédées de leur enfant, comme Mara de sa fille Aubaine ou Anna de Tobie qui la délaisse en partant pour Ragès, tandis qu'à l'inverse, la femme douce et docile qu'incarne par excellence Violaine reçoit le don de la maternité. Son attitude obéissante la rend semblable à la Vierge féconde qui peut porter le salut au monde. C'est pourquoi la femme doit convertir son cœur au prix d'un grand sacrifice pour devenir mère, signe de sa conversion : Sygne enfante Louis-Agénor après avoir renoncé à Georges, l'enfant de Pensée vit en elle après la mort consentie d'Orian, Violaine donne la vie par son renoncement à Jacques... Anna redevient mère après qu'elle a « laissé partir [son] fils unique pour une femme inconnue⁶⁸¹ ». Elle est alors bénie⁶⁸², devenant doublement mère en prenant Sara pour sa fille⁶⁸³, et de surcroît grand-mère en apprenant qu'au fond de Sara « quelque chose de vivant [...] bouge et dit merci à Dieu⁶⁸⁴ ». Par cet effet de circularité⁶⁸⁵, la fille devenue mère accomplit le drame et devient pour l'homme « image de l'infini terrestre⁶⁸⁶ », promesse d'éternité. La plupart des héroïnes deviennent mères à leur tour dans les drames pour signifier qu'elles ont toutes la vocation mariale d'apporter la vie au monde. Et si la figure de l'amante se confond parfois avec celle de la mère, comme Ysé lorsqu'elle reçoit Mesa pleurant entre ses bras, « pauvre enfant »⁶⁸⁷, c'est parce que son amour humain, bien qu'imparfait, est appelé à enfanter en lui une vie divine.

La mère est donc une figure essentielle des drames, qui a pour double fonction de transmettre la vie et de déclencher le drame, enfantement qu'explique la Princesse à ceux qui la contemple : « la femme qui vous aime voudrait vous être mère.⁶⁸⁸ » La femme ne devient mère que par un heureux lien de filiation attestant sa fécondité, mais aussi qu'au prix de la grande douleur d'un enfantement, que représente le drame humain : son « devoir est que [s]on fils vive⁶⁸⁹ ». La mère ne met l'enfant au monde que pour le voir un jour

⁶⁸¹ HTS, Th II, p.728.

⁶⁸² La bénédiction de Dieu s'étendant « d'âge en âge sur ceux qui le craignent » (Lc, 1, 50) comme le paraphrase Sara en reprenant pour elle le cantique de Marie : « *Et mon âme a magnifié le Seigneur parce qu'Il m'a fait des choses grandes, / Et Sa miséricorde de génération en génération, sortant, montant, fructifiant, s'élargissant, elle s'est prolongée, elle s'est étendue !* » (HTS, Th II, p.733).

⁶⁸³ ANNA : *Et c'est moi à présent qui suis votre mère, ma fille, à la place de celle-là qui vous a enfantée.* (HTS, Th II, p.730).

⁶⁸⁴ HTS, Th II, p.735.

⁶⁸⁵ MARTHE : *C'est une femme qui t'a mis au monde et maintenant voici une femme encore.* (E, Th I, p.543).

⁶⁸⁶ « ...l'immuabilité de la vie dans la conception, la gestation et l'enfantement. » G. von Lefort, *La Femme éternelle*, op. cit. p.102.

⁶⁸⁷ PdM, Th I, p.862.

⁶⁸⁸ TdO I, Th I, p.63.

⁶⁸⁹ Dona Honorina à propos de Rodrigue, SdS, Th II, p.326.

partir et s'attacher à la femme-*anima*, selon qu'il est écrit : « l'homme quittera son père et sa mère⁶⁹⁰ ». Sont ainsi véritablement mères Violaine qui rend à Mara l'enfant qui lui ressemble désormais, Prouhèze qui confie le sien à Rodrigue, et Dona Musique qui le restitue à Dieu : « Mon Dieu, qui êtes aujourd'hui ! / Mon Dieu, qui serez demain, je vous donne mon enfant, ô mon Dieu, il frappe en moi et je sais qu'il existe⁶⁹¹. » Car le lien de filiation, contrairement au lien matrimonial, n'est pas sacramentel et appelle au douloureux détachement de soi. Élisabeth Vercors l'expérimente quand sa fille quitte la ferme familiale⁶⁹². Anna connaît le même arrachement⁶⁹³ quand son fils Tobie la délaisse pour répondre à l'appel de l'épouse, et Violaine témoigne de la souffrance indissociable au don de la vie – même spirituelle – quand elle s'écrie : « Père ! père ! ah que c'est doux, ah que cela est terrible de mettre une âme au monde !⁶⁹⁴ » De même, la mère de l'Empereur du *Repos du Septième Jour* exprime la fonction pascale de son rôle : « Ô mon enfant ! ô mon enfant ! hélas ! hélas ! ha ! ha ! / [...] Ô mon enfant, c'est moi qui t'ai engendré avec une grande douleur, joignant l'ancien avec le nouveau.⁶⁹⁵ » Les drames transcendent la vie individuelle d'un héros pour illustrer en une fiction poétique l'histoire des hommes dans laquelle la femme n'est plus seulement la génitrice – figure assez marginale des drames – mais aussi, toute mariale, la médiatrice du salut :

La femme, pour nous catholiques, a une immense dignité. Le Seigneur, pour Se revêtir de cette chair en qui Il a racheté le monde a eu besoin d'une femme et pour cela Il a voulu s'assurer son consentement [...] C'est ce oui solennellement donné dans la plénitude de la liberté et de l'amour qui par l'incarnation a permis notre rédemption.⁶⁹⁶

La vocation des femmes claudéliennes à devenir des mères « selon l'esprit » plus qu'à transmettre la vie terrestre rappelle que le salut du monde passe par la Femme dans la pensée théologique chrétienne. Par l'eau du baptême qu'ils mettent en scène, les drames illustrent tous l'histoire du salut donné aux hommes par une femme qui change le cours de leur histoire. Ainsi, comme Marie par son *fiat* accomplit l'Histoire des hommes, ou comme à Cana elle enjoint son Fils de changer l'eau en vin, provoquant le miracle, c'est souvent la mère qui, à différentes échelles dans les drames, provoque l'action scénique : « la femme est héritière du passé, mais c'est elle qui fait l'avenir ! Instrument et complice de Dieu⁶⁹⁷ ! » En laissant sa fille à Rodrigue,

⁶⁹⁰ Gen, 2, 24.

⁶⁹¹ SdS, Th II, p.379.

⁶⁹² LA MERE : *Qu'il est dur de voir mon enfant me quitter.* (AM, Th I, p.1038).

⁶⁹³ ANNA : *Le maudit chien veut m'arracher mon fils, et toi, au lieu de le retenir, tu le pousses par les épaules.* (HTS, Th II, p.705).

⁶⁹⁴ AM (version pour la scène), Th II, p.846.

⁶⁹⁵ RSJ, Th I, p.619.

⁶⁹⁶ *Lettre à une jeune autrichienne*, rédigée le 30 Juin 1954, citée par Henri Mondor, *Claudel plus intime*, p.307.

⁶⁹⁷ HTS, Th II, p.733.

Prouhèze permet à son amant de devenir père. Ce changement de rôle qu'elle lui impose marque symboliquement le début de la conversion de Rodrigue, qui commence dès lors à fuir les conquêtes terrestres pour embrasser les causes célestes et devenir vraiment image du Père éternel. Sara interprète la venue salvatrice de Tobie comme un envoi en mission provoqué par la mère : « C'est elle à qui vous avez envoyé votre fils Tobie. [...] Et c'est lui qui m'a sauvé de l'Enfer par le sacrement de la Grâce de Dieu. » Mère d'une fille, la femme enfante la grâce ; mère d'un fils, elle conçoit un sauveur, à l'image de Rodrigue « pour les âmes captives » ou de Tobie pour Sara : toute mère engendre ainsi une image de Dieu, que la femme a pour mission de parfaire à Sa ressemblance. Le transfert de maternité de Dona Honorina ou d'Anna qui prennent Prouhèze et Sara pour filles atteste et confirme la dimension spirituelle de la maternité. Devenue « fille adoptive » de « la mère », elle s'unit par les liens sacrés du sang à l'être qu'elle aime et qui, image du Christ pour elle, devient par le sang versé du sacrifice à la fois un époux et un frère. La mère est en effet celle qui unit les enfants dans un seul et même amour sacramentel. Parce que sa maternité dépasse les limites de sa chair, figure mariale encore, elle peut devenir aussi « mère de l'Église » et « de tous les croyants ». Et comme l'explique la mère de Rodrigue à propos de Prouhèze qu'elle aime comme son fils : « C'est son nom, non pas le mien, qu'il ne cesse de grommeler dans son rêve.⁶⁹⁸ » S'effaçant ainsi pour laisser parler l'Époux, la femme-mère devient passeur de la grâce qu'elle enfante et à qui elle confie l'âme de son fils.

Par ailleurs, la mère claudélienne est une femme veuve ou délaissée par son mari. Cette solitude la rattache à l'image de l'Église qui attend dans la douleur et l'espérance le retour de l'Époux. Anne Vercors s'identifie à lui quand il délaisse Élisabeth en larmes parce qu'elle ne le reverra plus ; Jacques Hury évoque sa mère « vieille et infirme⁶⁹⁹ » mais il n'a plus de père ; dans le *Père humilié*, Sichel n'est jamais en présence de son mari ; Tobie, perdant la vue redevient aussi dépendant qu'un enfant et n'a plus le statut d'époux pour Anna qui l'appelle « ce vieux maudit [...] qu'on soigne comme un enfant⁷⁰⁰ ». En l'absence de l'Époux, c'est la mère qui le remplace, comme l'Église qui transmet de sa part les sacrements : Élisabeth bénit à la place du

⁶⁹⁸ SdS, Th II, p.326.

⁶⁹⁹ AM, Th II, p. 1037.

⁷⁰⁰ HTS, Th II, p.703.

père le départ de Violaine⁷⁰¹, Prouhèze tient une place forte à la place de Pélage, Anna accueille Sara⁷⁰² dans une maison où le père ne reprendra vraiment sa place qu'en recouvrant la vue. Qu'elle enfante la grâce ou qu'elle remplace l'Époux absent, la mère parfait la vocation féminine en restant ainsi toujours celle qui transmet la vie divine à l'homme : il vient au monde par sa chair et au ciel par son intercession.

e. « *Porte du Ciel* »

*L'ANGE GARDIEN : Les voies directes de Dieu,
le temps est venu pour lui qu'il commence à les fouler.
DONA PROUHEZE : C'est moi qui dois lui en ouvrir le seuil ?⁷⁰³*

Amante, mère ou les deux, la femme devient alors porte du Ciel pour l'homme qui ne peut y aller sans son secours. La nécessité de la femme⁷⁰⁴ est souvent soulignée dans les drames ; Thomas Pollock en a une telle conscience qu'il préfère perdre tous ses biens plutôt que Marthe : « Je sais que vous êtes là et je n'ai plus la force de vous quitter⁷⁰⁵. » En voyant apparaître la Princesse, les veilleurs de *Tête d'Or* sentent obscurément que le salut vient d'elle : « Sauve-nous, [...] si tu le peux !⁷⁰⁶ ». Lambert demande la main de Lâla car il voit en elle la résolution de tous ses maux :

*LAMBERT : Mais vous expliquerai-je, ô très belle jeune fille, cela / Que je ressens quand je vous vois ? [...] /
Quelque chose de plus fort que l'oubli, de plus faible que le sommeil, / Une allégresse vive et neuve, l'amertume
et l'étonnement / De ces jours affreux jadis. / Un allègement parfait, la naissance de profonds désirs. / Rien de dur
pourtant ou d'efforcé ; un sentiment tendre et humble / Qui console et qui pénètre, une réfection mystérieuse⁷⁰⁷.*
Pierre de Craon désire posséder Violaine comme aucune autre femme parce qu'en poète, il voit en elle l'« image de la Beauté éternelle⁷⁰⁸ ». Comme dans la parabole⁷⁰⁹, Jacques Hury a tout vendu pour posséder le

⁷⁰¹ AM, Th I, p.1040.

⁷⁰² HTS, Th II, p.728-729.

⁷⁰³ SdS, Th II, p.412.

⁷⁰⁴ Pour son salut, l'homme ne peut pas plus se passer de la femme que de la grâce qu'elle représente, car il ne peut se sauver seul.

⁷⁰⁵ E, Th I, p.588.

⁷⁰⁶ TdO, Th I, p.384.

⁷⁰⁷ Ville, Th I, p.669.

⁷⁰⁸ AM, Th I, p.1002.

⁷⁰⁹ « Le royaume des Cieux est comparable à un trésor caché dans un champ ; l'homme qui l'a découvert le cache de nouveau. Dans sa joie, il va vendre tout ce qu'il possède, et il achète ce champ. Ou encore : Le royaume des Cieux est comparable à un négociant qui recherche des perles fines. Ayant trouvé une perle de grande valeur, il va vendre tout ce qu'il possède, et il achète la perle. » (Mt, 13, 44-46).

trésor elle est : « Il me fallait tout dégager et vendre, me rendre entièrement libre / Afin d'être l'homme de Monsanvierge seul / Et le vôtre.⁷¹⁰»

De même qu'il faut la mère pour enfanter le fils, il faut à l'homme une femme pour engendrer l'Époux, fonction par laquelle il devient image du Christ. Et puisque « ce n'est pas l'amour qui fait le mariage, mais le consentement.⁷¹¹», l'homme doit d'abord accepter la femme – et tout ce qu'elle représente de mystère, de blessure et de grâce – pour connaître l'union éternelle qu'elle lui annonce et lui promet. Ce consentement est parfois douloureux, vécu par Mesa comme un encombrement ou par Tête d'Or comme une humiliation. Mais tant qu'il n'accepte pas la femme et le renoncement qu'elle attend de lui, l'homme ne connaît pas d'union conjugale heureuse : non pas d'abord d'un point de vue humain parce qu'il n'a pas épousé celle qu'il aimait, mais par symbolisme spirituel parce qu'il doit épouser la grâce pour connaître l'union mystique. Ainsi Jacques qui refuse de recevoir Violaine dans le mystère qu'elle représente se prive d'une union féconde avec *anima* et contracte un mariage décevant et mortifère. Georges et Rodrigue ne se mariant pas, ils ne connaissent pas l'union éternelle qui fait des époux une même âme et une même chair. L'espace frustrant qui « sépare une âme d'homme de celle d'une femme⁷¹²» est le lieu du rachat de la faute originelle qui avait désuni *animus* d'*anima* et qui exige de part et d'autre un sacrifice de réparation. En engageant l'homme à cette abnégation dans la dépossession d'elle-même, la femme lui propose de se conformer au Christ et de vivre avec Lui sa mort, promesse de sa résurrection et d'un bonheur sans fin. Médiatrice, la femme qui « donne le salut » est donc à la fois mariale parce qu'elle engendre par son *fiat* un « autre Christ », et christique en ce qu'elle assume elle-même le sacrifice du Christ auquel elle s'unit pour le salut du monde ou de celui qu'elle aime. C'est ainsi que la Princesse est clouée au sapin comme le Sauveur au bois de la Croix, que Sygne rejoint le Christ dans son agonie en reprenant Sa Parole : « Seigneur, s'il se peut, que ce calice soit éloigné de moi !⁷¹³» et « Seigneur, que Votre volonté soit faite et non la mienne !⁷¹⁴».

⁷¹⁰ AM, Th I, p.1027.

⁷¹¹ SdS, Th II, p.327.

⁷¹² HTS, Th II, p.741.

⁷¹³ Ot, Th I, p.955 en référence à Lc, 22, 42.

⁷¹⁴ Ot, Th I, p.956 également en référence à Lc, 22, 42.

Violaine pour sa part devient comme le Christ l'hostie qu'on dépose sur la table où le pain avait été rompu⁷¹⁵, et par son martyre Jeanne d'Arc accomplit l'Évangile⁷¹⁶.

Ainsi, par le témoignage de son sacrifice autant que par son discours⁷¹⁷, la femme explique à l'homme le salut et l'offre à son bien-aimé, devenant « pilier invisible de l'histoire⁷¹⁸ ». Elle peut alors s'exclamer, comme la reine Isabelle : « Maintenant, ô mon Dieu, j'ai fait ma tâche et il n'est pas juste que je vive plus longtemps. J'ai marié la Castille et l'Aragon⁷¹⁹. » Cette alliance réussie manifeste la réconciliation et l'unité qu'apporte au monde la « reine de la paix » et que donnent aux drames, chacune à sa manière, les femmes claudéliennes. Le fruit du sacrifice de la femme repose dans l'accomplissement de la prière sacerdotale : « Qu'ils soient un⁷²⁰ ». Ainsi, avec la crucifixion de la Princesse, le messager annonce la victoire de l'armée, réunifiant le pays en proie à la guerre, tout comme le sacrifice de Violaine concorde avec la venue de Jeanne d'Arc réunissant la France. Violaine rassemble également Jacques et Mara qui se marient légitimement, et Sygne de Coûfontaine, en épousant Turelure, joint le monde ancien que représente sa race au monde nouveau incarné par Turelure. Prouhèze, par son mariage avec Camille, donne naissance à un « petit agneau⁷²¹ » qui réconcilie le monde païen d'où vient son père, avec le ciel, où part sa mère... L'homme, créé *un* mais divisé depuis la Chute, reçoit par la femme la promesse d'une (ré)union finale et définitive, image de l'alliance éternelle enfin accomplie du Christ avec son Église dont chaque âme est un membre.

Aussi la femme provoque-t-elle un mouvement vertical qui détache l'homme de la terre pour le conduire au ciel où c'est bien souvent elle qui l'attend. « Etoile » ou « oiseau »⁷²², « belle autant que la lune,

⁷¹⁵ AM (*version pour la scène*), Th II, p.838.

⁷¹⁶ « *Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime.* » (JdA, Th II, p.673) en référence à Jn, 15, 13

⁷¹⁷ Nombreux drames mettent en scène la tentative d'explication du sacrifice par la femme : Sygne essaye de l'expliquer à Georges dans la scène 2 de l'acte III de *l'Otage*, Violaine tente de le faire comprendre à Jacques dans la scène 2 de l'acte II de *l'Annonce faite à Marie* ; Dona Prouhèze l'explique à Rodrigue dans la scène XIII se la troisième journée du *Soulier de Satin* et à Don Camille dans la scène X de cette même journée... Mais l'homme, qui n'est pas prêt à voir avec les yeux du ciel car il n'est pas converti, ne comprend pas encore le renoncement temporaire qu'impose l'amour éternel.

⁷¹⁸ G.von Lefort, *La femme éternelle*, op. cit. p.63.

⁷¹⁹ CC, Th II, p.589.

⁷²⁰ Jn, 17, 22.

⁷²¹ SdS, Th II, p.499.

⁷²² Cf ci-dessus, chapitre 2, II. 1.

brillante comme le soleil⁷²³», la femme illustre la promesse de l'au-delà et revêt une dimension céleste qui, loin de dénigrer la terre, s'enracine en elle pour élever jusqu'au ciel celui qui la convoite. C'est le symbole de l'arbre qu'on retrouve dans le bûcher de Jeanne d'Arc et le sapin de la Princesse, mais c'est aussi la fonction de la mer qui sépare l'homme de la terre (verticalement du fond marin et horizontalement du rivage) pour le placer dans un entre-deux mouvant qui remet en cause ses appuis habituels et le rapproche de l'horizon céleste. C'est sur la mer que Mesa rencontre Ysé et que Prouhèze retrouve Don Rodrigue : ces scènes marquent la progression de l'intrigue spirituelle des personnages en signifiant que l'homme n'est déjà plus rattaché à la terre que par l'eau de la grâce, et qu'il doit désormais répondre à l'appel du ciel que vient lui lancer la femme. Si celle-ci détourne l'homme de sa conquête terrestre, elle ne la décrie pas pour autant, mais lui en dévoile le sens, comme Marthe l'explique à Louis Laine :

MARTHE : Toute plante a sa saveur, /Âcre ou douce selon qu'elle l'a tirée de la terre.

Pause. – Elle fouille le sol de son talon.

La terre d'exil, la terre de mort sur sui descend la pluie, vers qui toute créature s'incline. [...] / Mais où est l'attache de l'homme ? [...] / C'est vrai, ce n'est pas moi qui t'ai donné la vie. / Mais je suis ici pour te la redemander⁷²⁴.

Dona Sept-Épées rappelle la juste place du ciel dans la vie terrestre, en dénonçant pour Rodrigue l'attitude inverse qui spiritualise l'homme en dénigrant son incarnation : « Et pendant que vous regardez le ciel, vous ne voyez pas le trou à vos pieds, vous n'entendez pas le cri de ces malheureux qui sont tombés dans la citerne sous vous !⁷²⁵». Pour la femme, la terre est bonne et donnée à l'homme non pour la possession d'ici-bas⁷²⁶, mais pour l'ensevelissement d'une semence appelée à germer d'une vie éternelle⁷²⁷.

Cette élévation de l'homme qui doit réaliser dans sa condition terrestre la vocation céleste que suscite en lui la femme, passe par une forme de mort, mais s'impose comme une nécessité dont il convient et que provoque en lui l'irrésistible beauté féminine. Celle-ci fait naître en lui un désir irrationnel et supérieur, par lequel la femme devient un appât divin :

L'ANGE GARDIEN : Mais quoi, si tu n'étais pas seulement une prise pour moi, mais une amorce ?

DONA PROUHEZE : Rodrigue, c'est avec moi que tu veux le capturer ?

⁷²³ Ct 6, 10.

⁷²⁴ E, Th I, p.542-543.

⁷²⁵ SdS, Th II, p.506.

⁷²⁶ SYGNE : Tu n'en aimes que la surface (...) / Et moi j'en possède le fond et la racine. (Ot, Th I, p.969)

⁷²⁷ SYGNE : A quoi sert d'être intact ? Le grain que l'on met dans la terre, / De quel usage est-il s'il ne pourrit d'abord ? (Ot, Th I, p.969), en référence à Jn 12, 24.

L'ANGE GARDIEN : Cet orgueilleux, il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre le prochain, de le lui entrer dans la chair⁷²⁸.

La beauté féminine, qui ne sert pas d'abord à illustrer la valeur morale des femmes belles – en témoigne la douteuse vertu de la superbe Ysé -, est un actant qui opère dans les drames pour la conversion des hommes. Elle a une fonction dramaturgique et spirituelle que souligne Claudel par la bouche d'Ysé : « Est-ce que c'est pour rien que je suis belle ? Qui m'aura, j'aurais voulu empêcher qu'il eût rien d'autre⁷²⁹ » ; de fait, Mesa « aime à la regarder⁷³⁰», et sa seule présence suscite en lui la contemplation. La femme belle attire l'homme et lui communique une idée de la beauté de Dieu, qu'il désire alors inconsciemment en convoitant la femme : ainsi Mesa fait-il dans son *Cantique* un lien direct entre la femme et Dieu. L'Ange gardien de Prouhèze lui explique ce mystère sur l'origine éternelle de la beauté qui lie la femme au Dieu qui l'a faite : « Ce qui te rend si belle ne peut mourir.⁷³¹ » Mû par une puissance extérieure, l'homme séduit par la femme n'est plus maître de lui-même et entre dans une phase de dépendance nécessaire à son salut :

LAMBERT : Depuis le jour où, petite joueuse de violon, vous vîntes m'éveiller de ce sombre sommeil d'après-midi, / Je ne suis plus le maître. [...] / Les yeux sur votre pur visage, quand s'ouvriraient ces lèvres perfides, / Il me fallait obéir, ne sachant ce que vous me commandiez⁷³².

Le réveil spirituel de Lambert annonce une forme de résurrection intérieure qui s'accomplit extérieurement dans le drame par la renaissance de la Ville. Tête d'Or renonce à sa royauté en reconnaissant celle-ci dans la beauté de la Princesse : « Ton visage est beau et à lui seul indique la souveraineté⁷³³ ». Dans *l'Otage*, c'est par sa beauté que Sygne sauve le Pape en épousant Turelure qui s'est épris d'elle :

LE BARON TURELURE : Que vous êtes attrayante avec ces yeux étincelants et cette bouche serrée qui sourit ! [...] / Ce visage parfait et ce cœur composé, l'ange ovale ! / Vous êtes assurée et triomphale, tout à sa place qui ne peut être une autre⁷³⁴.

Et c'est parce que Pensée est « la plus belle de toutes les femmes⁷³⁵ » qu'Orian se livre à elle et meurt, pour rejoindre le bonheur éternel auquel il aspirait mais qu'elle ne pouvait lui donner entièrement ici-bas. Quant à Lambert, il désire la belle Lâla, cet « oiseau que l'on entend sans le voir⁷³⁶ », pour le ciel qu'elle lui promet :

⁷²⁸ SdS, Th II, p.408.

⁷²⁹ PdM (*deuxième version*), Th II, p.890.

⁷³⁰ PdM, Th I, p.839.

⁷³¹ SdS, Th II, p.409.

⁷³² Ville, Th I, p.669-670.

⁷³³ TdO, Th I, p.470.

⁷³⁴ Ot, Th I, p.941.

⁷³⁵ PH, Th II, p.184.

⁷³⁶ Ville, Th I, p.734.

« Deux beaux yeux illuminent ma vie ! Je vois tournés vers moi deux yeux tendres et clairs. / Deux yeux pleins de joie et d'amour m'attirent d'une promesse que je ne puis démêler⁷³⁷. » Chez Claudel, la beauté féminine est toujours associée au champ lexical de la lumière, métaphores qui désignent à la fois la dimension céleste et la dimension lumineuse de la femme qui devient l'« étoile du matin » guidant l'homme vers le jour nouveau.

De fait, l'attraction de la femme est aussi puissante que celle de la lune à laquelle elle est souvent associée dans les œuvres. Si « le soleil de midi » est le temps de l'illusion et de la passion, le temps du salut apporté par la femme se fait toujours de nuit, car elle n'est pas le soleil divin que cherche à prendre pour fin l'homme conquérant, mais seulement l'astre qui le reflète. Car le quiproquo naît de cette confusion : l'homme prend pour le soleil la lumière que dégage la femme. Réaliser sa méprise et ajuster son désir constitue l'intrigue⁷³⁸ ; d'un point de vue dramaturgique, ce retournement de situation signe le dénouement du drame, et d'un point de vue spirituel la conversion de l'homme. C'est pourquoi Mesa se convertit de nuit : renonçant à Ysé, il renonce au désir de posséder celle qu'il avait rencontrée en plein « soleil avec un milliard de rayons⁷³⁹ » pour se donner lui-même dans un « partage de minuit⁷⁴⁰ » et se laisser alors transfigurer par la vraie lumière⁷⁴¹. De même, Cébès peut mourir de nuit dans l'espérance de la lumière, car la Princesse l'entoure de sa présence lumineuse : « Encore quelques heures, quelques heures, et le soleil poussera sa splendeur hors du Noir !⁷⁴² » Tête d'Or aussi peut étreindre le vrai soleil⁷⁴³ après en avoir perçu les rayons que la Princesse laissait éclater dans les « ténèbres⁷⁴⁴ » de sa nuit funèbre. Il est donc logique qu'elle-même meure au moment où « la Lune brille comme un doigt recourbé avec son ongle pointu⁷⁴⁵ ». En décrivant l'humble

⁷³⁷ Ville, Th I, p.666.

⁷³⁸ On apprend ainsi de la bouche du Roi, au début du *Soulier de Satin*, que « la jeunesse est le temps des illusions, / Alors que la vieillesse peu à peu / Entre dans la réalité des choses telles qu'elles sont » (SdS, Th II, p.279). Dans cette même scène, il enseigne également que « celui-là ne pouvait se tromper qui prend le soleil pour guide » (SdS, Th II, p.281) : c'est bien l'erreur de jeunesse de Rodrigue d'avoir pris Prouhèze pour le soleil de sa vie alors qu'elle n'en était que l'étoile reflétant le soleil éternel auquel son âme aspirait inconsciemment et qu'il découvrira à la fin du drame : « Oui, je sens [...] qu'il est impossible de mourir » (SdS, Th II, p.529).

⁷³⁹ PdM, Th I, p.829.

⁷⁴⁰ PdM, Th I, p.899.

⁷⁴¹ PdM, Th I, p.900.

⁷⁴² TdO, Th I, p.379.

⁷⁴³ *LE ROI : J'ai tenu le soleil sur ma poitrine comme une roue.* (TdO, Th I, p.473).

⁷⁴⁴ TdO, Th I, p.473.

⁷⁴⁵ TdO, Th I, p.478.

fonction réflexive de la lune, Lâla explique le rôle de la femme qu'elle est elle-même appelée à jouer : « Tu es là, rayonnante ! / Ô toi qui par la nuit témoignes du soleil que tu vois⁷⁴⁶ », et Cœuvre conforte cette analogie en comparant explicitement la lune à la femme « que l'on ne voit point pendant le jour⁷⁴⁷ » et qui « manifeste, sans le détruire, le mystère du Ciel avec son étendue⁷⁴⁸ ». Saluant ainsi la femme-lune, il loue et suscite en elle sa vocation à être « Signe » et « Face » du soleil divin. Lorsque Ysé renonce à son adultère, elle se laisse voir « dans le rayon de la lune terrestre, lumière de la nuit⁷⁴⁹ » pour engager Mesa vers le soleil divin qui les unira. Violaine, elle, devient par son martyre « l'étoile du matin sur la France comme un héraut qui s'élève dans la solitude⁷⁵⁰ », et Prouhèze joue un rôle similaire en devenant l'étoile de Rodrigue⁷⁵¹ : sa mort, sans laquelle elle ne pourrait voir le soleil divin pour le refléter, relève d'une « nécessité dramatique⁷⁵² ». Il faut que la femme monte au ciel pour devenir « étoile de la mer », figure mariale qui guide le navigateur⁷⁵³ Rodrigue en reflétant la lumière de Dieu. De même, dans l'analogie entre le drame humain et la vie spirituelle, l'aspect lunaire⁷⁵⁴ du couple Prouhèze/Rodrigue rappelle que l'amour humain est un reflet de l'amour que Dieu tend à manifester en l'homme⁷⁵⁵, ce dont Mesa prend lui aussi conscience dans son *Cantique* alors que « la lune traverse toute la chambre d'un grand rayon⁷⁵⁶ ». Jeanne d'Arc, elle, meurt de nuit, devenant cette « flamme éblouissante⁷⁵⁷ » qui témoigne du lumineux amour divin par lequel « personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime⁷⁵⁸ » ; quant à Sara, elle est « une étoile qui aime [...] cachée au sein d'une vierge » par Dieu⁷⁵⁹ et elle se présente à son beau-père comme « l'Aurore » qui précède le Fils⁷⁶⁰.

⁷⁴⁶ Ville, Th I, p.682.

⁷⁴⁷ Ville, Th I, p.682.

⁷⁴⁸ Ville, Th I, p.678.

⁷⁴⁹ PdM, Th I, p.899.

⁷⁵⁰ AM, Th I, p.1073.

⁷⁵¹ SdS, Th II, p.446.

⁷⁵² MI p. 117.

⁷⁵³ SdS, Th II, p.369.

⁷⁵⁴ SdS, *Deuxième journée, scène XIV*, Th II, p.366-371.

⁷⁵⁵ *LA LUNE : Il a demandé Dieu à une femme et elle était capable de le lui donner, car il n'y a rien au ciel et sur la terre que l'amour ne soit capable de donner !* » (SdS, Th II, p.369).

⁷⁵⁶ PdM, Th II, p.888.

⁷⁵⁷ JdA, Th II, p.672.

⁷⁵⁸ JdA, Th II, p.673.

⁷⁵⁹ HTS, Th II, p.720.

⁷⁶⁰ HTS, Th II, p.738.

Entrebâillant ainsi l'accès au soleil dont elle laisse les rayons réveiller l'homme⁷⁶¹, la femme se situe scéniquement près de la porte, objet ambigu qui à la fois témoigne de la séparation et atteste de la présence invisible : « La porte que j'ai ouverte pour sortir, dit Lâla, a empli ta chambre de la lumière de la lune⁷⁶² ». Dans *Tête d'Or*, avant qu'« entre la Princesse, timidement », « on entend gratter à la porte »⁷⁶³. Le détail, n'apportant rien à l'intrigue, revêt nécessairement un caractère symbolique qu'on retrouve dans d'autres drames : quand Louis Laine délaisse sa femme et passe la nuit dehors, Marthe écoutait l'orage « de l'autre côté de la porte⁷⁶⁴ ». A cette porte, qui symbolise pour Louis Laine la sortie du paradis terrestre, la femme se place en gardienne « de la maison fermée » qui représente, elle, l'âme humaine, devenant pour lui « Sentinelle de l'Invisible »⁷⁶⁵. A première vue la porte est un motif de fermeture, symbolisant l'inaccessibilité du Ciel désiré pour celui qui en est séparé. Mais Dona Sept-Épées interroge : « Pourquoi parlez-vous de seuil comme s'il y avait une séparation ? Il n'y a pas de séparation lorsque les choses sont unies comme le sang avec les veines⁷⁶⁶. » Car la porte n'est pas seulement l'instrument de l'enfermement, mais aussi celui de la délivrance, et dans le cœur fermé de l'homme, la femme a pour mission d'ouvrir une porte par laquelle la mort⁷⁶⁷, certes, peut entrer, mais aussi la grâce qui l'accompagne. Dans *La Jeune fille Violaine*, quand on emporte la sacrifiée, « la porte reste béante⁷⁶⁸ » pour manifester que le salut est entré dans la maison des Vercors, annoncé symboliquement par Violaine qui, dès le prologue du drame, « ouvre les deux serrures qui grincent⁷⁶⁹ » et explique à Pierre de Craon son rôle : « Faiseur de portes, laissez-moi vous ouvrir celle-ci⁷⁷⁰ ». Lorsque la grâce l'a touchée, la porte n'est plus un motif d'enfermement, mais le point d'accès qui offre la possibilité d'une communication : à la mort de Violaine, qui coïncide avec la résolution du drame, « toutes les portes sont ouvertes⁷⁷¹ » ; la femme n'est plus seulement l'élément qui obstrue le bonheur en s'interposant

⁷⁶¹ C'est Sara qui permet à Tobie-le-vieux de recouvrer la vue, et la Princesse qui offre à Simon d'embrasser le soleil en mourant.

⁷⁶² Ville, Th I, p.707.

⁷⁶³ TdO, Th I, p.375.

⁷⁶⁴ *L'Échange*, Th I, p.555

⁷⁶⁵ Jean-Paul II, *Pèlerinage Apostolique du Pape Jean-Paul II à Lourdes, à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la promulgation du dogme de l'Immaculée Conception, 15 Août 2004*, Libreria Editrice Vaticana : <http://w2.vatican.va>.

⁷⁶⁶ SdS, Th II, p.501.

⁷⁶⁷ « Ils attendent la mort (qui) vient par le chemin, et la porte est restée ouverte. (TdO, Th I, p.381).

⁷⁶⁸ JFV (2^{ème} version), Th I, p.801. Détail accentué dans *L'Annonce faite à Marie*, par la réplique du père qui rentre de pèlerinage et par l'emploi d'un pluriel : ANNE VERCORS : « Ouverte ? La maison est-elle vide que toutes les portes soient ouvertes ? » (AM, Th I, p.1072).

⁷⁶⁹ AM, Th I, p.994.

⁷⁷⁰ AM (*vesion pour la scène*), Th II, p.773.

⁷⁷¹ AM, Th I, p.1072.

entre l'ici-bas et l'au-delà, mais aussi, « porte du ciel », le lieu d'une ouverture et d'un passage qui permet « de franchir le seuil entre ce monde et l'autre⁷⁷² », promesse d'une réunion finale. On comprend dès lors l'inéluctable séduction de la femme, dont la beauté n'est pas seulement un attribut physique, mais relève, au sens propre, de sa sublimité : elle fait franchir les limites rationnelles du monde terrestre, dilatant les frontières pour communiquer une part du mystère de Dieu dont elle laisse entrevoir des rayons.

Porte, elle n'est donc que l'instrument du passage qu'elle aide l'homme à effectuer pour son salut.

Thomas Pollock reconnaît cette fonction éducative de la femme qui élève :

THOMAS POLLOCK NAGEOIRE : Quel est ce charme qu'il y a en vous ? Car comme les autres femmes, vous ne donnez point envie de parler et de se montrer, / Mais de se taire et de penser aux choses passées / Et de révéler les choses anciennes et dont on ne parle pas, mais que l'on garde dans son cœur, / Et de ne dissimuler rien⁷⁷³.

De même, la Princesse tente d'expliquer le ciel à Cébès ou au Roi agonisants : « Je ne permettrai pas que tu meures désespéré⁷⁷⁴ » ; au dire de Tête d'Or, elle est « la compagnie du mourant » à qui elle « enseigne la bonne volonté »⁷⁷⁵. Face à Rodrigue qui souffre de ne plus voir Prouhèze, Dona Sept-épées lui apprend à prier « en lui mettant les mains sur les yeux⁷⁷⁶ » ; il peut alors voir Prouhèze intérieurement et se met à lui parler. « Secours des mourants », la femme aide l'homme à mourir à lui-même et à sa vie terrestre pour le conduire « jusqu'à la mer et au-delà de la mer, [...] jusqu'à la montagne et au-delà de la montagne⁷⁷⁷ », en une demeure qui est autant en lui qu'hors de lui-même.

f. Cité de Dieu

Voici donc ce pays qui est au-delà de l'eau⁷⁷⁸!

La femme conduit en effet l'homme vers un lieu dans lequel elle l'appelle. La dramaturgie marque ainsi par le déplacement de l'homme sa progression spirituelle. Tête d'Or se traîne jusqu'au sapin de la

⁷⁷² SdS, Th II, p.501.

⁷⁷³ E, Th I, p.586.

⁷⁷⁴ TdO, Th I, p.472.

⁷⁷⁵ TdO, Th I, p.469.

⁷⁷⁶ SdS, Th II, p.500.

⁷⁷⁷ HTS, Th II, p.740.

⁷⁷⁸ E, Th I, p.539.

Princesse, figure de présence permanente, qui ne peut se détacher de sa croix : « Je ne puis pas venir vers vous. [...] Je suis juste derrière vous.⁷⁷⁹ » Marthe fait franchir à Louis Laine l'océan, Prouhèze attire Rodrigue « à X... », l'appel de Sara fait partir Tobie ... Comme une réponse à l'Époux du Cantique⁷⁸⁰ et une réécriture de l'Apocalypse⁷⁸¹, la grâce convie l'homme à devenir lui-même l'Époux qui « vient et qui bondit⁷⁸² » à sa rencontre. Mais ce lieu extérieur vers lequel elle l'attire ne fait que préparer l'homme à une rencontre tout intérieure, et à un au-delà qui seul pourra achever sa quête, dans le bonheur éternel. Après l'avoir convoqué, Prouhèze engage ainsi son amant sur le chemin du ciel : « Ô Rodrigue, pourquoi le chercher quand c'est lui qui nous est venu rechercher ? cette force qui nous appelle hors de nous-mêmes, pourquoi ne pas / Lui faire confiance et la suivre ?⁷⁸³ » Elle sait que l'homme a besoin qu'on lui dévoile son âme afin qu'il y (re)trouve la présence adorée : « Leur cœur est tourné au dehors, mais le nôtre est tourné au-dedans vers Dieu.⁷⁸⁴ » C'est pourquoi Marthe est une « demeure de paix⁷⁸⁵ » pour l'homme qui l'aime ; Sygne est « demeurante et véritable⁷⁸⁶ » aux yeux de Georges, et Violaine, présageant son exil peut laisser Jacques s'exclamer : « Mais vous serez si près de moi que je ne vous verrai plus⁷⁸⁷ ». Il ne sait pas encore que leur union est appelée à être spirituelle, et que leur demeure nuptiale sera le tombeau de son cœur, seul lieu où il pourra la rejoindre désormais :

JACQUES HURY : Ta place est faite ! / Violaine, que ce lieu est solitaire et qu'on l'y est secret avec toi !

VIOLAINE, tout bas : Ton cœur suffit. Va, je suis avec toi et ne dis pas un mot.⁷⁸⁸

Cette propension de la femme à l'intériorité vers laquelle elle conduit l'homme est constitutive de la poétique claudélienne⁷⁸⁹ ; elle s'explique dans la mesure physiologique où la femme accueille l'homme dans son corps et où la maternité la transforme en habitacle, et dans la mesure spirituelle où, incarnant l'âme, l'homme qui prend possession d'elle y rencontre son Créateur qui y demeure. Sara exprime ce mystère de la femme à propos d'Anna quand elle devient sa mère : « Je n'ai point d'autre patrie que cette épaule qui m'accueille et

⁷⁷⁹ TdO, Th I, p.466-467.

⁷⁸⁰ « Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens » (Ct, 2, 10).

⁷⁸¹ « L'Esprit et l'Épouse disent : « Viens ! » » (Ap, 22, 17).

⁷⁸² « C'est lui, il vient ... Il bondit sur les montagnes et court sur les collines » (Ct, 2, 8).

⁷⁸³ SdS, Th II, p.445.

⁷⁸⁴ « La Maison fermée », in *Cinq Grandes Odes*, OP, p.279.

⁷⁸⁵ E, Th I, p.566.

⁷⁸⁶ Ot, Th I, p.912.

⁷⁸⁷ AM, Th I, p.1028.

⁷⁸⁸ AM, Th I, p.1028.

⁷⁸⁹ Cf. notamment « La Maison fermée », in *Cinq Grandes Odes*, OP, p.278 à 292.

que ce sein qui m'a portée⁷⁹⁰ ! », et Orian reconnaît en Pensée une même demeure familière : « Ainsi l'homme après un long exil qui retrouve le pays natal, et qui, le cœur battant, sous le profond voile de la nuit, reconnaît que c'est la patrie qui est là.⁷⁹¹ » Ce terme de « patrie » évoque autant le paradis terrestre que l'homme retrouve après en avoir été exclu, que la Jérusalem Céleste où la grâce a pour mission de conduire l'âme humaine et qu'il peut découvrir en son propre cœur. Le paradis est ainsi évoqué comme « l'instant de profond silence⁷⁹² » par Lâla qui sent la mort approcher et qui rêve de voir bâtie une Ville où règne « ordre et paix merveilleuse », qu'elle nomme « communion⁷⁹³ ». Pour Ysé, c'est un « ordre nouveau », « ce qui est à présent pour toujours⁷⁹⁴ » ; pour Violaine, un lieu « il y a patience et non point douleur⁷⁹⁵ » ; pour Prouhèze, c'est « la vie éternelle », « là où il y a le plus de joie⁷⁹⁶ ». Cette Jérusalem nouvelle est même représentée sur scène avant le tomber du rideau de *L'Histoire de Tobie et de Sara*, associée à une « voix véhémement qui emplit toute la scène : DIEU EST AMOUR⁷⁹⁷ ». La conception du Paradis évolue donc au fil des œuvres : si les premiers amants pensent se retrouver dans le silence de la mort, celle-ci n'est ensuite plus représentée sur scène, et, de *Jeanne d'Arc au bûcher* à *L'Histoire de Tobie et de Sara*, c'est finalement le ciel lui-même qui descend sur la terre. Il n'est plus seulement un état de tranquillité, mais le lieu de la joie et de l'amour qu'il est possible de faire advenir ici-bas.

« Maison fermée » à l'image de l'âme humaine, la femme entretient un rapport symbolique à l'espace domestique, qui peut se lire comme un investissement de la grâce dans le lieu quotidien de l'homme, et comme une préfiguration de la demeure de Dieu qu'il est appelé lui-même à devenir. Si l'homme est surtout mis en scène dans des endroits extérieurs, comme le désert ou l'océan, la femme claudélienne est associée à des lieux intérieurs : même clouée au sapin, la Princesse est couverte de branches qui lui font « un toit qui descend devant [elle] jusqu'à terre⁷⁹⁸ » ; Sygne ne quitte pas la demeure familiale : elle est « celle qui

⁷⁹⁰ HTS, Th II, p.731.

⁷⁹¹ PH, Th II, p.165.

⁷⁹² Ville, Th I p.735.

⁷⁹³ Ville, Th I, p.708.

⁷⁹⁴ PdM, Th I. p.897.

⁷⁹⁵ AM, Th I, p.1067.

⁷⁹⁶ SdS, Th II, p.446.

⁷⁹⁷ HTS, Th II, p.744.

⁷⁹⁸ TdO I, Th I, p.151.

reste et qui est toujours là⁷⁹⁹» ; Violaine passe d'une grange puis d'une ferme à une grotte, avant de rentrer dans la maison, en une circularité symbolique qui marque l'achèvement de sa mission. Quant à Pensée, elle envahit la maison des Homodarmes, ayant racheté leur demeure endettée : « *Une chambre dans un Palais de Rome – celui qui appartenait aux deux frères précédemment.*⁸⁰⁰ » L'appropriation de la maison familiale peut se lire symboliquement comme le rachat de l'homme par la grâce ; l'amour qui s'y déploie jusqu'au sacrifice et l'enfant annoncé, comme l'image d'un accomplissement spirituel. Dans *l'Annonce faite à Marie*, Violaine ouvre les portes de la grange pour Pierre, signifiant sa libération intérieure par le rachat de son péché qu'elle s'apprête à faire en lui prenant la lèpre. C'est aussi son rôle de réunir la famille autour de la table eucharistique où son corps devient hostie : conviant l'homme à se rassembler dans la maison, elle lui enseigne que l'essentiel se passe à l'intérieur.

Plus profonde encore, l'analogie entre la femme et la maison de Dieu annonce l'union mystique à laquelle tout homme est appelé, qui dépasse l'amour terrestre⁸⁰¹ et qui engage l'homme à devenir lui-même « sanctuaire de Dieu⁸⁰² ». L'union mystique vécue dès ici-bas telle que la connaissent les grands contemplatifs n'est pas représentée dans les drames claudéliens. Elle semble pourtant évoquée, ou désirée, dans le lien qu'entretiennent les amants, dès lors qu'on lit leur relation comme une analogie de celle de l'homme avec Dieu. Ainsi Sara s'écrie-t-elle en évoquant le fruit de son sein et l'accueil dans sa famille nouvelle : « Je possède ma patrie⁸⁰³. » Parce qu'elle est encore en vie, il ne peut s'agir pour elle d'une évocation du ciel, contrairement à Ysé et Mesa qui font une expérience lumineuse de la « gloire de Dieu⁸⁰⁴ » au moment de leur mort. Si cette exclamation de Sara est une préfiguration, celle-ci passe par l'expérience qu'elle fait dès ici-bas de posséder déjà le ciel, grâce au salut apporté par l'Époux Tobie. Certainement, l'expérience spirituelle du poète permet une telle évolution dans son œuvre ; mais elle ne change pas le symbolisme profond des personnages qui ont tous pour vocation l'éternité, qu'ils l'expérimentent sur terre ou seulement dans la mort. La plus belle découverte de l'homme, c'est que cette vie parfaite et libre de tout lien qu'il attend de la femme

⁷⁹⁹ Ot, Th I, p.917.

⁸⁰⁰ PH, Th II, p.189.

⁸⁰¹ « *Et que m'importait le reste du monde auprès de cet Être nouveau et prodigieux qui venait de m'être révélé ?⁸⁰¹* » : la rencontre de Paul Claudel avec Dieu présente de fortes analogies avec la rencontre de la femme dans les drames.

⁸⁰² 1Co, 3, 16.

⁸⁰³ HTS, Th II, p.730.

⁸⁰⁴ PdM, Th I, p.900.

réside en fait dans son propre cœur : Rodrigue rejoint ainsi Prouhèze lorsqu'il comprend qu'il est déjà avec elle s'il renonce à toutes les affections temporelles qui le lient. Il élargit alors à la mesure du ciel l'objet de sa conquête ; prenant pour horizon « les étoiles », il peut s'exclamer : « Oui, je sens que nous ne pouvons leur échapper et qu'il est impossible de mourir !⁸⁰⁵ » Cette union surnaturelle est la conséquence d'un amour supérieur et divin, auquel Prouhèze a accédé. L'amour comme destinateur de la quête spirituelle est primordial, et explique l'analogie des amants⁸⁰⁶ mise en scène dans les drames. Par la femme, Dieu utilise l'amour « licite » pour conduire l'homme vers un amour « purement spirituel », « parfait »⁸⁰⁷, par lequel il retrouvera son unité et son intégrité originelles, symbolisées par les retrouvailles de la femme aimée : « Aime-moi, dit Marthe, et tu seras comme le feu qui a sa racine en un seul lieu, / Et le vent s'y engouffre⁸⁰⁸. » Dans l'Évangile, le commandement de l'amour s'adresse à l'homme⁸⁰⁹, comme s'il était déjà inné pour la femme d'aimer : c'est sa fonction essentielle dans les drames - ce que rappelle Ernest Beaumont dans l'étude qu'il a consacré à l'amour claudélien⁸¹⁰. Partant de l'expérience d'un amour humain, l'amour de Dieu pour l'homme se manifeste ensuite par l'amour de la femme. Quand celle-ci aime l'homme, c'est de l'amour de Dieu, et c'est avant tout Dieu qu'elle aime en l'homme, ce pourquoi elle Lui donne inconditionnellement la primauté, au point que son union avec Dieu peut être vécue comme le mariage auquel elle a accepté de renoncer sur terre : l'habit des moniales de Monsanviège est le vêtement de fiançailles de Violaine qui « est à Dieu seul⁸¹¹ » et celui de Jeanne, c'est « Cette grande flamme / [...] C'est cela / qui va être mon vêtement de noces⁸¹² ». Quand Prouhèze, ayant accepté de se remettre à Dieu, évoque à Rodrigue son amour, elle ne fait plus qu'un avec Dieu qui semble parler par sa bouche : « Je veux être avec toi dans le principe ! Je veux épouser ta cause ! [...] la force par laquelle je t'aime n'est pas différente de celle par laquelle tu existes.⁸¹³ » La femme devient dès lors pour l'homme un signe de l'amour divin⁸¹⁴ et le témoin d'une expérience intérieure libératrice qu'elle

⁸⁰⁵ SdS, Th II, p.529.

⁸⁰⁶ Analogie que Thérèse d'Avila emploie pour décrire l'union de l'âme et de Dieu.

⁸⁰⁷ Voir Thérèse d'Avila, *Le Chemin de la perfection*, op. cit., Chapitre V, VII et VIII.

⁸⁰⁸ E, Th I, p.541.

⁸⁰⁹ « Vous, les hommes, aimez votre femme à l'exemple du Christ » (Eph, 5, 25) « Et vous les hommes, aimez votre femme » (Col 3, 19).

⁸¹⁰ Ernest Beaumont, *Le sens de l'amour dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Lettres Modernes, 1958.

⁸¹¹ AM, Th I, p.1027.

⁸¹² JdA, Th II, p.672.

⁸¹³ SdS, Th II, p.446.

⁸¹⁴ « Il s'est livré lui-même pour nous, s'offrant en sacrifice à Dieu, comme un parfum d'agréable odeur. » (Eph, 5, 2).

a faite et à laquelle elle le convie : « Au ciel. Nous nous retrouverons au Ciel » affirme au mode indicatif Marie de Sept-Épées⁸¹⁵ en clausule de sa lettre. Du ciel, selon que l'avait prédit de la part de Dieu son Ange Gardien, la femme peut l'attirer pour son salut au plus profond de lui-même : « Maintenant il ne pourra plus te désirer sans désirer en même temps où tu es.⁸¹⁶»

La représentation de cette ineffable union céleste passe par l'évocation de la musique, associée à la femme, et qui, par les mêmes propriétés que l'eau, signifie la communion et l'harmonie qui unissent toutes choses hors du temps. C'est par celle-ci déjà que les anciens exprimaient la joie céleste à laquelle tout homme est appelé : « On appelle Sion « ma mère », car en elle tout homme est né. C'est Lui, le Très-Haut, qui la maintient. / Au registre des peuples, le Seigneur écrit : « Chacun est né là-bas » / Tous ensemble ils dansent, et ils chantent : "En Toi toutes nos sources !" »⁸¹⁷ s'exclame le psalmiste. « Mon cœur est prêt, mon Dieu ! Je veux chanter, jouer des hymnes, ô ma gloire !⁸¹⁸ » C'est au son « des harpes, des cithares et des trompettes » qu'on entre « jusqu'à la Maison du Seigneur »⁸¹⁹. Une telle musique vient d'ailleurs de Dieu lui-même : les prophètes de l'Ancien Testament « prophétisaient au son des cithares, des harpes et des cymbales »⁸²⁰, et le Nouveau Testament exhorte à chanter sa reconnaissance « par des psaumes, des hymnes et des chants inspirés.⁸²¹» Dans les drames claudéliens, c'est la femme qui suscite cette musique, provoquant en l'homme le désir d'une indicible harmonie, comme une réponse de l'âme à l'Esprit qui appelle. La voix de Sara provoque ainsi le départ de Tobie : « lorsque Dieu joue de la flûte, il n'y a point de barrière qui soit capable de retenir ce cœur de chair. Lorsque le Seigneur joue de la flûte, les montagnes mêmes lèvent le pied à sa voix !⁸²²» En Orian, à la vue de Pensée, « quelque chose [...] s'est mis à chanter, de si triste, de si enivrant, de si amer⁸²³»... Au moment de mourir, Mesa entend « la voix de l'airain incorruptible⁸²⁴» qui appelle leurs âmes à répondre :

⁸¹⁵ SdS, Th II, p.527.

⁸¹⁶ SdS, Th II, p.410.

⁸¹⁷ Ps 86, 7.

⁸¹⁸ Ps 107, 2.

⁸¹⁹ 2Chroniques, 20, 28.

⁸²⁰ 1 Chroniques, 25, 1.

⁸²¹ Col, 3, 16.

⁸²² HTS, Th II, p.706.

⁸²³ PH, Th II, p.163.

⁸²⁴ PdM, Th I, p.898-899.

*YSE : Donne-moi seulement l'accord, que je / Jaillisse, et m'entende avec mon propre son d'or pour oreilles / Commencer, affluer comme un chant pur et comme une voix véritable à ta voix ton éternelle Ysé mieux que le cuivre*⁸²⁵.

Jeanne d'Arc s'offre sur le bûcher au son de la chanson du Trimazô qu'accompagne un rossignol ; Lâla donne à Lambert le désir d'une harmonie musicale entre leurs âmes :

*LAMBERT : Viens avec moi ! Par un mariage mystérieux, tel que celui du violoncelle et de l'orgue, par un accord savamment développé, / J'ai eu jadis cette pensée que le bonheur était possible entre un homme et une femme*⁸²⁶.

Elle espère qu'elle saura imaginer un tel piège « que nul être ne puisse échapper à l'accord total⁸²⁷ », annonçant déjà le personnage de Dona Musique du *Soulier de Satin*, qui a reçu ce pouvoir que « tous ceux qui [la] regardent aient envie de chanter⁸²⁸ » :

*Je veux me mêler à chacun de ses sentiments comme un sel étincelant et délectable qui les transforme et les rince ! [...] / Et si parfois le chant d'un seul oiseau suffit à éteindre en nous les feux de la vengeance et de la jalousie, / Que sera-ce de mon âme dans mon corps, mon âme à ces cordes ineffables unie en un concert que nul autre que lui n'a respiré ?*⁸²⁹

Unie à Dieu au point que sa voix se confonde avec celle de l'Éternel, la femme devient alors vraiment l'Épouse des noces de l'Agneau⁸³⁰, signe de l'Alliance qui annonce la rédemption et la réunion éternelle des amants séparés.

Autour du motif de l'anneau, « qui a la forme de Oui⁸³¹ » et qui associe la femme à l'Épouse, s'organisent plusieurs scènes clés des drames. On le retrouve par exemple au doigt de la Princesse avant qu'elle ne perde sa vie : « C'est le signe héréditaire/ de mon droit.⁸³² » Donnant le sien à Pierre de Craon, comme la Princesse s'est dépossédée du sien pour Tête d'Or, Violaine s'offre pour l'église qu'il bâtit : « Prenez mon bel anneau qui est tout ce que j'ai.⁸³³ » Elle devient alors vraiment l'Église⁸³⁴, l'Épouse qui permet par

⁸²⁵ PdM, Th I, p.899.

⁸²⁶ Ville, Th I, p.670.

⁸²⁷ Ville, Th I, p.708.

⁸²⁸ SdS, TH II, p.377.

⁸²⁹ SdS, Th II, p.301-302.

⁸³⁰ Ap, 19, 7.

⁸³¹ AM, Th I, p.1006.

⁸³² TdO I, Th I, p.57.

⁸³³ AM, Th I, p.998.

⁸³⁴ Voir le chapitre 5, III.

son *fiat* l'avènement du salut⁸³⁵, selon que l'avait prédit Pierre de Craon⁸³⁶. Dans *Le Père humilié*, Pensée s'empare de la bague d'Orian pour le conduire à travers un jardin⁸³⁷, avant qu'il ne rejoigne un autre jardin éternel, consacrant leur amour dans la mort.

La femme ainsi décrite dans tous ses aspects mariaux représente pour l'homme une image désirable du Dieu pour lequel elle a été créée et qu'elle a pour vocation de refléter et de transmettre : « Du fait de ma présence, où me portent mes pieds, / Je porte la joie, j'apporte l'amour !⁸³⁸ » Mais parce que l'adjuvante de Dieu n'est pas la finalité de la vie spirituelle, il faut qu'elle s'efface pour que l'homme devienne à son tour un « autre Christ » pour ses frères, à l'image de Rodrigue ou de Tobie ; et parce qu'elle n'en est pas non plus la cause, la femme est toujours suscitée par une autre figure, sacerdotale, qui lui révèle sa vocation, l'envoie en mission et manifeste que la vie vient d'un être extérieur à soi-même vers lequel chacun est appelé à retourner.

3. Le poète et le prêtre

*Toi, montre-nous le Père et cela suffit.*⁸³⁹

La figure du prêtre se confond dans les œuvres claudéliennes avec celle du poète (ou de l'artiste) par un même rapport à l'efficacité de la Parole. Le poète répète le Verbe créateur qui « dit » les choses pour « qu'elles soient » ; le prêtre redit les paroles du Verbe rédempteur qui les profère pour recréer l'homme à Son image. De même que tout baptisé est « prêtre, prophète et roi », ainsi tout homme à l'image du Dieu créateur est « poète ». Nathalie Macé souligne l'acception claudélienne de ce mot : « tout homme qui "fait" a

⁸³⁵ « L'Annonce faite à Marie est l'annonce faite à toute créature, mais à la créature que Marie représente. La vocation mariale de la femme, qui est de restaurer l'image éternelle, s'achève en Marie elle-même dans la mesure où Marie représente la créature. » (G.von Lefort, *La Femme éternelle*, op. cit. p.142).

⁸³⁶ PIERRE DE CRAON : *J'emporte votre anneau. / Et de ce petit cercle je vais faire une semence d'or !* (AM, Th I, p.1004).

⁸³⁷ PH, Th II, p.137-138.

⁸³⁸ Ville, Th I, p.681.

⁸³⁹ « Du lieu et de la condition des corps ressuscités », PB I, p.24, en référence à Jn, 14, 8.

droit au titre de poète⁸⁴⁰». Cette partie s'intéresse, parmi eux, à ceux qui ont un charisme particulier de sacerdoce ou de poésie : appelés comme Pierre de Craon ou le Frère Dominique à traduire le monde invisible, ils sont les médiateurs de ciel qui s'effacent quand leur mission est effectuée.

La poésie claudélienne traduit la rencontre du prêtre et du poète à travers le motif des sillons : étymologiquement *versus*, ils représentent le "vers" claudélien, et produisent l'épi appelé à devenir le pain consacré auquel Violaine s'identifie dans *l'Annonce faite à Marie*. Alors qu'Anne Vercors, mi-poète, mi-prêtre, bénit son créateur : « Dieu pleut sur mes sillons⁸⁴¹ », vient le temps de la moisson où Violaine devient l'épi qu'on sacrifie pour qu'il porte du fruit, puis le temps des semailles, où elle est mise en terre. De mêmes sillons parcourent la mer du *Soulier de Satin* et engloutissent le navire du Père Jésuite⁸⁴², rendant efficace sa prière d'intercession pour le salut de Rodrigue. Devenu poète à la quatrième journée, ce dernier peut à son tour parcourir ces "sillons" marins, ayant désormais pour mission « de faire le Paradis terrestre sur un bout de papier⁸⁴³ », qui deviennent ses propres vers ... Les ressources poétiques du drame des hommes sont aussi décrites par Saint Jacques qui voit « les sillons que font deux âmes qui se fuient à la fois et se poursuivent⁸⁴⁴ » : inspirés par un « vent mystérieux⁸⁴⁵ », ils écrivent eux-mêmes par leurs vies l'Histoire du Salut qui célèbre, malgré les lignes courbes de leurs existences, le Verbe de Dieu qui écrit pourtant droit. Dans un même labeur et une même fécondité, le prêtre et le poète, tel le semeur de la parabole⁸⁴⁶, propagent ainsi la parole de vie et expliquent le mystère du Royaume.

⁸⁴⁰ Nathalie Macé, *Le Pays à l'envers de l'endroit*, op. cit. p.22. Dans son ouvrage, du « faiseur de vers » à l'archéologue, en passant par les « métaphores de poètes », l'auteur propose une classification des poètes mis en scène dans les drames claudéliens (pp.19-114).

⁸⁴¹ AM, Th I, p.1010.

⁸⁴² Avec la mort de son frère, « les courants ont repris » pour Rodrigue, et il peut « voir dans le ciel que les étoiles ne clignent plus de la même façon ». Il parcourt désormais ces sillons marins en travaillant « parmi la grande émigration de la mer », emporté par « la volonté de Dieu » soufflant sur lui. (Cf. SdS, Th II, p.347-348).

⁸⁴³ SdS, Th II, p.464.

⁸⁴⁴ SdS, Th II, p.342.

⁸⁴⁵ SdS, Th II, p.341.

⁸⁴⁶ Mc, 4, 1-20.

La parole du prêtre et celle du poète se rejoignent : toutes deux rendent efficace le Verbe de Dieu qu'ils profèrent⁸⁴⁷. Tous deux partagent aussi une même aptitude à communiquer l'Esprit à la matière, en bénissant et consacrant les personnes, en édifiant des cathédrales ou en peignant des images de Saints : « Quand le prêtre profère [la parole], il lui suffit de ce pain pour qu'elle demeure.⁸⁴⁸ » Comme la femme, le poète n'est donc qu'un médiateur de Dieu, qu'il a le charisme d'entendre ou de lire dans la création, et le devoir de révéler au moyen de la liturgie et des poèmes, des sacrements et de l'art. Parmi ces figures, on peut ainsi compter Cœuvre qui épouse la muse Lâla et répond dans tout le troisième acte à son fils Ivors qui lui demande : « Apprends-moi donc, ô mon père, comment je constituerai une société nouvelle entre les hommes selon la rigueur de la joie⁸⁴⁹ ». Le symbolisme spirituel, souligné par la personnification de la Ville, dépasse la construction d'un simple espace urbain mais concerne l'édification même du Corps du Christ, dont chacun est l'image, Jérusalem nouvelle et Épouse de l'Agneau. Cœuvre « assiste⁸⁵⁰ » ses frères dans cette tâche en leur révélant la volonté de Dieu pour l'édification de cette Ville nouvelle : « Il nous faut composer avec lui, et savoir, ô mon fils, ce qu'il nous veut. [...] Peut-être que c'est nous-mêmes qu'il veut.⁸⁵¹ » Sa parole n'est pourtant pas la sienne puisqu'il cite « le Livre » pour exhorter les hommes à se restituer à Dieu⁸⁵² en devenant membres vivants de son Corps⁸⁵³. Cœuvre est la seule figure qui soit explicitement poète et prêtre⁸⁵⁴ et chez laquelle le lyrisme poétique se confond avec l'homélie. L'évolution du personnage qui, de poète devient prêtre⁸⁵⁵, exprime le combat intérieur de Paul Claudel dans ces années de discernement qui suivirent sa conversion, mais préfigure aussi son évolution spirituelle qui le conduira dans son œuvre du vers inspiré au silence en Dieu. Dans *L'Otage*, prêtre Badilon n'a rien du poète symboliste dont on retrouve une esquisse en Cœuvre, mais comme lui, il a pour mission de faire dire à Sygne : « que Votre volonté soit faite, et non pas la mienne⁸⁵⁶ ». Comme Cœuvre, il profère des mots qui ne sont pas les siens mais qui viennent de Dieu ; il est

⁸⁴⁷ Car le poète n'est pas celui qui « fait des vers » et qui rimaille, à l'image du risible Rodilard du *Soulier de Satin*. (Vior Nathalie Macé, *Le Pays à l'envers de l'endroit*, op. cit. p.25-32) Le vrai poète est celui qui s'assimile au prêtre en faisant advenir le Verbe éternel.

⁸⁴⁸ « Consécration », *La Messe là-bas*, OP p.501.

⁸⁴⁹ Ville, Th I, p.731.

⁸⁵⁰ Ville, Th I, p.709.

⁸⁵¹ Ville, Th I, p.726.

⁸⁵² Ville, Th I, p.728-729.

⁸⁵³ Ville, Th I, p.733.

⁸⁵⁴ *COEUVRE : Je suis évêque. Je suis prêtre entre tous les hommes* (Ville, Th I, p.724).

⁸⁵⁵ Évêque, même : « *Entre Cœuvre, revêtu des insignes d'évêque et suivi du clergé.* » (Ville, Th I, p.722).

⁸⁵⁶ Ot, Th I, p.950.

animé d'un souffle qui le dépasse et entend Dieu « qui répond⁸⁵⁷». Ses paroles deviennent même celles du Christ qui appelle Sygne au sacrifice pour le salut du Pape : « Mais il est doux de mourir en Moi qui suis la Vérité et la Vie.⁸⁵⁸». S'il n'y a pas de prêtre dans *L'Annonce faite à Marie*, Pierre de Craon en assure la fonction, lui qui vit pour élever des églises à la gloire de Dieu, qui révèle à Violaine sa vocation en l'incitant à participer à l'œuvre du salut, et qui, reconnaissant la présence de Dieu dans le monde⁸⁵⁹, incite la création à Le célébrer : « Loue ton Dieu, terre bénie, dans les larmes et l'obscurité !⁸⁶⁰» Il est ainsi représentant - dans les deux acceptations du terme - de l'Église du Christ que les hommes sont appelés par lui à devenir. Lui aussi reçoit l'inspiration divine quand il « sent sur son visage « un souffle d'une fraîcheur de rose.⁸⁶¹». Le personnage du Pape donne à la Trilogie son unité, figure de permanence face à un monde en mutation⁸⁶². Plus prêtre que poète, il explique le nœud de l'intrigue à Coûfontaine dans *l'Otage*⁸⁶³ et à ses neveux dans *Le Père humilié*⁸⁶⁴, élevant leur vue à celle de Dieu, lui qui « se tourne gravement vers le Christ⁸⁶⁵» et qui cite l'Écriture. Dans *l'Otage*, son sacrifice de rester captif plutôt que libre « aux mains des hérétiques⁸⁶⁶» l'engage au même dépouillement que Sygne : « *Non meam, Domine. Non pas la mienne, / Non pas la mienne, Seigneur, mais la Vôtre.*⁸⁶⁷» Ces paroles qu'il prononce, et qui ont la force performative du Verbe qu'elles citent, semblent missionner Sygne à les répéter à l'acte suivant. Il reste donc indirectement celui qui, au nom de Dieu, engage la femme à répondre à sa vocation. Son neveu Orso, parce ce qu'il parle au nom de son frère et explique à Pensée la place qui lui échoit, s'apparente aussi au prêtre-poète, traducteur des voies/voix divines. Il revêt un visage de prêtre parce qu'il désire marier son frère à Pensée, et parce qu'il incarne le sacrement religieux, vécu par les amants comme la loi incontournable de l'Ancien Testament que n'a pas encore visité l'Amour : « Je mets cet Orso entre le bonheur et toi », annonce sentencieusement le Pape à son neveu Orian. De fait,

⁸⁵⁷ Ot, Th I, p.947.

⁸⁵⁸ Ot, Th I, p.95, en référence à Jn, 14, 6.

⁸⁵⁹ PIERRE DE CRAON : *Ce qui était caché redevient visible avec Lui.* (AM, Th I, p.996).

⁸⁶⁰ AM, Th I, p.996.

⁸⁶¹ AM, Th I, p.774.

⁸⁶² « Dans le bouleversement universel qui emporte irrésistiblement les institutions politiques et sociales, il existe encore un point fixe, une valeur stable et soustraite aux variations de l'histoire. [...] Le Pape est pour Claudel une incarnation de l'éternel dans le temps » (M.Lioure, *Claudéliana*, « L'histoire et le mal dans la Trilogie de Paul Claudel », *op. cit.* p.94.

⁸⁶³ LE PAPE PIE : *Où est Pierre, je suis. Il n'est pas du Pape d'errer.* (Ot, Th I, p.931).

⁸⁶⁴ LE PAPE PIE : *Vous savez que son père est Notre ennemi, en secrète union avec tous Nos persécuteurs ?* (PH, Th II, p.164).

⁸⁶⁵ Ot, Th I, p.923.

⁸⁶⁶ Ot, Th I, p.926.

⁸⁶⁷ Ot, Th I, p.932.

c'est Orso qui recevra leur consentement nuptial, prêtre qui porte la voix de l'Épouse à l'Époux disparu : « C'est mon âme à la sienne mêlée qu'il faut que tu lui rapportes. [...] Et dis-lui, dis-lui, cette âme, que je n'ai pas été la seule à l'absorber [...] / Dis-lui cela, Orso, dis-lui cela, frère chéri ! Dis-lui cela, Orso !⁸⁶⁸» Les figures de prêtres ouvrent et ferment *Le Soulier de Satin* : le Père jésuite offre sa mort pour devenir interprète dans le ciel de ce que son frère Rodrigue « essaiera de dire misérablement sur la terre.⁸⁶⁹» Inspiré comme le poète, il ressent un souffle « tour à tour avec sa cessation sur (sa) face⁸⁷⁰», qui lui permet de prier pour son frère Rodrigue. Le Frère Léon l'engage *in extremis* à se convertir⁸⁷¹ et à « ne plus regarder que les étoiles⁸⁷²». Leur mission est efficace puisque Rodrigue devient poète animé d'une « fureur sacrée⁸⁷³» à la fin du drame et se confond avec le prêtre en invitant la terre entière à une immense eucharistie. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, le Christophe Colomb II se fait intercesseur du Christophe Colomb qui résiste encore au Ciel : « Va ! va ! va ! Pars ! Dieu t'appelle ! ne les écoute pas !⁸⁷⁴». Il a une fonction similaire au frère Dominique de *Jeanne d'Arc au bûcher*⁸⁷⁵, dont le rapport au Livre en fait un poète qui traduit les voies divines pour les hommes encore attachés à la terre. Enfin, renvoyons à l'étude d'Hélène de Saint Aubert sur *L'Histoire de Tobie et de Sara*, qui étudie la figure de Tobie-poète⁸⁷⁶. Il est aussi le prêtre par excellence qui a pu sauver Sara « par le sacrement de la Grâce de Dieu⁸⁷⁷» et la laisser le précéder comme l'Aurore, pour qu'elle apporte la lumière à celui qui ne voit pas. Figure du Christ qui apporte le salut à l'humanité blessée, figure de poète en quête d'une « parole au-dessus de toute parole⁸⁷⁸», en lui s'allient le plus parfaitement les figures de poète et de prêtre, scellant les noces de la parole humaine avec le Verbe, du drame avec l'Écriture. En Tobie, le poète et le prêtre parachèvent même les figures de héros et de mari, faisant de lui le personnage qui accomplit la quête dramatique de l'auteur et qui « réconcilie » comme le Christ l'humanité éparse. Ainsi, à partir du *Soulier de*

⁸⁶⁸ PH, Th II p.201-202.

⁸⁶⁹ SdS, Th II, p.262.

⁸⁷⁰ SdS, Th II, p.261.

⁸⁷¹ SdS, Th II, p.528.

⁸⁷² SdS, Th II, p.529.

⁸⁷³ SdS, Th II, p.338.

⁸⁷⁴ CC, Th II, p.581.

⁸⁷⁵ FRERE DOMINIQUE : *C'est moi-même, Dominique, moi, Dominique, qui du Ciel suis descendu vers toi avec ce livre.* (JdA, Th II. p.650).

⁸⁷⁶ Hélène de Saint Aubert, « Tobie à la recherche de la parole : la quête du poète », *Théâtre et exégèse*, Genève, Droz, 2014, p.326-341.

⁸⁷⁷ HTS, Th II, p.735.

⁸⁷⁸ H.de Saint Aubert, *Théâtre et exégèse, op. cit.* p.329.

Satin, le prêtre-poète n'est plus un personnage secondaire mais se confond avec le héros appelé à devenir un « autre Christ ». Il est une figure essentielle des drames sans laquelle « le Verbe qui a langage en Pie⁸⁷⁹ » ne pourrait devenir un actant du drame, et sans laquelle la femme ne serait pas offerte en hostie pour le salut de l'homme.

Guide spirituel, c'est en effet un homme qui missionne la femme, comme le poète convoque la muse et le prêtre la grâce. La femme n'a pas l'initiative de l'action scénique, sacrifice ou parole de vie qu'elle vient porter à l'homme : il faut que le prêtre l'enseigne et l'incite à se donner, manifestant par elle la puissance du Verbe divin et l'action supérieure d'un Dieu sans lequel les créatures ne sont rien. Cette prise de conscience semble progressive, puisque jusqu'au *Partage de Midi*, la femme n'a pas de figure spirituelle pour la guider : « J'ai poussé toute seule à ma façon, explique Ysé. Il ne faut point me juger mal⁸⁸⁰. » Mais dès *l'Otage*, la force des femmes repose sur l'appel qu'elles reçoivent d'un prêtre – ou d'une figure prenant fonction de prêtre. Monsieur Badilon découvre à Sygne sa vocation : « C'est à vous de sauver votre hôte⁸⁸¹ » ; Violaine est la demeure que Pierre de Craon a pour mission de susciter⁸⁸², et c'est lui qui l'engage au sacrifice quand elle hésite : « *Elle le regarde, les yeux pleins de larmes, hésite et lui tend la main. Il la saisit et pendant qu'il la tient dans les siennes elle se penche et le baise sur le visage.*⁸⁸³ » Avant qu'elle ne consente à laisser partir Orian vers son destin, Pensée se laisse mener par Orso qui la guide : « Venez, madame la Taupe, madame la Chauve-Souris. Donnez-moi le bras.⁸⁸⁴ » Prouhèze aussi a un Gardien, qui la conduit fermement, la tient « par un fil comme un pêcheur longanime⁸⁸⁵ » et la pousse à renoncer au péché : « J'attends que tu consentes. [...] Cette mort qui fera de toi une étoile, consens-tu à la recevoir de ma main ?⁸⁸⁶ ». Le prêtre-poète a ainsi pour vocation de missionner la grâce et de guider l'âme humaine que représente toutes deux la femme.

⁸⁷⁹ Ot, Th I, p.948.

⁸⁸⁰ PdM, Th I, p.834.

⁸⁸¹ Ot, Th I, p.953.

⁸⁸² PERRE DE CRAON : *Que de choses j'ai faites déjà ! Quelles choses il me reste à faire et suscitation de demeures !* (AM, Th I, p.1004).

⁸⁸³ AM, Th I, p.1005.

⁸⁸⁴ PH, Th II, p.188.

⁸⁸⁵ SdS, Th II, p.404.

⁸⁸⁶ SdS, Th II, p.413.

Une fois cette mission accomplie, et de même qu'à la messe il s'efface derrière le Christ rendu présent, le prêtre-poète disparaît symboliquement du drame pour laisser la femme-qui-est-la-grâce conduire l'homme à Dieu : « Faites que je sois entre les hommes comme une personne sans visage et ma / Parole sur eux sans aucun son comme un semeur de silence, [...] / Comme un semeur de la mesure de Dieu.⁸⁸⁷ » Car le poète s'efface toujours devant la sainteté, à l'instar de Pierre de Craon qui reconnaît la supériorité mystique de Violaine : « Va au ciel d'un seul trait ! Quant à moi, pour monter un peu, il me faut tout l'ouvrage d'une cathédrale et ses profondes fondations.⁸⁸⁸ » Dans la version pour la scène, il agit dans le prologue et ne reparait pas une fois sa mission accomplie de bâtir une *Justitia* qui deviendra Violaine. De même, le Père Jésuite meurt dès le prologue du drame et Tobie cède à Sara le devant de la scène : alors qu'il semblait être le véritable héros de l'histoire, toute la deuxième partie est consacrée à la femme et au miracle qu'elle suscite. C'est ainsi que les figures de prêtres n'apparaissent pas plus de deux fois dans les drames : la première fois pour conduire l'âme à faire la volonté de Dieu, et la seconde, pour en attester l'accomplissement, en l'accompagnant dans la mort. Après la scène du consentement de Sygne, Monsieur Badilon revient ainsi pour l'aider à vivre le grand passage de son agonie à sa mort⁸⁸⁹, tout comme Pierre de Craon, dans la première version de *L'Annonce faite à Marie*, revient entourer le corps de Violaine. En poète, il fait un éloge funèbre qui explique le sens du drame, canonisant celle qui s'est conformée au Christ en devenant « la pierre angulaire⁸⁹⁰ » rejetée des hommes :

PIERRE DE CRAON : Ô que la pierre est belle et qu'elle est douce aux mains de l'architecte ! et que le poids de son œuvre tout ensemble est chose juste et belle ! / Qu'elle est fidèle, et comme elle garde l'idée, et quelles ombres elle fait ! / Et qu'une vigne fait bien sur le moindre mur, et le rosier dessus quand il est en fleurs, / Qu'il est beau, et que c'est réel ensemble ! / [...] J'ai trouvé la pierre que je cherchais, non détachée par le fer, / Plus douce que l'albâtre et d'un grain plus serré que la meule. / Comme les frêles os de la petite Justitia servent de base à mon grand édifice, / C'est ainsi qu'à son sommet en plein ciel je mettrai cette autre Justice, / Violaine la lépreuse dans la gloire, Violaine l'aveugle dans le regard de tous⁸⁹¹.

Dans *Le Soulier de Satin*, c'est le frère Léon qui prend la place du Père Jésuite pour attester l'accomplissement de la mission de Prouhèze, qui est enfin devenue « un ange⁸⁹² ».

⁸⁸⁷ « La Maison fermée », *Cinq grandes Odes*, OP, p.283.

⁸⁸⁸ AM (version pour la scène), Th II, p.779.

⁸⁸⁹ Ot, Th I, p.977-978.

⁸⁹⁰ Cf Mt, 21, 42 : « N'avez-vous jamais lu dans les Écritures : La pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs est devenue la pierre d'angle : c'est là l'œuvre du Seigneur, la merveille devant nos yeux ! »

⁸⁹¹ AM, Th I, p.1083-1084.

⁸⁹² LE PERE JESUITE : Faites de lui un homme blessé parce qu'une fois en cette vie il a vu le visage d'un ange ! (SdS, Th II, p.262)

La dimension sacrificielle du prêtre qui s'efface et de la victime qu'il offre douloureusement est constitutive de sa fonction, un prêtre n'existant pas sans victime. Mais ce rapport du prêtre à la victime évolue dans les drames de même qu'il progresse dans la Bible : dans l'Ancien Testament, le prêtre et la victime sont deux protagonistes distincts, tandis que la venue du Christ, « à la fois le prêtre, la victime et l'autel⁸⁹³ », unit, en les assumant tous, ces rôles jusqu'alors séparés. Une même progression structure les drames de Paul Claudel : dans *La Ville, l'Annonce faite à Marie* ou *Le Père Humilié*, le prêtre permet le sacrifice de la femme en jouant le rôle de sacrificateur : ainsi Monsieur Badilon pleure-t-il l'oblation de Sygne sans pouvoir s'associer à sa souffrance autrement que par ses larmes : « Ayez pitié de moi aussi, prêtre, pécheur, qui viens Vous immoler mon enfant unique de mes propres mains. / Et vous ma fille, dites que vous me pardonnez⁸⁹⁴ » ; Pierre de Craon consacre Violaine sans prendre part à son sacrifice, puisqu'il est même guéri de sa lèpre, et le Pape du *Père humilié* attend d'Orian le renoncement à son amour, sans être amené lui-même à souffrir un sacrifice équivalent. Mais à partir du *Soulier de Satin* où les figures du Père Jésuite et de Rodrigue sont enchaînées et livrées pour « la délivrance des âmes captives », le prêtre prend sur lui le sacrifice qu'il permet alors à l'autre d'accomplir à sa suite et qui les lie pour toujours. Par l'offrande de lui-même, il s'unit à la victime au point de la rejoindre dans sa souffrance ; il apporte dans la forme et dans le fond le salut et l'unité, accomplissant la prière sacerdotale du Christ qui est aussi l'idéal poétique de Claudel : « Père, qu'ils soient un⁸⁹⁵ ». Le prêtre-poète a depuis lors un lien privilégié avec la victime, tous les deux communiant au même sang, dans une même identification au Christ. C'est pourquoi la femme claudélienne qui s'offre peut prendre des aspects sacerdotaux, qui marquent sa conformation au Christ : la Princesse revêt des habits épiscopaux ; Violaine prêche aux animaux de la forêt⁸⁹⁶ et assure la célébration de la liturgie dans sa grotte⁸⁹⁷. Ayant comme en un baptême « lavé son vêtement dans le sang de l'agneau⁸⁹⁸ », elle devient véritablement « prêtre,

LE FRERE LEON : Elle n'est pas si morte que ce ciel autour de nous et cette mer sous nos pieds ne soient encore plus éternels ! (SdS, Th II, p.529).

⁸⁹³ Cinquième préface pascale de la Liturgie catholique.

⁸⁹⁴ Ot, Th I, p.956-957.

⁸⁹⁵ Jn 17, 24.

⁸⁹⁶ *UNE FEMME : Elle prêche aux chevreux et aux lapins au clair de lune. [...] Tous les lapins [...] qui étaient assis bien honnêtement tous en rond sur leurs petits derrières pour l'écouter.* (AM (version pour la scène), Th II, p.821).

⁸⁹⁷ AM, III, 3.

⁸⁹⁸ Ap, 7, 14.

prophète et roi » et comme le prêtre, ne fait plus qu'un avec le Christ. Il est alors notable que du « Père » un peu distant qu'étaient pour la sacrifiée Monsieur Badilon ou le Pape, la figure du prêtre devient un « frère⁸⁹⁹», pour Rodrigue avec le Père Jésuite et le frère Léon qui prend son relais, mais aussi pour Jeanne d'Arc accompagnée du frère Dominique. C'est la personne du Christ côtoyé comme un frère, qui lie le prêtre et la victime, le poète et la femme ; c'est lui qui institue le prêtre comme l'actualisation permanente de sa présence sur terre. Images du Christ consacré, les prêtres font advenir l'efficacité de son sacrifice par les sacrements, et cet avènement est mis en scène dans les drames pour marquer la puissance actancielle d'un Dieu invisible qui fait pourtant progresser l'action scénique. Le Cavalier de la première version de *Tête d'Or* consacre ainsi la Princesse avant sa crucifixion en lui partageant ce pain rompu qu'elle est appelée à devenir :

LA PRINCESSE : Donne-moi à manger, si tu le peux ! j'ai faim.

LE CAVALIER : Cette croûte est tout mon testament. [...]

LA PRINCESSE : Ô bouchée noire ! bouchée de pain, plus chère que la bouche même⁹⁰⁰!

Monsieur Badilon baptise le petit Louis-Agénor-Napoléon⁹⁰¹ et entend la confession de Sygne tandis que le frère Léon écoute celle de Rodrigue⁹⁰² ; Pierre de Craon a la charge de consacrer Violaine dans d'implicites vœux monacaux : « Et qui sans moi mènerait à leurs noces ces naissantes églises dont Dieu m'a remis la charge ?⁹⁰³», et le père Anne Vercors célèbre une forme d'eucharistie en rompant le pain à la table familiale avant son départ.

Prêtre et poète sont donc des figures *religieuses*, qui « relie » l'homme et le monde à Dieu par la médiation du Verbe, perçu comme parole divine et corps sacré qui se donnent. Les vers du poète se confondent avec la louange du prêtre, qui trouve son sommet dans l'eucharistie à laquelle tous deux convient la création entière :

Mais vous, prêtres, [...]/ Vous n'êtes que prière vous-mêmes ; vous êtes la jointure et le ciment, / Vous ne faites qu'un avec Dieu, vous ne faites qu'un avec nous aussi, / Vous commandez à Dieu, vous Le faites et Le tenez à notre merci, / Nous vous tenons, vous Le tenez, et tout tient dans une seule église, / Vous êtes l'Ordre par excellence en qui tout le corps s'organise.⁹⁰⁴

⁸⁹⁹ SdS, Th II, p.262.

⁹⁰⁰ TdO I, Th I, p.121.

⁹⁰¹ Ot, Th I, p.962.

⁹⁰² SdS, Th II, p.528.

⁹⁰³ AM, Th I, p.993.

⁹⁰⁴ *L'Offrande du Temps*, OP p.525-526.

Pour provoquer cette élévation de l'homme vers son Dieu, le prêtre doit d'abord révéler de Dieu ce qui suscitera chez l'âme la louange : « Et quel droit, Lui,/ A-t-il que nous, hommes, l'aimions, alors que nous ne le connaissons pas ?⁹⁰⁵» explique Cœuvre à son fils Ivors. Sa première mission consiste donc à faire connaître Dieu aux hommes pour que ceux-ci l'aiment. C'est pourquoi les scènes en présence d'un prêtre ou d'un poète sont souvent didactiques et visent à convertir l'intelligence humaine par la compréhension de Dieu. Il a alors pour rôle d'interroger le sens, de révéler la cause en demandant « non pas comment, mais *pourquoi* », afin que soient manifestées et acceptées les « voies impénétrables⁹⁰⁶» de Dieu. Le pédagogue joue ce rôle auprès de Tête d'Or et lui enseigne le bien commun⁹⁰⁷, l'interrogeant d'un cri mallarméen : « Mais qu'est-ce que tout cela veut dire ?⁹⁰⁸». C'est le travail de Monsieur Badilon qui montre à Sygne en la personne du Pape un intérêt supérieur à son amour humain. De même, Pierre explique à Violaine ce qu'est la sainteté⁹⁰⁹ afin que, prêtre à son tour dans la grotte, elle l'explique ensuite longuement à sa sœur Mara. Par un discours raisonnable qui purifie la passion amoureuse, le Pape encourage Orian à se défaire des « attachements de la terre⁹¹⁰» et de leur préférer « une poignante réalité » : la joie qu'il doit porter au monde⁹¹¹ plutôt que de s'enfermer dans la nuit de Pensée. Le frère Léon explique lui aussi à Rodrigue le sens des chaînes qui lient son corps pour libérer son âme : « On a mis aux fers vos membres, ces tyrans, et il n'y a plus qu'à respirer pour vous emplir de Dieu !⁹¹²»

Aussi, pour signifier l'élection⁹¹³ et le sacerdoce de ceux qui se sont « enchaînés » à Dieu, prêtre et poète se distinguent des hommes. Leur désintéressement aux causes terrestres manifeste leur attachement à celles du Ciel :

BESME : Mais toi, Cœuvre, qui es-tu et à quoi est-ce que tu sers ?

COEUVRE : Ô Besme, pour comprendre ce que je suis et ce que je dis, / Il t'est besoin d'une autre science. / [...] Et si tu me demandes à quoi je sers, tu commets un désordre, tu confonds les catégories. A quoi sert la couleur

⁹⁰⁵ Ville, Th I, p.727.

⁹⁰⁶ Rm, 11 ,33.

⁹⁰⁷ TdO, Th I, p.417-418.

⁹⁰⁸ TdO, Th I, p.417.

⁹⁰⁹ AM, Th I, p.1000.

⁹¹⁰ PH, Th II, p.168.

⁹¹¹ PH, Th II, p.170.

⁹¹² SdS, Th II, p.529.

⁹¹³ « Le grand prêtre est toujours pris parmi les hommes et chargé d'intervenir en faveur des hommes dans leurs relations avec Dieu. [...] On ne s'attribue pas cet honneur à soi-même, on le reçoit par appel de Dieu. » (He, 5, 1-4).

de tes cheveux ? / [...] Inconnu des hommes, l'Être qui nous a créés et nous conserve en nous considérant / Nous connaît, et nous contribuons secrètement à sa gloire⁹¹⁴.

Éprouvés par la solitude, ils sont souvent incompris. A Mesa qui veut être prêtre, Ysé rit et répond : « Vous êtes singulier⁹¹⁵ ». Pierre de Craon, par nécessité sanitaire autant que par efficacité dramatique se fait « rare et peu fréquent⁹¹⁶ », lui qui « n'avait pas besoin de femme » parce qu'il a « préféré Dieu dans son cœur »⁹¹⁷. Cœuvre et Orso ne peuvent rester avec la femme qu'ils aiment et se retrouvent seuls. Mais cette solitude dispose à une fécondité spirituelle ceux qu'on appelle « Père⁹¹⁸ » et qui répondent « mon fils⁹¹⁹ », leur rôle - ainsi décrit par Monsieur Badilon - étant d'« achever [leur] enfant pour le Ciel⁹²⁰ ». Sygne est « l'enfant de son âme »⁹²¹, et « l'âme de Violaine » est l'enfant de Pierre⁹²². Cœuvre « médite une frondaison, d'autres fleurs et la pesanteur du fruit⁹²³ » qui prendront naissance en la Ville nouvelle ; Orso, dans son abnégation, devient père de l'enfant de son frère. Leur vocation à la paternité leur donne un statut privilégié dans les drames quand on considère que la figure du père y est souvent absente, « humiliée » ou érodée⁹²⁴. Père, le prêtre devient image de Dieu pour l'homme, il enfante la grâce, qui elle-même prédispose au salut.

Dès lors, l'accomplissement suprême pour un homme est de devenir prêtre lui-même, témoignage de sa consécration à Dieu et de sa conformation au Christ. Il lui faut pour cela, comme Cœuvre, se laisser dépouiller de la femme, et, comme Pierre de Craon, « revêtir le Christ » dans sa pauvreté et son exclusion. Mara enseigne à Jacques ce chemin de dépossession quand elle le corrige de son désir de posséder : « Monsanvierge est à Dieu et le maître de Monsanvierge est l'homme de Dieu, qui n'a rien / A lui, ayant tout

⁹¹⁴ Ville, Th I, p.673.

⁹¹⁵ PdM, Th I, p.841.

⁹¹⁶ AM, Th I, p.993.

⁹¹⁷ AM, Th II, p.996.

⁹¹⁸ AM, Th I, p.951 ; Ot, Th II, p.165.

⁹¹⁹ PH, Th II, p.170 ; SdS, Th II, p.529.

⁹²⁰ Ot, Th I, p.975.

⁹²¹ Ot, Th I, p.975.

⁹²² AM, Th I, p.1004.

⁹²³ Ville, Th I, p.707.

⁹²⁴ Le père de la Princesse meurt, Ivors ne rencontre Cœuvre qu'à la toute fin du drame ; Orian meurt ; Anne Vercors s'en va ; Tobie le Vieux est aveugle et impotent... Ironiquement, seul l'anti-héros Turelure reste un père présent dans le drame de *l'Otage* ! Voir le Chapitre 5, II, 1.

reçu pour un autre.⁹²⁵» Elle l'instruit ainsi du rôle qu'il devra tenir en l'absence d'Anne Vercors afin qu'il devienne « le père » à sa place, lors d'une scène qui s'apparente à une ordination :

ANNE VERCORS : Voilà, j'ai rendu la justice. / C'est toi Jacques, maintenant qui la rendras à ma place. [...] C'est toi qui seras le père ici à ma place [...] Donne à manger à toutes les créatures [...] et aux esprits et aux corps, et aux âmes immortelles [...] Je m'en vais et il demeure à ma place. Obéissez-lui⁹²⁶.

Il le devient véritablement quand il passe enfin de son désir de posséder Violaine⁹²⁷ à une disposition spirituelle d'écoute consentante, avant-dernier mot qu'il prononce dans le drame⁹²⁸, avènement du Verbe qui, enfin écouté, peut se livrer... Don Rodrigue, dépossédé de celle qu'il aime et dépouillé du prestige de ses fonctions royales, devient le poète enchaîné à la joie. Père de la grâce en Marie de Sept-Épées et victime consentante offerte pour le salut des âmes, il devient vraiment prêtre en se faisant serviteur : « Dieu m'a fait pour être son pauvre domestique. / Je veux écosser les fèves à la porte du couvent. Je veux essayer les sandales toutes couvertes de la poussière du Ciel!⁹²⁹». Le drame de Tobie et de Sara marque aussi la conversion de Tobie-le-vieux qui se drape métaphoriquement des habits sacerdotaux, et peut alors réinvestir son rôle de « père » en recouvrant la vue :

TOBIE LE VIEUX : 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 pectoral 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 étendus⁹³⁰.

L'homme, revenu à Dieu par le concours de la femme et à l'instigation du prêtre-poète, devient enfin à son image, lui-même prêtre, capable d'offrir à Dieu sa personne en sacrifice pour le salut du monde. Là réside la dynamique vertueuse de la charité et le mystère de l'interdépendance des êtres, qui trouvent leur accomplissement hors d'eux-mêmes, en l'autre : le prêtre élu de Dieu suscite la femme-*anima* qui provoque la conversion de l'homme afin qu'il se restitue à Dieu.

Comme le poète, le père est donc celui qui voit : pour Tobie la nécessité d'envoyer son fils sauver Sara, pour Anne Vercors le besoin de partir à Jérusalem, pour Pierre de Craon l'église encore en projet mais

⁹²⁵ AM, Th I, p.1026.

⁹²⁶ AM (version pour la scène), Th II, p.793.

⁹²⁷ JACQUES : *Je vous tiens pour de bon, votre main et le bras avec, et tout ce qui vient avec le bras. / Parents, votre fille n'est plus à vous ! c'est à moi seul !* (AM, Th II, p.796).

⁹²⁸ L'avant-dernier mot de Jacques Hury dans *l'Annonce faite à Marie* est aussi celui de Rodrigue dans *Le Soulier de Satin* : « Ecoutez ! » (AM, Th I, p.1089 et SdS, Th II, p.531).

⁹²⁹ SdS, Th II, p.531.

⁹³⁰ HTS, Th II, p.707

déjà édifiée dans son cœur, pour Cœuvre, la ville nouvelle qui existe déjà en puissance... Parce qu'il a conscience de la cause qui anime toute chose, le "poète" claudélien se présente comme un traducteur de Dieu qui réalise le double mouvement, ascendant de convertir la parole humaine en une "eucharistie" et descendant de rendre sensible à l'homme le Dieu invisible⁹³¹, les faisant participer à une véritable communion. Pour la conversion de l'homme, il vient révéler la présence cachée de Dieu, lui découvrant par l'acuité de son regard poétique l'harmonie cachée d'un monde apparemment disjoint, l'unité profonde d'un être qui se croit irrémédiablement partagé. Et de même que le prêtre invoque l'Esprit pour la consécration du pain qui régénérera les hommes, dans les drames il envoie la femme en mission auprès de l'homme, en vue de sa transfiguration. Par la transcendance que donne le souffle divin à la parole du poète, chez Claudel celle-ci se confond toujours en une prière de louange⁹³² et acquiert ainsi un degré de performance qui dépasse l'acte de représentation, faisant advenir efficacement l'action. Par toutes les facettes de l'art ainsi commentées à travers les personnages de poètes, de peintres ou d'architectes, se lit un éloge de toute forme d'art, louange par laquelle la poésie rejoint la prière d'offertoire du prêtre. Participation humaine à l'action divine, le travail donne une fécondité poétique à toute sorte d'action et s'élève en prière lorsqu'il est offert :

LE VICE-ROI : Est-ce que toute cette beauté sera inutile ? Venue de Dieu, est-ce qu'elle n'est pas faite pour y revenir ? Il faut le poète et le peintre pour l'offrir à Dieu, pour réunir un mot à l'autre et de tout ensemble faire action de grâces et reconnaissance et prière soustraite au temps. / C'est avec son œuvre tout entière que nous prions Dieu !

Il permet même au blé qui naît de ces sillons, « fruit de la terre et du travail des hommes », de devenir le Corps du Christ. « Ô bon ouvrage de l'agriculteur où le soleil est comme notre bœuf luisant, et la pluie notre banquier, et Dieu tous les jours au travail étant notre compagnon, faisant de tous le mieux⁹³³ ! » L'art est ainsi une participation active de l'homme sans laquelle l'offrande ni la transfiguration de la matière ne peuvent avoir lieu, et sans laquelle Violaine n'aurait pu être consacrée. Elle a offert son corps « en travail » pour une maternité spirituelle, et engage Jacques à une même participation à l'avènement du Christ : « Travaille, c'est tout ce qu'on te demande. / Interroge la vieille terre et toujours elle te répondra dans le pain et le vin.⁹³⁴»

⁹³¹ « *Le langage enfin réel et le soupir féminin et le baiser intelligible / Et le sens pur ineffablement contemplé / Dont mon art est de faire une ombre misérable avec des lettres et des mots.* » (« La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.272).

⁹³²⁹³² Pierre de Craon loue Dieu pour sa création malgré sa maladie (AM, Th I, p.995-996) ; Jacques Hury consent par son « Oui » à la louange de Violaine agonisant « Que c'est beau une grande moisson ! » (AM, Th I, p.1071) ; le Père Jésuite rend grâce dans son infortune : « Seigneur, je vous remercie de m'avoir ainsi attaché ! » (SdS, Th II, p.260) Voir le chapitre 1.

⁹³³ AM, Th I, p.1017.

⁹³⁴ AM (*version pour la scène*), Th II, p.846.

Anne Vercors illustre cette efficacité du labeur, une des conditions du rachat humain⁹³⁵, en allant chercher la peine simplement pour le fruit qu'elle pourrait porter : « Nous sommes trop heureux. [...] Tout périt et je suis épargné. / En sorte que je paraîtrai devant lui vide et sans titre.⁹³⁶ » La démarche artistique se rapproche ainsi de la liturgie, ce que Claudel concède sans peine à propos de Jeanne d'Arc, mais qui s'applique tout aussi bien à *l'Otage* et à *l'Annonce faite à Marie* dont les intrigues reprennent toutes deux les paroles et la structure de la consécration eucharistique :

Aussi, quand Madame de Rubinstein me demanda de consacrer à Jeanne d'Arc un poème dramatique, soutenu par des chants et de la musique, est-ce tout naturellement à une espèce de messe que je songeais aussitôt. Là aussi ne s'agissait-il pas d'un sacrifice solennel, de la rédemption par un être innocent ?⁹³⁷

Bien que personnage secondaire, le poète est donc la figure des drames ; hybride, il s'identifie à la femme/*anima* par sa réceptivité à la grâce, et à l'homme/*animus* par son attachement à la matière. A l'exemple de don Rodrigue, sa figure se confond par moments avec celle du Père, ou celle du Roi, manifestant sous de multiples facettes un Dieu qui est à la fois « poète », époux et monarque souverain⁹³⁸...

4. « Celui qui nous a aimé plus que lui-même ...⁹³⁹ »

*Sois le rocher qui m'abrite
La maison fortifiée qui me sauve
Ma forteresse et mon roc, c'est toi.⁹⁴⁰*

Avec le prêtre-poète, le père, le mari ou le roi sont les garants dont la femme a besoin pour ne pas tomber dans l'idolâtrie pécheresse d'un amour trop humain qui - telle Ève - causerait sa propre perte et celle de son amant. La fantaisie de la femme « inattendue et mystérieuse⁹⁴¹ » lui confère un caractère instable qu'une extrême sensibilité peut faire basculer ; elle peut ainsi devenir « perdition » lorsque l'équilibre qu'elle

⁹³⁵ Gen, 3, 19.

⁹³⁶ AM (*version pour la scène*), Th II, p.787.

⁹³⁷ Paul Claudel, « Présentation de *Jeanne d'Arc au bûcher* », *Le Journal musical français* (16 Janvier 1951), Th II, p.1398.

⁹³⁸ Voir le chapitre 5, I.

⁹³⁹ « Vivant, Celui qui nous a aimé plus que lui-même, sauveur ami, médecin, conseiller, enfant, frère, père, époux ! » (« Credo », *La Messe là-bas*, OP p.501).

⁹⁴⁰ Ps 30.

⁹⁴¹ Lettre de Rosie à Paul Claudel, le 9 Août 1918, in J I, p.416 et *Lettres à Ysé*, Paris, Gallimard, 2017, p.130.

entretient avec *animus* est brisé, et que, figure de stabilité, elle devient alors « madame Cognepartout⁹⁴² ». Le personnage d'Ysé en est le plus probant exemple : délaissée par son époux et non guidée par une figure de poète, elle reconnaît « ne pas porter où elle va le bonheur⁹⁴³ ». Sichel, qui n'a pas de guide à ses côtés au début du *Pain dur* est « prête à tout, et à tout trahir⁹⁴⁴ ». *A contrario*, Dona Prouhèze ne succombe pas à la tentation d'entraîner l'homme à pécher avec elle, car des figures mâles - Pélage, Balthasar ou Camille - dissuadent l'âme qu'elle est de succomber à l'illusion de ses sens, en dressant, selon leur vocation d'hommes, des barrières bien concrètes - rempart, auberge, exil - qui empêchent sa dissipation. Dans *Le Père humilié*, une même différence fondamentale sépare les personnages d'Orso et d'Orian. Si ce dernier représente assurément la figure de l'amant sensible, Orso joue le rôle du mari raisonnable, lui qui épouse Pensée et répare par l'amour désintéressé qu'il lui porte la passion déréglée de son amant. « Je ne vous aime pas comme mon frère, dit-il. Vous me suffisiez telle quelle. J'aurais été patient avec vous⁹⁴⁵. » *Animus* équilibre *anima* par la justesse d'un amour ordonné. Ajusté au ciel, Tobie parfait la figure de l'Époux que tendent à devenir les personnages claudéliens - sans succès jusqu'à lui - , et qu'il devient enfin contrairement aux six fiancés précédents de Sara : « celui à qui l'épouse appartient, c'est l'époux.⁹⁴⁶ » En recevant Sara du ciel, il réhabilite la figure du mari, compris non plus selon la chair dans une finitude humaine telle que Sara l'expérimentait fatalement jusqu'alors, mais comme une image de l'Époux éternel qui s'offre par amour pour le salut de son aimée. En ce sens, Tobie accomplit la figure mâle claudélienne, étant à la fois l'homme de conquête, le prêtre et l'époux.

Tête d'Or met en scène le père de la « Grâce⁹⁴⁷ », un roi qui se laisse tuer et déposséder de son trône. Sa disparition laisse le royaume affaibli sous l'emprise d'un chef conquérant qui le mènera à la victoire, mais elle permet surtout au héros Tête d'Or, comme un adolescent, de suivre son chemin initiatique. L'effacement du Roi devient nécessité dramatique pour le héros, qui doit découvrir que la liberté de son être ne réside pas dans le pouvoir mais dans le consentement, et que la souveraineté ne s'acquiert pas en imposant « sa volonté

⁹⁴² PH, Th II, p.186.

⁹⁴³ PdM, Th I, p.836.

⁹⁴⁴ *Le Pain dur*, Th II, p.8.

⁹⁴⁵ Ph, Th II, p.187.

⁹⁴⁶ Jn, 3, 29.

⁹⁴⁷ TdO, Th I, p.471.

au-dessus de tous⁹⁴⁸» mais en se faisant serviteur⁹⁴⁹. Simon Agnel se construit sur le sang de ce roi martyr, sauvé par la grâce. Ce père était en effet le garant de sa fille qu'il a protégée jusqu'à son dernier souffle : « Ne prends point ce qui est à moi ; ne dépouille point ma fille⁹⁵⁰», et le garant de ses sujets qu'il aime comme un père et sur lesquels il se lamente, à l'image de Cébès qu'il accompagne dans la mort et qu'il appelle « enfant⁹⁵¹». Si sa disparition permet la rédemption de Tête d'Or, à la mort finale de la Princesse nul autre Roi ne vient pourtant le remplacer et il reste alors une figure encore inaccomplie de l'œuvre claudélienne.

Dans *L'Échange*, le portrait de l'époux se dessine en contre-point des faiblesses de Louis Laine, inconstant et infidèle, cupide et concupiscent, « mauvais gérant des biens de son maître⁹⁵²». L'époux est tout ce qu'il ne sait pas être encore, mais que Pélage puis Tobie sauront devenir plus tard. En attendant, il est l'antithèse du mari ; il ne sait pas garder sa femme – il ne sait donc pas garder son âme –, qui permet de lire en négatif la figure d'un époux christique garant de la grâce et aimant jusqu'au bout.

L'Empereur du *Repos du septième jour* incarne la figure christique d'un souverain qui descend aux Enfers pour libérer de la mort envahissante son peuple bien-aimé. Le discours initial du Salutateur résume les fonctions de ce roi qui incarne toute la sainte Trinité, étant « le Père de la famille » et « le Maître du Champ », mais aussi « Fils du Ciel », « le Premier », « l'Unique » et « le Un » qui l'apparentent au Christ, et encore « le Sceau de la Justice » et « le Dispensateur de l'Eau » qui l'identifient au Saint-Esprit⁹⁵³. Ce roi entend la plainte de ses sujets, et si lui aussi disparaît de leur monde pour n'y plus revenir, c'est pour leur salut, se sacrifiant par amour et par fidélité à ses fonctions : « 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 !⁹⁵⁴» Comme pour occuper le trône laissé vide à la fin de *Tête d'Or*, *Le Repos du septième Jour* marque une progression dans la composition de la figure du Roi puisqu'un Empereur est sacré à la fin de la pièce pour perpétuer son image.

⁹⁴⁸ TdO, Th I, p.420.

⁹⁴⁹ *LE PEDAGOGUE* : Il n'est point d'autre bien que celui qui j'ai dit, / Et c'est pourquoi les hommes font société, afin que chacun puisse servir aux autres.

TETE d'OR : Servir ? / Et moi, à quoi suis-je fait pour servir ? Quel outil suis-je ? (TdO, Th I, p.418).

⁹⁵⁰ TdO, Th I, p.419.

⁹⁵¹ TdO, Th I, p.370.

⁹⁵² Voir Luc, 16, 1-13.

⁹⁵³ RSJ, Th I, p.599.

⁹⁵⁴ RSJ, Th I, p.616.

La Ville met en scène en Lambert un roi sage⁹⁵⁵, « puissant politique », « chef d'hommes », « pasteur de cités »⁹⁵⁶ lui aussi exclu de la Ville⁹⁵⁷, et père de Lâla, « cette fille qu'(il) a élevée⁹⁵⁸», recueillie et qu'il aime. Comme le Roi de *Tête d'Or*, il ne guide pas son peuple par la violence mais le conduit à la paix⁹⁵⁹, s'assimilant au poète qui dispense une parole de vie : « Il est plus laborieux de conduire les hommes par la persuasion que par le fer. / Labourer la multitude et l'ensemencer de paroles / Est une agriculture pleine de sueurs et de déceptions.⁹⁶⁰ » Gardien de sa fille⁹⁶¹, lui aussi est évincé du drame quand Lâla lui préfère Cœuvre et que la ville est rebâtie ; mais malgré ces déroutes, la justesse de son jugement n'altère pas son inflexible autorité : « Pour moi, je sais ce qu'il faut faire et je n'accepterai point d'avis⁹⁶² ». Figure de la sagesse, comme le Christ⁹⁶³ il se présente en médecin face aux maux de la Ville⁹⁶⁴, et c'est à lui que les délégués viennent demander conseil. Seulement, drame du commencement de l'œuvre claudélienne, il n'est pas reçu par la femme qui lui préfère le poète, et il part en reniant trois fois la joie⁹⁶⁵. Ainsi, ce gouverneur christique ne sauvera pas la Ville ; c'est le poète qui y parviendra, grâce à la muse Lâla, en donnant naissance au futur roi Ivors, qui, possédant en bon roi « son âme dans la prudence⁹⁶⁶ », rachète la folie anarchique de la Ville. L'échec de Lambert traduit la prééminence du poétique sur le spirituel, et la figure du roi évincé, « pierre rejetée par les bâtisseurs », devra attendre *Le Père humilié* pour être réhabilitée et devenir « la pierre d'angle » sur laquelle l'édifice dramatique se construit : tout à l'inverse de Lambert et comme pour réparer son éviction, Orian se retire volontairement des bras de Pensée et reçoit pour mission de restituer la joie. Même mort, il continue de porter du fruit en Pensée, et sa parole est perpétuée par son frère tandis que Lambert se tait dans la « désolation⁹⁶⁷ ».

⁹⁵⁵ Il fait l'éloge de la vieillesse, contrairement aux « jeunes gens » pour qui le monde « n'est que l'écho de la Bataille et le chœur de la Comédie ». Ville, Th I, p.665).

⁹⁵⁶ Ville, Th I, p.666.

⁹⁵⁷ LAMBERT : *Ils m'ont chassé, et maintenant ils me rappellent et me poursuivent. Tous m'ont abandonné.* (Ville, Th I, p.685)

⁹⁵⁸ Ville, Th I, p.665.

⁹⁵⁹ C'est le mot qu'il rétorque deux fois à Avare lui décrivant les immondices de la Ville. (Ville, Th I, p.665 et p.666).

⁹⁶⁰ Ville, Th I, p.666.

⁹⁶¹ LÂLA : *Lambert ! Défendez-moi contre eux, car ils se moquent de moi.* (Ville, Th I, p.684).

⁹⁶² Ville, Th I, p.685.

⁹⁶³ Cf Marc, 2, 17 : « Car ce ne sont pas les gens bien portants qui ont besoin du médecin, mais les malades. Je ne suis pas venu appeler des justes, mais des pécheurs. »

⁹⁶⁴ LAMBERT : *Et les lois ne m'arrêteront pas, mais comme le médecin, car tel est mon métier, / (Et je guérirai ce pays, malade moi-même de son mal), / J'agirai selon que la maladie le commande, et j'emploierai où il convient le couteau.* Ville, Th I, p.689)

⁹⁶⁵ Ville, Th I, p.693

⁹⁶⁶ Ville, Th I, p.727

⁹⁶⁷ Ville, Th I, p.694.

Le drame de *Partage de Midi* repose sur l'absence du mari : de Ciz délaisse Ysé après que celle-ci l'a supplié de ne pas la laisser seule⁹⁶⁸, elle qui se sent « trop faible⁹⁶⁹ » auprès des hommes. Celle qui n'a déjà pas eu de père⁹⁷⁰, perdant son mari perd un gardien pour la défendre de ceux qui veulent non pas l'aimer mais mettre la main sur elle, « une grosse et vilaine main⁹⁷¹ ». Homme de conquête, Amalric qui espère « prendre Ysé, tenir Ysé, emmener Ysé⁹⁷² » n'accède pourtant pas au statut d'époux car il n'en a pas compris la fonction. De même, si de Ciz échoue comme mari, c'est parce que lui aussi l'a « prise et gagnée⁹⁷³ » comme un conquérant, sans assumer le rôle de gardien qu'il aurait dû tenir auprès d'elle : :

YSE : Plût au ciel que tu me défendisses quelque chose, et que tu me défendisses moi-même ! / Après tout, je suis une femme, ce n'est pas si compliqué. Que lui faut-il / Que sécurité comme une mouche à miel active dans la ruche bien fermée ? / Et non pas une liberté épouvantable ! Ne m'étais-je pas donnée ? / Et je voulais penser que je serais maintenant bien tranquille, / Que j'étais garantie, / Qu'il y avait toujours quelqu'un avec moi / Pour me conduire, un homme quelque idée que j'aie, quelqu'un / Qui saurait bien toujours être plus fort que moi ? / Et que m'importe que tu me fasses mal pourvu que je sente / Que tu me serres et que je te sers⁹⁷⁴.

Ne maintenant pas la « ruche bien fermée », de Ciz n'est pas garant du jardin scellé qu'est son âme et dans laquelle sa négligence fait entrer le péché, exprimé dans le drame par l'adultère d'Ysé. Mesa quant à lui, dont le drame est de l'aimer hors du sacrement du mariage, ne peut non plus devenir mari, ni père puisque meurt symboliquement l'enfant. Sa tentative pour « reprendre cette femme qui est à [lui] et cet enfant qui est le [sien]⁹⁷⁵ » échoue, car il n'est pas encore dans l'attitude d'un mari serviteur, mais d'un amant captateur de l'amour. Ce n'est que dans une démarche de « pénitence⁹⁷⁶ », par laquelle il ne cherche plus à posséder Ysé mais à se donner avec elle⁹⁷⁷, qu'il peut devenir une figure de l'Époux éternel à l'heure de la « résolution⁹⁷⁸ » du drame. Il rachète ainsi l'abandon de De Ciz en restant, lui, jusqu'à la mort auprès d'Ysé qui l'implore : « Ne me quitte point, Mesa !⁹⁷⁹ », permettant enfin « une union si juste et si pure⁹⁸⁰ ».

⁹⁶⁸ YSE : *N'achève pas de partir ! ne sois pas absent dans le milieu de ma vie !* (PdM, Th I, p.859).

⁹⁶⁹ PdM, Th I, p.832.

⁹⁷⁰ YSE : *Je n'ai point eu de parents pour m'élever.* (PdM, Th I, p.834).

⁹⁷¹ PdM, Th I, p.836.

⁹⁷² PdM, Th I, p.836.

⁹⁷³ PdM, Th I, p.858.

⁹⁷⁴ PdM, Th I, p.859.

⁹⁷⁵ PdM, Th I, p.886.

⁹⁷⁶ PdM, Th I, p.897.

⁹⁷⁷ MESA : *Donnons-nous donc d'un seul coup !* (PdM, Th I, p.898).

⁹⁷⁸ PdM, Th I, p.899.

⁹⁷⁹ PdM, Th I, p.894.

⁹⁸⁰ PdM, Th I, p.895.

L'*Otage* échoue aussi à dresser le portrait du mari accompli : Georges n'est pas resté celui de sa défunte femme et ne devient pas celui de Sygne ; quant au « Comte Toussaint Turelure », il offre le visage ambivalent d'un mari qui comme Pélage assigne une tâche de confiance à sa femme⁹⁸¹, mais dont le mariage semble pourtant invalide puisque Sygne le refuse jusqu'au bout ; il ne reste d'ailleurs pas son mari bien longtemps, « onze mois en tout, dont neuf séparés⁹⁸² », Sygne mourant juste après lui avoir assuré une descendance. Il n'est pas non plus le mari de Sichel qui vit pourtant auprès de lui pendant deux ans dans l'espérance qu'il le devienne : « J'ai pensé d'abord qu'il m'épouserait, mais, concède-t-elle, j'ai dû bientôt renoncer à cet espoir enchanteur.⁹⁸³ » Antithèse du Vice-Roi pour Dona Musique, il n'est pas garant de son âme, empêchant « de faire de la musique⁹⁸⁴ » Sichel pourtant artiste ; antithèse de Pélage, il n'est pas le gardien mais le geôlier de la femme qu'il « réduit en esclavage comme les anciens Israélites⁹⁸⁵ ». Il exerce tout de même sa fonction de père auprès de son fils, lui transmettant, par un baptême laïc, les valeurs nationales qui l'animent : « Et moi, je te baptise français, petit lapin, avec cette goutte de de la rosée champenoise sur la bouchette. / Goûte le vin de France, citoyen !⁹⁸⁶ » Mais il devient bien vite aussi l'anti-père du drame d'après son fils qui en témoigne : « Mon père, dès que je suis né, a mis tout son cœur à me détester⁹⁸⁷ », créant en lui un vide affectif tel qu'il deviendra parricide et privera définitivement le drame d'un père qui n'était déjà pas époux.

Avec Jacques Hury qui n'épouse pas la « douce Violaine » et dont le mariage avec Mara est bâti sur une trahison et un mensonge, la figure de l'époux reste encore déficiente dans *L'Annonce faite à Marie*. Mais grâce à la présence du père, qui secourt la femme et qui éduque Jacques à devenir père et époux à son tour⁹⁸⁸, la solution du mari comme moyen de résolution du drame commence enfin à se dessiner, et à l'heure du dénouement, Jacques peut recevoir en Mara sa femme légitime : « *Mara tourne la tête vers son mari et le regarde.* – La voici qui me regarde. La voici qui revient vers moi avec la nuit !⁹⁸⁹ »

⁹⁸¹ Il la charge auprès de son cousin Georges de la négociation des conditions du retour du Roi.

⁹⁸² *Le Pain dur*, Th II, p.20.

⁹⁸³ *Le Pain dur*, Th II, p.11.

⁹⁸⁴ *Le Pain dur*, Th II, p.11.

⁹⁸⁵ *Le Pain dur*, Th II, p.11.

⁹⁸⁶ *Ot*, Th I, p.962.

⁹⁸⁷ *Le Pain dur*, Th II, p.32.

⁹⁸⁸ ANNE VERCORS : *Il sera à la place du garçon que je n'ai pas eu. C'est un homme droit et courageux. / Je le connais depuis qu'il est un petit gars et que sa mère nous l'a donné. C'est moi qui lui ai tout appris.* (AM, Th I, p.1007).

⁹⁸⁹ AM, Th I, p.1089.

Dans *Le Père humilié*, l'Époux prend enfin corps en Orso qui dévoile explicitement la fonction rédemptrice du mari⁹⁹⁰ et permet à l'amour désintéressé de vaincre le péché : il est la voix de l'amour qui parle pour l'amant ; il n'idéalise pas la femme aimée mais la reçoit telle qu'elle est sans vouloir la changer : « J'aimerais mieux que la fille ne fût pas aveugle et que la famille ne fût pas borgne, mais qu'y puis-je ?⁹⁹¹ » ; il la laisse libre de son amour : « Est-ce qu'il croit vraiment qu'il va me forcer à épouser cette personne qui l'aime et ne m'aime pas ?⁹⁹² » ; non point jaloux d'un frère qui aurait pu être un rival, il organise même une rencontre entre Orian et celle qu'ils aiment tous deux ; gardant la mesure de son amour, il « ne mourra point de douleur⁹⁹³ » s'il ne l'épouse pas ; ses paroles finissent même par être « plus tendres qu'aucune de celles » qu'Orian avait dites à Pensée autrefois⁹⁹⁴ et son amour se sublime dans la chasteté du mariage qu'ils s'appêtent à contracter. Comme le Pape l'a pressenti en le désignant, il est ainsi plus digne d'être son mari car il l'aime mieux que son frère Orian :

ORSO : Et c'est parce qu'il l'aime trop que vous lui dites de ne pas l'épouser ?

LE PAPE PIE : Ce n'est pas parce qu'il l'aime trop, mais parce qu'il ne l'aime pas assez. [...] / Ce n'est pas aimer quelqu'un que de ne pas lui donner ce qu'on a en soi de meilleur⁹⁹⁵.

Comme Tobie, Orso devient image du Christ qui épouse et rachète Israël ; en recevant Pensée, il répare la blessure de Sichel et du peuple juif esseulé :

SICHEL : Il n'y a pas un homme vivant, si je sors de ceux de ma race, / Qui me tende la main et me dise de son gré : « Viens. Sois à moi. Tu es ma femme. » / Nous sommes refusés par toute l'humanité, et c'est de ce refus que nous sommes faits.⁹⁹⁶

Le Soulier de satin ne manque pas de personnages incarnant la force masculine christique, qui protège, sauve et aime d'un amour gratuit. Don Balthasar joue ce rôle de gardien auprès de Prouhèze, mais missionné par Don Pélage⁹⁹⁷ il n'agit que par procuration du mari. Ce dernier a toute confiance en sa femme : « Ni elle, ni vous, noble ami, j'en suis sûr, n'avez à redouter ces quelques jours de compagnie.⁹⁹⁸ » Face à

⁹⁹⁰ *ORSO : Il ne s'agit pas seulement de vous, / Mais de lui et de cet enfant qui le continue. Il faut sauver le nom de l'insulte, comme on sauve un drapeau.* (PH, Th II, p.200).

⁹⁹¹ PH, Th II, p.166.

⁹⁹² PH, Th II, p.164.

⁹⁹³ PH, Th II, p.167.

⁹⁹⁴ PH, Th II, p.194.

⁹⁹⁵ PH, Th II, p.167.

⁹⁹⁶ *Le Pain Dur*, Th II, p.7.

⁹⁹⁷ *DON PELAGE : Prenez-en soin, Don Balthasar, en ce voyage difficile. Je la remets à votre honneur. / (...) Je me charge de Musique et toi je te confie Prouhèze.* (SdS, Th II, p.264-265).

⁹⁹⁸ SdS, Th II, p.265.

l'amour adultère de Prouhèze, il reste garant du mariage, proposant « une très bonne et forte prison⁹⁹⁹ » ; fidèle, il a conscience que sa mission est d'assister sa femme¹⁰⁰⁰, et rempli d'espérance à son égard, il lui confie à Mogador « un devoir à la mesure de son âme », en bon médecin de l'âme qu'il choisit d'être pour elle. Il « pense à elle » et se sent lié au point que chacune de ses paroles lui semble parvenir jusqu'à Prouhèze « dans le silence où elle est, l'une après l'autre.¹⁰⁰¹ » Son rôle d'époux est d'ailleurs reçu d'En-haut et vécu comme une vocation car Pélage a « prié et reçu conseil¹⁰⁰² » de la Vierge, puis a été mandaté par Dieu¹⁰⁰³ comme époux. Dès lors, il n'agit pas sous l'impulsion des sentiments – ce que lui reproche justement Prouhèze -, mais répond à la nécessité¹⁰⁰⁴ et au « consentement en présence de Dieu dans la foi¹⁰⁰⁵ ». En lui offrant son palais, il s'est ainsi porté garant de la demeure qu'elle représente, et désire pour elle un bien supérieur qu'elle ne sait pas encore reconnaître au début du drame : « Ne savais-je pas mieux qu'elle ce qui la rendrait heureuse ?¹⁰⁰⁶ » dit-il à Dona Honoria. En bon Époux, il désire en somme lui communiquer les choses du Ciel, devenant pour elle l'image du Christ¹⁰⁰⁷ : « Et moi, c'est cette paix que je voulais lui donner, à cette jeune créature qui semblait faite pour elle, si seulement elle avait voulu lui ouvrir ses pétales.¹⁰⁰⁸ » Malgré la réticence de Prouhèze qui ne comprend pas l'amour désintéressé que lui voue Pélage, la persévérance de celui-ci dans son combat pour que « l'étreinte de ces deux cœurs » ne cesse pas¹⁰⁰⁹, alliée à la féconde souffrance de ceux qui aiment, finit par porter du fruit et par rendre cet amour conjugal victorieux : « Je sais que pour la première fois votre âme a réussi à passer jusqu'à la sienne¹⁰¹⁰ » atteste Dona Honoria. Prouhèze, envoyée par son mari garder « cette place perdue entre la mer et le sable¹⁰¹¹ » est alors protégée par le Roi qui prend le relais de Pélage pour sa défense : « Je ne puis ainsi laisser une femme à la tête d'une bande de brigands sur ce château à moitié submergé entre le sable et la mer, entre la trahison et l'Islam. [...] »

⁹⁹⁹ SdS, Th II, p. 326.

¹⁰⁰⁰ SdS, Th II, p.329.

¹⁰⁰¹ SdS, Th II, p.327.

¹⁰⁰² SdS, Th II, p.328.

¹⁰⁰³ *DON PELAGE* : Vous ne pouvez donner à un autre ce que vous avez remis une fois pour toutes / A Dieu de qui j'ai reçu mandat en ce qui concerne votre personne. (SdS, Th II, p.334).

¹⁰⁰⁴ *DONA HONORIA* : Peut-être que votre arrivée aussi était nécessaire. (SdS, Th II, p.326).

¹⁰⁰⁵ SdS, Th II, p.327.

¹⁰⁰⁶ SdS, Th II, p. 327.

¹⁰⁰⁷ Cf Jn, 14, 27.

¹⁰⁰⁸ SdS, Th II, p.328.

¹⁰⁰⁹ SdS, Th II, p.332.

¹⁰¹⁰ SdS, Th II, p.329.

¹⁰¹¹ SdS, Th II, p.336.

/ J'aime mieux perdre Mogador que l'âme d'une de nos filles.¹⁰¹²» Cherchant à remettre en présence les amants, le Roi veut éduquer en eux la liberté d'un renoncement consenti et salvateur, afin que se déploie une « âme incapable d'être étouffée¹⁰¹³». Il dirige ainsi les protagonistes selon sa bienveillance et ses vues politiques, faisant accéder Don Rodrigue au statut de héros. L'amant Rodrigue, déjà père de Marie de Sept-Épées, connaît en effet l'ultime victoire de devenir enfin l'époux des noces éternelles par son héroïque renoncement¹⁰¹⁴ à Prouhèze : alors qu'il « célèbre ses fiançailles avec la liberté¹⁰¹⁵», il accomplit son amour et achève le drame. Le personnage de Camille devient aussi une figure de mari en épousant Prouhèze, la « couvrant et protégeant de sa noirceur »¹⁰¹⁶. Dieu utilisant « même le péché », sa malice le rend à son insu garant de Prouhèze qui ne peut s'empêcher de s'attacher à cette âme en perdition, pour la sauver. Pourtant, ombre double de Rodrigue, il n'est que l'envers du mari, lui qui bat celle qu'il est censé aimer et qui s'imagine volontiers en héros protecteur de la femme, dans une romance qui reste un fantasme irréalisé :

DON CAMILLE : Ce qu'on attendait, c'est toute une flotte empanachée foudroyant notre petit Mogador, et nous, répondant de notre mieux. / C'est vous-mêmes, une plume rouge à votre chapeau, à la tête de cinquante bonshommes pique au point, donnant l'assaut. / Don Camille navré et occis, et Madame qu'on emporte palpitante¹⁰¹⁷.

Par dérision, ce n'est finalement pas lui qui meurt, mais Prouhèze, confortant la chimère de cette représentation d'un mari chevaleresque qu'il n'est pas. En tout point opposé à Pélage qui ne lui a pas donné d'enfant, il cherche à « prendre ce petit pied nu » et assume son infidélité alors qu'« il ne manque pas de femmes » autour de lui¹⁰¹⁸. Leur mariage n'est pas fondé sur l'amour qui se fait serviteur mais sur l'emprise de l'un sur l'autre. Mari fantasmé, il n'est aussi qu'un simulacre de prêtre, n'étant pas le sacrificateur de sa victime mais son bourreau, et un roi fantoche, puisque Prouhèze gouverne Mogador à sa place :

DONA PROUHEZE : L'important est que vous fassiez ce que je veux et depuis dix ans, oui, mis à part de temps en temps ces mouvements ridicules de votre humeur sauvage, / En gros je n'ai pas de reproches à vous faire et je crois que le Roi est content¹⁰¹⁹.

¹⁰¹² SdS, Th II, p.343.

¹⁰¹³ SdS, Th II, p.344.

¹⁰¹⁴ Double renoncement de Rodrigue : le premier à Mogador, et le second dix ans plus tard, au large de la forteresse, sur le pont du bateau.

¹⁰¹⁵ SdS, Th II, p.527.

¹⁰¹⁶ SdS, Th II, p.357.

¹⁰¹⁷ SdS, Th II, p.359.

¹⁰¹⁸ SdS, Th II, p.421.

¹⁰¹⁹ SdS, Th II, p.422.

A ces figures s'ajoute celle de l'Ange, qui joue un même rôle de gardien dans *Le Soulier de satin* ou *L'Histoire de Tobie et de Sara* :

DON BALTHAZAR : Il y aura un autre gardien qui m'aidera et auquel vous n'échapperez pas aussi aisément.

DONA PROUHEZE : Lequel, seigneur ?

DON BALTHAZAR : L'Ange que Dieu a placé près de vous¹⁰²⁰.

L'Ange ne dit pas à Prouhèze ce qu'elle désire entendre, mais lui transmet la vérité de la part de Dieu qui l'envoie ; il la guide et la conseille comme Azarias le fait pour Tobie.

Il faut que le dramaturge ait atteint toute sa maturité pour que la figure christique de l'Époux soit mise en scène dès le début d'un drame. *L'Histoire de Tobie et de Sara* raconte comme un homme missionné par Dieu, figure explicitement christique, traverse fleuve et désert pour rejoindre la femme qu'il aime depuis toujours et qui l'appelle, qu'il sauve en l'épousant et qu'il ramène dans un état bienheureux au sein de la demeure maternelle, représentation symbolique du paradis. Tobie accomplit donc sur scène ce qui restait à l'état de désir ou d'espérance chez les autres héros claudéliens. Figure de la paternité, Tobie le Vieux comprend, cautionne et encourage le départ de son fils, faisant de la figure du père le destinateur de la quête du héros. Aussi semble-t-il inéluctable que l'œuvre dramatique de Claudel s'achève avec ce drame qui permet à l'amour de s'accomplir enfin dès ici-bas. L'homme-époux, pécheur jusqu'alors dans les drames, permet à son tour la rédemption de l'âme que représente Sara, en une circularité du salut qui rappelle l'interdépendance des êtres et l'unité du corps christique.

Au fil des drames, la figure de l'Époux – et avec elle, l'avènement du Christ – est engendrée lentement et progressivement. Comme le Christ envoyé de Dieu, elle est enfantée par la figure du père qui le précède toujours et le guide, et elle finit par s'accomplir dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, dépassant les noces purement mystiques qui résolvaient les drames jusqu'alors. Quoi qu'on en dise, si d'un point de vue dramaturgique *Le Soulier de Satin* est assurément le sommet de l'œuvre claudélienne, et si d'un point de vue poétique il propose une résolution indéniable au *Partage de Midi*, d'un point de vue spirituel la représentation de Dieu par les personnages mis en scène ne doit pas s'arrêter à ce drame, qui ne trouve pas encore sa résolution en-dehors de la mort des amants et qui ne réunit pas encore ceux-ci sur scène. Écrit

¹⁰²⁰ SdS, Th II, p.276.

quatorze années après l'achèvement du *Soulier de satin*¹⁰²¹, *l'Histoire de Tobie et de Sara* accomplit enfin le drame d'*animus* et d'*anima* - et avec lui toute l'Histoire du salut-, en faisant enfin de l'Époux le héros, et en proclamant par lui que la résolution du drame humain et la célébration des noces spirituelles peuvent advenir dans l'humanité encore pécheresse que représente Sara.

Par l'amour désintéressé qu'ils portent aux hommes, ces figures ont pour fonction d'expliquer l'amour de Dieu, qui aime avec l'autorité et le dévouement d'un père, amour parfait que Monsieur Badilon représente : « Nul homme ne vous a aimée comme moi, de cet amour que les gens du monde n'entendent pas.¹⁰²²»; avec la jalousie et la tendresse d'un époux, comme Anne Vercors qui en témoigne malgré son départ : « L'amour que j'ai pour ma douce Élisabeth aux cheveux noirs est grand¹⁰²³»; avec la justice et la sagesse d'un monarque, l'amour divin étant aussi symboliquement celui du roi pour ses sujets : « Voyez-vous un moyen quelconque de nous passer de Don Rodrigue ?¹⁰²⁴» A leur manière, de tels personnages se conforment alors à Dieu dont on peut dire : « Voyez quel amour nous a donné le Père ...¹⁰²⁵ ». Mais le quiproquo du drame repose précisément sur l'amour de ces personnages qui ne concorde pas souvent avec l'idéal amoureux des amants : l'époux délaisse sa femme, le père part en voyage, le mari n'exprime pas son amour et le Roi meurt ... Autant de visages d'un Dieu absent, qui portent naturellement la femme à tourner son regard vers un amant bien incarné et présent. Làla trompe ainsi l'amour de son père adoptif Lambert pour épouser Cœuvre ; pour son amant, Ysé délaisse de Ciz puis Amalric qui lui assurent pourtant la sécurité ; Pensée se donne à Orian qui l'aime d'un amour impossible et se refuse à Orso qui l'aime pourtant comme un époux ; Prouhèze est prête à quitter son mari pour retrouver Rodrigue... Aussi, derrière ce visage d'époux faible ou absent, Claudel n'incombe-t-il pas la faute de l'adultère à Dieu lui-même, qui n'a pas su préserver

¹⁰²¹ Il est intéressant de lire la progression spirituelle du drame amoureux de Claudel en parallèle de la correspondance qu'il entretint avec Rosalie Vetch. Quand il achève *le Soulier de Satin*, alors qu'il a renoué avec celle qu'il aime et même s'il a banni tout désir d'union charnelle (Cf. LY p.207), il n'a pas renoncé à son amour (Cf. LY (1921) p.134-135). A ce moment, sa vie conjugale est douloureuse, et l'on comprend que la figure de l'époux d'« ici-bas » soit austère. A l'époque de *Tobie et de Sara*, aucun mot n'est plus passionné dans sa correspondance avec Rosalie et il semble avoir subordonné à son amour pour Dieu la passion qui occupait jusqu'alors la première place de son cœur : « Mon amour pour toi, lui écrit-il, est resté le même tout en étant transporté au sein de la volonté divine. » (LY (1933) p.356). On comprend alors l'écriture apaisée et la résolution de son drame personnel en *Tobie et de Sara*. Enfin il aime « en Dieu », comme le lui expliquait son confesseur en 1906 (LY, p.386).

¹⁰²² Ot, Th I, p.976.

¹⁰²³ AM, Th I, p.1012.

¹⁰²⁴ SdS, Th II, p.518.

¹⁰²⁵ 1Jn, 3, 1. Voir le chapitre 5, I.

sa créature de la tentation ? « Plût au ciel que tu me défendisses quelque chose, et que tu me défendisses moi-même !¹⁰²⁶ » crie Ysé à De Ciz comme un reproche à Dieu... Reproche que Mesa reprendra dans son cantique lorsqu'il dira à son tour : « ce que je pouvais, / Je l'ai fait, je me suis donné, / Et Vous ne m'avez point accepté, et c'est l'autre qui nous a pris.¹⁰²⁷ » L'évolution spirituelle de Claudel se lit alors au fil des drames par la présence d'un époux de substitution qui assure la protection de la femme en l'absence du mari, comme le prêtre assure sur terre celle de Dieu en attendant son retour glorieux. Dans *Le Père humilié*, le frère joue ce rôle pour Pensée ; dans *L'Annonce faite à Marie*, c'est Pierre de Craon qui le fait pour Violaine et dans *Le Soulier de Satin*, l'Ange pour Prouhèze, en attendant le retour effectif de l'époux dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Par ces figures spirituelles, se lit le passage d'une autorité temporelle à une autorité divine. Ces garants de l'âme sont missionnés par Dieu et leur action est efficace : en assurant une présence paternelle ou sponsale auprès de la femme, ils lui permettent de devenir « l'Épousée », pour qu'elle ne soit plus un lieu de « désolation » mais qu'elle réalise sa propre vocation en devenant cité de Dieu¹⁰²⁸.

Comme l'Empereur du *Repos*, tous gardent ainsi les âmes dont ils ont la lourde charge contre l'intrusion du péché. C'est pourquoi il convient désormais de distinguer du péché les figures de païens, qui, loin de chercher la perte de la femme-*anima*, concourent malgré eux à son salut et participent à la composition nuancée et réaliste du Corps divin dont ils font aussi partie.

¹⁰²⁶ PdM, Th I, p.859.

¹⁰²⁷ PdM, Th I, p.889.

¹⁰²⁸ Cf Is, 62, 4-6 : « On ne te dira plus : « Délaissée ! » À ton pays, nul ne dira : « Désolation ! » Toi, tu seras appelée « Ma Préférence », cette terre se nommera « L'Épousée ». Car le Seigneur t'a préférée, et cette terre deviendra « L'Épousée ». Comme un jeune homme épouse une vierge, ton Bâtitteur t'épousera. Comme la jeune mariée fait la joie de son mari, tu seras la joie de ton Dieu. Sur tes remparts, Jérusalem, j'ai placé des veilleurs ; ni de jour ni de nuit, jamais ils ne doivent se taire. Vous qui tenez en éveil la mémoire du Seigneur, ne prenez aucun repos ! »

5. Les « usurpateurs¹⁰²⁹ »

Je ne suis pas agréable mais utile¹⁰³⁰.

Nombreuses sont les figures de païens chez Claudel qui leur voue une sympathie assumée et leur donne un rôle essentiel - presque pictural - dans la composition en clair-obscur de son œuvre¹⁰³¹. Il faut ces personnages bien incarnés pour que les drames ne sombrent pas dans un mysticisme inaccessible. Il faut la noirceur de Mara et celle de Camille pour faire ressortir la clarté de Violaine et de Prouhèze ; il faut leur péché pour qu'éclate leur sainteté ; il faut leur petitesse pour comprendre la grandeur du salut... Ces personnages rejoignent donc à leur insu les autres adjuvants du drame, puisque Dieu se sert d'eux pour « fabriquer » des saints, les rendant indispensables à l'intrigue. Leur nécessité est autant poétique par le relief qu'ils apportent à la composition¹⁰³², que dramatique par le sacrifice qu'ils exigent de la femme et qui participe au dénouement du drame :

Entre Mara et Violaine, explique Claudel, il y a une nécessité absolument impitoyable : il faut absolument que Violaine devienne une sainte [...] 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.¹⁰³³

Ces figures sont païennes car, elles mènent une vie sans Dieu, se laissant même parfois mener par les forces diaboliques. D'elles ne peut donc sortir la vertu ni la divine bénédiction de l'enfantement. Ainsi, contrairement à la fidèle et constante Marthe, Lechy Elbernon écoute ses propres passions et non l'appel d'un amour extérieur. Aussi est-elle « éperdue. Éparse. Ce soleil intérieur se déploie dans toutes les directions, c'est pour ça qu'il est effroyable. Ce n'est pas un soleil bienfaisant, c'est un soleil au contraire destructeur. Tout ce qui est démesuré est destructeur.¹⁰³⁴» Elle n'est d'ailleurs pas guidée par Dieu, mais par « le démon de la tristesse » qui ne la quitte pas¹⁰³⁵. Son influence en est néfaste ; à l'opposé des femmes bénies qui deviennent mères et enfantent la vie, elle engendre le mal, le péché et la mort :

¹⁰²⁹ Dans *Claudel et l'Usurpateur* (Paris, Desclée de Brouwer, 1971, 211 p.), Jacques Petit appelle « usurpateurs » ces figures qui sont le « double » et « l'ombre » du héros (p.50), « une part secrète et condamnée de soi-même » (p.52). Il voit en eux la réécriture du péché originel de l'homme « initié par Satan ». (p.37).

¹⁰³⁰ Le Baron Turelure, Ot, Th I, p.943.

¹⁰³¹ « Le sujet que j'avais à exprimer comportait toutes sortes de reflets, toutes sortes d'échos, toutes sortes de suscitations [...], qui avaient des rapports avec le drame, pas seulement d'efficiencie, mais [...] de contraste. » (MI, p.291).

¹⁰³² « C'est cette loi des complémentaires qui explique tous ces personnages. » (MI, p.291).

¹⁰³³ MI, p.254.

¹⁰³⁴ MI, p. 132.

¹⁰³⁵ E, Th I, p.575.

LECHY ELBERNON : Savez-vous que je pourrais le ruiner ? [...] / Le diable a trouvé la maison vide, et il est entré dedans, et il ne peut plus en sortir. / [...] Je porte dans la chaleur de ma bouche une dissolution plus parfaite, / Soit que je fasse signe à l'adolescent / Que c'est lui que j'aime entre tous, le nouveau-né ! soit que le vieillard au menton hérissé de crin blanc approche / Le rond difforme de sa bouche aux bords épais ! / Et ils ne s'approchent point de moi en vain ; mais ils emportent de moi de la semence, / Fraude, fureur, poison, perversion fondue de la femme et perte des enfants, / Cupidité, glotonnerie, malice, dégoût du travail et de la peine, et correspondance de la punition ! / Et le mal n'est point pour un seul, mais il se propage sans fin, / Car il est touché dans son hérédité. Et telle est la joie que je donne¹⁰³⁶.

Ses passions conduisent effectivement le héros à sa perte, avant qu'une femme plus forte, dans un drame ultérieur, ne dissipe l'influence du monde païen incarné par Lechy Elbernon : dix-huit ans après *L'Échange*, un même double de femmes sainte/païenne permet enfin que soit vaincu le paganisme de l'une par la sainteté de l'autre. Violaine triomphant de la dureté de Mara et sauvant, par l'enfant ressuscité, la vie de celui qu'elle aime, rachète la faiblesse de Marthe qui, n'ayant pas su encore l'emporter sur Lechy, avait perdu son époux Louis.

Dans *La Ville*, Avare non plus ne tourne pas vers Dieu son regard mais se contemple et agit en fonction de lui-même : « M'étant envisagé moi-même, voyant mon corps, voyant cette volonté forte, patiente et docile, / Je n'ai point considéré que la direction manquât et qu'il me fût nécessaire de trouver en autrui le principe de l'acte¹⁰³⁷. » Ses puissances anarchiques mènent à la destruction de la Ville et à la paresse d'un peuple qui s'écoute et ne veut pas travailler. Une telle conception égocentrée du monde conduit à la malédiction et non à la parole de louange et de vie qu'enfante Dieu : « Malédiction sur l'homme / Et sur toute œuvre de l'homme !¹⁰³⁸», professe Avare dans sa dernière réplique. Il faut alors la piété d'Ivors qui attend de Dieu seul le salut pour racheter le paganisme d'Avare et restaurer la prospérité de la Ville : « Le Prince n'est point le principe. / Aucune personne humaine, aucune chose causée / N'enferme la vertu de fin dernière en elle.¹⁰³⁹»

Dans *Partage de Midi*, la figure ambivalente d'Ysé, qui n'a jamais pensé à Dieu¹⁰⁴⁰, la rattache par certains aspects au paganisme qui attire et défie l'âme pieuse de Mesa, incarnant le combat spirituel de celui qui espérait se faire religieux mais qui se retrouve « pareil à un œuf cassé » « au milieu de ces peuples païens

¹⁰³⁶ E, Th I, p.576-578.

¹⁰³⁷ Ville II, Th I, p.698.

¹⁰³⁸ Ville II, Th I, p.719.

¹⁰³⁹ Ville II, Th I, p.722.

¹⁰⁴⁰ PdM, Th I, p.842.

»¹⁰⁴¹. Mais la piété l'emporte dans ce combat qu'ils mènent tous deux : quand Ysé quitte Mesa pour Amalric, son union n'aboutit pas car rien de fécond ne peut sortir du paganisme qu'il incarne aussi¹⁰⁴² ; lorsqu'elle revient finalement vers Mesa et reconnaît en lui une « créature de Dieu¹⁰⁴³», signe de sa nouvelle piété¹⁰⁴⁴, l'amour enfin s'accomplit, malgré la mort même.

Dans la Trilogie, Turelure incarne le paganisme par l'opportunisme politique qui gouverne toutes ses actions et le détourne de l'immuabilité divine. Il hérite d'ailleurs d'une religion toute empreinte de superstition païenne, car son père avait une « façon de guérir les entorses en faisant une croix dessus avec le pouce du pied gauche » et les curés « ne disaient jamais la messe sans passer la main sur la nappe pour s'assurer qu'on n'avait pas mis dessous quelque grimoire.¹⁰⁴⁵ » Cet ésotérisme se retrouve dans les tractations qu'il effectue caché de tous dans une pièce aux volets clos « bien qu'il fasse jour¹⁰⁴⁶ », ou dans la feinte affection qu'il porte à Sichel et à son fils en public alors qu'il les maudit dans son cœur. Rien de sacré ne sort du double langage de cet être partagé ; il a enfanté un païen, Louis, qui méprise le crucifix¹⁰⁴⁷, qui assume sans scrupules ses placements malhonnêtes¹⁰⁴⁸ et n'espère nulle autre patrie que lui-même¹⁰⁴⁹. La piété éteinte avec la mort de Sygne, le paganisme règne en semant la discorde dans la famille Turelure-Coûfontaine, qui devra attendre la fin du *Père humilié* pour recevoir la paix apportée par le christique Orso. En attendant, Sichel qui ne croit pas en Dieu¹⁰⁵⁰ pousse Lumîr au meurtre de Turelure et engendre en Pensée une fille aveugle, symbole de son incrédulité ; aucune foi n'anime non plus Lumîr, double féminin de l'opportuniste Baron, qui s'exclame : « Si Dieu existait, Oui, si Dieu existait, -*Elle regarde le crucifix - D'une voix déchirante* : Si Dieu existait, il y aurait Dieu d'abord, mais il n'y a plus que des soldats.¹⁰⁵¹ » D'agnostique, elle devient délibérément athée quand elle convainc Louis de tuer la figure du Père.

¹⁰⁴¹ PdM, Th I, p.843.

¹⁰⁴² YSE : *Et, Amalric, est-ce que vraiment il n'y a point de Dieu ?*

AMALRIC : *Pour quoi faire ? S'il y en avait un, je te l'aurais dit.* (PdM, Th I, p.878).

¹⁰⁴³ PdM, Th I, p.892.

¹⁰⁴⁴ YSE : *Ô Dieu ! / Est-il possible que je sois sauvée ? Je le vois ! Je vois tout !* (PdM, Th I, p.894).

¹⁰⁴⁵ Ot, Th I, p.935.

¹⁰⁴⁶ *Le Pain dur*, Th II, p.27.

¹⁰⁴⁷ *Le Pain dur*, Th II, p.28.

¹⁰⁴⁸ LOUIS : *Il n'y a de vraie propriété que celle qu'on a volée, parce qu'on en avait tellement envie !* (*Le Pain dur*, Th II, p.29)

¹⁰⁴⁹ *Le Pain dur*, Th II, p.34.

¹⁰⁵⁰ SICHEL : *Mes pères ont cru en Dieu et ils ont espéré le Messie. [...] / Mais moi, je ne crois pas en Dieu, et je n'espère qu'en moi-même, et je sais qu'il n'y a qu'une vie.* (*Le Pain dur*, Th II, p.8).

¹⁰⁵¹ *Le Pain dur*, Th II, p.36.

Le personnage de Mara « dure comme le fer, aigre comme la cesse »¹⁰⁵² » incarne le cœur profane d'une âme qui ne craint pas Dieu¹⁰⁵³, parlant de lui avec ironie¹⁰⁵⁴. Elle aussi est envahie par des passions diaboliques qui la lient et l'empêchent de faire le bien :

MARA : Dis ! sais-tu ce que c'est qu'une âme qui se damne ? / De sa propre volonté pour le temps éternel ? / Sais-tu ce qu'il y a dans le cœur quand on blasphème pour de bon ? / J'ai un diable, pendant que je courais, qui me chantais une petite chanson. / Veux-tu entendre ces choses qu'il m'a apprises¹⁰⁵⁵?

De fait, elle joue le jeu de « l'Accusateur de ses frères¹⁰⁵⁶ » en dénonçant Violaine à Jacques, puis en faisant peser sur sa sœur la mort de son enfant chérie¹⁰⁵⁷. Pour elle aussi, la rédemption arrive par la conversion de son cœur dur, qui se dissout enfin dans ses sanglots et dans l'humble reconnaissance de la vertu de sa sœur. La vérité ainsi rétablie blanchit le vêtement de Mara-la-noire et fait surgir sur la scène « un immense arc-en-ciel » en signe de la paix retrouvée¹⁰⁵⁸, avènement d'une lumière qui rappelle la nuit de Noël et la consommation de Violaine qui s'était faite cierge incandescent pour l'amour de sa sœur.

Dans *Le Soulier de Satin*, si le Chinois que veut baptiser Rodrigue et la négresse Jobarbara résident du côté des figures païennes, manigancant « diable sait » quels sombres trafics¹⁰⁵⁹, le personnage de Don Camille requiert plus d'importance dans cette étude car c'est lui qui affronte la piété de Prouhèze. Il croit en Dieu¹⁰⁶⁰, mais son âme s'engloutit, comme il le dit lui-même¹⁰⁶¹. Pour Claudel, il incarne une sorte de paganisme puisqu'il n'est pas dans la « vérité » catholique, lui qui égrène un chapelet mahométan, qui ne croit pas à la résurrection des corps¹⁰⁶² et ne désire aucune relation personnelle à Dieu : « Qu'Il reste Dieu et qu'Il nous laisse à nous notre néant. [...] Lui à sa place et nous à la nôtre pour toujours !¹⁰⁶³ » N'admettant

¹⁰⁵² AM, Th I, p.1013.

¹⁰⁵³ MARA : *Je ne crains rien au monde.* (AM, Th I, p.1048). La crainte de Dieu est positive, entendue comme don spirituel, « disposition permanente qui rend l'homme docile à suivre les impulsions de l'Esprit Saint. (Cf CEC 1302-1303 et 1831).

¹⁰⁵⁴ AM, Th I, p.1050.

¹⁰⁵⁵ AM, Th I, p.1053-1054.

¹⁰⁵⁶ Ap, 12, 10.

¹⁰⁵⁷ MARA : *Violaine, rends-moi cet enfant que tu m'as pris. [...] / Ah ! je sais que tout cela est ta faute.* (AM, Th I, p.1054).

¹⁰⁵⁸ AM, Th I, p.1080.

¹⁰⁵⁹ SdS, Th II, p.287.

¹⁰⁶⁰ DON CAMILLE : *Je crois avec l'Afrique et Mahomet que Dieu existe. / Le prophète Mahomet est venu pour nous dire qu'il suffit pour l'éternité que Dieu existe.* (SdS, Th II, p.428).

¹⁰⁶¹ SdS, Th II, p.269.

¹⁰⁶² SdS, Th II, p.421 et 425.

¹⁰⁶³ SdS, Th II, p.429.

pas l'humilité de Dieu¹⁰⁶⁴, qui est précisément le chemin du salut proposé dans le drame, il se prive de la vie divine qui communique l'amour, ce que l'intrigue transcrit par son cynisme et sa violence envers Prouhèze.

Ignorant Dieu, frappés du « grand malheur qu'il y a de n'avoir pas de nécessité dans l'existence¹⁰⁶⁵ », les païens se rapprochent naturellement de la femme dont ils attendent le salut et la joie à laquelle ils n'ont pas accès. Lâla visite ainsi Avare parce qu'il a besoin de sa joie dans l'ennui de sa condition : « Le plus sévère ne me regardera pas qu'il n'en ait contentement et la gaité le pénètre comme le petit enfant qui se recueille avant de sourire.¹⁰⁶⁶ » Mara affronte la neige et la forêt pour rejoindre sa sœur, attendant d'elle la vie de sa fille. Turelure qui a peur de la mort¹⁰⁶⁷ attend de Lumîr la clé même de son existence : « Faites-moi oublier la mort ! Faites-moi oublier le temps ! Faites-moi trouver intérêt à quelque chose hors de moi !¹⁰⁶⁸ » ; Don Camille parvient à obtenir Prouhèze, comme il l'avait annoncé au début du drame : « Je vous forcerai bien de venir à moi, vous et ce Dieu que vous gardez si jalousement pour vous.¹⁰⁶⁹ ». Paradoxalement, ce sont à ces personnages que Claudel donne la plus grande foi, une soif violente et exigeante de vérité ; ce sont eux qui cherchent à se convertir au prix même du péché, sans que personne n'aille les chercher de force. Leurs actes de foi présentent de fortes analogies : « Je vais être si malheureux et si criminel, oui, je vais faire de telles choses, Dona Prouhèze / Que je vous forcerai bien de venir à moi, vous et ce Dieu jaloux¹⁰⁷⁰ » prévient Don Camille, tandis que Turelure convainc Sygne de l'épouser pour sauver son âme : « Et qui sait si je ne suis pas prêt à me convertir ? / [...] Mon corps est rompu, mon âme est dans les ténèbres et je tourne vers vous mon visage plein de crimes et de désespoir¹⁰⁷¹ ! » Mara, elle, adjure sa sœur de sauver son enfant, qui est une part d'elle-même : « Ah, si j'avais accès comme toi à ton Dieu, / Il ne m'arracherait pas mes petits si facilement !¹⁰⁷² » Leur fonction est donc de croire¹⁰⁷³, et de manifester la grandeur du salut par la petitesse de leur vie. Étonnamment, c'est à eux que Claudel accorde la fin apparemment la plus heureuse : Avare détruit

¹⁰⁶⁴ DON CAMILLE : *Cela me fait de la peine de Le voir ainsi s'abaisser et nous faire des avances.* (SdS, Th II, p.429).

¹⁰⁶⁵ MI, p.239.

¹⁰⁶⁶ Ville, Th I, p.699.

¹⁰⁶⁷ *Le Pain dur*, Th II, p.26.

¹⁰⁶⁸ *Le Pain dur*, Th II, p.21.

¹⁰⁶⁹ SdS, Th II, p.270.

¹⁰⁷⁰ SdS, Th II, p.270.

¹⁰⁷¹ Ot, Th I, p.942.

¹⁰⁷² AM (*version pour la scène*), Th II, p.629.

¹⁰⁷³ « La fonction de tout être qui dans une autre volonté que la sienne se connaît créature, est de croire. » (Paul Claudel, *La Messe là-bas*, OP. p.499).

la Ville comme il le souhaitait, Turelure épouse Sygne de Coûfontaine dont il reçoit un fils, Mara se marie selon ses plans avec Jacques Hury et voit revivre sa fille morte ; Don Camille épouse Prouhèze comme il l'espérait depuis le début du drame... Les plus païens et les plus pécheurs sont rejoints par la grâce, et leur foi se voit récompensée par leur justification :

Le quatrième acte, c'est l'acte de Mara, explique Paul Claudel à propos de L'Annonce faite à Marie. Mara, en somme, explique tout ce qui s'est passé et montre qu'à son point de vue elle a agi suivant la Foi. Elle a pu se tromper de différentes manières, mais il y a une chose qu'elle n'admet pas et quoi elle trouve qu'elle a eu raison : c'est la Foi, la croyance que Dieu peut nous faire du bien. A ce point de vue-là, elle est justifiée, du moins à mon avis.¹⁰⁷⁴

Pour eux, l'intrigue ne porte pas sur la question ouverte d'un ajustement de leurs désirs à ceux de Dieu, mais sur la question fermée de l'existence de Dieu ; la résolution de leur drame personnel est donc simple, presque manichéenne, et ils restent ainsi les personnages secondaires des drames.

Noirs intérieurement quand ils ne le sont pas aussi de peau¹⁰⁷⁵, ils ont la fonction picturale des ombres qui mettent en relief une lumière qu'ils participent ainsi à révéler. Les joutes verbales qui opposent Mara et Violaine, Camille et Rodrigue ou Camille et Prouhèze sont des scènes décisives dans le déroulement de l'intrigue. Ces scènes de « débat » spirituel font progresser l'intrigue moins par le revirement des païens que par la conversion de leurs interlocuteurs qui pensaient être arrivés au bout de leur don à Dieu : provoquée par sa sœur, Violaine - pourtant déjà toute donnée - consent à croire jusqu'au miracle ; poussés dans leurs retranchements, le chrétien Rodrigue (II, XI) puis la pieuse Prouhèze (III, X) admettent qu'ils n'ont pas encore tout livré par amour, et renoncent l'un à l'autre suite à leurs dialogues respectifs avec Don Camille¹⁰⁷⁶. Les personnages les plus sombres des drames ont donc pour rôle de révéler la vérité, ce que la mise scène explicite par des jeux d'ombre et de lumière : Mara arrive de nuit chez Violaine tandis que « se fait une éclaircie » et que dans l'obscurité de la grotte, la lépreuse « allume un feu de tourbe et de bruyère »¹⁰⁷⁷ ; Camille face à Prouhèze, « obscurité résultant de l'ombre d'arbres compacts. Par quelques interstices passent

¹⁰⁷⁴ MI, p.258.

¹⁰⁷⁵ Comme Mara « la noirpiaude », la « négresse » Jobarbara ou don Camille au « teint un peu sombre » (SdS,Th II, p.267).

¹⁰⁷⁶ A Rodrigue, Camille (tout comme le Chinois à l'acte précédent) dénonce l'hypocrisie spirituelle qui lui fait arranger son désir de telle manière « qu'il n'y aurait presque plus eu de faute à y céder », et lui ouvre les yeux sur la douloureuse vérité de son désir : « N'est-ce pas une chose risible de vous voir demander à la fois et d'un seul coup / L'assouvissement du corps et celui de l'âme ? » (SdS, Th II, p.360 et 362).

A Prouhèze, il révèle la faille de son cœur pourtant pieux : « Prouhèze, quand vous priez, êtes-vous toute à Dieu ? et quand vous Lui offrez ce cœur tout remplie de Rodrigue, quelle place Lui rest-t-il ? » (SdS, Th II, p.430).

¹⁰⁷⁷ AM, Th I, p.1047-1048.

cependant des rayons de soleil qui font des tâches ardentes sur le sol. » ; face à Rodrigue, « une salle éclairée par une fenêtre qu'on ne voit pas » envoie sa lumière sur « un grand rideau d'étoffe noire », alors que Don Camille mêle justement « son ombre à celle de Don Rodrigue »¹⁰⁷⁸. Personnages du contraste, ombres qui témoignent de la lumière, s'ils semblent s'opposer aux figures de la grâce, leur contestation ne fait pas d'eux des opposants, mais des *provoquants* nécessaires pour manifester la gloire et faire éclater la vérité.

Au fond, ces figures païennes revendiquent et garantissent la liberté humaine, qui passe d'une part par le péché : leur cri vers le salut rappelle que Dieu n'est « pas venu pour les justes, mais pour les pécheurs¹⁰⁷⁹ ». C'est en se sachant tels, que leur situation dramatique se résout si facilement et qu'ils peuvent alors faire prendre conscience aux autres personnages de leur propre part de paganisme, afin qu'eux aussi, se découvrant pécheurs, soient en position de salut. Le drame des « héros » est ainsi plus long que le leur à résoudre, car l'ombre dans un cœur pieux est plus discrète à découvrir que celle d'un cœur noir, et la lumière, quand elle s'y fait, moins éclatante. D'autre part, cette liberté s'exprime par le refus que certains opposent à la grâce : Louis Laine meurt en païen en repoussant délibérément la main qui lui tend Marthe pour le sauver¹⁰⁸⁰ ; Avare quitte la scène seul, suivant « son premier désir » et refusant de rester dans la communauté nouvelle¹⁰⁸¹ ; Georges, inflexible à la voix de Sygne qui le prie « en vain¹⁰⁸² », meurt dans son péché¹⁰⁸³ ; Mara, dans la seconde version de *l'Annonce*, achève le drame en gardant « les yeux durement fixés » sur Jacques¹⁰⁸⁴ ; quant à Don Camille et Amalric, ils disparaissent de la scène sans laisser trace de conversion ou de repentir, laissant en suspens la question de leur salut¹⁰⁸⁵, comme pour ne pas empiéter sur le parcours du héros que leur propre revirement éclipserait. « C'est qu'entre la Terre promise, purement spirituelle, qui est la Foi, [...] et la réalisation temporelle de cette conquête, beaucoup d'hommes n'y sont jamais parvenus¹⁰⁸⁶ », ... tout au moins ici-bas, et les drames n'omettent pas de représenter aussi cette mystérieuse réalité.

¹⁰⁷⁸ SdS, Th II, p.356-357.

¹⁰⁷⁹ Lc, 5, 32.

¹⁰⁸⁰ E, Th I, p.582-583.

¹⁰⁸¹ Ville II, Th I, p.720.

¹⁰⁸² Ot, Th I, p.971.

¹⁰⁸³ Ot, Th I, p.974.

¹⁰⁸⁴ AM, Th II, p.848.

¹⁰⁸⁵ DON CAMILLE : Dites ce que vous voudrez. Que fera-t-il de moi si je ne veux point de cette bonté ? (SdS, Th II, p.427).

¹⁰⁸⁶ MI, p.337.

Si la rédemption est toujours possible pour le païen, puisque « à lui aussi Dieu pense de toute éternité et il est Son très cher enfant¹⁰⁸⁷», elle ne peut s'imposer à un cœur qui résiste à la grâce. Le refus de ces païens¹⁰⁸⁸ donne une amertume au dénouement des drames qui n'apportent pas la paix universelle promise par le Sauveur et espérée par les personnages. Par cette incertitude laissée sur leur sort, ces figures ambivalentes expriment autant l'universalité du salut que la liberté inconditionnelle des enfants de Dieu ; et par leur rôle de contre-point, elles rappellent l'interdépendance des êtres créés, appelés au salut mutuel pour l'édification d'un Tout - qu'il soit mystique ou scénique - auquel chaque membre, selon sa fonction, est à la fois irremplaçable et inextricablement lié aux autres.¹⁰⁸⁹

6. « *L'individu est indéchirable*¹⁰⁹⁰ »

*Entre les différentes parties d'une âme,
c'est le dialogue des différentes facultés qui constitue l'individu.*¹⁰⁹¹

Il faut donc lire le personnage claudélien dans son rapport à la composition d'ensemble, les personnages étant au service de l'action. Cela peut sembler contradictoire chez Claudel qui prend la défense vigoureuse de l'individu qui a « la primauté sur tout »¹⁰⁹². Mais on doit alors distinguer le personnage de fiction de l'individu réel, puis avancer trois raisons - esthétique, poétique et spirituelle - pour expliquer la subordination de ses personnages à ce *tout* que constitue le drame.

¹⁰⁸⁷ Ot, Th I, p.949.

¹⁰⁸⁸ Avec Jacques Petit, notons toutefois qu'ils sont pardonnés : pour lui, l'enjeu des drames est de justifier l'usurpateur, par « *un effort sans cesse repris pour sauver ce personnage obsédant [...], de l'échec de Tête d'Or à la victoire de Camille* ». « *Le sacrifice consenti [signifie] le pardon accordé à l'usurpateur* ». (J. Petit, *Claudiel et l'usurpateur*, op. cit. p. 55 ; 62).

¹⁰⁸⁹ Ainsi, « *le drame [L'Échange] intervient par la réunion des trois personnages, pour comprimer, pour ainsi dire, Lechy Elbernon, et malgré son rôle anarchique, aberrant par excellence, elle est tout de même forcée de jouer sa part dans le drame, et sans elle le drame n'existerait pas* » (MI, p.132) et *l'Annonce à Marie* exprime à travers Violaine et Mara, le lien insécable qui unit ses personnages, « *ces deux sœurs [étant] indissociablement liées l'une à l'autre, au point qu'en définitive, à la fin de la pièce, l'enfant qu'elles ont, elles l'ont en commun* » (MI, p.253), tout comme Camille et Rodrigue se partagent la paternité de Marie de Sept-Épées dans *Le Soulier de Satin*.

¹⁰⁹⁰ « ... *et cependant vous pouvez trouver des éléments complètement différents chez lui* . » MI, p.151.

¹⁰⁹¹ MI, p.118.

¹⁰⁹² MI, p.99.

Pour Claudel, le rapport qu'entretiennent les personnages entre eux et avec le drame répond d'abord à un effet de composition esthétique du tableau dramatique, dans lequel les figures qui jouent un rôle ornemental sont aussi indispensables que celles qui meublent le premier plan. Tous servent l'idée de la toile en célébrant la joie de la rédemption et la victoire de l'amour ; tous mettent en contraste les idées maîtresses, ainsi que nous l'avons dit pour le clair-obscur de l'œuvre : il faut la femme pour que l'homme ne soit plus seul et découvre le désir ; il faut le mari pour que naisse le sacrifice rédempteur de l'amant ; il faut l'âme pour recueillir ce désir et le prêtre pour y insuffler la grâce ; il faut le péché pour qu'œuvre le salut...

L'indissociabilité des personnages cherche à traduire ensuite la représentation d'un individu composé de diverses facultés qui s'affrontent en lui. Les limites de l'esprit humain imposent à l'auteur de « composer » la réalité *une* par l'assemblage d'éléments distincts : l'esprit fini de l'homme est obligé de séparer pour expliquer, de déployer dans le temps d'un drame et sur les lignes d'un manuscrit ce que l'Esprit infini perçoit en simultanéité. Le principe de représentation étant par essence réducteur, il faut une multitude de personnages pour incarner la multitude des facettes de l'être humain que mettent en scène les drames. Ceux-ci décomposent, à travers leurs différents personnages, le visage d'un homme universel qui contient à la fois une âme, un corps, un péché, un désir de conquête et d'éternité ... Ce rapport inéluctable entre les personnages n'est donc pas seulement appelé par les contraintes de l'écriture ou de la mise en scène ; il est suscité par la profondeur psychologique de l'être humain¹⁰⁹³ et par sa plénitude originelle. Le drame en est une parabole qui appelle, pour la révéler, cette nécessaire interdépendance :

*ANNE VERCORS : Je n'ai point eu de fils. Mais chacun dans sa poitrine contient / Un homme et une femme, et qu'es-tu, ô ma fille, que l'épanouissement de ce qu'il y avait en moi de féminin, / Ma gloire secrète, ma beauté intérieure, le jaillissement de la tendresse et de l'innocence, la joie au-dessous de mon cœur, cette chose en nous qui donne*¹⁰⁹⁴!

Parce que *animus* et *anima* sont analogiquement le principe masculin et le principe féminin de l'homme, le drame claudélien, avec ses joies, ses blessures, ses trahisons, sa quête et ses combats rappelle le dialogue

¹⁰⁹³ Dans ses *Mémoires improvisés*, Claudel insiste sur la complexité de l'homme : « Nous sommes un être composé de facultés très différentes et quelques fois en nous complètement inconnu qu'un choc soudain vient nous révéler. » (MI, p.120) ; « L'être humain est total, il est complet, et chacune de ses facultés, tel que le Créateur l'a fait, lui est indispensable. » (MI, p.216). Dans une présentation de la Trilogie, il écrit en 1920 : « L'être humain est bâti à deux étages : au premier [...] il y a le Bourgeois naïf [...], dans le sous-sol, il y a un original [...], cet anarchiste essentiel et souterrain » (cité par J.Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op.cit. p.14) qui explique la nécessité d'un Avare, d'une Mara ou d'un Camille.

¹⁰⁹⁴ AM, Th I, p.758.

houleux du *Cantique des Cantiques*, dans lequel est mise en scène l'Église, « cette étrange Fiancée, cette Veuve aux prises [...] de l'impérieux Absent¹⁰⁹⁵ », ou encore les unions mystiques de l'âme avec son Dieu, qu'évoque poétiquement Prouhèze : « cette union qu'Il a contractée avec la femme était vraie, ce néant qu'Il est allé chercher jusque dans le sein de la femme.¹⁰⁹⁶ » Aussi, le principe d'analogie qui s'applique dans le théâtre claudélien entre la scène et le monde s'applique également entre la vie extérieure et la vie intérieure de l'homme. A travers ce drame, l'ensemble des figures dessine ainsi, comme en une mosaïque, le portrait d'un seul individu tirailé par les différentes parties de lui-même que représentent ces personnages, ce que Claudel évoque par la bouche de Tête d'Or, expliquant d'un point de vue spirituel et psychologique le combat du héros : « Tu ne comprendras jamais ce que c'est que de se démener à trois ou quatre sous la même paire de côtes¹⁰⁹⁷ » et ce qu'il confirme en parlant de *l'Échange* où « les quatre personnages ne sont autres que quatre aspects de (lui)-même.¹⁰⁹⁸ » Les effets de doubles n'agissent donc pas seulement par une esthétique de la symétrie, mais expriment aussi la contradiction d'une âme qui oscille entre le séduisant monde périssable et la coûteuse vie éternelle : Lechy la païenne et Marthe la pieuse sont aussi contrastées et inséparables que Georges l'ancien et Turelure le nouveau, ou que Camille le pragmatique et Rodrigue le passionné.

L'être ainsi recomposé par les multiples personnages ne représente pas un homme idéal – en témoigne l'ambivalence des personnages féminins ou païens – mais la diversité nécessaire des membres qui composent le Corps mystique du Christ, que l'individu particulier a pour mission de refléter et que les hommes ensemble sont appelés à former¹⁰⁹⁹. A travers eux, la poétique claudélienne appelle ces fragments humains à se réunir pour recomposer l'Image de Dieu qui les avait faits uns et à sa ressemblance, mais que le péché avait fait voler en éclats. Leur réunion dans le drame explique ainsi toute l'histoire du salut, depuis le péché originel jusqu'à l'avènement de l'Époux. Dès lors, chaque personnage convoqué sur scène participe dans sa mesure à composer, pour la représenter, l'Image éternelle que dessinent ensemble les diversités humaines qui, saints ou pécheurs, n'auraient aucune plénitude les unes sans les autres. L'enjeu dramatique

¹⁰⁹⁵ « Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques », PB II, p.60.

¹⁰⁹⁶ SdS, Th II, p.429.

¹⁰⁹⁷ « Autour de *Tête d'Or* (version de 1949) », cité par Michel Lioure in *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, op. cit. p.45.

¹⁰⁹⁸ MI, p.119.

¹⁰⁹⁹ Voir le chapitre 6.

est donc exaltant : il s'agit pour les personnages de se sauver mutuellement, le salut des uns dépendant de celui des autres comme l'a compris le serviteur chinois du *Soulier de Satin* : « Nous sommes pris l'un par l'autre et il n'y a plus moyen de nous dépêtrer. [...] / Allons, c'est dit, je renonce à cet or là-bas, et vous, renoncez à votre idole bien colorée¹¹⁰⁰. » C'est pourquoi un personnage ne s'accomplit jamais sans le secours d'un autre, et c'est pourquoi aussi le sacrifice est toujours double dans le drame, celui de l'un nécessitant le renoncement de l'autre, manifestant le rapport inextricable des hommes entre eux dans l'économie du salut.

Et puisque les personnages ont tous un rôle dans la représentation de Dieu, dont ils manifestent à la fois le visage aimant et l'action rédemptrice, le théâtre claudélien ne laisse pas de place à la médiocrité. Aucun personnage « tiède » que Dieu « vomit »¹¹⁰¹ : tous sont engagés, jusque dans leur bêtise, à l'instar de Don Mendez Leal, illustrant telle ou telle facette de l'âme humaine. Chacun tient son rôle dans l'édifice scénique qui représente le Corps mystique du Christ auquel chacun est appelé à participer. Pour la même raison, Claudel bannit tout réalisme psychologique qui détournerait le drame de sa portée universelle en l'ancrant dans l'histoire trop particulière d'un individu défini. Si le drame personnel de Claudel sert de trame à l'intrigue de *Partage de Midi* et du *Soulier de Satin*, c'est parce que le poète a su lire dans sa propre vie comme une révélation de l'histoire du salut commune à tous les hommes, à la fois universelle et particulière. C'est donc parce qu'elle sert et rejoint l'Histoire¹¹⁰² que la formulation de son expérience personnelle est justifiée.

Dans cette représentation composite, la foi cimente entre eux les personnages, qui ont tous en commun une soif de Dieu qui les unit. S'ils ne sont pas tous religieux, tous *croient* à leur manière, et tous sont animés d'un même désir de Dieu. Pour chacun se joue le même drame du péché, et l'expression d'une même certitude : l'homme étant à l'image de Dieu, le sentiment qu'il a de Lui, même inconscient, est nécessairement présent en lui. C'est ce qui pousse Mara à se tourner vers sa sœur, Camille vers Prouhèze et l'amant vers la femme ; c'est aussi pourquoi d'une figure païenne peut naître l'expression de la vérité. Le Chinois du *Soulier de Satin* explique ainsi à Rodrigue certaines choses du Ciel qu'il a plutôt mieux comprises

¹¹⁰⁰ SdS, Th II, p.285.

¹¹⁰¹ Ap 3, 16.

¹¹⁰² Voir le chapitre 7.

que lui : « C'est raison que de vouloir sauver une âme en la perdant ?¹¹⁰³ ». Pour Claudel, ce drame mérite d'être représenté puisque sa bienheureuse fin est en somme connue d'avance¹¹⁰⁴ pour ces hommes de désir : « Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice, car ils seront rassasiés¹¹⁰⁵ ». Faisant du désir le moteur de l'action, il place déjà le drame dans une temporalité qui « n'est pas de ce monde », mais d'un ordre spirituel. Aussi, l'intérêt dramatique ne repose pas tant dans le salut des personnages que dans la manifestation de la grâce divine que leur cheminement exalte.

Tendant tous à manifester l'unité divine enfin restaurée, participant tous à l'avènement d'une seule et même figure de la rédemption, et exprimant tous les contradictions de l'âme humaine, les personnages claudéliens échappent à toute typologie et peuvent endosser plusieurs fonctions : ainsi Georges est-il à la fois l'homme de conquête et le païen, Orso le prêtre et le mari, Rodrigue successivement conquérant, puis poète et époux ... Le personnage « abouti », celui qui ne peut exister encore sur terre mais que laisse entrevoir Tobie serait donc celui qui représente tout à la fois l'homme de conquête, l'âme humaine, le prêtre-poète et l'Époux-Roi : il serait ainsi vraiment l'image du Christ, mais ne saurait être représenté sur scène, puisque le drame, qui consiste en l'avènement de cette image, n'aurait alors plus lieu.

7. Lecture actancielle des drames

Cette longue présentation des personnages et de la lecture spirituelle qu'on peut en faire permet de construire un schéma actanciel, qui ne cherche pas à réduire les drames à un système, mais qui peut expliciter le sens que Claudel leur donne, dépliement d'une vie qui vise l'union à Dieu dans l'éternité de bonheur et de joie promise aux amants.

¹¹⁰³ SdS, Th II, p.288.

¹¹⁰⁴ Voir le chapitre 7.

¹¹⁰⁵ Mt, 5, 6.

a. Le sujet et sa quête

Avec des héros qui n'occupent pas toujours le devant de la scène, les œuvres autorisent légitimement à se demander qui est le véritable sujet des drames... Les titres eux-mêmes semblent parfois trompeurs : si *Tête d'Or* raconte effectivement la quête de Simon Agnel, il n'en est pas de même pour *l'Otage*, le Pape semblant plus être le prétexte du sacrifice intime de Sygne et de Georges que le héros historique ou le sujet héroïque de la pièce. *L'Annonce faite à Marie*, elle, ne met pas en scène l'histoire biblique de l'Annonciation dont la Marie historique aurait été le sujet à la manière des mystères du Moyen-âge, mais il évoque l'Angélus qui structure le drame. A première vue, cet appel s'adresse à Violaine, figure mariale du drame qui est missionnée dès le prologue pour faire la volonté de Dieu dans une œuvre de salut. Mais la paronymie Marie/Mara et la lecture de la nativité qui s'adresse explicitement à elle dans la scène de la grotte inclut la sœur dans cet appel. Tous ceux qui entendent l'appel "catholique" de *l'Angélus* – Anne Vercors, mais aussi Jacques Hury – deviennent sujets de la quête, de sorte que celle-ci, cristallisée par l'apparent héros, inclut toujours en parallèle les autres personnages. *Le Soulier de Satin* non plus n'engage pas seulement dans la (con)quête du ciel celle à qui appartient le soulier : si ce dernier évoque assurément le sacrifice de Prouhèze, son symbolisme sexuel élargit le sujet au renoncement des deux amants... et même à Don Camille, qui prend le pied de Prouhèze dans la scène de la tente.

Mais dans toute l'œuvre théâtrale, deux titres donnent aux drames la clé de lecture que nous proposons dans cette étude : *La Ville*, personnifiée, met en scène le parcours chaotique de destruction d'une ville ancienne et pervertie pour l'édification d'une Ville nouvelle. Par analogie biblique où la ville est assimilée à la femme¹¹⁰⁶, le héros de ce drame est *anima*, qui permet de faire de chaque âme le sujet engagé de l'histoire. Pour Claudel, le passage du monde ancien au monde nouveau est l'enjeu pascal de tout être humain. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, l'objet "livre" désigne la relecture d'une vie, faisant explicitement de celle-ci le sujet du drame. Chaque vie humaine est concernée par le passage du *proscenium* à la scène, qui représentent respectivement le monde temporaire et monde éternel. Bien plus que les exploits

¹¹⁰⁶ Cf. Ez, 16 : Jérusalem est y comparée à une femme délaissée et prostituée, mais pardonnée par le Seigneur. Dans Ap.,21, elle devient son épouse.

du héros historique, le passage par la mort est l'enjeu de ce drame ; son inéluctabilité permet à chacun de s'identifier au héros et de devenir sujet du drame existentiel dont l'objet est le ciel.

Celui que nous avons nommé « l'homme de conquête » incarne assurément ce sujet en quête du ciel, mais il n'a pas pour autant l'exclusivité de l'héroïsme : peut devenir héros n'importe quel personnage qui présente les mêmes caractéristiques de désir, de péché, de lutte ... La femme est sujet du drame chaque fois qu'elle ne représente pas la figure de la grâce : c'est le cas de Prouhèze au début du *Soulier de Satin*, partagée dans sa chair et dans son esprit par une infinie soif d'amour, jusqu'au renoncement qui l'unit à Dieu et lui permet de devenir, à son tour, mandataire et adjuvante pour Rodrigue. C'est le cas de Sygne et de Pensée tant qu'elles désirent l'amour humain plus que celui de Dieu qui leur demande un sacrifice. Plusieurs drames se tramant dans différents cœurs, le lecteur peut suivre la quête de plusieurs sujets ; mais tous y sont envoyés par un même appel en vue d'une même fin.

b. Le destinataire, la quête et son objet

*Au-dessous des choses qui arrivent, je suis conscient
de cette partie confiée à mon personnage de l'intention totale.
Je suis fait dans une vue ; chaque minute de ma vie, suivant le jeu de ma liberté,
est calculée pour un contact.¹¹⁰⁷*

La cause divine de l'homme étant aussi sa fin, le destinataire de cette quête spirituelle se confond naturellement avec l'objet de la quête. L'appel de Dieu, toujours clair et évident pour celui qui l'entend¹¹⁰⁸, mandate les hommes dans un parcours initiatique qui les conduit aussi à lui. Bien qu'invisible mais confiant sa parole aux hommes qui la répètent et au mystère d'un souffle¹¹⁰⁹ qui passe en bouleversant les vies, Dieu reste « ce point lumineux [...] pivot de la composition¹¹¹⁰ ». Pour expliquer le paradoxe d'un actant omniprésent mais indéfinissable, pour comprendre la frustration dans la représentation d'un Dieu qu'on

¹¹⁰⁷ « Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP p.142.

¹¹⁰⁸ Voir le chapitre 8.

¹¹⁰⁹ Voir le chapitre 5, III.

¹¹¹⁰ MI, p.150.

évoque mais qui n'apparaît jamais sans l'intermédiaire d'un homme, pour transmettre la dimension de ce Dieu infiniment supérieur à l'entendement humain, le poète met en œuvre différents moyens qui ébranlent la logique humaine, transmettant aux sens plus qu'à la raison de ses lecteurs l'idée d'une réalité extérieure voulante et agissante. Tout d'abord, on juge de l'action divine à ses effets, dont les bienfaits s'étendent largement à tous les actants du drame. Ainsi le sacrifice de Sygne manifeste l'action de Dieu car il produit, tout comme celui de Violaine, l'unité dans le drame ; celui de Prouhèze engendre la conversion de Rodrigue ; de celle-ci résulte la joie et la mystérieuse libération « d'âmes captives »... Ainsi aussi, ceux qui refusent Dieu ne portent pas de fruits, seule l'action divine étant féconde : Louis Laine ou Turelure empêchent Dieu d'agir, n'avancent pas dans leur quête dont ils ne saisissent pas l'objet, ils ne sont pas les héros qu'ils auraient pu devenir et rendent leur quête caduque.

Ensuite, Dieu est le critère du bien qui détermine l'action et la morale, et les héros engagent les actions décisives en fonction de lui. La promesse faite à Dieu a ainsi la préséance sur celle faite à l'homme, ce que ne comprend pas Rodrigue : « Eh, quoi, voudrais-tu me faire croire qu'elle était mensongère ?¹¹¹¹ ». C'est pour Dieu qu'il doit délier Prouhèze de sa promesse. De même, Sygne ne trahit pas Georges en renonçant à lui, car Dieu avait la primauté et elle lui est restée fidèle : « Ce serment du moins est intact que j'ai fait à mon baptême¹¹¹² » se justifie-telle. Si le détournement de la femme n'est pas vécu moralement comme une offense puisqu'il a servi Dieu et l'objet de la quête, à l'inverse, la persistance de l'homme à rechercher l'amour de la femme est considérée comme une faute puisqu'elle offense Dieu ; contrariant la quête, le héros est alors même considéré comme opposant : « la main de Dieu est sur moi, prévient Violaine, et tu ne peux me défendre !¹¹¹³ »

Dieu est ainsi le premier agent des drames puisque l'action scénique progresse en fonction de lui. Une telle abdication de l'homme bouleverse les schémas dramaturgiques traditionnels en prenant en compte une puissance extérieure à la scène : « au-dessus de toute parole le Verbe¹¹¹⁴ » - interrogeant les rapports entre

¹¹¹¹ SdS, Th II, p.443.

¹¹¹² Ot, Th I, p.967.

¹¹¹³ AM, Th I, p.1032.

¹¹¹⁴ Ot, Th I, p.948.

les hommes. Ces derniers, que représentent les personnages, ne sont-ils pas comme eux des marionnettes qu'anime « la main sacrée¹¹¹⁵ » de ce Dieu qui prend alors, par la métaphore filée des drames, le rôle d'auteur/metteur en scène du monde ? Violaine le proclame : « Je suis libre, je n'ai à m'inquiéter de rien, c'est un autre qui me mène¹¹¹⁶ » et Prouhèze le concède : « Comment faire pour remuer un seul doigt quand je suis prise et tenue ? [...] Ce que veut Celui qui me possède, c'est cela seulement que je veux.¹¹¹⁷ » Dieu n'est pas ce « tiers invisible » qui « fait le public, l'assistance »¹¹¹⁸ et dont parle Saint Maurice dans *Le Soulier de Satin*, mais celui qui régit l'action en coulisses, faisant exister les gestes et discours des personnages, qui deviennent alors ses témoins. Chez Claudel, l'action de Dieu se manifeste dans les personnages qui deviennent à son image en le laissant agir¹¹¹⁹.

Comme pour désigner l'action divine, Dieu parle toujours par l'intermédiaire de ses prêtres, ou de témoins qui attestent sa participation active dans les drames, tel le Chœur dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Le Livre de Christophe Colomb* ou dans *l'Histoire de Tobie et de Sara* :

Toute voix, toute parole, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de mugissement collectif et anonyme comme la mer des générations l'une derrière l'autre qui regardent et qui écoutent.

C'est là ce que j'appelle le Chœur. [...] C'est ce même Chœur [du drame antique], tel que l'Église après le triomphe du christianisme l'invita à pénétrer dans l'édifice sacré et à se faire l'intermédiaire entre le prêtre et le peuple, l'un officiant et l'autre officiel. Entre la foule muette et le drame qui se développe à la scène, et, si je peux dire, à l'autel, il y avait besoin d'un truchement officiellement constitué.¹¹²⁰

Anne Vercors joue ce rôle dans *l'Annonce faite à Marie*, le Père Jésuite et l'Annoncier dans *Le Soulier de Satin* : ils rappellent au lecteur que tout se joue sur scène en fonction d'un Dieu qui n'apparaîtra pourtant pas. C'est aussi la fonction du frère Dominique qui vient certifier à Jeanne et au le spectateur que la résolution du drame est l'œuvre de Dieu. Ces témoins de l'action divine sont confortés et justifiés par le témoignage effectif des martyrs : c'est pour qu'agisse l'amour de Dieu que tous se sacrifient.

¹¹¹⁵ Ot, Th I, p.970.

¹¹¹⁶ AM, Th I, p.999.

¹¹¹⁷ SdS, Th II, p.443.

¹¹¹⁸ « Conversations dans le Loir-et-Cher », *Conversations*, OPr p.816.

¹¹¹⁹ Voir le chapitre 4.

¹¹²⁰ « Le drame et la musique », *Positions et propositions*, OPr p.155.

En réalisant que Dieu agit indépendamment de lui et que sa volonté ne concorde pas avec ses désirs, en comprenant qu'en lui seul peut être assouvie son aspiration au bonheur et à l'amour parfait, le héros découvre progressivement en Dieu l'objet de sa quête. Tous ceux qui participent à cette prise de conscience qui mène à sa conversion font figures d'adjuvants dans les drames.

c. Les adjuvants

Missionné par Dieu et indispensable au héros qui ne peut se sauver seul, chaque personnage mis en scène contribue, consciemment ou non, à aider le sujet dans sa quête de bonheur en Dieu. Ainsi avons-nous montré par l'effet d'interdépendance des êtres que chacun devient l'adjuvant d'un autre sujet : les rois, pères et époux gardent la femme-*anima*, celle-ci se fait auxiliaire du héros ... *Le Soulier de Satin* met bien en scène l'utilité de chacun dans l'économie du salut : l'Ange aide Prouhèze qui soutient Rodrigue, qui délivre les âmes ; même Don Camille participe à la conversion de Prouhèze, qui était à l'origine son adjuvante, chacun devenant pour l'autre le visage de la grâce.

Parmi tous ces *aidants*, attardons-nous plus particulièrement sur le rôle de l'enfant et celui de l'Église, puisque nous n'avons pas encore étudié ces figures importantes. L'enfant joue le rôle de gardien entre les amants : parce qu'il compense l'absence de l'aimé, il aide le sujet à ne pas succomber au désespoir ; parce que « la vérité sort de la bouche » des petits à qui Dieu se révèle¹¹²¹, il l'aide aussi à comprendre le sens de l'épreuve qu'il traverse ; et parce qu'il est le fruit de l'amour, il manifeste enfin la bénédiction de Dieu dont toute action est féconde. C'est Aubaine qui suscite la foi de Mara, l'enfant de Pensée qui perpétue en elle la présence d'Orian, et la petite Sept-Épées qui assure le transfert affectif nécessaire aux amants qui renoncent l'un à l'autre¹¹²². Mais l'aide de Sept-Épées dépasse la seule garantie affective, puisqu'elle devient vraiment figure de la sagesse pour Rodrigue, à qui elle fait comprendre le sens du renoncement.

¹¹²¹ Mt, 11, 25.

¹¹²² Sa présence à bord du vaisseau espagnol illustre le rôle que confère à la même époque Claudel à sa fille Louise alors qu'il vient de retrouver celle qu'il aime : « *Malgré toutes nos bonnes résolutions il est bien probable que nous si nous nous revoyions seuls nous redeviendrions amants sans une minute de retard. Aussi tu fais bien d'amener ta fille avec toi, - notre fille, veux-je dire. Il faut qu'elle nous garde.* » (LY (1921), p.149).

Plus largement dans les drames, l'Église entière est un actant omniprésent mais discret qui aide le héros dans sa quête. Outre l'Église visible que représentent les êtres dans leur interdépendance et les figures de prêtres par leur fonction, l'Église invisible qui lui est intimement liée¹¹²³ et qui la constitue aussi est représentée, à partir du *Soulier de Satin*, par les personnages surnaturels ou par les figures de saints qui prennent part au dialogue théâtral¹¹²⁴. Ces personnages, venus d'après de Dieu et rendus visibles par l'artifice théâtral manifestent sa présence et son action auprès des hommes ; ils aident le sujet en lui faisant prendre conscience de l'objet de sa quête ou en lui expliquant le sens de ses péripéties. L'Ange gardien joue ce rôle auprès de Prouhèze et Azarias auprès de Tobie, Saint Nicolas, Saint Boniface et Saint Denys¹¹²⁵ auprès du spectateur, les saintes Catherine et Marguerite auprès de Jeanne. Agit donc dans le drame tout le corps céleste qui, dans l'esprit du poète chrétien, fait partie de la totalité du monde, « ce vaste édifice / En tous ces êtres divers comme d'une seule étoffe, tissé sans fissure depuis la pierre jusqu'au Séraphin.¹¹²⁶ ». Quand ces personnages surnaturels ne sont pas mis en scène, ils n'en sont pas moins présents, dès *L'Otage*. Monsieur Badilon rappelle à Violaine que le ciel entier s'unit à sa prière, annonçant la répercussion cosmique que pourra avoir son sacrifice : « Ah, nous ne sommes pas seuls ici ! Âme pénitente, vierge, voyez ce peuple immense qui nous entoure, / Les esprits bienheureux dans le ciel, les pécheurs sous nos pieds, / Et les myriades humaines l'une sur l'autre¹¹²⁷ ». Violaine sollicite l'aide de toute l'Église quand elle engage sa sœur à prier « avec tout l'univers¹¹²⁸. » Rodrigue, lui, témoigne au serviteur chinois de l'assistance des anges et des saints invisibles : « Vois, pendant que la terre [...] exhale un souffle solennel, / Le peuple des cieux sans aucun déplacement, comme employé à un calcul, tout fourmillant de sa mystérieuse besogne¹¹²⁹ ! » L'efficacité de leur prière¹¹³⁰

¹¹²³ « L'Église est à la fois dans le ciel et sur la terre. Il y a pour l'envisager le point de vue du ciel et celui de la terre. Elle répond de ce chef à un double appel, à une double vocation, [...] à un double besoin. » (« Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques », *PB II*, p.180). Sur la présence et le rôle de l'Église, voir le chapitre 6.

¹¹²⁴ Ainsi l'exprime Azarias, qui parle non seulement à Tobie, mais à Dieu lui-même, comme un intercesseur : « *Tobie, quand tu priais avec larmes, / Et que tu ensevelissais les morts, / J'étais là pour offrir ta prière à Dieu.* » (HTS, Th II, p.743).

¹¹²⁵ SdS, III, I.

¹¹²⁶ Paul Claudel, « L'Architecte », *Po*, p.612.

¹¹²⁷ Ot, Th I, p.954.

¹¹²⁸ AM, Th I, p.1055.

¹¹²⁹ SdS, Th II, p.290.

¹¹³⁰ L'assertion de Dona de Sept-Épées : « on peut tout demander à des chrétiens ; si on n'obtient rien d'eux, c'est qu'on n'ose pas, c'est qu'on ne leur demande pas assez. » (SdS, Th II, p.502) est un acte de foi du poète qui écrit en 1918 : « J'ai été exaucé comme les prières le sont toujours d'une manière ou de l'autre. » (LY, p.125), ou en 1921 : « Tout ce qu'on demande, on l'obtient. J'ai une confiance absolue dans la prière. » (LY, p.177).

est exprimée dans *Le Soulier de Satin* par l'armée des Saints, que Dona de Sept-Épées veut constituer, dont elle a une grande clairvoyance et à laquelle participe désormais sa mère :

SEPT-EPÉES : Et maintenant, revenu ici, c'est lui qui avec tous les Saints fait une grande armée de papier. C'est lui qui, avec son pinceau, fait descendre tous les Saints du ciel, et quand ils seront tous là, il se mettra à leur tête et moi de à côté de lui et toi derrière moi avec une grosse bouteille et nous prendrons Bougie et Alger pour la gloire de Jésus-Christ¹¹³¹!

Le monde des esprits est inextricablement lié au monde des corps et tous deux s'entraident dans la quête de Dieu : « Toi et moi, l'un sans l'autre, on ne pourrait pas marcher¹¹³² » fait remarquer Tobie à Azarias. Mais les saints et les esprits célestes n'agissent pas seulement par conseil et témoignage auprès du sujet : à l'instar d'Azarias, ils les assistent aussi spirituellement dans la lutte contre le mal, cet opposant que doit identifier le héros pour le combattre.

d. Les opposants

L'enjeu du drame, c'est la prise de conscience, par le héros, que l'opposant luttant contre lui dans sa quête du bonheur n'est pas le Dieu qu'il jalouse : le mal est en lui, une résistance qui le détourne de l'objet de sa quête et que la théologie chrétienne nomme « péché¹¹³³ ». Tout comme la quête est intérieure, l'opposant l'est aussi et les figures de héros partagés entre leurs désirs finis et leur soif d'infini, sont le signe de ce combat. C'est ainsi que l'Empereur révèle à ses sujets tourmentés que les morts qui l'envahissent ne sont pas leur véritable opposant mais seulement la conséquence de leur propre péché : en travaillant le septième jour, ils se sont détournés de leur fin, volant « à l'Être cela qu'il avait communiqué pour le voir et l'adorer¹¹³⁴ ». Dans son agonie, Tête d'Or continue de se battre mais son adversaire n'est plus extérieur : la Princesse qu'il appelait « mon ennemie¹¹³⁵ » devient, figure de la grâce, une sœur qui l'appelle « mon frère¹¹³⁶ » ; son combat se fait alors spirituel, contre une résistance toute intérieure qui monte « comme une flamme [de sa] poitrine¹¹³⁷ » et le conduit au désespoir. La résolution des drames succède toujours à

¹¹³¹ SdS, Th II, p.468-469.

¹¹³² HTS, Th II, p.717.

¹¹³³ « Le péché est proprement l'opposition ou l'aversion de la volonté de l'homme par rapport à la volonté de Dieu. » (Louis Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.504). Voir le chapitre 8, I.

¹¹³⁴ RSJ, Th I, p.650.

¹¹³⁵ TdO, Th I, p.469.

¹¹³⁶ TdO, Th I, p.471.

¹¹³⁷ TdO, Th I, p.472.

l'identification du péché¹¹³⁸, pour l'homme qui découvre être lui-même son propre adversaire : Cœuvre révèle ainsi à la Ville que chacun ne doit pas vivre pour lui-même, et l'Empereur exhorte son peuple à écouter les commandements divins plutôt que de chercher à contenter ses propres ambitions. Mesa peut reconquérir Ysé après avoir reconnu son égoïsme au point de s'exclamer : « mon crime est grand !¹¹³⁹», tout comme Mara conclut le drame quand elle admet : « J'ai commis un grand crime¹¹⁴⁰ ». Mis en lumière, le péché n'est déjà plus ténèbres et le drame peut s'achever pour les « hommes de bonne volonté¹¹⁴¹ » : prêts à réparer leur offense, ils tuent leur adversaire par une mort à eux-mêmes en acceptant de prendre Dieu pour leur fin.

e. Les destinataires

Dès lors, les bienfaits d'un drame dont Dieu est à la fois le destinateur et l'objet ne se limitent pas aux héros mais s'étendent à tous les personnages qui ont effectué un parcours de conversion et de renonciation à eux-mêmes, puis au monde entier par la paix retrouvée. Outre la promesse de vie éternelle et d'amour faite à ceux qui meurent et à ceux qui s'aiment, le drame claudélien finit bien quand il apporte la paix¹¹⁴², signe que l'unité originelle perdue a été retrouvée, que l'image éclatée du Dieu *un* a été recomposée. Ainsi voit-on les personnages de *L'Annonce faite à Marie* former une trinité bienheureuse après leur repentir, tandis que la paix revient dans tout le royaume de France : « les deux hommes étendent en même temps la main droite. Leurs bras s'entrecroisent et la main de Jacques est posée sur la tête de l'enfant, celle d'Anne sur la tête de Mara » qui « forme avec son enfant un seul objet.¹¹⁴³ » ; la Trilogie s'achève sur une même réunion trinitaire entre Pensée et les deux « frères inséparables¹¹⁴⁴ ». L'avènement de la « Jérusalem d'en-haut »¹¹⁴⁵

¹¹³⁸ Voir le chapitre 3, l.

¹¹³⁹ PdM, Th I, p.890.

¹¹⁴⁰ PdM, Th I, p.1079.

¹¹⁴¹ Luc, 2, 14.

¹¹⁴² A l'inverse, les drames finissent mal quand les personnages se quittent désunis : dans *L'Échange*, ce n'est pas l'amante qui quitte l'amant en vue d'une conversion, mais l'Époux qui délaisse sa femme pour ne pas revenir ; quant à *l'Otage*, alors que Georges lui a aussi refusé son pardon, Sygne meurt sans pardonner à Turelure (Ot, Th I, p.970 et p.986-987). Si ces drames ont des bienfaits collatéraux en vertu de *l'etiam peccata* (la conversion de Pollock ou la réconciliation de la France et de l'Église), la résolution du drame individuel de l'âme échoue.

¹¹⁴³ AM, Th I, p.1079.

¹¹⁴⁴ Ot, Th II, p.202.

¹¹⁴⁵ En hébreux, « ville de paix ».

qu'on lit explicitement dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*¹¹⁴⁶ et implicitement dans *La Ville* manifeste la paix promise et rétablie : la ville nouvelle rassemble le « peuple dispersé¹¹⁴⁷ » pour le purifier selon la promesse des prophètes qui accomplit l'Écriture.

L'approche actancielle permet de souligner la dimension mythique des intrigues qui transcendent l'espace et le temps pour proposer une explication universelle au drame humain, tout en insistant sur son sens : le héros vient de Dieu pour retourner à lui¹¹⁴⁸. Parce qu'en Dieu l'homme rencontre paradoxalement le grand opposant à ses désirs¹¹⁴⁹ mais également l'objet même de sa quête, il réalise que la clé de son existence n'est pas en lui, mais « hors de lui, quelqu'un » qui lui fait tout d'abord regretter sa solitude, puis reconsidérer sa rencontre comme condition de son salut.

II. LA RENCONTRE CLAUDÉLIENNE

*Le Bien suprême en qui nous serons réalisés
Est, hors de nous, quelqu'un.*¹¹⁵⁰

Le drame claudélien n'est pas tant la solitude du héros que le revers de la rencontre. Amant ou rival, l'autre, qui représente toujours l'au-delà de soi-même, place le personnage face aux limites de son corps et aux possibilités de son âme, lui découvrant une inadéquation fondamentale. Celui qu'il rencontre – et c'est bien le drame – n'est jamais l'Éternel, objet pourtant de son désir, et de notre étude : Dieu n'est pas un personnage de théâtre, il n'est pas réductible à la scène, fût-elle « le monde entier », ni à un corps, fût-il christique. Mais il prend humblement le visage de chaque autre auquel se confond ou se confronte le

¹¹⁴⁶ Alors que l'image de la Jérusalem céleste apparaît, le Premier Récitant explique : En ce qui était de toi tu as consolidé le ciel et la terre et du ciel avec la terre il n'est plus qu'une seule cité ! (HTS, Th II, p.744).

¹¹⁴⁷ Ville II, Th I, p.727.

¹¹⁴⁸ Voir le chapitre 7.

¹¹⁴⁹ Voir Jacques Petit, *Claudiel et l'usurpateur*, op. cit. 211 p.

¹¹⁵⁰ Paul Claudel, « Introduction à un poème de Dante », *Pr*, in Aimé Becker, *Claudiel et l'interlocuteur invisible*, Paris, Nizet, 1974, p.13.

personnage ; de sorte que l'altérité, de funeste devient féconde : « Si nous n'étions différents, il n'y aurait pas ce désir, il n'y aurait pas ce besoin, il n'y aurait pas cette grande étreinte comme entre les époux ! ¹¹⁵¹ » C'est l'autre, *incognito*, qui noue l'intrigue du drame pour en faire le récit initiatique d'un homme qui apprend à voir, comme Sara l'enseigne à Tobie ¹¹⁵², non pas encore l'Amour absolu qui l'attire, mais déjà la *promesse* d'une alliance éternelle.

1. La solitude initiale

*Regarde, et prends pitié de moi, de moi qui suis seul et misérable*¹¹⁵³.

La situation initiale des drames présente souvent des personnages qu'accable leur solitude. Dans le schéma dramaturgique, cette étape est primordiale : d'un point de vue dramaturgique, il faut que l'homme soit seul pour mettre en relief la rencontre, élément déclencheur du drame, et d'un point de vue biblique, la solitude représente la stérilité de l'homme ancien qui vit par lui-même en autonomie, et qu'une alliance avec le/la rencontré(e) viendra féconder pour former l'homme nouveau. Selon que le personnage représente l'homme, le poète ou la grâce, cette solitude prend le sens de la stérilité, de l'élection ou du martyr, mais n'en demeure pas moins une étape fondamentale pour celui qui s'apprête à rencontrer Dieu.

Le début de *Tête d'Or* présente la solitude du personnage de façon, sinon hyperbolique, du moins hautement symbolique : Simon Agnel se retrouve seul après l'enterrement de sa femme et la mort des siens :

SIMON : Est-ce que mon père vit encore ?

*CEBES : Il est mort, et ta mère est morte aussi. / Et tous les autres sont partis*¹¹⁵⁴.

Il perd ensuite cet ami, Cébès, qui le laisse esseulé dès le deuxième acte : « Ô mon frère, ô mon épouse ! / Je suis seul. J'ai froid.¹¹⁵⁵ » Le drame suivant s'ouvre sur une séparation, premier mot qui souligne la solitude de la Ville, ce personnage urbain en quête de sens :

¹¹⁵¹ « Communion », *La Messe là-bas*, OP p.517.

¹¹⁵² "*Domine, fac ut videam.* » (HTS, Th II, p.739).

¹¹⁵³ Psaume 25, 16.

¹¹⁵⁴ TdO, Th I, p.353.

¹¹⁵⁵ TdO I, Th I, p.88.

LAMBERT : *Ils se séparent*¹¹⁵⁶.

*Et moi je demeure stérile ; ne me laisse point mourir. / Je n'ai point de femme et je n'aurai point d'enfants*¹¹⁵⁷!

Dans *Partage de Midi*, Ysé comme Mesa souffrent de solitude : elle « n'a pas de cavalier, avec ses poulains qui la suivent. [...] / Elle est hors de son lieu et de sa race¹¹⁵⁸ » ; lui est à « l'âge où il est inquietant d'être libre¹¹⁵⁹ », ce qui les rend tous deux dramatiquement disponibles pour leur rencontre fatale : « Il est dur de garder tout son cœur, prédit Mesa. Il est dur de ne pas être aimé. Il est dur d'être seul. Il est dur d'attendre, / Et d'endurer, et d'attendre, et d'attendre toujours¹¹⁶⁰. » Dans *La Jeune Fille Violaine*, Jacques Hury n'en finit pas d'être seul, orphelin et veuf en mal extrême d'amour :

JACQUES HURY : *A douze ans j'ai perdu ma mère, / Mon père étant mort depuis longtemps, et je suis resté seul. / Et je n'ai point eu d'amis ; je ne peux point dire que j'en ai eu. / Et plus tard j'ai épousé une femme que j'aimais et qui ne m'aimait point. [...] / Et au bout d'un an elle est morte, me laissant un enfant, et l'enfant aussi est mort.*¹¹⁶¹

Dans *L'Otage*, Georges est éprouvé par le deuil et la trahison de sa femme qui le laissent seul, disponible pour aimer sa cousine : « Ne savez-vous pas que ma femme était la maîtresse du Dauphin ? / [...] La mort a tout fait paraître¹¹⁶² ». Sygne est en mesure de recevoir cet amour, héritière solitaire de la demeure familiale, « une farouche demeure pour cette jeune femme seule qui l'habite¹¹⁶³ » et qui a pour seule compagnie des ancêtres désincarnés, « rangés côte à côte en bon ordre, les pieds joints, dans le jardin conventuel¹¹⁶⁴ ». L'aveuglement de Pensée, « ces ténèbres dont on n'a pas voulu¹¹⁶⁵ » dans *Le Père humilié* peut être lu comme le signe de son exclusion : « On m'a bandé les yeux, dit-elle, et tout ce que je veux prendre est brisé¹¹⁶⁶ ». Une même sorte de stérilité affecte dans *l'Histoire de Tobie et de Sara* cette dernière, qui se retrouve au début du drame sept fois veuve dans un symbolique « désert affreux¹¹⁶⁷ » avant que Tobie ne vienne la sauver. Le sentiment de solitude prédispose à la rencontre les amants du *Soulier de Satin*, Prouhèze ne ressentant de son époux Pélage

¹¹⁵⁶ Ville, Th I, p.663.

¹¹⁵⁷ Ville, Th I, p.671.

¹¹⁵⁸ PdM, Th I, p.827.

¹¹⁵⁹ PdM, Th I, p.830.

¹¹⁶⁰ PdM, Th I, p.845.

¹¹⁶¹ JFV (2^{ème} version), Th I, p.758-759.

¹¹⁶² Ot, Th I, p.907.

¹¹⁶³ Ot, Th I, p.924.

¹¹⁶⁴ Ot, Th I, p.924.

¹¹⁶⁵ PH, Th II, p.152.

¹¹⁶⁶ PH, Th II, p.149.

¹¹⁶⁷ HTS, Th II, p.699.

qu'une douloureuse indifférence : « Presque tout le jour il me laisse seule, et c'est bien lui, cette maison déserte et sombre ici, si pauvre, si fière¹¹⁶⁸ ». L'indépendant Rodrigue, lui, vagabonde sans attache :

LE CHANCELIER : Sire, je ne sais où il est. Déjà je lui avais fait comprendre que l'Amérique de nouveau allait le requérir. / Il m'a écouté d'un œil sombre sans répliquer. / Et le lendemain, il avait disparu¹¹⁶⁹.

Sa première apparition dans le drame à la scène suivante a symboliquement lieu dans le désert de Castille¹¹⁷⁰, alors qu'il est volontairement esseulé de ses hommes :

DON RODRIGUE : Nos cavaliers ont disparu.

LE CHINOIS : Ils sont là-bas dans le petit bois, faisant coucher leurs chevaux [...].

DON RODRIGUE : Cette nuit nous leur fausserons compagnie¹¹⁷¹.

La situation lui impose cette solitude, s'il veut répondre à l'appel d'une « main blanche qui [lui] fait signe¹¹⁷² ». La solitude initiale de ces personnages les rattache symboliquement aux figures de l'Ancienne Alliance : elle touche ceux qui sont dans l'épreuve de la séparation ou du deuil, qu'aucune promesse de vie n'éclaire encore, et qui attendent un sauveur.

La solitude touche aussi les figures de poètes, qui se retrouvent souvent seuls affublés du don dont ils doivent s'accommoder, s'assimilant alors aux prophètes incompris de l'Ancien Testament, tel Jérémie auquel « la parole du Seigneur [...] fut adressée : tu ne prendras pas de femme et tu n'auras ni fils ni fille en ce lieu¹¹⁷³. » Dans son dernier poème de *Connaissance de l'Est*, Claudel prend à son compte cet isolement qui le met à part des hommes, figure d'exception et d'exclusion qui reprend le *topos* des poètes maudits : « Et je suis de nouveau reporté sur la mer indifférente et liquide. Quand je serai mort, on ne me fera plus souffrir. [...] On ne se rira plus de ce cœur trop aimant.¹¹⁷⁴ » L'isolement caractérise ainsi le poète Cœuvre, qui entre en scène du côté opposé à Besme¹¹⁷⁵, et s'exclura même de sa femme Lâla : « Ainsi tu te tiens isolé entre tous les hommes, n'étant point rattaché à eux / Par le lien et la parole¹¹⁷⁶. » L'architecte Pierre de Craon s'assimile lui aussi au poète indépendant, lui qui ne vit « pas de plain-pied avec les autres hommes,

¹¹⁶⁸ SdS, Th II, p.278.

¹¹⁶⁹ SdS, Th II, p.283

¹¹⁷⁰ SdS, Th II, p.284, (1^{ère} Journée, scène VII)

¹¹⁷¹ Ibid

¹¹⁷² SdS, Th II, p.285

¹¹⁷³ Jr, 16, 1

¹¹⁷⁴ « Dissolution », *Connaissance de l'Est*, p.119

¹¹⁷⁵ *La Ville*, Th I, p.672

¹¹⁷⁶ *La Ville*, Th I, p.674

toujours sous terre avec les fondations ou dans le ciel avec le clocher¹¹⁷⁷ ». A l'intersection du ciel et de la terre, il reste seul avec sa lèpre, un peu en marge de l'action dramatique qu'il déclenche pourtant. A la fin du *Soulier de Satin*, Rodrigue-peintre se retrouve à son tour isolé, non plus dans la solitude initiale de l'ancien homme que Prouhèze venait visiter, mais désormais tel un artiste privé de reconnaissance, il s'en va « à la rencontre de cette nuit sublime¹¹⁷⁸... tout comme Christophe Colomb, « Ambassadeur de Dieu¹¹⁷⁹ » vieux, pauvre, malade, et méconnu¹¹⁸⁰ avant qu'il ne « passe la limite ». La solitude du poète le prédispose à une visitation qui prendra la forme de la muse ou de la grâce. De blessure qu'elle était, elle devient la condition de sa création, ce que Pierre de Craon illustre lorsqu'il retrouve Violaine du flanc de laquelle il tirera une église.

La solitude représente enfin le visage du Christ abandonné à l'heure du sacrifice, cette heure qui précède la fameuse « nuit sublime » annonciatrice des noces éternelles. La figure de l'Empereur dans le *Repos du septième jour*, élu christique qui sauvera son peuple, se démarque dès le début du drame par sa solitude, signe de son élection :

LE PREMIER MINISTRE : Révérence à votre Face sacrée ! / Pourquoi a-t-il plu à mon Seigneur [...] de demeurer dans cette solitude où est la sépulture de l'Antique Empereur¹¹⁸¹?

S'il n'est pas littéralement seul, entouré de sa cour, c'est que la solitude exprime la souffrance morale plus que l'isolement physique. *L'Échange* s'ouvre sur une séparation qui laisse Marthe affectivement seule, avant d'être vendue... comme le Christ¹¹⁸². Violaine, elle, met volontairement en quarantaine « cette part que Dieu en [elle] s'est réservée¹¹⁸³ » en baisant son ami lépreux dès le prologue du drame. Quant à Tobie venant racheter Sara, il éprouve la solitude sur la route qui le mène à elle, tout comme le Christ avant le chemin de sa croix qui lui fera sauver son Épouse - l'Église et l'âme humaine - dont Tobie reprend par anticipation les paroles : « Azarias, mon guide, mon grand frère, pourquoi m'as-tu ainsi abandonné¹¹⁸⁴? » Comme la solitude du Christ à l'heure de l'agonie a préparé le monde à la réconciliation de Dieu avec les hommes, ainsi la solitude du héros délaissé devient l'espace possible d'une visitation qui le rendra fécond.

¹¹⁷⁷ AM, Th I, p.1003

¹¹⁷⁸ SdS, Th II, p.528

¹¹⁷⁹ CC, TH II, p.579

¹¹⁸⁰ CC, Th II, p.576-577

¹¹⁸¹ RSJ, Th I, p.601.

¹¹⁸² *MARTHE : C'est pour avoir cet argent un moment dans sa poche qu'il vous a livré sa femme / Et sa propre vie.* (E, Th I, p.594).

¹¹⁸³ AM, Th I, p.992.

¹¹⁸⁴ HTS, Th II, p.713.

La solitude initiale des personnages souligne le moment remarquable de leur vie qui les prédispose à la rencontre, car « Dieu n'a pas fait l'homme pour vivre seul¹¹⁸⁵ ». Pour le personnage masculin, la rencontre de la femme est vécue comme le passage de la grâce qui fera advenir en lui l'homme nouveau ; pour le poète, c'est la visitation de la muse qui engendre son œuvre : « Béni soit dit, loue Pierre de Craon, / [...] qui m'a interdit comme un lépreux et libéré de tout souci temporel, / Afin que de la terre de France je suscite Dix Vierges Sages¹¹⁸⁶ », dont fera partie Violaine qu'il enfantera de cette solitude même. En homme de théâtre, Claudel utilise ainsi la solitude comme un outil dramatique, une situation de tension préparant esthétiquement l'évènement de la rencontre. Mais en poète, il en exprime aussi la portée symbolique et la fécondité spirituelle : l'homme est un être de communion qui n'existe que par un fait extérieur à lui-même ; prendre conscience de sa solitude douloureuse et stérile l'ouvre à une altérité d'où pourra jaillir la vie éternelle à laquelle il aspire.

2. La rencontre

*De même que l'homme s'instruit du dedans par l'usage,
il se façonne au-dehors par le choc.
Et comme il se produit par contact avec son origine,
il se définit par sa rencontre avec sa fin.¹¹⁸⁷*

Chez Claudel, la source de cette vie est Dieu, intrinsèquement trine selon la théologie catholique. L'altérité caractérise Dieu, qui est communication, don perpétuel de sa propre vie. L'Écriture nous dit que le Fils est de toute éternité avec le Père, symbole de sa fécondité continuelle :

Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement auprès de Dieu. C'est par lui que tout est venu à l'existence, et rien de ce qui s'est fait ne s'est fait sans lui. En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes¹¹⁸⁸. Voici pourquoi le Père m'aime : parce que je donne ma vie, pour la recevoir de nouveau. Nul ne peut me l'enlever : je la donne de moi-même. J'ai le

¹¹⁸⁵ SdS, Th II, p.332.

¹¹⁸⁶ AM, Th I, p.1083.

¹¹⁸⁷ « Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.191.

¹¹⁸⁸ Jn, 1, 1-4.

*pouvoir de la donner, j'ai aussi le pouvoir de la recevoir de nouveau : voilà le commandement que j'ai reçu de mon Père*¹¹⁸⁹.

Ne connaissant pas cette communion d'amour féconde, celui qui vit dans la solitude, non seulement n'est pas image de Dieu, mais n'est pas non plus bénéficiaire du don de la vie que Dieu veut communiquer et qui le ferait participer à une communion éternelle : « Celui qui me voit, voit Celui qui m'a envoyé.¹¹⁹⁰ » Aussi, quand deux personnages se rencontrent dans les drames, Claudel met en scène un moment clé de leur histoire où leur est donnée la possibilité d'entrer en communion, et de participer à l'élan de vie divin. Cœuvre a conscience qu'il ne porte pas en lui seul la possibilité d'être fécond : « Il n'est rien de nous-mêmes qui ne soit susceptible de communication. / Et si la parole est une nourriture, c'est ainsi que divers aliments nous ont été donnés¹¹⁹¹. » Mesa sait aussi qu'il a besoin de l'autre : « Est-ce qu'une parole, elle peut se comprendre soi-même ? demande-t-il, mais afin qu'elle soit, / Il faut un autre qui la lise¹¹⁹². » Tout comme Orian concède « qu'il n'y a pas d'âme qui ait été faite ailleurs que dans une vue et dans un rapport mystérieusement avec d'autres¹¹⁹³. » Claudel met dans la bouche de ses personnages l'expression de cette nécessité après avoir fait lui-même la puissante expérience d'une rencontre qui bouleversa sa vie :

*Un Être nouveau et formidable, avec de terribles exigences pour le jeune homme et l'artiste que j'étais, s'était révélé que je ne savais concilier avec rien de ce qui m'entourait. L'état d'un homme qu'on arracherait d'un seul coup de sa peau pour le planter dans un corps étranger au milieu d'un monde inconnu est la seule comparaison que je puisse trouver pour exprimer cet état de désarroi complet.*¹¹⁹⁴

Rencontre divine suivie, quinze ans plus tard, par la rencontre de la femme sur le bateau. En écho à ces deux évènements, la rencontre amoureuse est doublée dans les drames de la rencontre du rival : c'est ce qu'a montré Jacques Petit en insistant sur l'importance de cette dernière qui « permet à l'autre de se comprendre »¹¹⁹⁵.

Dans les deux cas, un "coup" caractérise la rencontre, moment radical de surprise et de désarroi dont Claudel a mis lui-même chaque fois plusieurs années à se remettre. Ce coup accompagne souvent la mise en présence des amants, suivi d'une grande confusion : ces similitudes permettent de lire dans les rencontres

¹¹⁸⁹ Jn, 10, 17-18.

¹¹⁹⁰ Jn, 12, 45.

¹¹⁹¹ *La Ville*, Th I, p.679.

¹¹⁹² PdM, Th I, p.842.

¹¹⁹³ PH, Th II, p.179.

¹¹⁹⁴ « Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1011.

¹¹⁹⁵ Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op. cit, p.46.

amoureuses des drames une réécriture de la rencontre spirituelle du poète. Ainsi, les « *huit coups sur la cloche*¹¹⁹⁶ » annoncent l'arrivée d'Ysé sur le pont du bateau, tandis qu'Amalric est « aveuglé comme un coup de fusil¹¹⁹⁷ ». Quand elle se retrouve seule avec Mésa, Ysé définit l'amour subit, anticipation du drame qui se joue à leur insu, avant que la passion ne leur donne « confusion »¹¹⁹⁸ :

*YSE : Un écrit d'amour, cela devrait être si soudain / Qu'une fleur, par exemple, un parfum, vous voyez bien que l'on a tout eu, qu'on a tout, que l'on aspire à tout / D'un seul trait, que cela vous fit faire ah ! seulement*¹¹⁹⁹

Le dernier acte reprend une trame similaire, où les coups de l'insurrection¹²⁰⁰ semblent racheter la faute consommée par le coup de foudre des amants, tout en préfigurant leurs retrouvailles éternelles. Dans *l'Otage*, de forts coups de vent annoncent l'entrevue de Georges et de Sygne ; quant au *Père humilié*, un feu d'artifice ouvre la rencontre éclatante de Pensée et d'Orian¹²⁰¹, qu'un coup de fusil referme, puisqu'il est symboliquement « tué d'une balle au cœur¹²⁰² » à la fin du drame, préfigurant leurs retrouvailles éternelles. Pour Claudel, le coup est un moment esthétique qui témoigne de la présence de Dieu ou qui annonce son passage.¹²⁰³

Car la rencontre, au sens poétique et dramatique du mot, n'est pas la simple mise en présence de deux protagonistes sur une scène, mais leur *reconnaissance* spirituelle. En témoigne l'appel mystérieux d'âmes qui n'avaient jamais été mises en présence auparavant ; quand ils se rencontrent, les amants éternels sont déjà unis par un lien antérieur et transcendant :

MESA : Qu'il y a-t-il entre vous et moi ?

Pause.

YSE : Mesa, je suis Ysé, c'est moi !

MESA : Il est trop tard. / Tout est fini. Pourquoi venez-vous me rechercher ?

*YSE : Ne vous ai-je pas trouvé*¹²⁰⁴?

¹¹⁹⁶ PdM, Th I, p.825.

¹¹⁹⁷ PdM p.826.

¹¹⁹⁸ PdM, Th I, p.865.

¹¹⁹⁹ PdM, Th I, p.836.

¹²⁰⁰ « De temps en temps, on entend des batteries de gongs et des détonations de pétards et d'armes à feu. » (PdM, TH I, p.872).

¹²⁰¹ PH, Th II, p.143.

¹²⁰² PH, Th II, p.197.

¹²⁰³ *La Danse des morts* s'ouvre sur un « coup de tonnerre prolongé » (*La Danse des morts*, Th II, p.691), qui annonce la REPONSE DE DIEU : « " LE RECITANT : Ainsi par le Seigneur Dieu : J'EXISTE ! " Coup de tonnerre comme au commencement. » (*La Danse des morts*, Th II, p.694). Ce coup vérifie la prophétie d'Ezéchiel : « Coup de tonnerre se développant sur toute la longueur de la phrase suivante : Et scient gentes quia Ego Dominus, sanctificator Israel, cum fuerit sanctificatio mea in medio eorum in perpetuum. »

¹²⁰⁴ PdM, Th I, p.840.

Le lien éternel du Verbe existe entre Orian et Pensée : « Mais nous deux, c'est plus que cela encore, toi à mesure que tu parles, j'existe, une même chose répondante entre ces deux personnes¹²⁰⁵. » Rodrigue et Prouhèze se savent créés l'un pour l'autre dans un mystérieux dessein qui leur semble antérieur à leur rencontre : « Quand est-ce qu'elle a pu se passer de moi ? se demande Rodrigue, quand est-ce que je cesserais d'être cela sans quoi elle n'aurait pu être elle-même¹²⁰⁶? » Quant à Sara, elle connaît Tobie pour l'avoir seulement appelé avant même de l'avoir rencontré :

TOBIE : C'est elle dont j'entends la voix ? [...]

AZARIAS : Si tu sais dire Sara ! cela suffit

TOBIE : Sara ! Mais Tobie aussi, c'est un nom qui serait doux à mes oreilles, si elle le connaissait.

AZARIAS : Son cœur déjà le connaît, avant que ses yeux l'aient enseigné à ses lèvres¹²⁰⁷.

De même, on peut parler d'une "rencontre", au sens dramaturgique du mot, lorsque l'Empereur retrouve sa mère dans l'obscurité du second acte, car il la reconnaît : « Je vous salue, ma mère, dans l'obscurité¹²⁰⁸. »

La rencontre n'est pas toujours exposée sur scène, car ce ne sont pas d'abord deux corps qui se reconnaissent, mais deux âmes qui s'appellent. Ainsi, contrairement à celle d'Ysé et de Mesa, la rencontre de Pensée et d'Orian n'est que rapportée par le dialogue initial de la mère et de sa fille¹²⁰⁹ ; de même ignore-t-on comment Rodrigue et Prouhèze se sont reconnus dans une Journée antérieure au drame. Parce que leur présence à l'aimé est avant tout spirituelle, ils peuvent s'entendre à distance : Prouhèze entend la « Voix de Rodrigue derrière l'écran » alors qu'elle dort¹²¹⁰, et le chant de Dona Musique parcourt deux pays pour parvenir jusqu'au Vice-Roi du *Soulier de Satin* : « Tu chantais sous une pierre en Espagne et déjà je t'écoutais du fond de mon jardin à Palerme¹²¹¹. »

D'un point de vue religieux, la rencontre est donc un événement positif et profond : elle est la reproduction du don divin de la vie. Ainsi, quand deux êtres se rencontrent, la possibilité d'une communion s'offre à eux et ils font à leur insu une expérience spirituelle de vie éternelle. D'un point de vue théologique,

¹²⁰⁵ PH, Th II, p.179.

¹²⁰⁶ SdS, Th II, p.290.

¹²⁰⁷ HTS, Th II, p.718.

¹²⁰⁸ HTS, Th II, p.619.

¹²⁰⁹ PH, Th II, p.131.

¹²¹⁰ SdS, Th II, p.402.

¹²¹¹ SdS, Th II, p.355.

la rencontre est le prélude à la connaissance de Dieu. En rencontrant l'autre, l'homme se découvre « partie » d'un tout qui le dépasse ; il entre dans le mystère de la création et doit se reconnaître humblement créature. Dans l'altérité, il éprouve ainsi la liberté¹²¹² : celle d'accepter – ou non - sa condition de « membre » dans un Corps qui le dépasse¹²¹³ ; et celle d'accepter – ou non - d'agir en tant que membre de ce Corps à la place qui lui est assignée¹²¹⁴, c'est-à-dire de recevoir d'en-haut une *vocation*.

Nous ne naissons pas seuls, explique Claudel dans son Art poétique. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance.

*J'appelle très proprement connaissance oui cette nécessité pour tout d'être partie : d'abord. Cette partie, secondement, la liberté pour l'homme de la faire, de créer sa position lui-même sur l'ensemble ; et troisièmement cette répercussion, qui est de savoir ce qu'il fait.*¹²¹⁵

La rencontre est donc autant l'origine de l'acte créateur que sa conséquence : en l'homme, Dieu crée une image de lui-même pour faire advenir une circularité contemplative de lui qui ne s'arrête jamais, l'amour étant pour lui inséparable du don et de la fécondité créatrice. C'est pourquoi le visage de Dieu se révèle dans la rencontre avec autrui, ce que commente le Vice-Roi du *Soulier de Satin* : « Et crois-tu que la joie soit une chose qu'on donne et qu'on retrouve telle qu'elle ? / Celle que tu me donnes, c'est sur le visage des autres que tu la verras¹²¹⁶ », et ce qu'explique à Sygne Monsieur Badilon : « Dieu même qui parlait par ma bouche et qui entendait par vos oreilles, / Est-ce qu'il n'était pas dans votre cœur aussi à tous deux¹²¹⁷? » C'est aussi pourquoi on ne peut échapper à l'éternelle réciprocité de la figure divine, par laquelle l'autre rappelle toujours Dieu. Ainsi, la rencontre de la femme est tout d'abord vécue comme une forme d'oppression chez l'homme qui prend par elle conscience de l'omniprésence du Dieu dont il se serait volontiers passé. Pierre de Craon n'avait « pas besoin de femme¹²¹⁸ » mais ne peut échapper à Violaine qui le prévient : « On ne vient pas à bout de moi comme on veut¹²¹⁹! » Georges regrette les retrouvailles avec sa cousine qui l'ont conduit à la rupture des fiançailles : « Maintenant [...] j'ai l'éternité devant moi à me passer de toute consolation. Ne pouvait-il me laisser cette petite heure¹²²⁰? ». Orian, lui, voit en Pensée « le danger, la nuit, la fatalité¹²²¹! » Il sait que

¹²¹² Voir le chapitre 8.

¹²¹³ 1, Co 12, 27.

¹²¹⁴ 1 Co, 12, 20-26.

¹²¹⁵ « Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.149-150.

¹²¹⁶ SdS, II, XI.

¹²¹⁷ Ot, III, IV.

¹²¹⁸ AM, p.19.

¹²¹⁹ AM, p.12.

¹²²⁰ Ot, III, II.

¹²²¹ PH, Th II, p.169.

cette rencontre sera source de souffrance : « Et si c'est la douleur que vous attendez de moi, / Tout à l'heure celle qui nous attend l'un et l'autre a de quoi suffire¹²²²», tout comme elle le sera pour Rodrigue, qui ne saura échapper à Dieu et deviendra « un homme blessé parce qu'une fois dans sa vie il a vu la figure d'un ange¹²²³! » Dès le récit de la *Genèse*, la rencontre est associée à la connaissance de Dieu : la première rencontre que fait l'homme est celle du serpent, qui lui propose de goûter à l'arbre de la connaissance. Cette proposition met à l'épreuve sa liberté : désire-t-il se contenter de voir avec les yeux du bien, tel qu'il a été créé, ou veut-il aussi découvrir le mal ? « Dès lors, leurs yeux s'ouvrirent et ils *connurent* qu'ils étaient nus¹²²⁴ ». La rencontre claudélienne se situe de même au début de l'intrigue, ouvrant un chemin de conversion qui correspond au schéma narratif des drames, auxquels il donne sens et qui, par la péripétie du péché, fait passer le personnage *rencontrant* de l'homme ancien à l'homme nouveau, d'une condition subie d'homme pécheur ignorant, à la situation finale d'union choisie au Créateur¹²²⁵.

D'un point de vue spirituel, la rencontre engage à sortir de soi pour prendre conscience de l'autre, image de Dieu. Le vieil homme, solitaire, est tourné sur lui-même, se lamente et souffre à l'image de Louis Laine ; l'homme nouveau, lui, regarde les autres, espère et comprend.

*La clé d'un homme se trouve dans les autres : c'est le contact que nous avons avec le prochain qui nous éclaire sur nous-mêmes. [...] Et la manière essentielle justement de se connaître, c'est l'amour. On dirait que Dieu a voulu que la clé de notre personne, cette clé essentielle que nous cherchons de tous côtés sans réussir à la trouver, quelquefois il arrive que nous sentions d'une manière absolument irréfragable, sans que nous puissions y contredire, c'est qu'elle se trouve dans une autre personne, sans que nous ayons le moyen de le réaliser.*¹²²⁶

La rencontre amorce ainsi un chemin de conversion qui résout la question existentielle du héros en lui montrant en l'autre sa finalité. Ysé provoque chez Mesa cette prise de rencontre, amorce de sa conversion :

YSE : *Et eux, que pensent-ils de vous ?*

MESA : *Je ne sais pas. Je ne m'en occupe pas. Je ne pense pas aux autres.*

YSE : *Mesa ! Mesa !*

MESA : *Tiens, c'est vrai ! C'est donc que je ne pense qu'à moi-même*¹²²⁷?

¹²²² PH, TH II, p.175.

¹²²³ SdS, I, I.

¹²²⁴ Gen, 3, 7.

¹²²⁵ Voir le chapitre 3.

¹²²⁶ MI p.319.

¹²²⁷ PdM, Th I, p.849.

Sara, elle, est pour Tobie « une étoile qui Connaît, et qui rend cette autre étoile en [lui] qu'[il est lui-]même, connaissante¹²²⁸».

D'un point de vue poétique enfin, la rencontre est la « bienheureuse limite » qui permet à l'homme de prendre conscience de lui-même, l'autre donnant vie, attestant l'existence. Dans *Le Père humilié*, Claudel met en scène par l'image de l'aveugle et le sens du toucher l'importance de la limite qui donne forme au corps :

PENSEE : Orian, comprenez-vous ce que c'est qu'une aveugle ? Ma main, si je la lève, je ne la vois pas. Elle n'existe pour moi que si quelqu'un la saisit et m'en donne le sentiment. / Tant que je suis seule, je suis comme quelqu'un qui n'a point de corps, pas de position, nul visage. / Seulement, si quelqu'un vient, / Me prend et me serre entre ses bras, / C'est alors seulement que j'existe dans un corps. C'est par lui seulement que je me connais¹²²⁹.

Dans le *Soulier de satin*, Rodrigue devient cet aveugle spirituel à qui Prouhèze est nécessaire, puisqu'« il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre la dépendance, la nécessité et le besoin, un autre sur lui, / La loi sur lui de cet être différent pour aucune autre raison si ce n'est qu'il existe¹²³⁰. » La limite que le rencontré impose au rencontrant donne forme à ce dernier, et le fait exister en tant que « figure¹²³¹ », c'est-à-dire à la fois en tant que totalité, mais également en tant qu'être fini - prise de conscience douloureuse pour l'homme claudélien qu'un désir infini habite -, et enfin en tant qu'expression d'une réalité non visible : « Le vase est fait d'argile visible, mais son utilité provient du non-visible qui l'enclôt¹²³² ». Image de Dieu, l'homme prend conscience qu'il est figure en acceptant ses limites, qui le font exister en tant qu'image. En outre, dès lors qu'il rencontre l'autre, l'homme doit passer de l'auto-suffisance à l'art de composer. C'est ce que doit faire, bon gré, mal gré, le personnage claudélien qui rencontre celle qui bouleverse sa vie, Violaine pour Pierre de Craon ou Jacques Hury, Ysé pour Mesa, pour Rodrigue, Prouhèze... Parce qu'elle est *figure* et *composition*, la rencontre est poésie.

Aussi pourrait-on s'imaginer qu'en marquant la fin de la solitude, la rencontre claudélienne appelle d'emblée le dénouement heureux du drame... ce qu'elle ne fait pas : la rencontre n'en est que l'élément

¹²²⁸ HTS, Th II, p.720.

¹²²⁹ PH, Th II, p.175.

¹²³⁰ SdS, Th II, p.408.

¹²³¹ Figure : « Étendue déterminée, essentiellement caractérisée par le contour. » (TLFI).

¹²³² « La poésie française et l'extrême-orient », *Contacts et circonstances*, OPr p.1040.

perturbateur. Elle provoque le chemin initiatique du personnage, qui doit passer par l'épreuve avant que des retrouvailles finales ne dénouent le drame heureusement. Le malheur qui succède à la rencontre s'explique par l'aveuglement du personnage qui n'a pas encore reconnu en l'autre le passage de la grâce. C'est sur ce grand malheur de l'homme ancien que pleure le Christ : « Tu n'as pas reconnu le moment où Dieu te visitait¹²³³ ». Aussi la rencontre ne porte-t-elle de fruit que dans les retrouvailles finales que célèbrent les drames : elles consacrent le chemin spirituel du personnage qui, par la femme, rencontre avec ses yeux de vieil homme un Dieu impitoyable, avant que l'homme nouveau, dépouillé dans sa quête, ne découvre en elle le Dieu d'amour.

3. « Le Nœud indémêlé de la Reconnaissance ¹²³⁴ »

*Le « connaissant » ne connaît que lui-même
et les moyens sans quoi il ne pourrait être tel ;
le « reconnaissant » connaît un autre
sans qui il ne pourrait être et le désigne avec précision.¹²³⁵*

Après le choc de la rencontre initiale qui déclenche le drame, le dénouement est amorcé par une seconde rencontre, la reconnaissance¹²³⁶ finale des amants, qui agit comme élément de résolution, et qui accomplit le drame en marquant l'achèvement du processus de conversion des personnages. Étonnamment, quels que soient les drames et malgré l'importance du sujet amoureux dans les pièces, les amants claudéliens ne sont mis en présence l'un de l'autre que le temps de deux scènes de rencontre : la première déclenche le drame et la dernière l'accomplit. C'est ainsi qu'après la scène du régicide où il rencontre la Princesse, Tête d'Or la retrouve pour le dénouement funèbre de la pièce¹²³⁷ ; dans *L'Échange*, Louis qui avait délaissé Marthe la retrouve dans une scène qui pourrait lui offrir le salut s'il acceptait la vérité¹²³⁸ ; dans *Partage de Midi*, quand Mesa se croyait abandonné, Ysé revient offrir au couple la promesse de retrouvailles mystiques¹²³⁹ ; le

¹²³³ Luc 19, 44.

¹²³⁴ Ville I, Th1, p.182.

¹²³⁵ « Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.159.

¹²³⁶ « La reconnaissance – son nom même l'indique – est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance. » (Aristote, *Poétique*, 1452b).

¹²³⁷ TdO, Th I, p.465.

¹²³⁸ E, p.569.

¹²³⁹ PdM, Th I, p.891.

troisième acte de *L'Otage* réunit Georges et Sygne dans le drame du renoncement et de l'amour : « Ô Georges, tu m'aimes encore¹²⁴⁰... A la fin de *l'Annonce faite à Marie*, Jacques et Violaine se réconcilient, réunis même au-delà de la mort de Violaine : « La voici qui me regarde. La voici qui revient vers moi avec la nuit¹²⁴¹ ! » Dans *Le Soulier de Satin*, Rodrigue et Prouhèze s'étaient rencontrés dans un temps antérieur à la pièce, aussi ne sont-ils mis qu'une seule fois en présence l'un de l'autre sur scène, pour des retrouvailles qui les marient l'un à l'autre par un « non » presque sacramentel :

LE VICE-ROI : Ô compagne de mon exil, je n'entendrai donc jamais de ta bouche que ce non et cet encore non ?
[...]

PROUHEZE : Je veux être avec toi dans le principe ! je veux épouser ta cause¹²⁴² !

Une même séparation unit Orian et Pensée lors de leur seconde rencontre¹²⁴³. Dans ces retrouvailles, qui arrivent après un temps de purification, le rencontrant reconnaît enfin l'autre comme un bien, non plus sujet de son affection, mais objet de son bonheur. Les amants peuvent alors se voir et se connaître en vérité : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi. [...] Tout est devenu vrai¹²⁴⁴. »

La reconnaissance, chez Claudel, est le témoin d'une unité originelle perdue qui vient réveiller la mémoire archaïque de Dieu enfouie en l'homme depuis la Chute, et qui cherche à se restaurer. Maudissant la séparation des amants, l'Ombre Double vient attester que « ce qui a existé une fois fait partie des archives indestructibles¹²⁴⁵ ». Le motif augustinien¹²⁴⁶ de la mémoire est fondamental dans l'approche des textes claudéliens. Avec des accents qui rappellent ceux du Père de l'Église dans ses *Confessions*, Claudel s'exclame : « Il est donc vrai que Dieu était en moi puisqu'il en sort !¹²⁴⁷ » Ainsi, plus encore que parce qu'elle imite la relation d'amour qui unit le Père au Fils et à celui qui aime le Fils, la rencontre des amants est d'ordre surnaturel car elle révèle un Dieu caché dans la mémoire originelle blessée. « Je sais qu'il y a en vous une

¹²⁴⁰ Ot, Th I, p.971.

¹²⁴¹ AM, Th I, p.1089.

¹²⁴² SdS, Th II, p.445-446.

¹²⁴³ PH, Th II, p.175.

¹²⁴⁴ PdM, Th I, p.891.

¹²⁴⁵ SdS, Th II, p.366.

¹²⁴⁶ Déjà Saint Augustin dans ses *Confessions* cherche Dieu dans sa mémoire, qui abrite le souvenir du temps édénique de ses origines. (Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1964, Livre X, chapitres VIII à XXVII.) Pour le saint, la conversion n'est qu'une reconnaissance : « Voyez comme j'ai exploré le champ de ma mémoire à votre recherche, ô mon Dieu, et je ne vous ai pas trouvé en dehors d'elle ». (Ibid, p. 228).

¹²⁴⁷ « L'Architecte », *Feuilles de Saints*, OP p.624.

chose qui m'appartient et qui est mon droit ! » dit Pensée à Orian. Comme eux, les amants se reconnaissent car leur union est inscrite dans l'histoire éternelle de Dieu, qui transcende toute chronologie¹²⁴⁸. C'est pourquoi les amants claudéliens, sans s'être jamais vus, se connaissent de tout temps :

*DONA MUSIQUE : Déjà je suis avec lui sans qu'il le sache. C'est à cause de moi, avant qu'il m'ait connue / Qu'il affronte à la tête de ses soldats tant de fatigue, c'est pour moi qu'il nourrit les pauvres et pardonne à ses ennemis*¹²⁴⁹.

Comme Dona Musique pour le Vice-Roi, Don Rodrigue évoque une connaissance mystérieuse et antérieure de Prouhèze : « Dis, crois-tu que je l'ai reconnue sans qu'elle le sache ? [...] A moins que dans la pensée de Celui qui nous a faits déjà nous ne fussions étrangement ensemble.¹²⁵⁰ » Quant à Tobie et Sara, leur rencontre est le fruit d'une reconnaissance spirituelle, qui confond pour Sara l'autre et Dieu :

*SARA : C'est lui que je n'ai eu qu'à regarder pour le reconnaître ! C'est lui qui était mon devoir ! c'est lui qui était ma vocation ! Comment dire ? c'est lui qui était mon origine ! celui par qui et pour qui je suis venue au monde.*¹²⁵¹

Cette mémoire mêle alors le souvenir et l'aspiration : « Qui me parlait de souvenir tout l'heure ? dit Rodrigue en songeant à la voix de Prouhèze, « cette voix que je croyais entendre tout à l'heure au fond de moi derrière moi, / Elle n'est pas en arrière, c'est en avant qu'elle m'appelle.¹²⁵² » C'est pourquoi le monde auquel il aspire se confond pour lui avec le paradis originel perdu qui l'unissait à la femme : « Ce n'est pas un monde nouveau qu'il s'agissait de découvrir, c'est l'ancien qui était perdu qu'il s'agissait de retrouver¹²⁵³. » Par analogie, la rencontre figure poétiquement les retrouvailles d'une âme avec son Créateur. Réminiscence autant que désir d'une union parfaite, la rencontre ravive la mémoire de l'état originel où l'homme ne faisait qu'un avec son Dieu, et qu'un avec sa femme : « Celui qui a acheté une femme à l'âge juste [...] / Il est avec elle comme un cercle fermé et comme une cité indissoluble, comme l'union du principe et de la fin qui est sans défaut.¹²⁵⁴ » On comprend alors que la femme se confonde avec la muse Mnémosyne : toutes deux réveillent en l'homme l'image de Dieu, l'une par l'amour qu'elle lui apporte, l'autre par la grâce, vestige paradisiaque du temps où l'âme était unie à son Créateur. Ce motif de la mémoire produit donc à la fois une tonalité élégiaque quand elle exalte la perte du temps heureux :

¹²⁴⁸ Voir le chapitre 7.

¹²⁴⁹ SdS, Th II, p.301.

¹²⁵⁰ SdS, Th II, p.289-290.

¹²⁵¹ HTS, Th II, p.732.

¹²⁵² SdS, Th II, p.419.

¹²⁵³ SdS, Th II, p.413.

¹²⁵⁴ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.245-246.

LE CINQUIÈME : Tais-toi, je t'en supplie, ne chante pas ainsi ! [...] / J'ai connu un contentement suave. La mémoire m'en tourmente.

LA PRINCESSE : Et tu voudrais l'étouffer, mais tu ne le peux. Or dirai-je qui je suis ? Vous ne l'avez pas oublié ! / La femme qui vous aime voudrait vous être mère !¹²⁵⁵

Mais aussi la vertu d'espérance, puisqu'il devient promesse de retrouvailles mystiques :

DON RODRIGUE : A force de ne plus la voir au ciel je l'oublierai. Qui te donne cette assurance que je ne puisse cesser de t'aimer ?

PROUHEZE : Tant que j'existe et moi que je sais que tu existes avec moi¹²⁵⁶.

L'espérance joue un rôle fondamental dans l'amour claudélien qui ne parvient pas sur scène – à l'exception de *l'Histoire de Tobie et de Sara* – à son accomplissement. Elle comble l'écart entre l'idéal amoureux pressenti par la reconnaissance de ces âmes liées depuis un temps immémorial, et l'impossibilité d'accomplir ici-bas ce désir d'union éternelle. Elle installe le couple dans une douloureuse mais féconde attente qui traduit la posture de l'âme et de l'Église ici-bas, dans « ces temps qui sont les derniers¹²⁵⁷ ». L'attente rappelle à la fois aux amants la douloureuse mesure du temps humain et les prépare à l'éternité qui saura combler leurs désirs infinis.

4. « Cet amour qu'il y a entre toi et moi¹²⁵⁸ »

*Il s'agit maintenant de savoir ce que je vais faire
de cette force qui est en moi.¹²⁵⁹*

La radicalité de l'amour claudélien est mise en scène par le choc de la rencontre et par l'absolu du désir, le premier exprimant la totalité du don amoureux, le second manifestant la plénitude attendue de ce don. Les amants qui désirent se donner « tout à coup » et « tout entiers » s'aiment irrévocablement, au-delà du renoncement ou de la mort, et leur amour devient pour eux l'image de l'amour éternel dont, à l'instar de Mesa, ils se découvrent aimés par Dieu. L'amour des amants est toujours le lieu de la manifestation de l'amour divin, mais alors qu'il lui est incompatible avec ce dernier dans les premiers drames, il devient progressivement le lieu par excellence de communion avec Dieu.

¹²⁵⁵ TdO I, Th I, p.63.

¹²⁵⁶ SdS, Th II, p.447.

¹²⁵⁷ Voir 1P1.

¹²⁵⁸ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.245-246.

¹²⁵⁹ MI p.61.

Si la rencontre de la femme-*anima* représente la rencontre avec Dieu, alors l'amour de la femme révèle celui de Dieu, total, éternel et douloureux parfois : la femme a pour mission de découvrir à l'homme l'amour absolu dont il est aimé, et d'en témoigner jusqu'au sacrifice. Dans les drames, l'amour est ainsi vécu comme une vocation supérieure, don de Dieu qui doit conduire à lui. Exprimant cette réalité transcendante de l'amour, les amants peuvent s'appeler et se répondre malgré la séparation du temps ou de l'espace. Le désir qu'ils ont l'un de l'autre est la quête inconsciente de leur propre totalité qui cherche à se reformer, le couple originel ne faisant qu'une seule chair¹²⁶⁰. « Quand on vous préparait, dit Pensée à Orian, je pense qu'il restait un peu de substance qui avait été disposée en vous, et c'est de cela que vous manquez et que je fus faite¹²⁶¹. » L'amour humain aspire par nature à « l'unité parfaite¹²⁶² » qui l'a conçu, et par laquelle l'humanité, devenant Corps véritable du Christ, se diviniserait. Chez Claudel, l'amour est donc nourri par le souvenir et par l'attente de l'amour parfait, cause et fin de tout être. L'union de l'homme et de la femme est ainsi appelée à redevenir édénique, comme le pressent Georges qui s'exprime à Sygne en ces termes : « Ô âme qui m'est née toute pareille, ô mon étrange jumeau ! [...] / Nos âmes l'une à l'autre se soudent sans aucun alliage¹²⁶³ ! » Un tel amour originel abolit le temps pour devenir éternel, image de l'amour dont s'aiment les personnes de la Trinité sainte. Le propre de l'amour catholique est l'union trine de l'homme et de la femme avec leur Créateur. Vécu dans l'adultère comme s'aiment Ysé et Mesa dans *Partage de Midi* ou Rodrigue et Prouhèze au début du *Soulier de Satin*, l'amour excluant Dieu exclut nécessairement sa propre cause : il est néant. De même que Mesa ne s'unira à Ysé que « dans la gloire de Dieu¹²⁶⁴ », l'amour véritable de Prouhèze pour Rodrigue ne se réalisera donc qu'au Ciel avec lui, ce qu'exprime le futur employé par Prouhèze : « Mon Dieu, je verrai sa joie ! Je le verrai avec Vous¹²⁶⁵ ». Lorsque les amants se retrouvent pour des noces mystiques, leur amour, purifié, acquiert une dimension sacramentelle, semblable à celui de l'Époux pour l'Épouse : « Lui qui

¹²⁶⁰ Gen 2, 21-23 : « Alors le Seigneur Dieu fit tomber sur lui un sommeil mystérieux, et l'homme s'endormit. Le Seigneur Dieu prit une de ses côtes, puis il referma la chair à sa place. Avec la côte qu'il avait prise à l'homme, il façonna une femme et il l'amena vers l'homme. L'homme dit alors : « Cette fois-ci, voilà l'os de mes os et la chair de ma chair ! On l'appellera femme – *Ishsha* –, elle qui fut tirée de l'homme – *Ish*. »

¹²⁶¹ PH, Th II, p.179.

¹²⁶² Ep, 4, 13.

¹²⁶³ Ot, Th I, p.911.

¹²⁶⁴ PdM, Th I, p.900.

¹²⁶⁵ SdS, Th II, p.369.

se donne dans l'azyme et ne sait pas se reprendre / A nous aussi il a donné ce sacrement de se donner et de ne pas se reprendre¹²⁶⁶. » L'union des amants devient l'image de l'union à Dieu, qui, réciproquement, peut seul expliquer le couple humain. La théologie de Claudel se fonde sur la communion sponsale¹²⁶⁷, analogie entre l'amour sacramentel des époux et l'amour de Dieu pour les hommes, au point que le discours poétique entrelace les dimensions amoureuse et spirituelle : « Où est-il, ce mot essentiel, enfin, plus précieux que le diamant, / Cette goutte d'eau pour qu'elle se fonde en Vous, notre âme, comme l'amante en son amant ?¹²⁶⁸ L'appel de la femme qu'entendent Pensée, Rodrigue ou Tobie n'est autre qu'un appel de Dieu qui veut les attirer à lui. Mais jusqu'au *Soulier de Satin*, cette union n'est réalisable que dans l'éternité du ciel. Seule *l'Histoire de Tobie et de Sara* semble réconcilier l'idée de mariage et celle d'union mystique, accomplissant enfin l'idée du mariage chrétien qui « devient à son tour signe efficace, sacrement de l'alliance du Christ et de l'Église¹²⁶⁹. » Le titre même de l'œuvre est représentatif de l'évolution du dramaturge : désormais, le personnage fait place au couple. Apaisement d'un cœur souffrant ou aboutissement d'une quête de sens, enfin le drame trouve sa résolution dans une union effective et féconde ici-bas.

*

Le parcours amoureux du héros retrace ainsi son chemin spirituel, marqué comme lui par l'épreuve et le combat¹²⁷⁰. Quelle souffrance pour l'homme quand il prend conscience de son impossibilité à donner par lui-même l'éternité qu'il désire pour cet amour :

*Ô amie, je ne suis pas un dieu, / Et mon âme, je ne puis te la partager et tu ne peux me prendre et me contenir et me posséder. [...] / Et me voici tout seul au bord du torrent, la face contre terre [...] / Et je ne vois plus que ma misère, et mon néant, et ma privation [...] / Et il n'y a plus rien en moi / Qu'une parfaite privation de Vous seul.*¹²⁷¹

Lâla en fait l'expérience, désabusée : « Mais l'alliance et l'hymen qu'un homme conclut avec une femme / Est insuffisant, et l'amour s'épuise comme l'amitié¹²⁷². Mesa a conscience de l'exigence de son désir : « C'est tout

¹²⁶⁶ Ot, Th I, p.919.

¹²⁶⁷ « Caractérise l'amour spécifique entre un homme et une femme. Ce terme est utilisé dans la Bible [...] pour décrire l'amour de Dieu pour les hommes. » (eglise.catholique.fr).

¹²⁶⁸ « Introït », *La Messe là-bas*, OP p. 494.

¹²⁶⁹ CEC, 1617.

¹²⁷⁰ Voir le chapitre 3, III.

¹²⁷¹ « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, OP, p.245-246.

¹²⁷² Ville, Th I, p.707.

/ En lui qui demande tout en une autre¹²⁷³ ! » et Orian de son impossibilité à le combler sur terre : « Ce que je te demandais, ce que je voulais te donner, cela n'est pas compatible avec le temps, mais avec l'éternité¹²⁷⁴ ». C'est cette éternité qu'attend Don Rodrigue de Prouhèze qui la lit dans ses yeux : « Ah ! je veux lui donner beaucoup plus ! / Que tiendrait-il si je le lui donnais ? comme si ce que je lis dans ses yeux pouvait avoir une fin¹²⁷⁵ ! », mais qu'elle ne peut lui donner ici-bas : « Je n'aurais été qu'une femme bientôt mourante sur ton cœur et non pas cette étoile éternelle dont tu as soif¹²⁷⁶ ! » Cette seconde solitude de celui qui réalise ne pouvoir être comblé ici-bas par la présence de l'aimée est plus cruelle que la première car l'expérience du désir et l'absence de l'amante ravivent ce manque, et car la séparation des amants ne laisse aucun espoir de retrouvailles sur terre : Georges de Coûfontaine ne quitte pas la scène, il « disparaît¹²⁷⁷ » ; Orian, sachant qu'il ne reverra pas Pensée ici-bas, lui laisse « Adieu » pour dernier mot¹²⁷⁸ ; Rodrigue pleure de quitter Prouhèze¹²⁷⁹, tout comme Jacques verse des larmes sur Violaine¹²⁸⁰, car chacun sait bien que la mort interviendra avant leurs retrouvailles : « Je ne reverrai pas son visage en cette vie¹²⁸¹. »

Selon les niveaux de lecture et d'analogie, on peut alléguer plusieurs raisons pour expliquer le choix dramaturgique de faire venir la blessure par la femme, le drame extérieur n'étant qu'une forme d'*explication* du drame intérieur dont il vient révéler le sens et l'unité profonde. Ainsi, une lecture biographique laisse entrevoir la blessure que Claudel reçut lui-même de son Ysé en 1905 et qui finit, *etiam peccata*, par le conduire à Dieu, comme les personnages mis en scène. Une lecture spirituelle de ce même drame voit dans le couple d'amants la représentation de deux parties d'un même être, la femme exprimant *anima*¹²⁸², le principe religieux de chaque individu. L'homme pécheur est blessé dans son âme ; il ne peut vivre ici-bas en parfaite union avec la grâce ou de la sagesse... Une lecture dramatique exprime, elle, le point de vue du dramaturge qui s'assimile aux personnages masculins de ses œuvres. Ce point de vue est fondamental pour

¹²⁷³ PdM, Th I, p.837.

¹²⁷⁴ PH, Th II, p.183.

¹²⁷⁵ SdS, Th II, p.368.

¹²⁷⁶ SdS, Th II, p.445.

¹²⁷⁷ Ot, Th I, p.972.

¹²⁷⁸ PH, Th II, p.185.

¹²⁷⁹ SdS, Th II, p.447.

¹²⁸⁰ AM, Th I, p.1076.

¹²⁸¹ AM, Th I, p.1077.

¹²⁸² Ce pourquoi Rodrigue décrira ainsi l'effet que provoque sa rencontre avec Prouhèze : « *Mon âme est atteinte.* » (SdS, II, XI).

comprendre l'œuvre claudélienne : les drames mettent en scène le point de vue de l'homme qui se pense délaissé de Dieu. Comme pour la femme, il vit cet abandon comme une trahison, se retrouvant seul face à l'absence de Dieu qu'il sait exister quelque part. Ce que reproche Job à Dieu¹²⁸³, c'est ce que reprochent les amants claudéliens aux femmes qui les ont blessés, Coûfontaine à Sygne : « Et toi, à cette dernière heure de ma vie, tu me renies solennellement¹²⁸⁴. », Mesa à Ysé : « Ah, Ysé, c'est trop cruel, il ne faut pas me repousser¹²⁸⁵ », Jacques à Violaine : « Ô Violaine ! cruelle Violaine ! [...] vous m'avez cruellement trompé¹²⁸⁶ ! / Désir de mon âme, tu m'as trahi¹²⁸⁷ ! » ou Rodrigue à Prouhèze : « Ah, ah, cruelle ! ah ! quel atroce courage ! ah ! comment a-t-elle pu me trahir et épouser cet autre homme¹²⁸⁸ ! » Mais contrairement à la solitude initiale et malgré - ou grâce à - la souffrance qu'elle engendre, cette nouvelle solitude est habitée par la présence invisible de l'autre qui ouvre le cœur du héros au monde surnaturel et qui féconde l'attente des amants. Celle-ci devient un temps d'apprentissage et de conversion ou le héros, au fil du drame et de ses péripéties, apprend à changer de point de vue et à se rendre présent à l'autre en esprit. C'est lorsqu'ils se séparent que les amants claudéliens se retrouvent en vérité, au-delà des apparences et des désirs limités d'ici-bas. Lorsqu'il n'est plus aveuglé par la présence de la femme¹²⁸⁹, l'homme peut considérer la femme non plus seulement comme une « épée au travers de son cœur », mais comme le visage de la grâce qui lui délivre Dieu » ... Ce regard n'est plus celui des yeux, mais de l'âme ; le héros s'est converti et la relation s'est intériorisée : le couple a trouvé au ciel un mode d'existence éternel.

Cette prise de distance est la clé de compréhension poétique du monde et spirituelle du drame. C'est elle qui invite à lire derrière les personnages des fonctions permanentes et derrière les intrigues, un chemin universel de conversion. Le symbolisme des personnages et le parcours initiatique du héros, de sa solitude initiale à la promesse de retrouvailles éternelles, rendent possible une lecture analogique qui lie la fiction

¹²⁸³ « Et maintenant mon âme en moi s'épanche ; des jours d'affliction m'ont saisi [...] ! Vers toi je crie, et tu ne réponds pas [...] Tu es devenu cruel pour moi » (Job, 30, 16.20-21).

¹²⁸⁴ Ot, Th I, p.969.

¹²⁸⁵ PdM, Th I, p.892.

¹²⁸⁶ AM, Th I, p.1064-1065.

¹²⁸⁷ AM (version pour la scène), Th II, p.842.

¹²⁸⁸ SdS, Th II, p.528.

¹²⁸⁹ « Aujourd'hui que je t'étreins plus, je puis mieux te regarder », écrivait Paul Claudel à Rosalie Vetch à l'époque du *Soulier de Satin*. (LY (1921), p.160).

dramatique de Claudel et la réalité spirituelle de la Bible en racontant toute l'histoire chrétienne du salut dont les drames servent d'apologues.

CHAPITRE 3

UN DRAME BIBLIQUE

Rien de plus banal, mais aussi rien de plus antique, et j'oserai dire, dans un certain sens, rien de plus sacré, puisque l'idée de cette bataille entre la Loi et [...] la Grâce, entre Dieu et l'homme, entre l'homme et la femme, court dans les récits de l'Ancien Testament les plus riches de signification.¹²⁹⁰

Le symbolisme spirituel des personnages éclairé par la lecture chrétienne de la Bible met en lumière l'histoire du salut, que les drames racontent en parabole : l'humanité ou l'âme blessée attend d'un sauveur sa conversion, sa restauration et son achèvement. Parce que c'est en l'homme que Dieu inscrit son image et dans le drame humain qu'il la restaure avec le Christ, parce que l'accomplissement du salut marque l'achèvement du drame et l'avènement divin pour les protagonistes, porter ce drame sur scène participe au dévoilement de l'image divine.

Pour représenter la relation entre l'homme et Dieu, Claudel choisit naturellement la forme dramatique qui lui est autonymique : il utilise le drame pour représenter un drame que les théologiens expliquent par une étude ou un essai... Reposant sur le dialogue et l'action, l'esthétique dramatique est intrinsèquement théologique. Le jeu théâtral réfléchit celui qui se passe dans le cœur de l'homme qui tient son « âme en [lui] comme une pièce d'or entre les mains d'un joueur¹²⁹¹ » : tous les ressorts traditionnels du théâtre – amour, déceptions, combats, tromperie et puissance extérieure agissante – animent sa vie intérieure et la rendent intrigante. Avant d'être l'expression de relations extérieures, le drame se joue dans le cœur de l'homme, où s'affrontent des désirs et des forces contradictoires. Dans le *Soulier de Satin*, toute la tâche de

¹²⁹⁰ Claudel, Th I, p. 1336, cité par Michel Lioure, « Claudel contre Sainte-Beuve » in *Paul Claudel et l'histoire littéraire*, Presses université de Franche-Comté, 2010, p.20

¹²⁹¹ PdM, Th I, p.855

Rodrigue qui doit « faire un monde » en rapprochant deux continents n'est que l'extériorisation de sa quête spirituelle par laquelle il retrouvera son intégrité originelle. Bibliquement, l'homme, initialement « temple de l'esprit¹²⁹²», est divisé par le péché, et son esprit est soumis à la dictature de son corps. Aussi l'homme ancien doit-il rebâtir ce temple de Dieu détruit dans l'Ancien Testament par le péché des hommes¹²⁹³ pour devenir cet autre Christ, dont le temple éternel, rebâti par la Pâque nouvelle¹²⁹⁴, exprime l'avènement « d'un monde nouveau et d'une terre nouvelle¹²⁹⁵» qui ne passeront plus. Tout au long du drame, Rodrigue est ainsi l'homme ancien qui effectue cette pâque : en réunissant l'Europe à l'Amérique, il effectue « le grand passage » et fait œuvre de réunification intérieure, conquérant sa vie éternelle où l'attend, pour la signifier, Prouhèze :

LE ROI : Quand il a passé ce seuil que nul homme avant lui n'a traversé, / D'un seul éclair il a su que c'était à lui. [...]. C'était pour lui fournir l'intelligence et l'unité [...]. Car ce n'est pas l'esprit qui est dans le corps, c'est l'esprit qui contient le corps, et qui l'enveloppe tout entier¹²⁹⁶.

À ces ébats de l'âme, correspond le dialogue qu'elle entretient avec son Créateur, que l'intrigue extériorise et qui parachève sa forme dramatique. Ce dialogue est à la fois le signe d'une relation entre l'homme et Dieu, et l'effet d'une distance qui nécessite paroles, l'écart entre les interlocuteurs ne s'abolissant que dans le silence d'une union enfin rétablie. Tout le jeu dramatique tient donc dans cet espace entre l'homme et Dieu qui devient *scène*¹²⁹⁷, que la parole poétique cherche à investir et l'action dramatique à combler en le représentant. Vécue comme un « sursis¹²⁹⁸», cette distance qui constitue l'obstacle spirituel et le sujet des drames est le temps de la réparation : ainsi s'explique le thème inévitable du sacrifice expiatoire, image réactualisant celui du Christ, et seule issue des drames claudéliens. Ceux-ci s'inscrivent ainsi dans les derniers temps de l'Histoire¹²⁹⁹, où le drame est d'avance accompli mais la fin non encore advenue. Cette situation d'attente, reflétant le décalage entre l'homme et sa fin, génère une tension qui donne au drame son sens et son essence : « Dans la conception claudélienne du drame, le rapport des forces importe plus que la

¹²⁹² 1Co, 6, 19.

¹²⁹³ 2R, 25.

¹²⁹⁴ Jn, 2, 19-21.

¹²⁹⁵ Ap 21,1.

¹²⁹⁶ SdS, Th II, p.283.

¹²⁹⁷ Il peut être intéressant de lire la scène dans son sens étymologique comme le mur qui sépare ce qui se joue en coulisse de ce qui se montre sur le *proscenium*. Claudel utilise justement cet espace « scénique » comme interface entre le monde visible et le monde invisible.

¹²⁹⁸ Ville II, Th I p.729.

¹²⁹⁹ Entre la Rédemption d'avance accomplie par la venue du Christ et le retour du Christ en gloire (parousie) qui la consommera.

nature et le nombre des événements, résume Michel Lioure. À la notion générale d'action, Claudel adjoint l'idée plus précise d'opposition : quand « deux forces », écrit-il, « se trouvent en opposition, il y a une question à résoudre, une solution à pratiquer, il y a drame¹³⁰⁰. » Le drame est constitutif de la nature humaine qui s'oppose à Dieu ; en lui donnant une issue dans le Christ, Claudel propose une résolution spirituelle à la crise existentielle qui agite ses héros au début des intrigues.

L'idée d'un conflit et la quête d'une résolution donne corps au drame de l'homme depuis les origines : « dans la longue histoire du monde, fait dire Claudel à la fille de son dialogue sur l'Apocalypse, on retrouverait toujours la strophe, l'antistrophe et la catastrophe¹³⁰¹. » Construit sur les *topoi* de l'amour et de la mort, son théâtre ne diffère pas tellement des tragédies, la nécessité claudélienne donnant parfois l'impression du *fatum* antique qui mène malgré eux les personnages à une séparation inéluctable ; il ne s'éloigne pas non plus beaucoup des drames traditionnels où s'invite sur scène un trio amoureux : Lambert / Lalâ / Cœuvre dans *La Ville* ; Amalric / Ysé / Mesa dans *Le Partage de Midi* ; Georges / Sygne / Turelure dans *l'Otage* ; Mara / Jacques / Violaine dans *l'Annonce faite à Marie* ; Orian / Pensée / Orso dans *Le Père humilié* ; Rodrigue / Prouhèze / Camille dans *le Soulier de Satin*... Pourtant, parce que Dieu est présent *in absentia* dans son théâtre, le sujet et la résolution des drames sont revisités. Par Dieu, Claudel apporte « une réponse catholique » à l'antique drame de l'homme en lui découvrant le passage vers un monde surnaturel d'amour et de joie. Cette échappatoire spirituelle bouleverse autant les codes de la tragédie où l'action des dieux s'imposait en évinçant toute participation humaine, que les codes du drame bourgeois où l'action investissait sans transcendance le quotidien des hommes. Dès le début du *Soulier de Satin*, Dona Musique donne à Prouhèze cette clé spirituelle qui dénoue le drame par l'intervention de l'Esprit-*anima* : consentir au bouleversement de la femme ouvre le passage de la grâce pour la conversion de l'homme et l'avènement de la joie¹³⁰² :

DONA MUSIQUE : Déjà je suis avec lui sans qu'il le sache. C'est à cause de moi avant qu'il m'ait connue/ Qu'il affronte à la tête de ses soldats tant de fatigues, c'est pour moi qu'il nourrit les pauvres et pardonne à ses ennemis. / Ah ! ce ne sera pas long à comprendre que je suis la joie, et que c'est la joie seule et non point l'acceptation de la tristesse

¹³⁰⁰ M.Lioure, *Claudéliana*, « Claudel et la notion de drame », Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p.18.

¹³⁰¹ Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse, PB I, p.108.

¹³⁰² Ps 15, 11 : « *Devant ta face, débordement de joie !* ».

*qui apporte la paix. / Oui, je veux me mêler à la chacun de ses sentiments comme un sel étincelant et délectable qui les transforme et les rince*¹³⁰³!

L'objectif de l'écriture claudélienne est donc de restituer au drame son essence biblique, et avec lui l'espérance d'une issue bienheureuse. Rendant à Dieu la place qui lui échoit dans la vie d'un homme pourtant banal, il réécrit ainsi la Pâque, ce passage de l'ancien au nouveau par lequel le héros met ses pas dans ceux de l'homme biblique :

*Je vois Mesa en somme comme un petit bourgeois extrêmement égoïste, extrêmement préoccupé de lui-même et à qui il s'agissait, de gré ou de force, de donner la sensation de ce que j'appelle l'autre. [...] Il fallait absolument le transformer de gré ou de force, lui donner l'impression de l'autre, de quelque chose de différent de lui, qui lui apprenne ce que c'est que l'humanité, somme toute.*¹³⁰⁴

Parcours individuel et histoire collective se rejoignent dans l'universalité de ces drames.

Seul le parallèle entre les drames et l'histoire du salut permet de comprendre le sens de l'amour claudélien, qui révèle celui d'un Dieu blessé. Les œuvres, qui mettent certes en scène la souffrance de cet amour et l'incompréhension de l'homme, révèlent aussi l'issue paradoxale mais heureuse de ce drame, où la capitulation apporte la victoire, et la mort la vie éternelle.

I. L'HISTOIRE DU SALUT

*Parce que je ne parle pas avec votre voix, vous me méprisez.
Et vous comptiez ne pas me voir [...]
Croyez-vous que vous puissiez vous cacher de moi ?
Je vous pénètre clairement jusqu'au fond. [...]
Ils se sont lassés de moi et ils ont voulu se suffire. Risible vanité. [...]
Vous vous êtes conduits vous-mêmes et vous avez erré fatalement [...]
Jusqu'à ce que vous vous soyez perdus.*¹³⁰⁵

Jusqu'au *Livre de Christophe Colomb*, le héros claudélien se caractérise par une volonté de maîtriser sa vie en se désignant à lui-même sa fin. Par ces paroles mises en exergue et qui pourraient sortir de la bouche de Dieu, la Princesse dénonce aux veilleurs cette attitude. Œuvre accuse du même mal le peuple de la Ville¹³⁰⁶

¹³⁰³ SdS, Th II, p.301.

¹³⁰⁴ MI, p.211-212.

¹³⁰⁵ TdO I, Th I, p.63.

¹³⁰⁶ Ville, Th I, p.729.

et l'Empereur ses sujets¹³⁰⁷. Dans les drames suivants se lit un progrès : l'homme, rencontrant la femme, ne se suffit plus, mais, les yeux toujours fixés sur eux-mêmes, Mesa, Georges, Orian ou Jacques ne renoncent pas pour autant à leur amour ; Rodrigue, lui, est même tenté de préférer le bonheur coupable d'ici-bas à un bonheur éternel en puissance... L'attitude égocentrique du héros, dont le regard est tourné vers ses propres désirs, l'empêche de voir le bien et provoque une méprise : ce qu'il prend pour l'amour n'est autre que de la passion, pour la force que de la violence, et pour le Verbe que du bruit¹³⁰⁸. Comme dans la Bible, le drame claudélien est une histoire d'amour blessé qui repose sur un grand quiproquo, le « malentendu » d'un homme qui a confondu Dieu et la femme¹³⁰⁹. Celui qui reçoit sa vie pour la posséder et non pour la restituer n'est plus dans la logique de don du Dieu qui la donnait pour la recevoir en une réciprocité amoureuse éternelle. Les personnages n'y parlent donc pas du même amour, ni le même langage : « que tu nommes le bonheur de l'homme bien-être ou quoi que ce soit d'autre, / J'ai dit qu'il n'était pas une fin en soi, mais l'effet, par rapport à cette fin, d'une juste disposition.¹³¹⁰ » Ils n'ont d'ailleurs pas le même point de vue... Aussi s'agit-il pour l'homme de comprendre que l'amour dont il est aimé dépasse la sphère de l'entendement humain, que le langage qu'on lui parle peut se passer de mots, et que le point de vue du drame épouse celui de l'Histoire éternelle dans le dessein d'amour de Dieu.

L'analogie biblique qui unit les pièces à l'Écriture sainte nous permet de lire les drames comme une réécriture de l'Histoire sainte contenue dans la Bible depuis la Genèse jusqu'à l'Apocalypse. Situer cette histoire dans un temps mythique (*La Ville, Le Repos du septième Jour*), dans l'Antiquité (*L'Histoire de Tobie et de Sara*), au Moyen-âge (*L'Annonce faite à Marie, Jeanne d'Arc au bûcher*), à l'époque moderne (*Le Soulier de Satin, la Trilogie*) ou au temps de l'écriture (*Partage de Midi*) traduit l'universalité et l'actualité du drame d'un homme de tout temps créé pour Dieu, mais pour un temps séparé de Lui.

¹³⁰⁷ RSJ, Th I, p.638.

¹³⁰⁸ *CEBES : La parole n'est qu'un bruit et les livres ne sont que du papier.* (TdO, Th I, p.351).

¹³⁰⁹ Ville II, Th I, p.727.

¹³¹⁰ Ville II, Th I, p.732.

1. « La terre était informe et vide¹³¹¹ »

Tout est désordre au premier regard¹³¹².

Par symbolisme autant que par esthétisme, la confusion règne au début des drames, chaos initial qui appelle l'établissement d'un ordre – ce sera l'objet du drame – et qui met en lumière, par contraste, le procédé de (re)création qui s'ensuit. La première version de *Tête d'Or* pose un décor digne du *tohu-bohu* : « Nulle parole, nulle apparition de visage. / Ces royaumes sont noirs, impénétrables, ils nous ignorent et ne rendent pas de son.¹³¹³ » *Le Repos du septième jour* s'ouvre, lui, sur un dérèglement :

L'EMPEREUR : *Nous voyons la règle du Ciel violée, car cette terre qu'ils cultivent / Est aux vivants, et les morts n'ont point droit parmi eux. [...] / S'ils enfreignent notre droit, il faut / Que quelque empiètement aussi ait été fait par nous.*¹³¹⁴

De même avons-nous vu qu'au lieu de réunir sur scène les personnages, une séparation inaugure le drame de *La Ville*¹³¹⁵. Cette cité est décrite « telle que la terre au premier jour de la Création, frémissant sous le souffle du Chaos.¹³¹⁶ » *L'Otage* campe un décor de « lambeaux » invisible au lever du rideau¹³¹⁷, tandis que les personnages du *Partage de Midi*, au-delà même du soleil¹³¹⁸, sont dans une sorte de fournaise où la mer gît « sans forme, sans couleur¹³¹⁹ ». Le *Soulier de Satin*, pour sa part, commence dans le désordre sur fond d'une « toile la plus négligemment barbouillée¹³²⁰ », et le troisième tableau du *Livre de Christophe Colomb* représente « la terre informe et nue » : « sur l'écran au fond de la scène, au milieu des ténèbres et de la confusion, on voit tourner un énorme globe au-dessus duquel se précise peu à peu et rayonne une Colombe lumineuse¹³²¹ », désordre qui se poursuit dans le décor de l'embarcation de Colomb sur le port de Cadix : « Dans le fond, des mâts, des vergues, et des cordages entremêlés, des embarcations, des bateaux en

¹³¹¹ Gn, 1, 2 .

¹³¹² M. Lioure, « Ordre et désordre dans *Le Soulier de Satin* », *Claudélina*, op. cit. p.115 .

¹³¹³ TdO I, Th I, p.53 .

¹³¹⁴ RSJ, Th I, p.604 .

¹³¹⁵ Ville, Th I, p.663.

¹³¹⁶ Ville, Th I, p.716.

¹³¹⁷ Ot, Th I, p.903.

¹³¹⁸ AMALRIC : *Ce n'est plus du soleil, cela !* (PdM, Th I, p.826).

¹³¹⁹ PdM, Th I, p.826.

¹³²⁰ Ou même « aucune » précise l'auteur. (SdS, Th II, p.257).

¹³²¹ CC, Th II, p. 576 .

*construction sur leur cale, toutes sortes d'engins et de drapeaux flottants*¹³²² », et qu'on retrouve dans le « paysage désolé¹³²³ » qui ouvre *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Ce chaos initial et cosmogonique met en scène le procédé d'écriture poétique auquel précède un « désordre » qui sert de matière au poète, mais il illustre aussi la disposition spirituelle du héros au début du drame, l'homme devenant la matière à « *poiétiser* ». Il exprime ainsi l'incompréhension d'un monde en souffrance tel qu'il est vu par les yeux aveuglés d'ici-bas : « Dans le pêle-mêle de l'ancien et du nouveau, de l'aboli et de l'inachevé, l'œil se désole au spectacle du provisoire¹³²⁴ ». Il fait enfin écho au désordre intérieur de l'homme qui aspire au ciel et ne se contente pas de ce provisoire.

Par sa posture néo-testamentaire, l'« *informité* » du monde claudélien n'exprime pas tant le néant précédant à la création que le désordre qui lui succède, engendré par le péché et précédant à la création nouvelle : la rédemption. L'ordre cosmique originel est fondé sur l'idée de justice dans un monde où chaque être, créé bon, a sa place en harmonie avec tous les autres. Par l'effet d'interdépendance des êtres, tout dérèglement entraîne une conséquence qui n'atteint pas seulement les êtres concernés mais le cosmos entier ; que le chaos envahisse donc les lieux et les décors ne fait qu'exprimer l'état d'une création blessée par le désajustement de l'homme. Si l'équilibre initial est perdu par l'*hybris* humain, la justice qui donnait à chaque chose sa mesure demande alors réparation : c'est ce temps douloureux entre la Chute et la recréation de l'homme qui sert de trame aux pièces et qui nécessite la mise en scène d'un sacrifice christique pour le rachat du monde. La situation initiale est donc semblable à celle de la Genèse, où le chaos s'offre aux mains d'un Dieu poète qui le sépare et l'ordonne en une création nouvelle qui sert l'homme. Semblable aussi au chaos du vendredi Saint, où le ciel bas et le rideau du Temple déchiré pleurent l'éviction de Dieu par l'homme avant sa restauration rédemptrice. Ainsi le drame représente sur scène, par un chaos précurseur du salut, ce procédé *poiétique* qui annonce la (re)création du héros.

1322 CC, Th II, p.591

1323 HTS, Th II, p.699.

1324 « Conversations dans le Loir-et-Cher », *Conversations*, OPr p.813

2. « Le Seigneur Dieu planta un jardin en Éden.¹³²⁵ »

Suite à la création du monde, l'homme est placé dans un jardin paradisiaque que certains drames mettent en scène et qui évoque la terre d'Éden autant que le paradis nouveau¹³²⁶. Le jardin biblique est le lieu de l'intimité avec Dieu : il est donc à la fois le décor initial du drame du salut et l'objet d'une reconquête pour l'homme qui s'en est exclu. Tête d'Or, qui apparaît une bêche à la main dans « un champ à la fin de l'hiver¹³²⁷ », évoque la situation originelle du monde qui « a été fait pour l'homme et une limite a été tracée autour de lui, / Afin qu'il ne sorte pas, et que personne n'entre non plus¹³²⁸ ». Mais en refusant sa place pour prendre celle du Roi, il est le premier à violer cette clôture au point que le jardin clos se transforme en désert¹³²⁹. C'est la rencontre avec la femme qui permet à cette terre, synecdoque de l'âme humaine, de redevenir jardin en lui apportant sa semence et son parfum de fleur coupée¹³³⁰. Dans *L'Échange*, le jardin symbolise le lieu de la grâce où vit Marthe. Il s'oppose au monde pervers de la Ville que rencontre Laine pour sa perte ; celui-ci préfère quitter la fleur de son jardin au bord de la mer¹³³¹ pour gagner les dollars que lui promettent les buildings urbains. Le paradis originel est décrit par Marthe comme un monde révolu : « Je me souviendrai de toi, pays d'où je suis venue ! ô terre qui produis le blé et la grappe mystique, et l'alouette s'élève dans les champs, glorifiant Dieu. [...] Ô vieux jardin où dans l'herbe mêlé de feuilles mortes / Les paons picorent des graines de tournesol ! / Je me souviendrai de toi ici.¹³³² » Drame des commencements, cette exclusion du jardin ne sera suivie pour le héros d'aucune restauration de son vivant ; seule « l'herbe éclairée par la lune¹³³³ » qui défile sous les sabots du cortège funèbre atteste le retour du défunt Laine dans le jardin de Marthe. La voix de Lechy Elbernon le confirme, qui évoque un paradis restauré après la consommation du corps pervers de Louis, que le décor exprime par le flamboiement de la maison vicieuse de Pollock : « Tout brûle. [...] Je regarde du côté

¹³²⁵ Gn, 2, 8.

¹³²⁶ De même qu'il lie intrinsèquement la création à la rédemption, Claudel propose toujours une lecture de l'Ancien Testament éclairée par les événements du Nouveau Testament qui l'accomplissent, en témoigne la figure de Tobie. C'est le Christ qui donne à l'Histoire sainte son unité (voir le chapitre 7).

¹³²⁷ TdO, Th I, p.351.

¹³²⁸ TdO, Th I, p.399.

¹³²⁹ TdO, Th I, p.435.

¹³³⁰ TdO, Th I, p.470.

¹³³¹ LOUIS LAINE : *Il faut que nous allions plus loin et que nous quittions cette rive de fièvre, / Et de bois, entre les tristes champs de roseaux et de brouillard chaleureux. Mais c'est toi-même qui voulais rester.* (E, Th I, p.539-540).

¹³³² E, Th I, p.574.

¹³³³ E,, Th I, p.591.

où s'étend la terre immense, / Le cieux écarlates et verts. [...] Entre les champs d'herbe et de fleurs blanches la mer est bleue comme l'écaille de la moule. / Et dans le feuillage sombre du tulipier des fleurs jaunes brillent comme des lampions d'or.¹³³⁴» *La Ville*, dont la destruction exprime aussi la fin d'un monde perverti et la venue d'un ordre nouveau, s'ouvre également sur un jardin¹³³⁵ où, comme Adam habite avec Dieu loin du péché, l'homme sage vit en paix loin de la corruption citadine. Le jardin de *Partage de Midi* coïncide lui aussi avec celui de la Genèse, mais comme le lieu de la désobéissance et du péché : c'est parmi les arbres et les fleurs d'un cimetière dans lequel ils se retrouvent¹³³⁶ qu'Ysé et Mesa succombent à la tentation de leur amour adultère. De « joli », tel que se le représentait Ysé au début de sa promenade, ce jardin devient « triste » dès lors que le péché s'est inexorablement insinué dans son cœur à l'arrivée de son amant et que « ses yeux s'ouvrirent¹³³⁷» alors :

YSE : Pourquoi m'as-tu amenée ici. Regarde ce triste lieu.

Elle regarde autour d'elle avec horreur.

DE CIZ : Mais c'est vous qui aviez trouvé cet endroit joli.

YSE : Il est affreux de mourir et d'être morte¹³³⁸.

Le jardin paradisiaque ne réapparaîtra dans le discours d'Ysé qu'au moment de ses retrouvailles funestes mais bienheureuses avec Mesa, annonçant le lieu qui les réunira pour toujours, comme les amants du *Cantique* : « Ô la fiancée qui donne sa bouche et qui sent la jacinthe et la truffe fraîche !¹³³⁹» Le symbolisme des lieux de *L'Annonce faite à Marie* est plus explicite, la rencontre de Violaine avec Pierre de Craon se situant au seuil du jardin¹³⁴⁰, annonçant déjà l'exclusion qui s'ensuivra, et celle avec Jacques Hury dans ce jardin même, décor édénique d'avant la séparation sur lequel insistent les didascalies : « *Un grand verger complanté régulièrement d'arbres ronds. [...] Tout vibre dans le grand soleil. [...] La fontaine de l'Adoue. C'est un grand trou carré dans une paroi verticale de blocs calcaires. Un mince filet d'eau s'en échappe avec un bruit mélancolique. [...] Elle est entourée d'arbres épais et de rosiers formant un berceau dont les fleurs abondantes éclatent sur la verdure.*¹³⁴¹» La fin du drame s'accomplira dans ce même jardin, en une circularité symbolisant

¹³³⁴ E, Th I, p.591.

¹³³⁵ Ville, Th I, p.664.

¹³³⁶ PdM, Th I, p.853.

¹³³⁷ Gn, 3, 7.

¹³³⁸ PdM, Th I, p.860.

¹³³⁹ PdM, Th I, p.898.

¹³⁴⁰ « La porte s'ouvre. On voit par la baie la campagne couverte de prairies et de moissons dans la nuit. » (AM, Th I, p.994).

¹³⁴¹ AM, Th I, p.1022 et 1026.

le retour à la situation heureuse d'avant la chute et annonçant l'éternité du paradis : « *Le fond du jardin. [...] Les arbres chargés de fruits. De quelques-uns les branchent qui plient jusqu'à terre sont soutenues par des étais. [...] Au fond, inondée de lumière, telle qu'après la moisson, la plaine immense.*¹³⁴² » La surabondance de fruits couronnant « une année de bienfaits¹³⁴³ » manifeste la bénédiction de la vie après le passage par la mort, tandis que la circularité des massifs évoque l'éternité de ce jardin retrouvé. Mais seul Anne Vercors, qui a déjà effectué par son départ un *passage* de conversion sait y lire cette bénédiction : « Ô lieu vraiment béni ! [...] ô terre reconnaissante et fécondée !¹³⁴⁴ » Jacques Hury, dont le regard est tourné sur sa propre blessure et non encore converti à l'Amour désintéressé, n'y voit qu'un « détestable jardin [...] à la male heure plantée¹³⁴⁵ ». Il garde pourtant l'espérance d'un jardin nouveau, sachant qu'après le dépouillement reviennent les fleurs promises ; aussi prophétise-t-il en pleurant : « Écartez les feuilles et l'on trouvera la dernière violette ! / Et la fleur immortelle est encore en boutons.¹³⁴⁶ » La Trilogie attend son accomplissement dans *Le Père humilié* pour mettre en scène un jardin, dès l'ouverture du drame, au milieu duquel semble plantée Pensée¹³⁴⁷ parmi « tous ces arbres à la verdure foncée ». Prenant la place de l'arbre d'Éden pour annoncer la tentation qu'elle deviendra pour les deux frères, sa cécité qui contraste avec les lumières spirituelles pourtant promises par les fruits de l'arbre¹³⁴⁸, prévient de la tromperie et du danger qu'il y a en fait à y goûter. C'est dans ce jardin qu'elle se promène en harmonie avec Orian, et dans celui-ci que naît aussi la passion qui les perdra ; et c'est parmi les fleurs qu'elle sera rachetée dans un jardin éternel où Pensée semble déjà retrouver tout entière son amant mort, fleur parmi les fleurs : « *Elle tombe à genoux devant la corbeille qu'elle enveloppe entièrement, ainsi qu'elle-même, de son châle.*¹³⁴⁹ » Dans le *Soulier de Satin*, dès après le prologue du Père jésuite le drame campe son décor dans « un « jardin rempli d'orangers » autour d'« une petite fontaine de faïence bleue sous les arbres »¹³⁵⁰. Comme en Éden où l'homme choisit entre la confiance et la désobéissance à Dieu, « deux chemins

¹³⁴² AM, Th I, p.1074.

¹³⁴³ Ps 64.

¹³⁴⁴ AM, Th I, p.1075.

¹³⁴⁵ AM, Th I, p.1075.

¹³⁴⁶ AM, TH I p.1076.

¹³⁴⁷ Elle est « au milieu de la scène » qui est donc un jardin. (PH, Th II, p.127).

¹³⁴⁸ « *Le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal.* » (Gn 3, 5).

¹³⁴⁹ PH, Th II, p.202.

¹³⁵⁰ SdS, Th II, p.263.

partent¹³⁵¹) du jardin de l'époux Pélage, qui éprouveront au long du drame la liberté de Prouhèze. La mère « glaneuse » ferme le drame parmi les sillons de la mer où Rodrigue sera cueilli¹³⁵², rejoignant la femme-fleur qui l'attend au jardin céleste. *Le Livre de Christophe Colomb* prend le temps d'une scène pour présenter la Reine « Isabelle enfant dans un grand jardin de Castille ; dans un beau jardin de Majorque [où] elle tient une cour enfantine.¹³⁵³ » Comme dans la Bible, c'est dans ce jardin qu'est scellée l'Alliance, contractée avec le navigateur par la colombe baguée qu'elle envoie et qu'il reçoit. Quand elle monte au ciel par un jardin blanc de cristal et d'argent¹³⁵⁴, elle y convoque Christophe Colomb, qui rejoint peu après ce paradis nouveau où la « belle rose centrale¹³⁵⁵ » - qu'est la Reine - l'attend. Le Paradis terrestre qui précède la Chute et préfigure la vie éternelle est enfin projeté en image sur l'écran de *l'Histoire de Tobie et de Sara* : « On a vu se peindre faiblement sur l'écran l'image du paradis terrestre, une large vallée entourée de glaciers et de cascades, remplie d'arbres, d'herbages et d'animaux paissants.¹³⁵⁶ » Azarias « convoque » les plantes de ce jardin, pour que revienne enfin ce temps heureux qui abolit la mort ... ce qui s'accomplit à la fin du drame par l'avènement de la Jérusalem céleste avec son jardin aux chemins de « pierres brillantes » et son « torrent d'eau vive¹³⁵⁷ ».

Dans ce paradis apparaît la discrète figure du jardinier ; évocation de la première apparition du Christ ressuscité¹³⁵⁸, elle convoque la figure de l'Époux et l'avènement d'un nouveau jardin qui rachète celui de la Faute, et où se consomme enfin pour toujours l'union de l'âme à Dieu : « Qu'il entre dans son jardin, mon bien-aimé, qu'il en mange les fruits délicieux.¹³⁵⁹ » C'est ainsi que Tête d'Or ou Lambert ouvrent les drames en annonçant avec leur bêche tout le labeur qui sera nécessaire pour « mettre une âme au monde ». Car « le jardinage » - qui crée le drame, labeur poétique autant que spirituel - est la conséquence de la faute et la condition du rachat¹³⁶⁰. Dans cette métaphore biblique, le jardin est l'image de l'âme humaine,

¹³⁵¹ « L'un, tire d'ici directement à la mer [...] / Cependant qu' [...] un autre chemin entre les genêts » tournoie et monte « parmi les riches parsemées. » (SdS, Th II, p.263).

¹³⁵² SdS, Th II, p.529-531.

¹³⁵³ CC, Th II, p.580.

¹³⁵⁴ CC, Th II, p.621.

¹³⁵⁵ CC, Th II, p.622.

¹³⁵⁶ HTS, Th II, p.722.

¹³⁵⁷ HTS, Th II, p.744.

¹³⁵⁸ Jn, 20, 15.

¹³⁵⁹ Ct 4, 16.

¹³⁶⁰ « Maudit soit le sol à cause de toi ! C'est dans la peine que tu en tireras ta nourriture, tous les jours de ta vie. De lui-même, il te donnera épines et chardons, mais tu auras ta nourriture en cultivant les champs. C'est à la sueur de ton visage que tu gagneras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes à la terre dont tu proviens. » (Gn, 3, 17-19).

originellement belle mais dont l'homme s'est exclu et dont il doit redevenir le possesseur¹³⁶¹. Le Christ prenant le visage d'un jardinier à sa résurrection explicite le lien entre l'âme et le jardin¹³⁶², mais devient celui qui ôte le labeur du laboureur à l'homme désormais racheté de sa peine. C'est ainsi qu'Orian apparaît comme un sauveur à Pensée qui le découvre costumé en jardinier au bal du Prince Wronsky et qui implore son aide pour « ce peuple qui est de [son] sang, à cette heure qu'il demande à vivre, et que tous ses membres cherchent comme un corps qui ressuscite à se rejoindre.¹³⁶³» Seulement, pour son malheur, ce vêtement n'est qu'un déguisement et Orian ne deviendra vraiment l'Époux-jardinier que dans la mort, alors qu'il enverra son cœur parmi les fleurs coupées. En Époux qu'il est déjà, Don Pélage réussit mieux à cultiver l'âme de Prouhèze dont il se fait lui aussi le jardinier : « Qui connaît le mieux une plante ? elle-même qui a poussé au hasard ou le jardinier qui saura la mettre où il faut ? [...] Et moi, c'est cette paix que je voulais lui donner, à cette jeune créature qui semblait faite pour elle, si seulement elle avait bien voulu lui ouvrir ses pétales¹³⁶⁴ ». Prouhèze devient alors pour Rodrigue ce jardin promis, lui qui « n'a jamais eu de fleurs ou de caresses à [sa] disposition¹³⁶⁵» mais dont le cœur change justement dans un jardin japonais qui le garde en captivité, « prisonnier de la montagne et de la mer et des champs et des fleuves et des forêts éternellement autour de [lui] développés ». C'est dans « ce merveilleux pèlerinage », reflet de sa propre vie, qu'il apprend « le repos et l'immobilité »¹³⁶⁶. Cette expérience de paradis qu'il fait ici-bas le transforme à son tour en une sorte de jardinier qui cultive la terre pour qu'elle devienne un monde nouveau. Ainsi pour ceux qui l'écoutent après sa conversion, « tout change de place et cherche un ordre différent, [...] quelque chose de profond et de nouveau en [eux] ne peut pas faire autre chose que de répondre à [sa] sollicitation.¹³⁶⁷» Le nouveau monde qu'il cherche désormais à façonner est spirituel, et Rodrigue le fait advenir comme un jardin des délices où il espère écosser les pois dans la poussière du Ciel¹³⁶⁸.

¹³⁶¹ Voir Ps 130 : « *Je tiens mon âme en paix, en repos ; Mon âme est en moi comme un enfant* ».

¹³⁶² Analogie que Thérèse d'Avila reprend dans sa *Vie écrite par elle-même*, op. cit. aux chapitres XI à XVII.

¹³⁶³ PH, Th II, p.152.

¹³⁶⁴ SdS, Th II, p.328.

¹³⁶⁵ SdS, Th II, p.456.

¹³⁶⁶ SdS, Th II, p.457.

¹³⁶⁷ C'est l'Actrice envoyée par le Roi qui fait la première cette expérience de *renouveau* auprès du Rodrigue converti.

¹³⁶⁸ SdS, Th II, p.531.

Mais en attendant cet heureux dénouement qui signe le passage d'un jardin à l'autre, l'homme ne reste pas en Éden : « Sans doute il fallait que le Jardin primitif soit effacé, comme une ville condamnée, [...] comme un cœur ravagé par la pénitence. L'Espace du moins est resté libre et vacant, le vent de Dieu y souffle et jamais rien d'humain n'a pu s'y établir¹³⁶⁹ ». Michel Lioure souligne la fugacité du jardin paradisiaque : s'il « est un des lieux privilégiés de l'intimité, de la sérénité, de la paix du cœur et de la pensée [...], décor idéal des rares et brefs instants de bien-être et de bonheur, "le paradis n'est pas fait pour les pécheurs" et quels qu'en soient le charme et l'attrait, le jardin terrestre est un lieu clos dont les héros claudéliens aspirent à échapper¹³⁷⁰ », réécriture du drame de la Chute. L'homme préfère exercer sa liberté et satisfaire ses passions plutôt que de rester uni avec l'Époux dans le jardin. Si l'on admet avec Thérèse d'Avila et Dominique Millet-Gérard que l'âme est un jardin¹³⁷¹, l'analogie biblique entre l'amour adultère de Prouhèze¹³⁷² et l'âme volage qui se détourne de son Dieu est explicitée par Don Pélage qui en permet l'interprétation : « Pourquoi fuit-elle ainsi ? N'était-ce pas le paradis où je l'avais mise au milieu des choses excellentes ? »¹³⁷³ Aussi, entre le jardin qui ouvre un drame en faisant écho au paradis terrestre et le jardin qui le clôt en évoquant le paradis nouveau, certains personnages passent par la maison, lieu clos qui symbolise à la fois le corps humain aux limites duquel l'homme est contraint de s'adapter, le purgatoire où s'expient les péchés, et l'Église qui assure la présence divine dans ce lieu d'attente entre les deux jardins. Lieu du pardon et du rassemblement, c'est une maison qui abrite les amants Ysé et Mesa avant leur délivrance. De même, la maison sacramentelle des Vercors marque le temps de l'attente où le corps de Violaine consacré sur la table s'apprête à devenir, comme le pain dans l'Église le fait pour le Christ, le jardin de la promesse où elle sera enterrée. Orian et Pensée passent du jardin au cloître papal¹³⁷⁴ avant qu'une corbeille de fleurs, promesse d'un nouveau jardin, ne réunisse leurs âmes à la fin du drame. Et entre son départ du jardin initial et son arrivée dans le jardin céleste, l'auberge puis la forteresse gardent Prouhèze en sécurité, malgré l'incartade du ravin et la tentation de la mer. L'espace entre ces deux jardins est explicitement vécu comme un lieu de purification : « Pendant que tu vas

¹³⁶⁹ SdS, Th II, p.380.

¹³⁷⁰ M.Lioure, "Espaces imaginaires claudéliens", *La Dramaturgie claudélienne*, op. cit. p.85.

¹³⁷¹ Métaphore filée du *Chemin de la perfection*, l'âme est en effet un jardin chez Thérèse d'Avila ; D.Millet-Gérard étudie le lien de filiation spirituel qui unit Claudel à la sainte, et analyse les motifs thérésiens qu'on retrouve dans son œuvre poétique. (D.Millet-Gérard, *Anima et la Sagesse, pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, op. cit. p.191-195).

¹³⁷² DON RODRIGUE : *Chacun de tes baisers me donne un paradis dont je sais qu'il m'est interdit.* (SdS, Th II, p.370).

¹³⁷³ SdS, Th II, p.328.

¹³⁷⁴ PH, Th II, p.155 (décor de l'acte II).

au Purgatoire, enseigne l'Ange gardien à Prouhèze, lui aussi sur terre va reconnaître cette image du Purgatoire.¹³⁷⁵ De fait, Rodrigue est alors mutilé et emprisonné par les Japonais qui lui offrent à leur insu son salut dans cette attente.

3. « *Tu n'en mangeras pas*¹³⁷⁶ »

*Il y a quelqu'un pour toujours de la part de Dieu
qui lui interdit la présence de mon corps.*¹³⁷⁷

L'attente et le passage qui constituent le corps du drame, résultent d'une inadéquation de la créature avec sa Fin qui nécessite une réhabilitation. Si le jardin nouveau doit advenir, c'est parce qu'a été abîmé le jardin originel, lieu ambivalent du bonheur et de la faute, où le couple *un*¹³⁷⁸ se désunit par concupiscence et orgueil. Le jardin est donc à la fois un lieu de clôture censé préserver du péché et un lieu de liberté, avec ses « deux chemins » que décrit Pélage et qui évoquent le bien et le mal. Garant de cette liberté, l'interdit, comme pour Adam et Ève¹³⁷⁹, désigne explicitement le mal pour que l'homme choisisse de rester dans le bien.

Cet interdit, souvent divin, auquel se heurtent les personnages de Claudel devient l'élément perturbateur du drame, car, ne voyant pas le bien auquel il est lié, les héros peinent à le respecter. Dans *L'Annonce faite à Marie*, Violaine est interdite aux hommes : Pierre de Craon qui a porté la main sur elle en a conçu un mal funeste, et Jacques Hury n'a pas le droit de la toucher dans le jardin qui les fiance. Violaine y est alors comparée au « jeune arbre de la science du Bien et du Mal¹³⁸⁰ », qui apporte la souffrance à celui qui s'en approche. Dans *L'Échange*, *Partage de Midi* ou *Le Soulier de Satin*, c'est le péché d'adultère qui interdit l'union à l'aimé :

¹³⁷⁵ SdS, Th II, p.414.

¹³⁷⁶ Gn 2, 17.

¹³⁷⁷ SdS, Th II, p.368.

¹³⁷⁸ Aussi bien l'homme et la femme que l'homme et son Dieu.

¹³⁷⁹ « *Mais de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, tu n'en mangeras pas ; car, le jour où tu en mangeras, tu mourras.* » (Gn, 2, 17).

¹³⁸⁰ AM, Th I, p.996.

Les héros du Soulier de Satin [...] ne se trouvent pas placés devant une proposition dialectique, devant un thème à discuter, mais, comment dire ? devant un rugissement ! devant une interdiction formulée une fois pour toutes comme par une seule émission de la voix [...] : Non mocchaberis.¹³⁸¹

Dans d'autres pièces, cet interdit prend la forme d'une injonction qui suscite pour le personnage une contrainte tout aussi pesante. Le peuple de l'Empire reçoit ainsi l'ordre du *sabbat* : « 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.¹³⁸² » L'injonction de Monsieur Badilon à sauver le Pape est vécue par les fiancés comme une contrainte divine : « Ne pouvait-il me laisser un seul cœur fidèle ?¹³⁸³ » demande Georges à Sygne tandis qu'elle tente de consentir à ce que lui demande Dieu : « Ma fille, mon enfant bien-aimée, le voyez-vous maintenant, combien Dieu vous demande une chose facile ?¹³⁸⁴ » Et quand il ne prend pas la forme d'un ordre divin, il reste une obligation à laquelle le héros semble aussi soumis que Louis Laine à Marthe : « L'homme n'a point d'autre épouse, et celle-là lui a été donnée, et il est bon qu'il l'embrasse avec ses larmes et des baisers [...] / O Laine, tu m'es uni par un sacrement / Et par une religion indissoluble¹³⁸⁵. » Cet interdit relève de la sphère religieuse et morale, qui confère une liberté d'autant plus grande qu'il peut être enfreint sans crainte de représailles humaines ou judiciaires. Aucune loi ne condamne Tête d'Or ni Avare pour régicide ou anarchisme... Dans le drame, la faute se situe sur le plan spirituel et la permanence de Dieu, auteur de cette loi, la rend d'autant plus dramatique qu'elle est immuable :

DON RODRIGUE : Est-ce moi qui ai écrit sur la pierre cette grande loi qui nous sépare ?

DON CAMILLE : L'amour se rit des lois.

DON RODRIGUE : Cela ne les empêche pas d'exister. Quand je fermerais les yeux cela ne détruit pas le soleil¹³⁸⁶.

Aussi cet interdit a-t-il pour fonction de manifester la liberté fondamentale du protagoniste à consentir à la présence divine que vient rappeler la loi, et non à fantasmer sa propre réalité qui se passerait alors d'un Dieu gênant. Pour manifester cette liberté, le héros doit toujours choisir, souvent dans la douleur, entre un bien et un mal ou, dilemme plus grand encore de Sygne, de Violaine, d'Orian ou de Prouhèze, qui ne pécheraient pas en épousant finalement leurs amants, de choisir entre un bien et un *mieux*.¹³⁸⁷ Or c'est toujours à ce dernier

¹³⁸¹ « À propos de la première représentation du Soulier de Satin (14 novembre 1943) », *Autour du Soulier de Satin*, Th II, p. 1294.

¹³⁸² RSJ, Th I, p. 640.

¹³⁸³ Ot, Th I, p. 968.

¹³⁸⁴ Ot, Th I, p. 956.

¹³⁸⁵ E, Th I, p. 564 et 569.

¹³⁸⁶ SdS, Th II, p. 362.

¹³⁸⁷ Idéal amoureux et poétique que Claudel met dans la bouche de Mesa : « *Le mieux est le seul mieux, qui est le grand Commandement incorruptible.* » (PdM, Th I, p. 896). Voir le chapitre 7, II, qui traite la question de la liberté.

qu'aspire le choix claudélien ; il rend la décision difficile, car si le bien était choisi en fonction de la vie terrestre et dans le respect de la loi, le mieux est éternel et, ne pouvant être choisi que par l'amour de celui qui a su convertir son regard, il subit l'incompréhension de ceux qui gardent le leur rivé à la terre. L'incompréhension qui naît de cette divergence de point de vue crée un quiproquo que seule peut résoudre la conversion d'un amant à la suite de l'autre.

Le changement intérieur du héros lui permet alors au héros de voir dans l'interdit l'amour de celui qui impose une limite pour protéger, tel Pélage qui, mettant une barrière à Prouhèze dans sa forteresse, garde son âme pour qu'elle reste fidèle... Ainsi Dieu défend-il à l'homme l'être fini qu'est la femme, car elle ne pourra pas combler le désir d'infini qui l'habite et que lui seul saura assouvir. Lorsque l'interdit a été compris par l'amant, il peut être consenti et mener à une vie qui n'aura plus de fin. Aussi, la femme, porte fermée qui lui était interdite tant qu'il la prenait pour sa fin, devient la « bienheureuse limite » qui lui ouvre la vie infinie à laquelle il aspire. L'interdit n'a donc pas seulement une utilité dramatique et romanesque par la transgression qui le suit et qui déclenche l'action ; il a aussi une vertu spirituelle que les drames mettent en lumière et qu'Emmanuel Godo explicite ainsi : « Prendre conscience que l'autre est interdit, c'est le reconnaître comme sacré. [...] Reconnaître l'autre comme interdit c'est *déjà* consentir au sacrifice. Face à la sacralité de l'être aimé, deux attitudes sont possibles : la souillure ou la sainteté.¹³⁸⁸ » Mais tant que cet interdit reste de l'ordre d'une sacralité inaccessible, il se rattache à l'homme ancien qui ne peut approcher du Saint des saints. Pour devenir chrétien, l'interdit doit se faire au contraire *religieux*, créant un *lien* spirituel entre les deux partis. Ce passage du sacré au religieux, qui témoigne de l'avènement de l'homme nouveau, est une pâque que vivent les amants en se convertissant : ainsi Prouhèze qui lui était interdite peut devenir la joie de Rodrigue, par le lien spirituel et l'espérance d'éternité qui les unit désormais. Chez Claudel, toute l'histoire des amants est donc le résumé paulinien¹³⁸⁹ de l'Histoire du salut qui transfigure cet interdit : par la souffrance, ils vivent le douloureux passage du régime de la loi à celui de l'amour, car « cette malédiction de la Loi, le Christ nous en a rachetés¹³⁹⁰ ».

¹³⁸⁸ Emmanuel Godo, *Paul Claudel, la vie au risque de la joie*, Paris, Cerf, 2005, p.230-231.

¹³⁸⁹ Voir Ga, 2, 16-21.

¹³⁹⁰ Ga, 3, 13.

Mais en attendant cette pâque qui conclut le drame, l'interdit crée une situation contradictoire soulignée par Rodrigue :

*DON RODRIGUE : Oh, femme ! / [...] C'est toi qui m'ouvres le paradis et c'est toi qui m'empêches d'y rester. Chaque pulsation de ton cœur avec moi me rend le supplice, cette impuissance à échapper au paradis dont tu fais que je suis exclu.*¹³⁹¹

Pour l'amant, le bonheur ne semble pas compatible avec le respect de l'interdit, et toute la tension dramatique réside dans ce dilemme tragique, éprouvé par Claudel converti qui rencontre une femme mariée :

*Le drame ne fait que détacher, dessiner, compléter, illustrer, imposer, installer dans le domaine du général et du paradigme l'événement, la péripétie, le conflit essentiel et central qui fait le fond de toute vie humaine. [...] D'une part, le désir passionné du bonheur individuel [...] / D'autre part, l'injonction d'un impératif extérieur dont ce désir a à s'accommoder.*¹³⁹²

Respecter l'interdit dans le renoncement à l'amour mène à la mort du corps, qualifiée par Claudel de « martyr¹³⁹³ » : Ysé et Mesa s'y réfugient¹³⁹⁴, Sygne et Georges appellent la mort comme seule issue à leur souffrance¹³⁹⁵, tandis que Rodrigue et Prouhèze y consentent pour l'édification de leur amour¹³⁹⁶. Mais braver l'interdit mène à la perte de l'âme : Mesa cède à l'amour au prix d'une « parole condamnée¹³⁹⁷ » et l'Ange rappelle à Prouhèze qu'elle sera excommuniée si elle se donne à Rodrigue mariée¹³⁹⁸. La tension repose donc sur l'éternel combat entre la chair et l'esprit désunis¹³⁹⁹, que les drames peinent à faire concilier ici-bas dans un bonheur parfait, et que les amants du *Soulier de Satin* cristallisent : « Comment comprendre ? Le bien que je désire est mêlé à ce corps interdit.¹⁴⁰⁰ » Pour trouver un sens à ce drame, il faut alors remonter à l'origine de cette tension : le péché a séparé ce qui était originellement *un*. Détournant de Dieu les vues de l'homme qui ne prend désormais plus son Créateur pour l'objet accessible de son bonheur, il a creusé en lui un espace entre la réalité et le désir ; l'imagination l'a meublé de ses fantasmes et de ses illusions, et c'est par eux que le corps est devenu un objet interdit alors qu'il n'était que le garant de l'âme.

¹³⁹¹ SdS, Th II, p.370.

¹³⁹² « À propos de la première représentation du *Soulier de Satin* au Théâtre Français », *Autour du Soulier de Satin*, Th II, p.1293

¹³⁹³ Claudel emploie ce terme en écrivant à Rosalie Vetch (1921) : « *Ce martyr que nous avons supporté, en somme pour ne pas contrevénir à Sa grande loi sacrée.* » (LY, p.169).

¹³⁹⁴ MESA : *Tout est fini [...] / Il n'y a plus rien à craindre.* (PdM, Th I, p.892).

¹³⁹⁵ SYGNE : *Le bienfait seul de mourir est assez grand.*

GEORGES : *Tu dis bien. Cela du moins est vrai.* (Ot, Th I, p.969).

¹³⁹⁶ PROUHEZE : *Je suis unie pour toujours à cette chose qui te donne la vie éternelle !* (SdS, Th II, p.446).

¹³⁹⁷ PdM, Th I, p.864.

¹³⁹⁸ L'ANGE GARDIEN : *Tu es à lui ? c'est toi qui le rempliras ave ton corps d'excommuniée ?* (SdS, Th II, p.308).

¹³⁹⁹ Voir le chapitre II, 1.

¹⁴⁰⁰ SdS, Th II, p.361.

4. « *Le fruit de l'arbre était désirable*¹⁴⁰¹ »

*Il y a ce péché en moi...*¹⁴⁰²

Apparemment, comme dans de nombreuses interprétations bibliques qui lient le péché originel à une faute d'ordre sexuel¹⁴⁰³, les drames mettent en scène le péché d'adultère ou de luxure par l'insubordination du corps à l'esprit. Le péché de Louis est revendiqué par Lechy Elbernon avec laquelle il a passé la nuit¹⁴⁰⁴ ; nuit du péché qu'on retrouve dans *Le Père humilié*, alors que la conscience spirituelle¹⁴⁰⁵ d'Orian naît de son union avec Pensée : « Quand tu t'es mise entre mes bras, la nuit est venue sur mes yeux¹⁴⁰⁶. » Les mêmes ténèbres se sont insinuées dans le corps de Pierre de Craon lorsqu'il a voulu porter la main sur Violaine¹⁴⁰⁷. Le péché de Mesa est celui des amants bibliques qui désirent goûter du fruit de la *connaissance* : « Moi qui aimais tellement ces choses visibles, j'aurais voulu tout voir, avoir avec appropriation / Non point avec les yeux seulement, mais avec l'intelligence et l'esprit.¹⁴⁰⁸ » Quant à Don Rodrigue, fâché de l'abandon de Prouhèze, il s'exclame ainsi en défiant le bien : « Je me moque de son âme, c'est son corps qu'il me faut, pas autre chose que son corps, la scélératesse complicité de son corps ! / Et jouir et m'en débarrasser ! Je n'en serai pas débarrassé autrement.¹⁴⁰⁹ » Pourtant, tout comme la convoitise pousse Ève à pécher, le désir précède l'acte peccamineux et permet de voir le péché dans l'intention, déjà bien antérieure à la faute effective. C'est pourquoi certains théologiens lisent le premier péché dans le fantasme d'Ève¹⁴¹⁰ qui regarde pour la première fois la réalité avec ses propres yeux au lieu de la percevoir dans les vues divines. Par le champ sémantique de la vue, la Bible insiste sur la perversion de son regard : « La femme s'aperçut que le fruit de

¹⁴⁰¹ Gn, 3, 6.

¹⁴⁰² « ... qui a besoin d'être détruit, / Il y a ce Paradis pour moi qui est une soif plus grande ! » (« Ode Jubilaire pour le six-centième anniversaire de la mort de Dante », *Feuilles de Saints*, OP p.681).

¹⁴⁰³ Faute des amants qui ont « croqué la pomme ».

¹⁴⁰⁴ LECHY ELBERNON : *Apprenez qu'il a couché cette nuit avec moi* (E, Th I, p.565).

¹⁴⁰⁵ Il est intéressant de lire le motif de l'aveuglement comme une prise de conscience du mal, la lumière spirituelle se faisant au détriment de la vision de Dieu. Le « alors leurs yeux s'ouvrirent » d'Adam et d'Ève correspond à la nuit spirituelle qui se fait dans le cœur d'Orian pour avoir désobéi.

¹⁴⁰⁶ PH, Th II, p.185.

¹⁴⁰⁷ AM, Th I p.992-993.

¹⁴⁰⁸ PdM, Th I, p.843.

¹⁴⁰⁹ SdS, Th II, p.346.

¹⁴¹⁰ Voir Paul Evdokimov, *La femme et le salut du monde*, op. cit.

l'arbre devait être savoureux, qu'il était agréable à regarder et qu'il était désirable.¹⁴¹¹» L'emploi d'un verbe de modalité avec « être » souligne la gravité de cette faute qui dépasse la simple perversion du regard d'Ève puisqu'elle remet en cause l'existence même du Dieu qui se définit par ce verbe, étant « Celui qui Est¹⁴¹² ». C'est pourquoi seule la conversion du regard¹⁴¹³ pourra réparer le péché, réhabiliter la vérité de l'être et permettre de voir à nouveau Dieu. Ainsi, dans *Partage de Midi*, le péché entre dans le cœur de Mesa dès la fin de l'Acte I, alors que la convoitise s'est emparée de lui¹⁴¹⁴, avant même que l'adultère ne soit consommé dans la chair : « Voici le cœur un moment coupable qui frémit sous le soupir du ciel », dit-il en regardant la mer qu'il compare « aux yeux d'une femme que l'on saisit entre ses bras.¹⁴¹⁵» L'agencement même de sa phrase, qui fait précéder le terme « yeux » de celui de « bras » décrit la concupiscence qui devient un adultère d'intention, indépendamment de l'acte : « Eh bien ! moi, je vous dis : Tout homme qui regarde une femme avec convoitise a déjà commis l'adultère avec elle dans son cœur.¹⁴¹⁶» S'il y a un progrès spirituel entre l'attitude des amants de *Partage de Midi* et ceux de *Soulier de Satin* parce que le péché n'a pas été consommé dans la chair dans le second drame, ces amants n'en sont pas forcément plus vertueux que les premiers, Prouhèze et Rodrigue péchant malgré leur apparente chasteté dès lors que le désir habite leur cœur sans la volonté d'y mettre un terme. La « faute » de la chair est donc infiniment moindre que celle de l'esprit qui l'entraîne. C'est d'ailleurs pour cela qu'aux yeux de Prouhèze, son union avec Don Camille n'est pas abominable : elle ne lui a donné que son corps, son esprit appartenant toujours à Rodrigue... De même, dans *L'Annonce faite à Marie* Mara ne ment pas en rapportant à Jacques le baiser de Violaine, mais son intention étant d'obtenir pour elle l'époux, l'acte issu de son désir est aussi pervers que son regard qui voulait voir dans le baiser de Violaine l'expression fantasmée d'un adultère et non la réalité de sa charité. La primauté originelle de l'esprit sur la chair vaut aussi dans l'ordre du péché, et explique l'ambivalence du désir claudélien qui peut

¹⁴¹¹ Gn, 3, 6.

¹⁴¹² Ex, 3, 14.

¹⁴¹³ C'est ce que le Pape Pie tente de faire prendre conscience à son neveu : « Dans tout ce que vous dites, je ne vois que la passion et les sens et aucun esprit de prudence et de crainte de Dieu. / Cette jeune fille vous a plu et nous ne voyez rien d'autre. » (PH, p.165).

¹⁴¹⁴ Ainsi la théologie définit-elle le péché originel, comme « un péché d'orgueil [qui] a trouvé sa consommation dans une faute de sensualité, la concupiscence [...] déréglée ». (L.Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.507-508). C'est bien aux sens que s'attaque l'orgueil en l'homme ; aussi est-ce par les sens, dans une réhabilitation de la vue pervertie, que l'homme peut retrouver l'humilité en découvrant sa juste place dans son rapport à Dieu.

¹⁴¹⁵ PdM, Th I, p.852-853.

¹⁴¹⁶ Mt, 5, 28.

être saine aspiration, mais qui menace de devenir péché dès lors qu'il devient concupiscence ou jalousie, à l'instar de Mara.

Le péché claudélien ne se limite pas à la concupiscence de la chair : il est plus grave encore lorsqu'il est fait d'orgueil, la plus grande des concupiscences¹⁴¹⁷. Ainsi, la faute de Simon Agnel ne consiste pas d'abord dans son régicide¹⁴¹⁸ mais dans son « désir rapace » qui l'a poussé à dominer : « Ô ! Que comme un dieu, je puisse lever deux bras chargés de tonnerres/ Pour écraser cette basse chiennaille !¹⁴¹⁹ » Son orgueil¹⁴²⁰ le conduit à se priver lui-même de la source de vie : tuant l'Empereur qu'il rattache aux choses du passé, Tête d'Or tue la figure de Dieu et se proclame lui-même son propre maître : « C'est pourquoi, Roi, / Ombre, disparais, chose qui es et qui n'est pas ! /Fais-moi place à ce trône¹⁴²¹ ». Voulant être comme Dieu, il se prend pour un « phénix¹⁴²² » mais ne rencontre, dans la moralité du drame, que la mort. Cet orgueil originel se retrouve chez tous ceux qui veulent être leurs propres maîtres, dans *La Ville* qui veut s'affranchir de roi¹⁴²³, chez Turelure qui veut définir son propre bien : « Nous pensons que l'homme vivant est maître de lui-même à tout moment, puissant de sa propre personne¹⁴²⁴ », autant que chez Rodrigue qui aimerait que Prouhèze soit le bien auquel il aspire. Le « désir » fait partie des trois maux à l'origine du drame *Le Repos du septième jour*, « trois maux, / Qui sont la colère, le désir et l'ignorance¹⁴²⁵ », et que le sacrifice de l'Empereur convertira en trois bénédictions finales : « l'assouvissement, la satisfaction et la béatitude »¹⁴²⁶. Dans ce drame, en effet, la faute ne réside pas d'abord dans la désobéissance du peuple, mais dans sa volonté orgueilleuse de vivre selon ses aspirations, coupé de la Cause qui lui donne vie :

¹⁴¹⁷ Parmi les trois concupiscences, de la chair, du savoir et de la puissance que décrit Saint Jean (1 Jn, 2, 16), Claudel met en scène celle de la chair et de la puissance (l'orgueil), mais ne semble pas concerner ses héros par la concupiscence des yeux et sa volonté déréglée de savoir.

¹⁴¹⁸ Le meurtre ne fait pas partie de ces sept péchés capitaux qui en entraînent d'autres à leur suite ; il n'est que la conséquence de l'orgueil, de la colère, de la jalousie ...

¹⁴¹⁹ TdO I, Th I, p.98.

¹⁴²⁰ « Ô orgueil, tu m'étreins donc ! » (TdO, Th I, p.366).

¹⁴²¹ TdO, Th I, p.419.

¹⁴²² TdO, Th I, p.417.

¹⁴²³ Besme dénonce ce péché d'orgueil dans *La Ville* : « Il n'est plus de dieux et le vent leur traverse la bouche ; / Nul prêtre, l'autel au ventre, n'honore plus la Nuit étoilée et double porte du Soleil. / [...] L'homme lui-même est monté sur le piédestal. / [...] Et chacun, au repas, s'assoit à son propre autel. » (Ville, Th I, p.675).

¹⁴²⁴ Ot, Th I, p.939.

¹⁴²⁵ RSJ, Th I, p.606.

¹⁴²⁶ RSJ, Th I, p.660.

LE DÉMON : La Créature, / Voyant l'être qui lui était remis s'en saisit, / Faisant d'elle-même sa fin, et tel fut le premier rapt et le premier inceste. / J'ai osé ! dans la vision de Dieu, j'ai commis l'acte infâme ! / Et c'est pourquoi nous sommes joints à nous-mêmes, ici. / Par nous le premier des hommes fut initié au crime. [...] / Le germe du mal est en vous [...] / Et votre demeure est superposée à la nôtre¹⁴²⁷.

Le péché originel que décrit le démon pour l'avoir accompli avant l'homme est usurpation de la place divine par celui qui se refuse créature en cherchant à définir lui-même sa fin. Les autres concupiscences ne sont que la conséquence de cet orgueil primaire : *Jeanne d'Arc au bûcher* fait ainsi entrer dans le jeu la Reine Luxure après l'Orgueil qui la précède¹⁴²⁸. Par orgueil, l'homme a détourné ses yeux de Dieu pour se regarder lui-même et faussé sa perception du bien. Ses vues ne coïncidant plus avec la réalité divine, l'homme est partagé et l'œuvre de division a commencé.

Cercle vicieux du péché, l'orgueil amplifie la faute lorsque l'homme qui en prend conscience, au lieu de s'en repentir, s'en cache comme les époux bibliques découvrant leur nudité¹⁴²⁹ :

LOUIS LAINE : Tu es constante et unie, et on ne t'étonnera pas avec des paroles exagérées. Telle tu fus et telle tu es encore. / Ce que tu as à dire, tu le dis. Tu es comme une lampe allumée, et où tu es, il fait clair. / C'est pourquoi il arrive que j'aie peur et je voudrais me cacher de toi¹⁴³⁰.

Comme eux, les personnages de pécheurs ressentent une vive honte qui s'exprime de leur bouche même : Tête d'Or « regarde et [s']emplit de honte¹⁴³¹ », comme Louis Laine lorsqu'il contemple Marthe : « Tu es comme la lampe allumée, et où tu es, il fait clair. / C'est pourquoi il arrive que j'aie peur et je voudrais me cacher de toi.¹⁴³² » La honte « accompagnera Sygne jusqu'à la tombe et plus loin, [...] elle est incorporée à ces os qui seront jugés¹⁴³³ » ; quant à Sara, elle demande à Dieu de la « délivrer du lien de cet impropre¹⁴³⁴ ». Engendrant une humiliation nécessaire pour le rachat de la faute, la honte entraîne à la fois l'exclusion de celui qui se cache, n'osant plus se montrer, et une prise de conscience bénéfique pour celui qui, par elle, se reconnaît pécheur. Aussi, celui qui comme Louis Laine ne conçoit pas de honte renonce au pardon en mourant désespéré.

¹⁴²⁷ RSJ, Th I, p.625.

¹⁴²⁸ JdA, Th II, p.657-658.

¹⁴²⁹ Gn 3, 7.

¹⁴³⁰ E, Th I, p.559.

¹⁴³¹ TdO, Th I, p.402-403.

¹⁴³² E, Th I, p.559.

¹⁴³³ Ot, Th I, p.967.

¹⁴³⁴ Mot désignant « la honte, l'opprobre ». (Th II, p.1709).

La honte ou le désespoir qui touchent le pécheur ne sont pas la seule conséquence de son péché ; par l'interdépendance dans laquelle vit le monde créé, ses effets dépassent le sujet qui le commet pour s'étendre jusqu'au cosmos :

Suppose qu'un seul astre soir dérangé dans le ciel. Quel dégât aussitôt, quel désordre d'un bout à l'autre de l'immense mécanisme ! Quelle ruine n'a donc pas dû entraîner en s'arrachant à sa place native cette étoile Luciférienne qui était le rouage essentiel de l'œuvre divine et de l'éternel Office !¹⁴³⁵

Le péché du peuple de l'Empire entraîne ainsi l'invasion de la mort sur la terre, pour le malheur des hommes : « 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 elle¹⁴³⁶. » L'orgueil de Tête d'Or entraîne la guerre, comme le péché des hommes déclenche la division du Royaume de France puis le départ d'Anne Vercors ; celui de Mara provoque l'exil de Violaine, entraînant l'éclatement de la famille. Des résistances d'un père païen et d'une mère juive naît l'aveuglement de Pensée. Quant aux deux mondes encore séparés de Rodrigue, symbole de sa division intérieure, ils attirent la convoitise de « pillards qui coupent chaque année [ses] convois¹⁴³⁷ »...

Déséquilibrant la relation harmonieuse entre l'homme et Dieu, l'orgueil humain - avec tous les maux qu'il entraîne - rompt l'unité originelle qui les *reliait*, voilant le visage de l'Un pour celui qui s'exclut de sa présence : « le Seigneur Dieu le renvoya du jardin d'Éden, pour qu'il travaille la terre d'où il avait été tiré.¹⁴³⁸ »

5. « Une situation de séparation¹⁴³⁹ »

*J'ai ouvert à mon bien-aimé : mon bien-aimé s'était détourné, il avait disparu.
Quand il parlait, je rendais l'âme...
Je l'ai cherché : je ne l'ai pas trouvé. Je l'appelai : il n'a pas répondu¹⁴⁴⁰.*

L'infidélité mise en scène dans un drame comme *L'Échange*, ou ressentie par les amants du *Partage*, de *L'Otage*, de *L'Annonce* ou du *Soulier de Satin* qui vivent le refus de la femme comme une trahison, devient

¹⁴³⁵ *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.108.

¹⁴³⁶ RSJ, Th I, p.640.

¹⁴³⁷ SdS, Th II, p.431.

¹⁴³⁸ Gn, 3, 23.

¹⁴³⁹ M. Lioure, « Espaces Imaginaires dans le théâtre de Paul Claudel », *Claudeliana*, op. cit. p.49.

¹⁴⁴⁰ Ct 5,6.

l'image de l'infidélité originelle de l'âme à son créateur, et la plus parfaite expression de la blessure amoureuse. L'infidélité n'atteint pas seulement le corps et le cœur de l'aimé ; elle ravive la blessure profonde de son âme infidèle à celui qui l'a faite, retour au chaos originel :

*L'hérétique ne sait que rompre par violence, séparer toujours et reséparer [...] Il a mis Dieu d'un côté et l'homme d'un autre côté. / Le monde sans devoir pour lui, libéré de Votre unité, / Retourne à l'atonie chaotique.*¹⁴⁴¹

L'abandon réactive la solitude originelle d'où l'homme avait été tiré. Coûfontaine est ainsi délaissé pour la deuxième fois : « Et cette main m'est arrachée, la dernière que je tenais dans ma main¹⁴⁴² » ; Rodrigue vit le refus du Prouhèze comme un retour à la situation initiale : « Si tu t'en vas, [...] je suis seul.¹⁴⁴³ » Par le rapport qu'entretient une telle blessure avec la rupture originelle, la séparation des amants devient inéluctable : elle est à la fois un effet de la faute¹⁴⁴⁴ et le lieu de sa réparation¹⁴⁴⁵.

Conséquence du péché originel, la séparation de l'homme et de la femme est l'image de la division intérieure de l'homme¹⁴⁴⁶ :

*Tout ne va pas bien dans le ménage l'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme. [...] [Animus] bientôt a révélé sa véritable nature, vaniteuse, pédantesque et tyrannique. [...] Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot.*¹⁴⁴⁷

Animus séparé d'*anima* court à sa perte, comme Simon Agnel qui reconnaît n'avoir « point de femelle en [lui]¹⁴⁴⁸ » ; mais *anima* sans *animus* « ne peut se suffire à elle-même¹⁴⁴⁹ » non plus, selon que l'admet Louis Laine. Pour marquer la division du cœur de l'homme désormais partagé, Pierre de Craon « commence à [s]e séparer parce que [il a] porté la main » sur Violaine, « et déjà [s]on âme et [s]on corps se divisent, comme le vin dans

¹⁴⁴¹ « Il n'y a plus d'alliance pour toujours entre la terre et l'homme, que le tombeau seul. / Et les mains qui étaient jointes se sont séparées. » (« Hymne du Saint Sacrement », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.402).

¹⁴⁴² Ot, Th I, p.967.

¹⁴⁴³ SdS, Th II, p.446.

¹⁴⁴⁴ Ot, Th I, p.966.

¹⁴⁴⁵ « Il me semble que notre séparation a quelque chose de sacré » écrit Claudel en 1921 à celle qu'il aime. (LY p.184).

¹⁴⁴⁶ « Dans son prologue de l'histoire humaine, la Bible pose d'emblée le mystère de l'être humain d'un tout inséparable sous la forme d'un vis-à-vis. À la lumière de ce prologue, notre situation se révèle anormale et exige une explication. Pour trouver son itinéraire rappelons-nous le principe philosophique de toute structure organique : le tout dans son intégrité initiale et encore indifférenciée est toujours antérieur à ses éléments ; la pluralité en dérive en second lieu pour aboutir à l'unité, où chaque élément s'affirme dans sa valeur unique. Or, au cours de ce processus, la situation intermédiaire de la différenciation peut dégénérer, pour aboutir, à la place de la communion, à l'isolement, à la solitude, à l'extermination réciproque. » (Paul Evdokimov, « Ève biblique et la femme dans l'histoire », *La femme et le salut du monde*, op. cit. p.137).

¹⁴⁴⁷ « Parabole d'Animus et d'Anima », *Positions et propositions*, OPr p.28

¹⁴⁴⁸ TdO, Th I, p.364.

¹⁴⁴⁹ E, Th I, p.542.

la cuve mêlé à la grappe meurtrie¹⁴⁵⁰», tandis que le drame met ensuite en scène la « division » de Jacques entre deux femmes : « une moitié ici et l'autre dans le bois de Chevoche¹⁴⁵¹». Dans *l'Échange*, la journée s'est « partagée en deux¹⁴⁵² » à l'heure de l'aveu de sa nuit adultère avec Lechy Elbernon. Dans *La Ville*, *L'Échange* et même *Partage de Midi*, cet espace de la division prend le visage de la ville, qui s'oppose au jardin d'Éden¹⁴⁵³ : la ville est le lieu du désordre et de la débauche où se consomment l'adultère et la cupidité qui désunissent les hommes. C'est là que l'on vit « chacun pour soi », là que Louis a rencontré une femme plus désirable que Marthe, là que Mesa et Ysé s'unissent pour être plus tragiquement séparés.

Cette séparation est d'autant plus douloureuse qu'elle est vécue, par l'amant aveuglé, comme une exclusion de l'être aimé, tels Adam et Ève chassés par Dieu du paradis où lui-même les avait placés. Prouhèze chasse Rodrigue par deux injonctions sans appel : « Je reste. Partez.¹⁴⁵⁴ » ; aux yeux de son amant, elle devient alors semblable à « la peste ou la colique ou la lèpre ou toute autre maladie dévorante¹⁴⁵⁵ », expression de la blessure profonde de son cœur¹⁴⁵⁶. La douleur des amants trahis reflète la blessure spirituelle de l'homme qui se sent abandonné de Dieu, les reproches à la femme aimée se confondant avec les récriminations que lui adressent les psalmistes ou le poète :

Où donc est-ce que Vous Vous étiez caché ? / Comment est-ce qu'il faut s'y prendre quand on a besoin de Vous et où c'est qu'il y a moyen de Vous trouver ? / O Vous qui pour nous appeler, comme d'autres la voix, avez pour organe le silence, / Faut-il croire que la chose que Vous aviez à faire de Votre créature est telle que pour un temps elle impliquait Votre absence ?¹⁴⁵⁷

Un même désarroi s'empare de Tobie quand il réalise que son guide Azarias n'est plus à ses côtés : « Où étais-tu et pourquoi m'avoir ainsi abandonné ? Mon père m'avait dit que tu marcherais devant moi et que je n'aurais qu'à te suivre¹⁴⁵⁸ », reproche-t-il à l'ange quand il le retrouve au bout de trois jours seulement.

¹⁴⁵⁰ PdM, Th I, p.996.

¹⁴⁵¹ AM (version pour la scène), Th II, p.845.

¹⁴⁵² E, Th I, p.556.

¹⁴⁵³ Claudel tire de son expérience ce symbolisme de la ville, pour l'avoir éprouvée lui-même comme un lieu de séparation lorsqu'il arriva adolescent de Champagne à Paris : « *Et puis alors s'est produit le cataclysme dans la famille. [...] La famille s'est séparée en deux : mon père est resté à Vassy, et nous, nous sommes allés à Paris, boulevard du Montparnasse, où nous nous sommes installés. Et alors ça a été pour moi une catastrophe dans ma vie, parce que toute ma vie a été déchirée en deux.* » (MI, p.19-20).

¹⁴⁵⁴ SdS, Th II, p.358.

¹⁴⁵⁵ SdS, Th II, p.361.

¹⁴⁵⁶ « *Mon âme est vide. À cause de celle qui n'est pas là, de lourdes larmes, mes larmes, pourraient nourrir la mer.* » SdS, Th II, p.500.

¹⁴⁵⁷ « Confession », *Visages radieux*, OP p.821-822.

¹⁴⁵⁸ HTS, Th II, p.715.

6. « Ils m'ont abandonné, Moi la source des eaux vives¹⁴⁵⁹ »

*Tu as blessé mon cœur, ma sœur fiancée ;
Tu as blessé mon cœur d'un seul de tes regards,
D'un seul anneau de ton collier¹⁴⁶⁰.*

Le sentiment d'exclusion et d'interdit laisse le héros en grand désarroi et exige une réponse de ce Dieu qui se tait. Mesa souffre tellement de ne point entendre Dieu, qu'il le supplie : « que votre créature entende ! [...] Je ne puis plus supporter d'être sourd et mort !¹⁴⁶¹ » ; Coûfontaine prétend « forcer [...] Dieu à [lui] répondre clairement¹⁴⁶² » et le Baron Turelure proclame « le droit de l'homme à comprendre¹⁴⁶³ ». Mara n'a pas « accès à Dieu »¹⁴⁶⁴ et doit demander l'intercession de sa sœur ; Lumîr qui se retrouve « sans père, sans patrie, sans Dieu, sans lien, sans bien, sans avenir, sans amour¹⁴⁶⁵ » souffre de son état de privation sans que personne ne puisse résoudre sa crise existentielle¹⁴⁶⁶ : même « la vie et la réalité¹⁴⁶⁷ » que lui propose Louis sont « absentes » pour celle qui se trouve dans un état de « non-être ». Le Christ n'a pas touché le cœur de Pensée¹⁴⁶⁸ et cette « âme rebutée » demande « une grande lumière [...] pour en venir à bout¹⁴⁶⁹ ». Les peuples qui forment le décor du *Soulier de Satin* « gémissent et attendent, le visage tourné vers le soleil levant¹⁴⁷⁰ », que Rodrigue « leur apporte Dieu, pour qu'ils [...] comprennent tout à fait » leur Néant¹⁴⁷¹. À leur image, don Camille est « vide de tout¹⁴⁷² », attendant de Prouhèze qu'elle lui découvre Dieu. Christophe Colomb part « à la recherche

¹⁴⁵⁹ Jr 2, 13.

¹⁴⁶⁰ Ct, 4, 9.

¹⁴⁶¹ PdM, Th I, p.890.

¹⁴⁶² Ot, Th I, p.912.

¹⁴⁶³ Ot, Th I, p.939.

¹⁴⁶⁴ AM, Th I, p.1054.

¹⁴⁶⁵ *Pain dur*, Th II, p.53.

¹⁴⁶⁶ LUMÎR : *Que je suis seule ici ! Grand Dieu, que je suis seule ici et que m'y sens étrangère ! / Tout autour de moi est hostile et je n'y ai aucune place. Les choses mêmes autour de moi, on dirait qu'elles ne me voient pas et que je n'y suis pas.* (*Pain dur*, Th II, p.52).

¹⁴⁶⁷ *Pain dur*, Th II, p.52.

¹⁴⁶⁸ PH, Th II, p.149.

¹⁴⁶⁹ PH, Th II, p.152.

¹⁴⁷⁰ SdS, Th II, p.414.

¹⁴⁷¹ SdS, Th II, p.415.

¹⁴⁷² SdS, Th II, p.270.

de Dieu¹⁴⁷³» vers l'horizon dont il veut percer le secret ; Sara « se lamente¹⁴⁷⁴» et la mère de Tobie pleure la séparation d'avec son fils, se demandant alors : « que dit le bon Dieu ?¹⁴⁷⁵». Toutes ces supplications traduisent la conception claudélienne d'un « Dieu caché » qui s'est soustrait lui-même de la vie des hommes pour les laisser libres : « Malheur au fils qui Le blesse au plus profond de ses sentiments ! / Il se tait désormais et ne lui dit plus rien et le laisse aller librement.¹⁴⁷⁶ » Le silence dont l'homme sourd accuse Dieu est ainsi l'effet de la liberté qu'il a lui-même choisi d'exercer, et l'absence qu'il lui impute, le résultat de son aveuglement ; Azarias l'explique ainsi à Tobie qui se pensait délaissé : « Tu regardais devant toi, et moi, peut-être que j'étais derrière. [...] / Ma place était par-derrière. Pour un pèlerin, tout ce qu'il y a de dangereux, c'est par-derrière que cela arrive.¹⁴⁷⁷»

Si le drame met ainsi en scène le point de vue de l'homme qui se croit abandonné de Dieu, il livre aussi par la bouche des prêtres ou des figures de la grâce une autre version de la rupture, vécue du point de vue du ciel : l'abandon de Dieu par l'homme¹⁴⁷⁸. Coûfontaine s'insurge ainsi : « Encore Dieu ! Laisse-Le où il est.¹⁴⁷⁹», tandis que Louis Turelure décroche du mur le crucifix, laissant la maison « horrible, [...] dépossédée de ses maîtres¹⁴⁸⁰». Dans *Le Soulier de Satin*, Don Camille exclut délibérément Dieu de sa vie : « Qu'Il reste Dieu et qu'Il nous laisse à notre néant.¹⁴⁸¹» Ainsi, Anne Vercors dénonce l'attitude des hommes qui évincent Dieu de leur vie : « tel a été le mal du monde, que chacun a voulu jouir de ses biens, comme s'ils avaient été créés pour lui, / Et non point comme s'il les avait reçus de Dieu en commande, / Le Seigneur de son fief, le père de ses enfants¹⁴⁸²» ; attitude qui se poursuit à l'époque de Sygne : « Les hommes n'ont plus besoin entre eux d'un homme plus haut. [...] Maintenant chacun s'en va vivre pour soi-même à son aise et il n'y aura plus

¹⁴⁷³ CC, Th II, p.586.

¹⁴⁷⁴ HTS, Th II, p.702.

¹⁴⁷⁵ HTS, Th II, p.702.

¹⁴⁷⁶ « Psaume », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.403.

¹⁴⁷⁷ HTS, Th II, p.715.

¹⁴⁷⁸ Double discours qu'on retrouve dans la Bible, à l'exemple du Psaume 79 où le psalmiste prononce ces deux vers apparemment contradictoires, qui marquent l'ambivalence de la séparation : « Dieu de l'univers, reviens ! » et « Seigneur, Dieu de l'univers, fais-nous revenir ! » (Ps 79, 15 et 20).

¹⁴⁷⁹ Ot, Th I, p.919.

¹⁴⁸⁰ PH, Th II, p.52.

¹⁴⁸¹ SdS, Th II, p.429.

¹⁴⁸² AM, Th I, p.1010.

de Dieu ni de Seigneur¹⁴⁸³ ». Quand il ne chasse pas Dieu, c'est la femme qu'il exclut, évinçant avec elle le principe religieux qui l'habite. Marthe dénonce ainsi son mari, qui met presque aussi peu de temps à la délaisser¹⁴⁸⁴ que les amants bibliques à se détourner de Dieu : « Ce n'est pas moi qui me sépare de toi, mais souviens-toi que c'est toi qui m'as renvoyée et que je te baisais l'épaule dans mon humiliation¹⁴⁸⁵. » Tout comme lui, De Ciz abandonne sa femme, délaissant la figure de la grâce et l'âme dont il était garant au profit de ses affaires terrestres :

YSE : Ne me laissez pas seule.

DE CIZ : Il n'y a aucun danger. [...] Et tout cela pour une absence de quelques jours¹⁴⁸⁶!

Mesa refuse se « s'encombrer » d'Ysé, la prévenant : « Vivez votre vie. [...] J'ai quitté les hommes. [...] / Et je ne veux rien de vous ; qu'auriez-vous à faire de moi¹⁴⁸⁷? » ; Georges signifie de même à Sygne son rejet : « Et moi je t'exclus de mon cœur.¹⁴⁸⁸ » Quant à Jacques, c'est lui qui ordonne à Violaine : « Éloigne-toi de moi !¹⁴⁸⁹ » Chez Claudel, comme l'exprime Jacques Madaule, « ces amants malheureux sont l'image de Dieu lui-même. Toute la Bible n'est après tout qu'une histoire d'amour, celle d'un amour malheureux, sans cesse trahi¹⁴⁹⁰ », dans laquelle Dieu devient alors l'amant délaissé¹⁴⁹¹, qui pourrait s'exclamer comme Marthe :

MARTHE : Pourquoi t'es-tu séparé de moi ? / Ne m'as-tu pas juré, lorsque tu m'as connue, / Que tu oubliais le monde et que tu avais perdu le chemin pour y revenir ? / Et moi je t'aimais et je souffrais amèrement entre tes mains et je te donnais mon cœur / Comme un fruit où les dents restent enfoncées. / Et voilà que tu m'as quittée comme si je te faisais horreur¹⁴⁹².

Ou comme Ysé :

¹⁴⁸³ Ot, Th I, p.970.

¹⁴⁸⁴ Louis Laine et Marthe sont mariés depuis six mois. (voir E, Th I, p.564).

¹⁴⁸⁵ E, Th I, p.570.

¹⁴⁸⁶ PdM, Th I, p.857, 859.

¹⁴⁸⁷ PdM, Th I, p.840.

¹⁴⁸⁸ Ot, Th I, p.968.

¹⁴⁸⁹ AM, Th I, p.1035.

¹⁴⁹⁰ Jacques Madaule, *Claudiel et le Dieu caché, op.cit.* p.130.

¹⁴⁹¹ Cette grande analogie qui court entre les drames claudéliens et la condition de l'homme biblique convoque avec intérêt l'explication exégétique que livre Dominique Barthélémy dans son commentaire de l'Ancien Testament, *Dieu et son image*. Il y montre combien tout l'Ancien Testament n'est qu'un dialogue - voire un combat - entre l'homme et son Dieu, et combien Celui-ci cherche à restaurer l'image de Lui que le péché de l'homme a dégradé et faussé en lui. L'auteur montre que l'Ancien Testament est l'expression de cette douleur de l'homme qui ne comprend pas pourquoi il a été séparé de son Dieu ; il voit ce dernier non comme l'Amant originel et éternel, mais comme le Tout-Puissant gênant, sur lequel il fait retomber la responsabilité de sa blessure et de sa condition de créature. Face à ce point de vue de l'homme, qui n'est en fait qu'une des répliques du dialogue biblique, l'auteur dévoile aussi le parti de Dieu qui crie lui aussi sa douleur et sa blessure de se voir incompris et malaimé, tout en préparant l'Alliance nouvelle qui manifestera Son image restaurée dans la venue du Christ. (Voir Dominique Barthélémy, *Dieu et son image, Ébauche d'une théologie biblique*, Paris, Cerf, 1963, 253 p.).

¹⁴⁹² E, Th I, p.592.

YSE : Heureuse la femme qui trouve à qui se donner ! celle-là ne demande point à se reprendre ! / Mais qui est / Celui qui a besoin d'elle pour de bon ? d'elle toute seule, et tout le temps, et non pas d'une autre aussi bien ? / Elle se donne à vous, et qu'est-ce qu'elle reçoit en échange¹⁴⁹³?

Semblable au *Cantique des cantiques*, le dialogue entre les amants – l'homme et la femme ou homme et Dieu - exprime alors la recherche amoureuse de leurs retrouvailles, prémisse de leur (ré)union parfaite.

Lu sous cet angle, le drame met en scène un Dieu auquel l'homme n'apporte que « tourment et peine¹⁴⁹⁴», comme Louis Laine à Marthe. La douleur du « vieux péché » des hommes est si profonde qu'elle met Dieu à l'agonie : « *il pleure ! [...] Ses yeux qui en se levant d'un regard ont créé tout l'univers, sont maintenant baissés et de sévères larmes en descendent ; du front suintent des gouttes de sang.*¹⁴⁹⁵ » Sa blessure est même double : comme l'homme, il souffre de la séparation, douleur qu'exprime dans sa complainte l'Ombre Double du *Soulier de Satin* :

L'OMBRE DOUBLE : Et maintenant pourquoi ont-ils inscrit sur le mur, à leurs risques et périls, ce signe que Dieu leur avait défendu ? / Et pourquoi [...] m'ont-ils ainsi cruellement séparée, moi qui ne suis qu'un ? pourquoi ont-ils porté aux extrémités de ce monde mes deux moitiés palpitantes ?¹⁴⁹⁶

Mais en plus de cette division, le Dieu *un* subit l'outrage de passer pour le coupable et le responsable de cette blessure : Violaine est injustement accusée d'infidélité par Jacques et Mara, tout comme Sygne par Georges et Prouhèze par Rodrigue, qui consentent en silence à la calomnie... Don Camille est le seul à avoir compris l'innocence de Dieu, lui qui utilise sa douleur pour lui faire ce chantage :

DON CAMILLE : Et moi je dis que le Créateur ne peut lâcher sa créature. Si elle souffre, Il souffre en même temps. / [...] Vous comprenez qu'il est en notre pouvoir de priver le sympathique Artiste d'une œuvre irremplaçable, une parcelle de Lui-même. [...] / Je souffre de lui dans le fini, mais Lui souffre de moi dans l'infini et pour l'éternité. / [...] Je suis en position de Le priver de quelque chose d'essentiel¹⁴⁹⁷.

Représentant de Dieu sur terre, le Pape Pie explique cette douleur incommensurable : « Ah, qu'un seul d'entre eux périsse, c'est un malheur assez grand pour que l'amour de tous les autres ne suffise pas à nous en consoler.¹⁴⁹⁸ »

¹⁴⁹³ PdM, Th I, p.849.

¹⁴⁹⁴ E, Th I, p.562.

¹⁴⁹⁵ Ville, Th I, p.730.

¹⁴⁹⁶ SdS, Th II, p.366.

¹⁴⁹⁷ SdS, Th II, p.427.

¹⁴⁹⁸ PH, Th II, p.159.

Dieu désirant l'homme comme l'amant la femme¹⁴⁹⁹, l'interdiction originelle qui cherche à prévenir la séparation s'explique alors : « C'était dur, ces choses que je t'ai cruellement interdites en te les donnant, simplement parce que je n'y étais pas¹⁵⁰⁰ ». La tristesse de Marthe, qui illustre celle de Dieu, n'est pas tant d'être délaissée que de voir se damner son époux infidèle et parjure : « ne me rejette pas, car je suis ta femme ! [...] Souviens-toi de la parole que tu m'as jurée¹⁵⁰¹ ! » De même s'explique le choix de Prouhèze, qui préfère la douleur de voir son amant meurtri plutôt que de le savoir pécheur : « Et quoi, noble Rodrigue, aurais-tu donc voulu que je remette entre tes bras une adultère ?¹⁵⁰² » C'est pourquoi Azarias, lorsqu'il s'efface aux regards de Tobie, doit l'empêcher de « revenir en arrière¹⁵⁰³ » sur ce chemin rédempteur qu'il a commencé d'emprunter, afin que l'homme ancien ne l'emporte pas sur l'Époux qu'il s'apprête à devenir.

Si le portrait qu'esquissent les drames semble plutôt dégradant pour Dieu qui devient le cocu du drame, il s'inscrit dans une approche chrétienne par laquelle Dieu épouse la condition des hommes, célébrant l'humilité du Tout-Puissant qui n'hésite pas à endosser le rôle du méprisé et du misérable pour sauver l'homme égaré. Il sait que cette situation est transitoire, attendant patiemment la conversion de l'homme, comme Lambert dans *La Ville* attend celle du peuple : « Il faudra bien qu'ils se décident à faire revenir / Lambert de Besme. Il n'y a plus que cela de possible¹⁵⁰⁴. »

7. « *Telle est la promesse que Lui-même nous a faite ...*¹⁵⁰⁵ »

La promesse, ai-je dit, la vieille, l'éternelle promesse¹⁵⁰⁶ !

Les amants séparés qui aspirent à se fondre l'un en l'autre comme les deux ombres du *Soulier de Satin*, cherchent un sens à cette séparation et un lieu qui les réunisse, demandant avec Rodrigue : « Mais

¹⁴⁹⁹ C'est la découverte de Mesa qu'il exprime dans son *Cantique* : « Ah ! Je sais maintenant ce que c'est que l'amour ! et je sais ce que Vous avez enduré sur votre croix, dans ton Cœur, / Si Vous avez aimé chacun de nous / Terriblement comme j'ai aimé cette femme. » (PdM, Th I, p.890).

¹⁵⁰⁰ « Communion », *La Messe là-bas*, OP p.516.

¹⁵⁰¹ E, Th I, p.564 et 568.

¹⁵⁰² SdS, Th II, p.445.

¹⁵⁰³ HTS, Th II, p.715.

¹⁵⁰⁴ Ville, Th I, p.663.

¹⁵⁰⁵ « *Telle est la promesse que lui-même nous a faite : la vie éternelle* » (1Jn 2, 25).

¹⁵⁰⁶ SdS, Th II, p.442.

alors, où est-il, ce chemin entre nous deux¹⁵⁰⁷? » De la plume d'un poète chrétien, la quête du « chemin » évoqué par Don Rodrigue ne peut qu'appeler la figure du Christ¹⁵⁰⁸, donné aux hommes pour les réunir à Dieu, et incarné dans les drames par le sacrifice. La venue d'un tel sauveur comme élément de résolution permet de poursuivre la lecture biblique du drame claudélien, qui met en scène la Promesse. C'est par la femme que le salut est annoncé et la foi en la promesse rachète la transgression originelle de l'homme qui n'avait pas cru en Dieu. Le *fiat* de Marie expie la faute d'Ève¹⁵⁰⁹ ; aussi, pour que la promesse de la Rédemption se réalise, il faut que la femme, d'Ève qu'elle était devienne Marie.

Avec Prouhèze, la notion de serment disparaît car la promesse est accomplie : « Je ne suis pas capable de promesse¹⁵¹⁰ » répond-elle à Rodrigue qui lui demande une garantie d'amour. Unie à Dieu et confondant sa volonté avec la sienne, elle sait que tout est accompli en lui pour celui qui donne tout. Jusqu'alors, la promesse plaçait l'homme dans l'attente, figure de l'Ancien Testament qui espère le salut et figure de l'âme qui devient la Fiancée du *Cantique* attendant les noces de l'Agneau. Désormais, la promesse peut se réaliser dès ici-bas, dans la joie surnaturelle qui envahit par anticipation ceux dont le *fiat* a été total et qui participent déjà à la Nouvelle Alliance : « Et maintenant pourquoi m'en vouloir parce que je ne sais plus promettre mais seulement donner et que la vision et le don ne font plus avec moi que cet unique éclair¹⁵¹¹? » Quand la femme ne fait qu'un avec le don, elle devient alors tout entière promesse du salut, s'identifiant à Marie comme Sara : « C'est la foi en vous qui tend les mains du côté de cette promesse qui est en moi¹⁵¹² ». Lorsque la femme devient pour l'homme cette parole toute donnée, elle s'identifie au Christ qui réalise la promesse en apportant le salut.

Il convient toutefois de distinguer deux promesses mises en scène dans les drames : la promesse matrimoniale, bonne car désintéressée, est l'image de l'Alliance entre Dieu et l'homme, tandis que la promesse « charnelle » est l'expression du désir, qui substitue le bonheur éternel au plaisir passager. Claudel

1507 SdS, Th II, p.445

1508 « *Je suis le chemin, la vérité, la vie.* » (Jn, 14, 6).

1509 « *La femme te meurtrira la tête.* » (Gn, 3, 15).

1510 SdS, Th II, p.447.

1511 SdS, Th II, p.444.

1512 HTS, Th II, p.735

joue sur la divergence de ces promesses, faisant ironiser Coûfontaine qui n'en comprend pas les différentes valeurs. Face à Sygne qui ne veut pas trahir la parole donnée à son époux Turelure, il raille ainsi sa duplicité :

SYGNE : J'ai promis.

GEORGES : Certes, vous êtes fidèle à vos promesses¹⁵¹³.

Comme elle, Prouhèze ne veut pas trahir le serment qui la lie à Don Camille : « J'ai juré à l'homme de revenir si ses conditions ne sont pas acceptées. [...] Vous ne me ferez point manquer à ma parole.¹⁵¹⁴ » Sa fidélité morale à l'époux est essentielle, non seulement parce qu'elle symbolise la fidélité de la femme à Dieu que représente l'époux, mais encore parce qu'elle suggère la fiabilité de la femme en tant qu'épouse, garantie pour l'amant d'être un jour à son tour comblé par elle, lorsqu'elle deviendra son épouse dans l'éternité.

8. « Par la mer passait ton chemin¹⁵¹⁵... »

Sœur, il nous faut apprendre passage vers des climats plus heureux¹⁵¹⁶.

Si Prouhèze connaît déjà la plénitude du salut parce que son consentement a accompli la promesse, « la distance¹⁵¹⁷ » qui la sépare de son amant reste un passage douloureux pour Rodrigue qui peine encore à « faire confiance et à la suivre¹⁵¹⁸ ». Le parcours amoureux de l'amant vers la femme éternelle représente le parcours spirituel de l'âme vers Dieu, incluant un passage baptismal nécessaire au salut. La notion de "passage", déjà évoquée, marque à la fois un changement d'ordre - de la captivité à la liberté, du monde ancien au monde nouveau -, le chemin à parcourir pour effectuer cette conversion, et la présence efficace de Dieu qui « passe » parmi les hommes¹⁵¹⁹. Il résume ainsi la personne du Christ, Pâque nouvelle qui libère et chemin du salut que cherchent les protagonistes¹⁵²⁰. Dans *Le Père humilié*, Pensée demande : « Est-ce qu'il n'y a pas un chemin avec patience vers cette lumière que vous dites ? quelque passage ?¹⁵²¹ » Mais ce chemin est

¹⁵¹³ Ot, Th I, p.964.

¹⁵¹⁴ SdS, Th II, p.440.

¹⁵¹⁵ « ...tes sentiers par les eaux profondes, et nul n'en connaît la trace ». (Ps 76, 20).

¹⁵¹⁶ SdS, Th II, p.407.

¹⁵¹⁷ SdS, Th II, p.445.

¹⁵¹⁸ SdS, Th II, p.444.

¹⁵¹⁹ La libération des captifs annonce « la pâque du Seigneur. » (Ex, 12, 11).

¹⁵²⁰ Le sacrifice du Christ est l'évènement central qui résout le drame et par lequel l'homme doit à son tour *passer*. Voir le chapitre 7, I, a.

¹⁵²¹ PH, Th II, p.176.

« resserré¹⁵²² » et tortueux pour l'homme pécheur, qui doit le rendre droit¹⁵²³, mission du drame que Claudel met en exergue au *Soulier de Satin* : *Deus escreve direito por linhas tortas*¹⁵²⁴. Tel Dieu vers Adam¹⁵²⁵, c'est en effet par un chemin sinueux, « entre les genêts [...] parmi les roches parsemées », image enchâssée du drame qui s'apprête à se jouer¹⁵²⁶, que Pélage parviendra à rejoindre Prouhèze, qui empruntait, elle, le chemin qui « tire directement à la mer¹⁵²⁷ » - symbole de la mort. L'analogie entre le parcours spirituel, la démarche poétique et le cheminement de l'intrigue dramatique est explicitée à Tobie par Azarias, dans la bouche duquel les « pieds » qui servent à avancer ressemblent à ceux du poète pour versifier, tout en rappelant l'impossible rencontre des amants qui se cherchent et la progression de l'intrigue vers son dénouement : « Demain, après-demain, un long chemin reste à faire ! Une fois, deux fois, trois fois, et encore une fois, le pied gauche, il va à la recherche du pied droit.¹⁵²⁸ »

Ce chemin est clairement marqué par un *passage* mis en scène dans le parcours initiatique des héros et représentant une étape d'échec ou de mort à eux-mêmes en vue d'une régénérescence. Souvent, cette pâque est explicitée par le passage de la mer, symbole de mort. À la défaite de son armée qui fuit devant l'ennemi s'ajoute pour Tête d'Or une blessure mortelle¹⁵²⁹, à laquelle peut succéder une résurrection spirituelle, annoncée par le centurion qui lui prédit finalement la victoire¹⁵³⁰. Si *L'Échange* met en scène l'échec de Louis Laine à passer par la souffrance, lui qui ne résiste pas à la mer¹⁵³¹, le personnage de Thomas Pollock Nageoire y réussit : il se laisse déposséder de ses biens pour repartir comblé avec Marthe. Dans *Le Repos du septième Jour*, l'Empereur fait vivre à son peuple une pâque christique qu'il annonce en ces termes :

L'EMPEREUR : Ainsi le Pasteur d'hommes, assis entre le Ciel et l'Enfer, tenant le niveau et le milieu régnera dans la prière et la science[...] / Ouvre-toi, ô Terre, et livre-moi passage, car voici que je descends vers toi volontairement. [...] / Je te commande, par le Ciel, si telle est la volonté du Ciel souverain, / Que rentrant en toi,

¹⁵²² Mt, 7, 14.

¹⁵²³ Voir Is, 42, 16 et Mc 1, 3.

¹⁵²⁴ SdS, Th II, p.,255.

¹⁵²⁵ « C'est vers Adam captif, en même temps que vers Ève, captive elle aussi, que Dieu se dirige, et son Fils avec lui, pour les délivrer de leurs douleurs. » (« Homélie ancienne pour le grand et saint samedi », Offices des lectures, samedi saint de l'année B)

¹⁵²⁶ Pour Claudel, le théâtre est un lieu symbolique qui invite à *passer* « de l'extérieur à l'intérieur ». (OPr, p. 174).

¹⁵²⁷ SdS, Th II, p.263.

¹⁵²⁸ HTS, Th II, p.721.

¹⁵²⁹ TdO, Th I, p.447-448.

¹⁵³⁰ *LE ROI* : Mais êtes-vous vainqueurs ?

LE CENTURION : Nous le sommes, Sire. (TdO, Th I, p.456).

¹⁵³¹ Voir le chapitre 2, I.

*ô Mère de ma chair, tout vivant, / Je rejoigne l'origine et la cause, et par une seconde naissance / Rapporte à mon peuple qui périt le salut. / Ouvre-toi, livre-moi passage !*¹⁵³²

Victorieux des ténèbres, il apporte à son peuple la délivrance au prix de sa propre mort. Comme la maison de Pollock, les habitants de la Ville doivent passer par la souffrance pour que leur cité soit rebâtie, et les amants de *Partage de Midi*, brûlés par leur passion, doivent consentir à la séparation pour qu'advienne à la fin du drame les retrouvailles qui signent leur rédemption. Dans *L'Otage*, la scène d'exposition annonce symboliquement le passage des ténèbres à la lumière, mettant en scène un décor où tout est divisé, à l'image de l'humanité pécheresse : la tapisserie est déchirée en son milieu, l'écu des Coufontaine divisé, l'épée d'argent qui l'orne séparant elle-même le Soleil et la Lune, et quand Georges entre dans la pièce, il « apparaît dans la zone à demie éclairée de la chambre. »¹⁵³³ Pour faire advenir la lumière dans cette obscurité et réunir cet espace divisé par le paganisme que représentent Turelure et la Révolution, Sygne devra passer par la mort. Dans *L'Annonce faite à Marie*, l'épreuve est celle d'un monde disjoint que représente en trame de fond le Royaume de France occupé par les Anglais, et qu'incarne Jacques Hury partagé entre les deux sœurs. Le passage par la mort pour Violaine et par Jérusalem pour Anne Vercors annonce une rédemption que *L'Otage* peinait à représenter. Débutant dans l'obscurité¹⁵³⁴, le drame consiste à faire advenir « la lumière même de Sa face¹⁵³⁵ », que finit par refléter Violaine consumée comme un cierge pour la gloire de Dieu. Acté par le consentement du protagoniste, ce passage douloureux mais baptismal qu'effectuent les personnages marque celui de l'homme ancien à l'homme nouveau, d'un monde régi par la loi à un monde reçu dans l'amour¹⁵³⁶. Toutes les grandes scènes du *Soulier de Satin* se passent sur la mer, qui, d'un lieu transitoire de danger et de mort¹⁵³⁷, devient l'élément de résolution où se reflète le ciel, et où il est désormais « délicieux de tremper dans cette espèce de lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus, des corps glorieux. »¹⁵³⁸ Comme dans *L'Échange* et *Partage de Midi*, le même motif baptismal de la mer ouvre *Le Livre de Christophe Colomb*, qui débute par une mer à franchir pour découvrir une autre terre, conquête matérielle

¹⁵³² RSJ, Th I, p.616-617.

¹⁵³³ Ot, Th I, p.903.

¹⁵³⁴ « *Il fait nuit pleine encore* » (AM, Th I, p.991).

¹⁵³⁵ AM, Th I, p.1030.

¹⁵³⁶ Jacques Juilliard évoque ce passage douloureux de l'obéissance au don, de la loi à l'amour, dans un entretien donné à la suite de la publication de la correspondance de Claudel avec Rosalie Vetch : « *Je pense, dit-il, qu'il y a deux formes dans l'idée de consentement. Il y a le consentement social, je dirais presque religieux. Et puis il y a le consentement de l'être à l'être. C'est le passage de l'un à l'autre qui fait problème.* » (Jacques Juilliard, « "Je ferai de toi une étoile" – Entretien sur les Lettres à Ysé de Paul Claudel », *Communio* XLIII, 5, septembre-octobre 2018p.117).

¹⁵³⁷ Où font naufrage le Père Jésuite et la Bouchère.

¹⁵³⁸ SdS, Th II, p.522.

d'un horizon spirituel : « À l'Ouest il n'y a pas la mer, mais l'infranchissable Volonté de Dieu¹⁵³⁹ ». La mer annonce le passage de Colomb par la mort, aussi inéluctable que nécessaire, « afin qu'ayant traversé le grand Abîme il atteigne enfin ce que son cœur désirait.¹⁵⁴⁰ » La conquête de Colomb est une pâque explicite : « Franchiras-tu l'Océan à pied sec comme Moïse fit de la mer Rouge¹⁵⁴¹? » lui demande la Reine Isabelle, tandis que le Chœur l'incite à la conversion qui rendra effectif ce passage :

LE CHŒUR : Passe la limite ! Passe la limite avec nous !

CHRISTOPHE COLOMB, passant la limite et occupant la place qui lui a été préparée : J'ai passé la limite.¹⁵⁴²

La pâque de Jeanne d'Arc a lieu sur son bûcher, promesse du ciel pour elle, et pour la France du Roi qu'elle ramène¹⁵⁴³ pour réunifier le pays. En reprenant la correspondance qu'établit Pierre Brunel entre « L'Évangile de Jeanne » avec « L'Évangile de Jean »¹⁵⁴⁴, une unité se fait dans le drame qui défie l'espace et le temps : le drame de Jeanne ne fait plus qu'un avec celui du Christ, qu'il actualise. L'espace pacifié atteint le théâtre même, puisque le Chœur jusqu'alors divisé en deux pour exprimer les opinions contraires de la foule¹⁵⁴⁵, est réuni en un même chant de louange¹⁵⁴⁶ à la fin du drame. Enfin, symbole de mort et de résurrection comme la mer, le Tigre est franchi par Tobie pour rejoindre Sara et la faire passer d'un monde mortifère à une demeure familière où elle engendrera une descendance. Dans ce passage, il affronte victorieusement un « poisson violent¹⁵⁴⁷, « large monstre¹⁵⁴⁸ » venu le dévorer, tandis que le Chœur chante le psaume 68 : « Que les flots ne me submergent pas, que le gouffre ne m'avale, que la gueule du puits ne se ferme pas sur moi. » La victoire des époux qui se retrouvent après l'épreuve leur permet d'inciter Tobie-père à vivre un passage similaire. Sara l'exhorte en effet à « franchir l'abîme¹⁵⁴⁹ » qui le sépare de Dieu pour faire advenir en lui son royaume :

SARA : Écoute ! Le fleuve des bénédictions que tu étais allé chercher en Orient par le pied de ton fils, le voici qui arrive, le voici qui débouche jusqu'à toi ! Tu n'avais là-bas qu'un peu d'argent et c'est tout un fleuve de richesses

¹⁵³⁹ CC, Th II, p.581.

¹⁵⁴⁰ CC, Th II, p.626.

¹⁵⁴¹ CC, Th II, p.590.

¹⁵⁴² CC, Th II, p.577.

¹⁵⁴³ JEANNE : *C'est fait ! Je le tiens ! J'ai pris son cheval par la bride ! Je ramène mon gentil roi ! / Je le ramène à travers la forêt ! Je le ramène à travers la France !* (JdA, Th II, p.660).

¹⁵⁴⁴ : « Le peuple [y] attend l'arrivée du Roi à Reims comme le peuple juif attendait la venue du Messie. » (Pierre Brunel, « Théâtre et musique », *La Dramaturgie claudélienne*, Paris, Klincksieck, 1988, p.165.

¹⁵⁴⁵ JdA, Th II, p.670.

¹⁵⁴⁶ JdA, Th II, p.672.

¹⁵⁴⁷ HTS, Th II, p.713.

¹⁵⁴⁸ HTS, Th II, p.715.

¹⁵⁴⁹ HTS, Th II, p.738.

et d'animaux, et ton fils à la tête de tout ce peuple inconnu, qui revient pour dilater tes frontières, pour envahir ta pauvreté, pour combler ton âme jusqu'aux extrémités de l'horizon¹⁵⁵⁰!

Le drame débutait par une scène symbolique de transhumance¹⁵⁵¹, annonçant le passage géographique et spirituel de Tobie, qui emprunte un « chemin¹⁵⁵² » le conduisant au fleuve ; il se ferme avec l'avènement d'une vie nouvelle dans le sein de Sara, qui achève le drame en redevenant jardin fermé¹⁵⁵³, « paradis de la création, jadis follement dissipé, et dont la femme rapporte l'image pour en redemander la substance à cet époux jadis par elle égaré¹⁵⁵⁴. » En elle s'est ainsi accompli le passage du « paradis desséché¹⁵⁵⁵ » qui ouvrait le drame à la Jérusalem céleste¹⁵⁵⁶ qui le clôt en descendant du Ciel.¹⁵⁵⁷

Pour illustrer ce passage spirituel, les drames mettent en scène un vieil homme à convertir par une épreuve de purification : Lambert est « le citoyen d'une ville plus ancienne¹⁵⁵⁸ » ; en rencontrant Marthe, Thomas Pollock Nageoire se sent « comme un vieux homme, et [...]voudrai[t] qu'[elle lui] parle doucement¹⁵⁵⁹ » ; Coûfontaine est « la souche écimée et sans branches » de l'arbre familial¹⁵⁶⁰; les retrouvailles des amants permettent à Ysé de reconnaître qu'elle était jusqu'alors « l'ancienne Ysé orgueilleuse¹⁵⁶¹ » ; quant à Rodrigue, il est appelé par le Capitaine à « quitter tout ce vieux monde qui ne veut pas de [lui] alors qu'un autre [l']appelle¹⁵⁶² ». Ainsi Rodrigue est un « navigateur [...] empressé à mettre un fil entre les deux mondes¹⁵⁶³ » pour qu'advienne une terre nouvelle et réunifiée, objet de la quête dramatique et image du Royaume des Cieux.

¹⁵⁵⁰ HTS, Th II, p.738.

¹⁵⁵¹ HTS, Th II, p.702.

¹⁵⁵² HTS, Th II, p.711.

¹⁵⁵³ Voir au chapitre 6 le passage du motif de la ligne à celui du cercle.

¹⁵⁵⁴ HTS, Th II, p.722.

¹⁵⁵⁵ HTS, Th II, p.699.

¹⁵⁵⁶ HTS, Th II, p.744.

¹⁵⁵⁷ « *Et la Ville sainte, la Jérusalem nouvelle, je l'ai vue qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu, prête pour les noces, comme une épouse parée pour son mari.* » (Ap 21, 2).

¹⁵⁵⁸ Ville II, Th I, p.696.

¹⁵⁵⁹ E, Th I, p.585.

¹⁵⁶⁰ Ot, Th I, p.917.

¹⁵⁶¹ PdM, Th I, p.894.

¹⁵⁶² SdS, Th II, p.347.

¹⁵⁶³ SdS, Th II, p.369.

Ce monde conquis par le héros au prix d'une pâque douloureuse marque un nouvel ordre spirituel et l'avènement d'une « terre nouvelle¹⁵⁶⁴ ». Dès la première version de *Tête d'Or*, un personnage explicite ce passage car il « flaire quelque chose de nouveau¹⁵⁶⁵ » tandis que le porte-étendard prédit la victoire : « et demain, cette dernière victoire gagnée, / Laissant derrière le dos le vieil Adam de terre, l'Europe conquise, notre premier pas / Fera un pont sur la frontière asiatique.¹⁵⁶⁶ » Cette conquête est précédée de l'annonce prophétique de la Princesse, qui semble s'identifier à Jean le Baptiste : « la passante aux cheveux hérissés de lauriers marche nu-pied chantant des vers le long de l'eau [...] Je ne reste pas toujours sous la grotte des fontaines et les ravins déserts entre les chênes¹⁵⁶⁷ ». Après son passage, « un long silence » puis « un coup de canon » annoncent la « nouvelle resplendissante » que le Messager propose de faire proclamer. Ce terme « nouvelle » qui concerne la victoire de l'armée mais qui préfigure la conversion de Tête d'Or, fait entrer dans l'Évangile¹⁵⁶⁸, Alliance Nouvelle que confirme l'Empereur quelques années plus tard : « Ô Messager, tu as rendu au pain et au vin leur goût ! [...] Ce royaume a été sauvé¹⁵⁶⁹ ». L'Empereur descendu aux Enfers pour libérer les vivants des morts et convertir les cœurs païens en sacralisant le septième jour, est alors remplacé par un « Empereur nouveau¹⁵⁷⁰ », symbole de renaissance après le passage par la mort. Dans *La Ville*, la promesse visionnaire de Lâla reprend l'annonce prophétique¹⁵⁷¹ et apocalyptique¹⁵⁷² du royaume que symbolise la Ville nouvelle :

*LÂLA : Lambert de Besme, j'ai une nouvelle à t'annoncer. Il n'y aura plus d'inégalité entre les hommes. / Lambert ! il n'y aura plus de pauvres, ni de pauvreté. [...] / Mais chacun prendra selon son besoin sa part. / Et l'enfant ne mourra plus sur sa mère desséchée, / Mais elle, comme la génisse qui broute l'herbe nouvelle, le lait gonflera ses seins innocents.*¹⁵⁷³

Dans *Otage*, le nouveau monde est représenté par le nouveau régime, dans lequel Sygne consent d'entrer par dévotion pour le Pape - incarnation de Dieu -, alors que sa terre, à l'image du pays sortant d'une triste

¹⁵⁶⁴ Ap, 21, 1.

¹⁵⁶⁵ TdO I, Th I, p.89.

¹⁵⁶⁶ TdO I, Th I, p.128.

¹⁵⁶⁷ TdO I, Th I, p.64.

¹⁵⁶⁸ Qui signifie « Bonne nouvelle ».

¹⁵⁶⁹ TdO I, Th I, p.69-70.

¹⁵⁷⁰ RSJ, Th I, p.656.

¹⁵⁷¹ Voir Is, 7, 22 : « Il y aura tant de lait qu'on en mangera la crème ».

¹⁵⁷² Voir Ap, 21, 3-4 : « Voici la demeure de Dieu avec les hommes ; il demeurera avec eux, et ils seront ses peuples, et lui-même, Dieu avec eux, sera leur Dieu. Il essuiera toute larme de leurs yeux, et la mort ne sera plus, et il n'y aura plus ni deuil, ni cri, ni douleur : ce qui était en premier s'en est allé. »

¹⁵⁷³ Ville, Th I, p.695.

révolution et à l'image d'une âme pécheresse, se disloque en « morceaux épars [...] comme une vieille dentelle déchirée que l'on prend brin par brin¹⁵⁷⁴». Sygne, partagée « entre le souvenir et le devoir¹⁵⁷⁵», choisit le passage par la croix pour permettre l'entrée triomphante du Roi de France¹⁵⁷⁶, signe de la Restauration et de la paix¹⁵⁷⁷ scellées par une nouvelle alliance : « Soyez témoins, demande le Roi aux rois étrangers comme il pourrait le demander au public, de ce nouveau contrat que le Roi de France va signer avec son peuple.¹⁵⁷⁸» *L'Annonce faite à Marie* scelle aussi entre les époux une union nouvelle qui coïncide avec la renaissance de la France et l'apaisement des cœurs, passage symbolisé, comme dans la Bible¹⁵⁷⁹, par l'arc-en-ciel qui se dessine sur scène à la conversion de Mara¹⁵⁸⁰. Dans *Le Soulier de Satin*, « l'Immaculée Conception¹⁵⁸¹» apparaît dans le ciel, jouant ce même rôle d'arc-en-ciel, alors que Rodrigue est convoqué pour faire effectuer au monde sa pâque, au prix d'une lutte sur l'eau « contre le vent » et les ennemis¹⁵⁸²:

L'ANGE GARDIEN : Cette double bourse de l'Amérique après qu'il l'a prise dans sa main et rejetée, cette double mamelle à l'heure de votre après-midi présentée à votre convoitise matérielle, / Il a rejoint l'autre monde, le même, l'ayant pris à revers. Ici l'on souffre et attend. Et derrière cette paroi aussi haute que le ciel, là-haut, là-bas, commence l'autre versant, le monde d'où il vient, l'Église militante. / Il va reconnaître ces populations agenouillées [...] qui recherchent non pas une issue mais leur contre. [...] / C'est à eux qu'il est envoyé comme ambassadeur.¹⁵⁸³

L'avènement de ce nouveau monde coïncide avec le renoncement des amants, puisqu'à l'heure de l'épreuve consentie, Saint Denys d'Athènes décrit la venue d'un ordre nouveau, passage du temps divin dans la vie de l'homme :

SAINT DENYS D'ATHENES : Tout à coup l'humanité est devenue distraite, à travers les saisons recommençantes elle a perçu la flûte neuve, / Elle ressent que la mélodie de ce monde qui jamais ne revient en arrière a changé, que la mesure n'est plus ça, un mot d'ordre différent lui est communiqué chez ses anges les uns par-dessus les autres [...] / Car il n'y a d'ordre qu'au ciel¹⁵⁸⁴.

La communication du ciel et de la terre marque l'avènement de la « république enchantée » rêvée par Dona Musique, dans laquelle « les âmes se rendent visite »¹⁵⁸⁵, à l'image de Rodrigue et de Prouhèze. Deux

¹⁵⁷⁴ Ot, Th I, p.906.

¹⁵⁷⁵ Ot, Th I, p.906.

¹⁵⁷⁶ Ot, Th I, p.979.

¹⁵⁷⁷ *LE ROI : Nous apportons la paix avec Nous.* (Ot, Th I, p.979).

¹⁵⁷⁸ Ot, Th I, p.982.

¹⁵⁷⁹ Gn, 9, 8-9 ;13-17.

¹⁵⁸⁰ AM, Th I, p.1080.

¹⁵⁸¹ SdS, Th II, p.415.

¹⁵⁸² SdS, Th II, p.347.

¹⁵⁸³ SdS, Th II, p.414.

¹⁵⁸⁴ SdS, Th II, p.378.

¹⁵⁸⁵ SdS, Th II, p.377.

Testaments se dessinent même sous la forme des lettres : la bonne nouvelle du sauvetage de Dona de Sept-épées rachète l'ancienne missive de Prouhèze qui n'était pas parvenue à temps à Rodrigue, comblant l'espace d'attente qu'avait laissé ce manque.

L'édification d'une ville nouvelle ne saurait avoir lieu sans la destruction de l'ancienne, qui signe la mort du vieil homme et qui s'exprime dans les pièces par les motifs de l'incendie et des ruines, selon que l'annonce le prophète : « Par tes multiples péchés, par la perversion de tes affaires, tu as profané ton sanctuaire. Aussi je fais sortir du milieu de toi un feu qui te dévore ; sur la terre, je te réduis en cendres, devant les yeux de tous ceux qui te regardent.¹⁵⁸⁶ » Tête d'Or s'exclame ainsi en voyant sombrer ce qu'il avait bâti : « Je t'aimais, ô mon royaume ! Et il faut que je te voie ainsi détruit et gâté¹⁵⁸⁷ ! » ; la terre tremble et s'ouvre¹⁵⁸⁸ comme au Vendredi saint pour annoncer le passage rédempteur de l'Empereur du *Repos du septième jour* ; La Ville n'est plus qu'un « effroyable éboulis¹⁵⁸⁹ » après sa destruction ; la maison de Mesa s'apprête à exploser et celle des Coûfontaine tombe en ruines¹⁵⁹⁰, tandis que *Le Père humilié* réunit les deux frères dans « les ruines du Palatin¹⁵⁹¹ » qui préfigurent la mort du vieil homme en Orian. Même le décor du *Livre de Christophe Colomb* passe par les ruines de la jungle américaine, où une statue à double face « est faite de pierres à demi-ruinées où poussent des fougères et des manguiers et un grand serpent est enlacé autour.¹⁵⁹² » Les ruines et le serpent de ce décor symbolique qui décrit un Éden perverti, empêchent la vision du visage de la statue. Dans ce drame, la scène va même jusqu'à « disparaître dans un voile d'eau et de fumée éclairée par les feux de la foudre¹⁵⁹³ », avant que l'isthme de Panama ne réapparaisse en décor de fond¹⁵⁹⁴, résurrection des deux visages de la statue jusqu'alors voilés¹⁵⁹⁵.

¹⁵⁸⁶ Ez, 28, 18.

¹⁵⁸⁷ TdO, Th I, p.371.

¹⁵⁸⁸ « *Le sol tremble. Grondement soudain tel qu'un coup de tonnerre. Une épaisse colonne de flamme et de fumée s'élève de la terre.* » (RSJ, Th I, p.610).

¹⁵⁸⁹ Ville, Th I, p.717.

¹⁵⁹⁰ « *Tout est à l'abandon* » apprend la Baron Turelure (*Pain dur*, Th II, p.12).

¹⁵⁹¹ PH, Th II, p.171.

¹⁵⁹² CC, Th II, p.603.

¹⁵⁹³ CC, Th II, p.610.

¹⁵⁹⁴ CC, Th II, p.614.

¹⁵⁹⁵ Voir le chapitre 4.

La destruction de l'ancien monde et l'abolition des frontières par la réunion de deux continents marquent la victoire spirituelle sur le péché qui divisait, et la réunification d'*animus* et d'*anima*, exprimée par les retrouvailles finales des personnages séparés : Rodrigue avec Prouhèze pour des noces mystiques, Christophe Colomb avec lui-même, la famille de Tobie réhabilitée dans tous ses liens filiaux et sponsaux... L'édification du chemin, qui correspond à la structure dramatique, coïncide avec la Révélation du Christ que l'homme fait advenir par son parcours de conversion. Le protagoniste passé de l'autre côté peut devenir à son tour apôtre du ciel, aidant celui qu'il aime à passer par « la grande épreuve¹⁵⁹⁶ » : la Princesse souffre avant lui pour mieux guider Tête d'Or, Violaine y convoque Jacques, Prouhèze Rodrigue et Tobie son père...

*Moi, je t'envoie vers eux, pour leur ouvrir les yeux, pour les ramener des ténèbres vers la lumière et du pouvoir de Satan vers Dieu, afin qu'ils reçoivent, par la foi en moi, le pardon des péchés et une part d'héritage avec ceux qui ont été sanctifiés.*¹⁵⁹⁷

9. « **Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent**¹⁵⁹⁸. »

*Toutes ces choses qui semblent disparates
pendant elles vont naturellement vers l'accord*¹⁵⁹⁹.

Il faut à l'homme biblique tout le temps de l'Ancien Testament pour découvrir le visage de Dieu en Son Fils¹⁶⁰⁰ et il faut à l'homme nouveau tout le chemin d'Emmaüs pour comprendre le sens de la croix. De même, la conversion du héros, qui concorde au recouvrement de sa vue spirituelle, dure le temps du drame, dont il ne perçoit le sens que progressivement. Il doit cette compréhension aux figures d'adjuvants, ces apôtres qui lui expliquent le sens des événements et, partant, l'ouvrent aux vues de Dieu. Dès le début du *Soulier de Satin*, l'Annoncier désigne explicitement cet enjeu dramatique : « Fixons les yeux et essayons de comprendre un peu »¹⁶⁰¹. Il annonce une réponse à la question que posait déjà la muse Lâla à Lambert dans *La Ville* : « Ne comprends-tu point ce qui t'arrive¹⁶⁰²? »

¹⁵⁹⁶ Ap, 7, 14.

¹⁵⁹⁷ Actes, 26, 18.

¹⁵⁹⁸ Lc, 24, 31.

¹⁵⁹⁹ SdS, Th II, p.479.

¹⁶⁰⁰ C'est l'objet de l'étude biblique de Dominique Barthélémy, *Dieu et son image*, op. cit.

¹⁶⁰¹ SdS, Th II, p.260.

¹⁶⁰² Ville II, Th I, p.706.

L'homme claudélien aspire à voir les choses du ciel et à contempler en celles d'ici-bas la part d'éternité qu'elles reflètent :

*L'ANGE GARDIEN : Prouhèze, ma sœur, cette enfant de Dieu, [...] / Cette Prouhèze que voient les Anges, c'est celle-là sans le savoir qu'il regarde, c'est celle-là que tu as à faire afin de la lui donner.*¹⁶⁰³

Tant que sa vue, fixée aux choses de la terre, lui fait prendre la femme pour Dieu et le moyen pour la fin, l'homme est privé de la vision de la femme-*anima*. Des larmes de douleur sont alors nécessaires pour purifier ce regard perverti et lui rendre sa lucidité originelle. Pour le théologien Dominique Barthélémy, cette fausse perspective résume toute l'histoire dramatique de l'homme avec Dieu : « le ressort dramatique le plus infaillible est la confusion sur l'identité des personnes ; on saisit toute l'ampleur de ce drame qui s'inscrit au cœur de la destinée de l'humanité.¹⁶⁰⁴ » Seul l'homme converti, qui a épousé les vues divines et cessé de regarder le monde avec ses propres yeux peut comprendre et relire l'histoire de l'homme ancien. C'est pourquoi le poète, engagé par la muse¹⁶⁰⁵, expose la situation de l'homme au grand jour, pour qu'éclairée par lui elle soit à la fois comprise et illuminée.

Tête d'Or annonce la conversion de l'homme ancien dès le début du premier acte, par la bouche de Cébès¹⁶⁰⁶ et par le personnage de Simon Agnel qui enterre la femme du passé, préparant sa rencontre rédemptrice avec la Princesse. Au début du drame, Simon Agnel est celui qui détourne ses « yeux infâmes » et se contemple, reconnaissant qu'il ne cherche « que le témoignage de [lui]-même »¹⁶⁰⁷. « Le vent [lui] applique un masque de pluie », et comme l'aveugle de l'Évangile juste avant qu'il ne recouvre la vue¹⁶⁰⁸, ses yeux sont recouverts de boue¹⁶⁰⁹. Tous deux ont le regard tourné en bas, rivé à la fosse mortuaire où ils déposent la femme face contre terre¹⁶¹⁰. Symboliquement, la scène se passe de nuit, annonçant le passage par l'épreuve mais aussi la pâque rédemptrice. Car au contact de la Grâce-des-Yeux¹⁶¹¹, leur regard s'élève enfin

¹⁶⁰³ SdS, Th II, p.409.

¹⁶⁰⁴ D.Barthélémy, *op.cit.*, p.134.

¹⁶⁰⁵ « *Leur cœur est tourné au dehors, mais le nôtre est tourné au-dedans vers Dieu. [...] / Habitons avec la Parole.* » (« La Maison fermée », *Cinq grandes Odes*, OP, p.278).

¹⁶⁰⁶ Il se présente comme l'« Homme nouveau devant les choses inconnues » (TdO, Th I, p.351).

¹⁶⁰⁷ *TETE D'OR : Qu'ai-je cherché que, détournant d'ici mes yeux infâmes, / Du milieu de tous les hommes le témoignage de moi-même ?* (TdO, Th I, p.354).

¹⁶⁰⁸ Jn, 9. 1-7.

¹⁶⁰⁹ TdO, Th I, p.354.

¹⁶¹⁰ « *Ils la descendent dans la fosse, la face tournée vers le fond.* » (TdO, Th I, p.355).

¹⁶¹¹ TdO, Th I, p.385.

et la joie pénètre leurs cœurs : voyant la Princesse à l'heure de sa mort, Cébès « lève les yeux vers elle et se met à rire¹⁶¹²». Avant de voir la lumière à son tour, Tête d'Or passe par l'épreuve du sang, dont il barbouille sa figure aveuglée d'assassin en « promenant les yeux d'un air sauvage »¹⁶¹³ autour de lui. Son regard reste rivé à la terre tandis qu'il regarde, farouche, en « abaissant lentement les yeux.¹⁶¹⁴» Pour changer ce regard mauvais, il doit passer par une blessure mortelle qui fait taire sa concupiscence en lui faisant fermer les yeux¹⁶¹⁵. Tant qu'il n'a pas levé ceux-ci vers la croix qui prend la forme du sapin, Tête d'Or « ne voit plus clair¹⁶¹⁶». Mais lorsque la charité le rend enfin sensible au malheur de l'autre, il peut voir son ennemie du regard d'un converti : « *Il la regarde amicalement* » et va jusqu'à lui sourire¹⁶¹⁷ avant d'étreindre le Soleil, comprenant enfin que le sang n'est plus le signe de la violence et de la division mais celui de la communion¹⁶¹⁸.

Comme Tête d'Or reçoit la lumière spirituelle en regardant la Princesse, c'est en contemplant Lâla que Lambert comprend la blessure qu'elle lui a faite :

LAMBERT : Je considère une dernière fois ton visage.

LÂLA : Regarde-le. Ô mon père adoptif, comprends-tu maintenant pourquoi je te l'ai refusé jusqu'à cette heure ? / Si fort est le visage de la jeune femme que le jeune homme oublie son maître et son père¹⁶¹⁹.

Comme pour l'homme qui voit en Dieu tout à la fois l'interdit et l'amour, voir Lâla est un acte ambigu pour Lambert qui en conçoit autant de tristesse que de joie¹⁶²⁰. Elle n'en reste pas moins le salut de ceux qui la regardent comme au désert le serpent d'airain¹⁶²¹: « C'est pourquoi, engage Lambert, regardez cette femme et tournez-vous vers elle, car elle a tout votre sort entre les mains.¹⁶²²» Cette conception ambivalente qu'il se fait d'*anima* empêche que la femme soit à lui. Il faut encore à Lambert tout le travail de la terre pour qu'une conversion profonde s'opère en lui et qu'en une seconde naissance, il lève une deuxième fois les yeux vers

¹⁶¹² TdO, Th I, p.385.

¹⁶¹³ TdO, Th I, p.421.

¹⁶¹⁴ TdO, Th I, p.429.

¹⁶¹⁵ *LE PORTE-ETENDARD : Il gît / Sanglant et les yeux fermés.* (TdO, Th I, p.450).

¹⁶¹⁶ TdO, Th I, p.468.

¹⁶¹⁷ TdO, Th I, p.469-470.

¹⁶¹⁸ *TETE D'OR : Ô Prince vêtu de gloire, / Poitrine contre poitrine, tu te mêles à mon sang terrestre.* (TdO, Th I, p.473).

¹⁶¹⁹ Ville, Th I, p.706.

¹⁶²⁰ *LAMBERT : Une tristesse soudaine. / Mais si voluptueuse que l'on ne s'aperçoit pas d'abord qu'elle s'est changée en cette secrète hilarité.* (Ville, Th I, p.669).

¹⁶²¹ Nb, 21, 8-9.

¹⁶²² Ville, Th I, p.689.

celle qui revient, semblable au Christ, et l'engage à sortir de sa fosse¹⁶²³ comme d'un sommeil spirituel¹⁶²⁴. Aussi, quand son frère le rencontre, il peut lui témoigner de sa conversion : « J'ai reconnu la vérité et je me suis égalé aux hommes¹⁶²⁵».

À l'inverse, Louis Laine qu'un « esprit terrestre » gouverne n'obéit pas à Marthe qui le supplie : « Lève la tête ! Regarde-moi en face et attache tes yeux sur les miens, et je te dirai la vérité.¹⁶²⁶» Restant « la tête en bas¹⁶²⁷», il s'enfonce dans un mensonge qui le conduit à sa mort.

Partage de Midi met en scène des personnages éblouis par leurs passions. Amalric est « aveuglé comme par un coup de fusil ! » ; dans ses ténèbres intérieures, la lumière l'opresse : « Entre la lumière et le miroir / On se sent horriblement visible, comme un pou entre deux lames de verre ». ¹⁶²⁸ De Ciz se sent par elle « réduit et consumé » et Ysé ne peut « en supporter la force.¹⁶²⁹». Cet éblouissement fait écho au nœud de l'intrigue amoureuse qui lie au début du drame les trois hommes à Ysé. L'appel d'Amalric résonne alors comme la clé du drame et l'objet de sa conquête : « Je ne demande qu'une chose : voir clair, / Bien voir / Les choses comme elles sont, / Ce qui est bien plus beau, et non comme je les désire.¹⁶³⁰» Aussi, seul celui qui a pu regarder le soleil en face possédera finalement la femme : « Regardez le soleil avec un milliard de rayons », dit Mesa quand les autres ne le peuvent¹⁶³¹. Le regard privilégié que Mesa porte sur la femme exige pourtant d'être éduqué, de même que Claudel, après sa rencontre à Notre Dame, poursuit le travail de sa conversion durant encore quelques années.

YSE : Mesa ! Mesa !

MESA : Tiens, c'est vrai ! C'est donc que je ne pense qu'à moi-même ?

YSE : Voilà que vous le découvrez ? Niez que les femmes servent à quelque chose. / Vous vous occupez de vous seul, vous seul vous occupez. / Il est plus facile, Mesa, de s'offrir que de donner.

MESA : Cela est vrai.

YSE : Apprenez une chose des femmes ! Ah, qui se donne comme il faut, il forcera bien qu'on l'accepte¹⁶³²!

¹⁶²³ LÂLA : *C'est pourquoi sors de ta fosse, et viens !* (Ville, Th I, p.695).

¹⁶²⁴ Voir Rm 13, 11 : « C'est le moment, l'heure est déjà venue de sortir de votre sommeil car le Salut est plus près de nous maintenant qu'à l'époque où nous sommes devenus croyants. »

¹⁶²⁵ Ville, Th I, p.702.

¹⁶²⁶ E,, Th I, p.567.

¹⁶²⁷ E, Th I, p.569.

¹⁶²⁸ PdM, Th I, p.826.

¹⁶²⁹ PdM, Th I, p.829.

¹⁶³⁰ PdM, Th I, p.829.

¹⁶³¹ PdM, Th I, p.829.

¹⁶³² PdM, Th I, p.849.

Sa conversion s'achève quand il peut voir la femme avec les yeux d'un juste, regardant Ysé non plus comme l'interdit, mais comme la beauté¹⁶³³. Admettant que celle-ci n'est qu'un reflet de la beauté divine, son drame s'accomplit dans le recouvrement d'une vision spirituelle : « Le temps de notre résolution approche et tu ne me verras plus de cet œil de chair¹⁶³⁴ ».

Pour n'avoir pas levé ses yeux qui restent « immobiles et fixes » au tomber du rideau de *L'Otage*¹⁶³⁵, Sygne teinte son sacrifice d'une couleur tragique. Ses larmes n'ont pas pu laver la blessure originelle¹⁶³⁶ de celle qui jusqu'au bout reste « fière », « ne fléchit pas » et ne pardonne pas à son époux¹⁶³⁷ ; sa descendance en demeure frappée de cécité. Il faut qu'un nouvel Époux, en Orian, vienne racheter la dynastie familiale : il sauve l'âme fière et aveuglée en lui promettant d'être ses yeux. Le passage par les larmes n'exprimant plus comme Sygne du dépit mais une humiliation sincère¹⁶³⁸, Pensée peut désormais voir avec les yeux du Christ qui se présente à elle sous les traits des chrétiens Homodarmes. L'ancien monde recouvre la vue quand Pensée contemple la figure de l'Époux dans une *connaissance* biblique qui rachète la faute originelle aveuglante : « Laisse-moi une dernière fois connaître ton visage.¹⁶³⁹ » Ce désir se confond avec celui qu'elle confie à sa mère : « Ah, je voudrais [...] voir Dieu, ne serait-ce que le temps de compter cinq.¹⁶⁴⁰ » Son consentement¹⁶⁴¹ à recevoir en Orso non pas l'époux qu'elle désirait mais celui qu'il lui fallait, achève sa conversion dont le témoignage est cet enfant en elle qui « verra le soleil à sa place¹⁶⁴² ».

Dans *L'Annonce faite à Marie*, le jeu de regards de Jacques Hury retrace de façon éloquente son parcours spirituel. Tant qu'il est blessé dans son amour-propre par Violaine, il « regarde la terre¹⁶⁴³ ». Il faut la pureté des enfants qui lui montrent un arc-en-ciel¹⁶⁴⁴ pour élever son horizon. Jacques peut alors comprendre du point de vue divin le geste de Violaine et lui pardonner enfin, réalisant qu'il l'avait jusqu'alors « regardée

¹⁶³³ PdM, Th I, p.899.

¹⁶³⁴ PdM, Th I, p.899.

¹⁶³⁵ Ot, Th I, p.987.

¹⁶³⁶ Ot, Th I, p.987.

¹⁶³⁷ Ot, Th I, p.986.

¹⁶³⁸ PENSEE : *Cette humiliation que j'ai apprises depuis le jour où je suis née, juive, aveugle, / Ces larmes, les oublierai-je ?* (PH, Th II, p.180).

¹⁶³⁹ PH, Th II, p.185.

¹⁶⁴⁰ PH, Th II, p.190.

¹⁶⁴¹ « J'accepte », dit-elle à Orso en rachetant le refus de Sygne. (PH, Th II, p.200).

¹⁶⁴² PH, Th II, p.201.

¹⁶⁴³ AM, Th I, p.1077.

¹⁶⁴⁴ AM, Th I, p.1080.

comme un aveugle¹⁶⁴⁵». Saisissant l'amour de Violaine qui l'habite désormais, ses yeux se lèvent et son visage s'unit à celui des autres qui se tournent vers le haut¹⁶⁴⁶, dernier geste scénique qui réalise la communion fêtée au même moment chez les sœurs de Monsanvierge.

Au début du *Soulier de Satin*, Rodrigue inspecte l'horizon¹⁶⁴⁷ terrestre. Mais engagé par l'intermédiaire de l'Ange à voir en Prouhèze l'étoile qui pourra le guider, Rodrigue reçoit cette même éducation du regard, appelé à s'élever pour passer du désir horizontal des choses périssables au gain vertical de l'amour éternel. Le Capitaine l'exhorte à ce passage au terme duquel il sera converti : « Laissez-donc là, lui dit-il, tout ce vieux monde qui ne veut pas de vous, l'Europe, l'Afrique, alors qu'un autre vous appelle¹⁶⁴⁸ ». Les larmes qu'il verse en quittant Prouhèze amorcent ce processus de conversion qui le conduit, dans la dernière scène, à lever les yeux pour regarder ce que le Frère Léon lui montre au ciel¹⁶⁴⁹. Il rejoint alors son frère Jésuite à « la limite du ciel connu¹⁶⁵⁰», entrant avec lui dans le mystère de Dieu et accomplissant ainsi le drame dans l'invisible.

Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, le héros est appelé à regarder sa vie à l'aulne de l'éternité, condition de son entrée au ciel. Pour lui aussi, la conversion passe par une période d'aveuglement, à travers l'œil du cyclone qui l'enténébre mais lui dévoile aussi les étoiles qui le guident¹⁶⁵¹. Christophe Colomb, prenant conscience de sa misère, peut alors s'élever vers le ciel comme le psalmiste : « Du fond de la profondeur, j'ai élevé un cri vers toi, Seigneur ...¹⁶⁵² » C'est alors que, du ciel, il peut comprendre son drame : « Viens avec nous, Christophe Colomb, [...] Viens voir ce que tu as fait sans le savoir ! [...] ici nous te comprenons¹⁶⁵³ ! »

Parvenu à un ordre nouveau, l'homme converti a désormais la hauteur de vue qui lui permet de comprendre le drame, en y contemplant l'action du Dieu caché. Le personnage peut alors voir avec les yeux

¹⁶⁴⁵ AM, Th I, p.1087.

¹⁶⁴⁶ AM, Th I, p.1090.

¹⁶⁴⁷ SdS, Th II, p.284.

¹⁶⁴⁸ SdS, Th II, p.347.

¹⁶⁴⁹ SdS Th II, p.528.

¹⁶⁵⁰ SdS, Th II, p.261.

¹⁶⁵¹ *LE CUISINIER* : *Ne sais-tu pas que dans les cyclones il arrive que le centre passe ? Le vent tombe, le silence se fait, les étoiles brillent au zénith. C'est ce qu'on appelle l'œil du cyclone. L'œil des ténèbres est sur nous.* (La scène change. On ne voit plus au fond de la scène qu'une étoile blanche.) (CC, Th II, p.612).

¹⁶⁵² CC, Th II, p.615.

¹⁶⁵³ CC, Th II, p.577.

de Dieu dans une grande lumière spirituelle. C'est ainsi que Pierre de Craon repenté discerne en Violaine le projet de Dieu sur elle, qu'Anne Vercors comprend son sacrifice que les autres ne conçoivent pas, ou que le Christophe Colomb éternel peut expliquer à l'autre le sens de sa vie. Converti, il a franchi « la porte des étoiles » et le thème de la « vision de Dieu » peut tout naturellement structurer les derniers drames claudéliens, de Tobie qui supplie le ciel : « *Domine, fac ut videam !* » au poète qui rêve de voir « son âme en [lui]¹⁶⁵⁴ », en passant par la voix qui annonce : « Et dans ma chair je verrai Dieu mon Sauveur qui est puissant à toute miséricorde.¹⁶⁵⁵ » La joie de cette vision qui croît au fil des œuvres éclaire la question existentielle du sens du drame qui laissait jusqu'alors les personnages désespérés.

Si les œuvres placent sous les feux de la rampe la conversion exemplaire d'un individu, cette histoire est pourtant collective : « Ce n'est pas lui seulement, ce sont tous les hommes, qui ont la vocation de l'Autre Monde et de cette rive ultérieure que plaise la Grâce divine de nous faire atteindre.¹⁶⁵⁶ » Non seulement tous les individus peuvent s'identifier à ce personnage, partageant la même condition humaine, mais l'universalité de cette condition permet que l'histoire individuelle éclaire aussi l'histoire collective. Dès lors, seul le passage du drame personnel au drame universel du salut permet à l'homme de donner sens à sa souffrance. Il n'est pas anodin que le drame parachevant l'œuvre théâtrale de Claudel, *L'Histoire de Tobie et de Sara*, soit la réécriture d'un des livres bibliques qui préfigure l'histoire du salut, comme l'a montré Hélène de Saint-Aubert à la lumière de l'exégèse biblique¹⁶⁵⁷.

Alors que les intrigues amoureuses sont sensiblement les mêmes d'un drame à l'autre, leur issue heureuse ou malheureuse repose sur la conversion du héros. Par la dureté de leurs regards qui refusent l'explication divine, les deux Louis, Georges et Sygne empêchent le dénouement heureux. Mais ceux qui, avec Tête d'Or, Jacques Hury ou Christophe Colomb, apprennent à regarder du point de vue éternel, donnent un sens au drame et peuvent alors consentir joyeusement aux exigences de l'amour qui aveuglent encore les autres.

¹⁶⁵⁴ *La Lune à la recherche d'elle-même*, Th II, p.765.

¹⁶⁵⁵ *Au quatrième toc il sera exactement ...*, Th II, p.752.

¹⁶⁵⁶ CC, Th II, p.576.

¹⁶⁵⁷ Hélène de Saint-Aubert, *Théâtre et exégèse*, op. cit. 544 p.

II. « CET AMOUR QU'IL Y A ENTRE TOI ET MOI¹⁶⁵⁸ »

Et qui aura ce courage, qu'il l'aime ?¹⁶⁵⁹

Dieu est amour. En racontant l'histoire d'amour douloureuse de l'homme et de la femme, en représentant la relation blessée d'*animus* et d'*anima*, les drames interrogent le lien d'amour substantiel entre l'homme et Dieu dont les deux autres histoires ne sont que l'expression accidentelle ou la conséquence. Chez Claudel, l'amour se manifeste toujours de prime abord par une tension comportementale où l'être aimé blesse l'amant. Cette tension repose sur un quiproquo sémantique : l'amour exprimé par l'homme-*animus* n'est pas celui qu'entend la femme-*anima*. Aussi, ce n'est pas le changement du comportement amoureux qui résout le drame¹⁶⁶⁰, mais la conversion du cœur de l'homme qui « comprend » et qui passe, à la suite de la femme, de la conception d'un amour égo-centré à la découverte d'un amour « catholique¹⁶⁶¹ ». En partant de son amour particulier pour la femme, il peut remonter à son origine universelle, qui prend le nom de Dieu¹⁶⁶².

Induits par ce quiproquo définitionnel, les jeux de présence et d'absence ou de désir et d'interdiction constituent un écheveau propre à tisser une intrigue dramatique efficace. Pour Claudel, l'amour est en effet « un des ressorts principaux d'une action dramatique¹⁶⁶³ », parce qu'il « introduit subrepticement en nous "un hôte", un "parasite", un "locataire inexpugnable", un "ennemi en nous qui donne à notre vie son élément dramatique" en allumant et en attisant une perpétuelle lutte entre *Éros* et *Agapè*.¹⁶⁶⁴ » Désir humain, l'amour est une promesse de bonheur qui engage constitutivement le corps des amants ; mais image de l'essence divine¹⁶⁶⁵, il est également spirituel et révèle une possibilité d'infini que le corps semble incapable de contenir

¹⁶⁵⁸ « La Muse qui est la grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.275.

¹⁶⁵⁹ E, Th I, p.564.

¹⁶⁶⁰ Rodrigue n'est pas appelé à renoncer à son amour, mais à le spiritualiser.

¹⁶⁶¹ Dans le sens claudélien d'amour « total » et « universel ».

¹⁶⁶² La définition de l'amour que propose le TLF passe en effet du « principe d'union universelle » (I,A) qui peut prendre le nom de Dieu (I, B), au « lien affectif entre des personnes » (III).

¹⁶⁶³ MI, p.309.

¹⁶⁶⁴ M.Lioure, *Claudéliana*, op. cit. p.18.

¹⁶⁶⁵ L'amour humain renvoyant à l'homme une image de l'amour éternel dont il est aimé de Dieu. Toute la poésie claudélienne repose sur cette prise de conscience que tout ce qui arrive à l'homme lui explique Dieu ; Mesa comprend ainsi que l'amour bafoué de la femme lui a permis de réaliser l'amour dont il bafoua lui-même le Christ.

ou d'assouvir. Cette double nature de l'amour qui correspond à la double nature de l'homme crée une tension que seule l'Incarnation de Dieu peut résoudre et qui trouve son apaisement seulement à la fin de la carrière dramaturgique de l'auteur. L'amour est donc l'élément perturbateur des drames¹⁶⁶⁶ ; la conquête terrestre des héros ainsi que leur chemin de conversion sont subordonnés à cette quête amoureuse principale qui crée le drame en lui donnant son sens. Aussi, la sublimation du héros qui passe d'une quête terrestre à une conquête céleste correspond dans son cœur à la conversion d'*éros* en *agapè*.

L'éducation à l'amour ainsi mise en scène dans le parcours initiatique du héros devient pédagogie spirituelle parce qu'elle illustre toute l'histoire du salut, sous l'éclairage chrétien du Dieu fait homme, et dans la perspective eschatologique de l'union sponsale du Christ avec l'humanité. Comme dans l'Ancien Testament où l'homme aveuglé peine à reconnaître l'amour de Dieu dans l'histoire tumultueuse des hommes, l'amour claudélien est d'abord caractérisé par l'incompréhension et l'absence douloureuse. Pourtant, Claudel en fait la condition de l'avènement divin, le manque fécondant à la fois le désir et le drame. Mais enfin rencontré, l'amour blesse et déconcerte, à l'image du Dieu tout-puissant mais crucifié... Ce n'est que lorsqu'il s'associe au don total du Christ qui « a tant aimé le monde¹⁶⁶⁷ » que l'amour humain peut enfin devenir un signe divin et une source de joie capables de réunir *éros* et *agapè* en des noces mystiques.

1. « Une hostilité entre toi et la femme¹⁶⁶⁸ »

Lue spirituellement, nous l'avons vu, la rencontre des amants produit chez l'homme la prise de conscience qu'il a une âme, et le désir des retrouvailles avec son Dieu caché au fond de sa mémoire spirituelle¹⁶⁶⁹. Cette prise de conscience est nécessaire depuis la méprise originelle que rapporte la Bible : l'homme aveuglé par le péché qu'il vient de commettre pense la femme extérieure à lui-même alors qu'elle a été tirée de son côté : « La femme que Tu m'as donnée, accuse-t-il Dieu, c'est elle qui m'a donné du fruit de

¹⁶⁶⁶ « L'amour dans notre vie, c'est l'élément essentiellement placé hors de notre pouvoir, gratuit, indépendant, et qui intervient le plus souvent dans notre petit monde personnel arrangé par notre médiocre raison comme un élément profondément perturbateur. » (« Introduction à un poème sur Dante », *Positions et propositions*, OPr, p.432).

¹⁶⁶⁷ Jn, 3, 16.

¹⁶⁶⁸ Gn, 3, 15.

¹⁶⁶⁹ Voir le chapitre 2, III.

l'arbre.¹⁶⁷⁰» Se désolidarisant de la femme au moment de l'épreuve, l'homme brise l'unité originelle qui le liait à elle et qui le rendait image de Dieu, engendrant une conséquence dramatique : l'homme et la femme ne pourront plus se comprendre sans heurt. L'histoire de l'humanité commence ainsi par un drame amoureux qui fait basculer le thème de l'amour éternel dans un registre épique, les drames claudéliens ne faisant en somme qu'illustrer l'histoire biblique rapportée dans la *Genèse* : « Je mettrai une hostilité entre toi et la femme ». On retrouve dans cette « hostilité » mise par Dieu entre les époux, le terme d'« hôte » qui caractérise chez Claudel la présence divine en lui. De même qu'il a vu passer Dieu dans sa propre vie d'un « hôte indésirable » à un père aimant¹⁶⁷¹, il propose à ses personnages cette même conversion de l'hostilité en hospitalité, afin que le cœur de l'homme, d'hostile devienne autel. Les retrouvailles avec la femme marquent ainsi la conversion de l'homme nouveau qui expie cette hostilité, à l'image de Joseph qui, parce qu'il fut « juste », put (re)prendre sans crainte la femme pour épouse¹⁶⁷², ouvrant le Nouveau Testament en rachetant la faute d'Adam.

Dans la Bible, le lien amoureux entre les époux n'a jamais été remis en cause, mais seulement abîmé. De même, les drames de Claudel exposent l'amour mythique d'amants éternels qui s'aiment depuis des temps immémoriaux, bien avant le début des drames. La tension dramatique ne porte donc pas sur un défaut d'amour, mais sur le quiproquo amoureux qui naît de la peine originelle d'hostilité entre l'homme et la femme. L'amour n'y est pas à découvrir mais à convertir et seule une redéfinition commune de l'amour le fait advenir et met fin à la dichotomie dramatique qui le caractérisait¹⁶⁷³. Pour la femme de Simon Agnel, il

¹⁶⁷⁰ Gn, 3, 12.

¹⁶⁷¹ Claudel écrit en 1924 : « Il n'y a plus qu'à nous remettre comme des petits enfants à la main paternelle qui nous conduit mieux que nous ne saurions faire. » (LY, p.157) Voir le chapitre 5, I.

¹⁶⁷² Mt, 1, 20.

¹⁶⁷³ Claudel consacre un long passage de ses *Conversations dans le Loir et Cher* pour interroger la tension entre l'amour éros et l'amour agapè.

JULES : [le besoin génital et l'appareil qui lui sert d'organe] c'est quelque chose de nous et qui n'est pas nous, qui ne nous sert pas, mais qui nous exploite, l'exploitation de l'individu par le bourgeon et par l'enfant futur, un instrument encore qu'un organe. [...] Rien de vraiment fondamental et essentiel. C'est là le sujet de tous les drames. Nous portons au plus intime de notre chair, cet être accroché qui vit de notre mort et qui a d'autres fins que les nôtres. [...] L'âme admire, elle se complaît, elle désire, et notre appareil à semence aussitôt se jette sur tous ces sentiments pour les exploiter à son profit. Mais ne dites pas qu'il les a satisfaits, c'est tout le contraire. [...] Entre l'amour que nous avons pour une femme et la satisfaction de cet amour, Don Juan sait qu'il y a une différence radicale. Il y a un certain point où les routes ont divergé et celle où nous sommes n'est plus la vraie.

LE POÈTE : Toute la vie n'est qu'une série de disputes et de transactions avec ce locataire inexpugnable. [...] Et cependant c'est cet ennemi en nous qui donne à notre vie son élément dramatique, ce sel poignant ! Si notre âme n'était pas aussi brutalement attaquée,

s'agissait d'être présente indéfectiblement et de se sacrifier dans l'offrande de sa souffrance : « Ô femme ! fidèle ! / Partout sans te plaindre tu m'as accompagné, / Telle qu'une fée achetée, telle qu'une reine qui enveloppe ses pieds saignants de loques d'or !¹⁶⁷⁴» Mais pour le héros, un tel amour est une « horreur vivante, honte, ignominie comblée de désirs » tant qu'il n'a pas été consommé dans la chair. À ses yeux, l'amour ne devient effectif que lorsqu'il a « acquis [la femme] comme la science¹⁶⁷⁵», le « fort amour » triomphant pour lui « de la virginité¹⁶⁷⁶». Leur histoire commence sur ce quiproquo : « Je ne savais point qu'elle m'aimât¹⁶⁷⁷». Une même méprise anime la rencontre de Tête d'Or devenu roi avec la Princesse, qu'il prend pour une ennemie parce qu'il ne peut concevoir qu'on l'aime jusqu'à pardonner. À ses yeux, elle est « l'image de l'ardente résignation, elle enseigne la bonne volonté¹⁶⁷⁸» et, se sentant étranger d'un tel amour chaste, il a pour certitude qu'elle ne peut pas l'aimer :

LE ROI : Tu me hais avec raison. Car il paraît / Que nous devons haïr ceux qui nous ont fait du tort. Et toi, / Tu as grandement à te plaindre. [...]

LA PRINCESSE : Je ne vous hais pas¹⁶⁷⁹.

L'amour d'*anima* n'est pas concevable pour *animus* qui ne saurait aimer d'un amour purement spirituel ; à l'inverse, l'amour incarné dont aime *animus* manque à la femme qui ne saurait devenir Épouse sans lui. C'est pourquoi l'amour n'advient pas seulement par le don de la Princesse, mais parce qu'elle consent aussi à « contemple[r] l'homme dans sa virilité¹⁶⁸⁰ », selon qu'il le lui demande. Permettant à l'homme d'exister en le reconnaissant viril, elle donne à son amour spirituel une dimension humaine qui le réalise. Alors peut s'accomplir le drame lorsqu'elle s'adresse au corps de l'homme, réunissant les amants en un seul et même amour : « Ô corps mort, ne refuse pas ce présent que je t'apporte. / C'est à toi que je parle, corps ! [...] Oh ! que j'aie été douée de cette âme ! [...] Mais toi, aimé ! / Cela est ineffable¹⁶⁸¹». L'amour qui ouvrait le drame par un enterrement n'est plus voué à la mort, mais "re-sémantisé" par l'homme et par la femme, il peut enfin réaliser sa promesse de joie et d'éternité. À l'inverse, l'échec de l'amour entre Louis Laine et Marthe repose

elle dormirait et la voilà qui bondit ! [...] Il faut toute mon âme pour lutter contre toute ma chair. C'est la lutte qui est l'apprentissage de la victoire. (« Jules ou l'homme-aux-deux-cravates », *Conversations*, OPr p.850-851).

¹⁶⁷⁴ TdO, Th I, p.354.

¹⁶⁷⁵ TdO, Th I, p.354.

¹⁶⁷⁶ TdO, Th I, p.361.

¹⁶⁷⁷ TdO, Th I, p.353.

¹⁶⁷⁸ TdO, Th I, p.469.

¹⁶⁷⁹ TdO, Th I, p.470.

¹⁶⁸⁰ TdO, Th I, p.469.

¹⁶⁸¹ TdO, Th I, p.478.

sur leur incapacité à répondre à l'amour de l'autre pour le faire exister. « M'aimes-tu, Laine ? » demande Marthe à Louis comme le Christ à Pierre :

LOUIS LAINE : Toujours cette question que font les femmes ! [...]

MARTHE : Mais est-ce que tu m'aimes, dis ?

LOUIS LAINE : Cela me regarde. Il est honteux à un homme de parler de ces choses quand il fait jour¹⁶⁸².

Par la nuit qu'il évoque implicitement, la dimension sexuelle à laquelle Louis rattache l'amour s'oppose à la conception de Marthe, qui le vit spirituellement dans l'obéissance et la résignation¹⁶⁸³. *L'Échange* commence donc aussi sur une méprise amoureuse que les amants ne parviendront pas à réparer : « Mais je suis d'une autre race que toi et tu ne m'as point compris¹⁶⁸⁴ » dit Louis à Marthe peu avant de la quitter et de mourir. De son côté, Marthe ne sait pas répondre à l'amour qu'il attend d'elle alors qu'il lui retourne la question :

LOUIS LAINE : Dis-moi que tu m'aimes encore. La nuit est venue ! [...]

MARTHE : Il est trop tard. Tu n'entendras point le mot que tu demandes de ma bouche¹⁶⁸⁵.

L'amour de Marthe se manifeste exclusivement par *agapè*, indéfectible présence à Louis Laine malgré l'adultère. Mais ne pouvant prononcer le mot d'amour de nuit – nul enfant n'a d'ailleurs témoigné de leur union –, *agapè* ne peut rejoindre son mari dans l'*éros* qui le dévore alors. La situation insurrectionnelle de *La Ville* explicite la tension amoureuse entre Lâla et ses amants : « cherchant à se rejoindre, ils n'y peuvent parvenir.¹⁶⁸⁶ » Pour qualifier l'amour, Lambert utilise un lexique érotique alors qu'il « jouit » d'attendre Lâla dont le corps beau l'attire¹⁶⁸⁷ ; ce sentiment « qui console et pénètre » s'associe pour lui à l'ivresse « voluptueuse » du corps¹⁶⁸⁸ : « Viens, lui dit-il, que je couche avec toi et que je te tiens pendant la longueur de la nuit.¹⁶⁸⁹ » Ce disant, il admet que sa conception de l'amour est limitée puisqu'à l'exclamation de Lâla : « Vous m'aimez ! », il répond que « l'étiquette est mise »¹⁶⁹⁰. L'amour de Lâla, s'il est tout aussi sincère, ne peut répondre à celui de Lambert¹⁶⁹¹, car elle aime d'un amour filial celui qui l'a élevée : « Je vous aime bien », lui dit-elle simplement en retour. Le mariage auquel acquiesce Lâla pour un temps ne repose pas sur

¹⁶⁸² E, Th I, p.537.

¹⁶⁸³ *MARTHE : Je ferai ce que tu voudras, Louis.* (E, Th I, p.535).

¹⁶⁸⁴ E,, Th I, p.580.

¹⁶⁸⁵ E, Th I, p.581.

¹⁶⁸⁶ Ville II, Th I, p.663.

¹⁶⁸⁷ *LAMBERT : Laisse-moi jouir de ce suspens solennel où je suis. [...] Je vois tournés vers moi deux yeux tendres et clairs. / Deux yeux pleins de joie et d'amour m'attirent d'une promesse que je ne puis démêler.* (Ville, Th I, p.665-666).

¹⁶⁸⁸ Ville, Th I, p.669.

¹⁶⁸⁹ Ville, Th I, p.671.

¹⁶⁹⁰ Ville, Th I, p.669.

¹⁶⁹¹ *LAMBERT : Je suis presque vieux, et je sais que nous ne pouvons m'aimer.* (Ville, Th I, p.671).

l'amour sacramental supposé lier les époux « corps et âmes », et la promesse ne tient pas. Le drame amoureux progresse toutefois depuis *L'Échange*, puisque Lambert a « cette pensée que le bonheur [est] possible entre un homme et une femme » dans un grand jardin paradisiaque qu'il dépeint à Lâla¹⁶⁹². Mais cet amour garde la valeur inachevée du futur qu'il emploie, car les amants ne sont pas encore prêts à s'accorder sur sa notion. Tant que Lâla reste « la femme que s'est choisie le maître¹⁶⁹³», *animus* garde sur *anima* une suprématie qui empêche la réciprocité nécessaire à l'amour. Au fil du drame, sa définition progresse encore. Dépassant la représentation érotique de Lambert, *Cœuvre* se singularise en donnant à *éros* une dimension spirituelle : « Car tel est ce qu'on appelle l'amour : le corps vivant de la femme et l'homme trouvera en elle la paix./ Mais l'amour que j'ai conçu/ Ne se repose point dans le repos et n'en connaît aucun.¹⁶⁹⁴» *Cœuvre* est le premier personnage qui associe l'amour humain à l'absolu divin : « Comme un homme qui adore et comme une femme qui admire, je tendis les mains, / Et [...] je brûlai d'un désir égal à ma vision, et, tirant vers le principe et la cause, je voulus voir et avoir !¹⁶⁹⁵» Pour lui, la femme n'est pas l'amour mais, semblable à la lune¹⁶⁹⁶, son simple témoin. L'union nuptiale n'est ainsi que le « Miroir d'or pur » de l'amour divin, et cette juste disposition de son cœur permet un mariage fécond qui met fin à sa solitude initiale : « Tu ne seras plus seul ; mais avec toi pour toujours la dévouée, / Quelqu'un à toi pour toujours et qui ne se reprendra plus, ta femme.¹⁶⁹⁷» Si leur mariage ne dure pourtant pas, c'est qu'entre eux subsiste un quiproquo que l'intuition poétique de *Cœuvre* n'arrive pas encore à lever : il consent au mariage selon la définition qu'en donnent les hommes et non selon l'inspiration que lui soufflait l'Esprit. « Qui es-tu pour convoiter un autre bonheur », se demande-t-il en recevant Lâla... Pas encore assez formé pour donner à l'amour humain la dimension spirituelle qu'il pressentait pourtant, le poète renonce à « cet autre bonheur » en consentant au lieu commun des hommes qui réduisent l'amour à ses pulsions animales : « Car toute la joie de l'homme n'est-elle pas bien, comme on dit, / La femme, afin qu'il en ait satisfaction et que le mâle rencontre la femelle ?¹⁶⁹⁸» Dans *Partage de Midi*, Mesa et Ysé acceptent au prix de leur vie cet « autre bonheur » en donnant à leur amour une dimension

¹⁶⁹² Ville, Th I, p.670.

¹⁶⁹³ Ville, Th I, p.671.

¹⁶⁹⁴ Ville, Th I, p.683.

¹⁶⁹⁵ Ville, Th I, p.683.

¹⁶⁹⁶ Ville, Th I, p.682.

¹⁶⁹⁷ Ville, Th I, p.683.

¹⁶⁹⁸ Ville, Th I, p.690.

cosmique qui fait de leurs deux corps le lieu d'une jouissance spirituelle : le « grand mâle » s'y retrouve enfin « dans la gloire de Dieu¹⁶⁹⁹». Leur drame commençait pourtant sur une incompréhension amoureuse :

YSE : Mais l'amour même, ça je ne sais ce que c'est.

MESA : Eh bien, ni moi non plus¹⁷⁰⁰.

Outre leur ignorance en matière d'amour, dès ce premier dialogue naît une méprise sémantique, car tous deux ne parlent pas de la même « science » amoureuse. Mère de trois enfants, Ysé réduit l'amour à la procréation¹⁷⁰¹, tandis que l'expérience charnelle fait au contraire défaut à Mesa, qui donne à l'amour une dimension existentielle : « Il s'agit bien d'enfants ! vous avez mal compris ce que je voulais dire l'autre jour. Je suppose que c'est une telle atteinte, une telle commotion de la substance... [...] C'est tout en lui qui demande tout en une autre !¹⁷⁰²» S'il manque *agapè* à Ysé qui reconnaît être « trop méchante¹⁷⁰³ » pour comprendre l'amour, il manque *éros* au virginal Mesa qu'Amalric croit « intact¹⁷⁰⁴ ». Leur conversion se fait en deux temps : Mesa la vit à l'heure de l'adultère, quand il expérimente dans sa chair l'amour divin qui habitait déjà son esprit : « Ah ! je sais maintenant / Ce que c'est que l'amour !¹⁷⁰⁵ » s'exclame-t-il alors. Ysé vit cette conversion à la mort de l'enfant : éteignant la mère, cette mort lui permet d'être aussi amante. Elle peut alors faire le choix d'un amour spirituel qui lui manquait et qui se symbolise par la mort des deux corps amoureux. Dans le dernier dialogue, la chair et l'esprit se rejoignent, le corps devenant le lieu d'une connaissance spirituelle : « Ah, sois ma vie, mon Ysé, et sois mon âme, et sois [...] dans mes bras le soulèvement de celui qui naît ! » dit Mesa à Ysé, qui lui répond de même : « Laisse ta main sur ma tête et alors je vois tout et je comprends tout.¹⁷⁰⁶ » L'amour n'est plus l'objet d'une hostilité mais le lieu d'un « partage », où l'homme de Dieu conquiert *éros* et où *agapè* investit la nuit nuptiale. L'amour réunifié dans le « partage de minuit » d'Ysé et de Mesa peut enfin mettre un terme au drame et permettre une définition :

MESA : C'est l'amour qui a tout fait. Eh quoi ? N'est-il plus pour nous la seule chose bonne et vraie et juste et signifiante ? / Est-ce que les mots ont perdu leur sens ? et n'appelons-nous plus / Le bien, ce qui facilite / Notre

¹⁶⁹⁹ PdM, Th I, p.900.

¹⁷⁰⁰ PdM, Th I, p.837.

¹⁷⁰¹ MESA : *Qu'est-ce qu'il y a demander à. Une femme ?*

YSE : Beaucoup de choses, il me semble. Entre autres, cet enfant qui se met à naître. (PdM, Th I, p.837).

¹⁷⁰² PdM, Th I, p.837.

¹⁷⁰³ PdM, Th I, p.837.

¹⁷⁰⁴ PdM, Th I, p.834.

¹⁷⁰⁵ PdM, Th I, p.890.

¹⁷⁰⁶ PdM, Th I, p.892.

amour, et mal ce qui lui est opposé ? / Dis, on l'appelle « le triomphe de la nature et de la vie ». Et la mort même ne tranche pas mieux les liens¹⁷⁰⁷.

Dans *l'Annonce faite à Marie*, l'amour de Jacques et de Violaine n'aboutit pas au mariage parce qu'ils échangent un dialogue de sourds : c'est la beauté de Violaine qui attire Jacques mais la bonté de Jacques qui séduit Violaine. « Que vous êtes belle, Violaine ! » lui dit-il en déclaration d'amour, tandis qu'elle lui répond : « C'est vous, Jacques, qui êtes ce qu'il y a de meilleur au monde.¹⁷⁰⁸ » Violaine reçoit le compliment sur sa beauté comme une vertu spirituelle qui l'identifie à la Vierge, « la plus belle entre toutes les femmes.¹⁷⁰⁹ » L'amour qu'elle attend de lui répond donc par un don sans réserve au *fiat* qu'elle incarne, « se donn[ant] tout entier et ne réserv[ant] rien.¹⁷¹⁰ » Ainsi, c'est bien de corps et d'âme que Violaine se donne et qu'elle entend être aimée : « Laissez-moi vous parler bien humblement, seigneur Jacques, / qui allez recevoir mon âme et mon corps en commande des mains de Dieu et de mon père qui les ont faits.¹⁷¹¹ » Trompé par la confiance de Mara comme les époux bibliques par le serpent, Jacques manque à « la foi et la charité¹⁷¹² » que l'amour de Violaine exigeait, en accusant à tort son âme d'être aussi atteinte que sa chair¹⁷¹³. C'est sur ce malentendu initial que naît en Jacques l'hostilité et l'impossible accord de ces deux cœurs pourtant aimants. À l'inverse, Pierre et Violaine s'accordent parce que leur amour considère le corps de l'autre dans le respect de l'âme qu'impose la charité : en son nom, Violaine pardonne à Pierre et Pierre souhaite à Violaine le bonheur malgré son dépit de la voir promise à un autre. Poussée par *agapè*, Violaine baise Pierre d'un baiser par lequel *éros* condamnera ses noces, mais la fera devenir mère... Aussi est-ce Pierre que Violaine épouse symboliquement parce que c'est à lui qu'elle a donné son corps et son âme : elle lui donne son anneau, consent à s'offrir pour servir à l'édification du Royaume et l'embrasse sur le visage, devenant ainsi vraiment l'épouse-église que Pierre bâtit. Dans *Le Père humilié*, Orian et Pensée cherchent ensemble à définir pour le bâtir un amour juste ; Orian sait qu'il dépasse la mesure des hommes : « Je savais trop que ce que je vous demandais, vous étiez bien incapable de me le donner, et que ce qu'on appelle l'amour, / C'est toujours le

¹⁷⁰⁷ PdM, Th I, p.895.

¹⁷⁰⁸ AM, Th I, p.1027.

¹⁷⁰⁹ AM, Th I, p.1028.

¹⁷¹⁰ AM, Th I p.1029.

¹⁷¹¹ AM, Th I, p.1030.

¹⁷¹² AM, Th I, p.1031.

¹⁷¹³ JACQUES : *Et quelle est la lèpre la plus hideuse, / Celle de l'âme ou celle de du corps ? / [...] Infâme, réprouvée, / Réprouvée dans ton âme et ta chair !* (AM, Th I, p.1034).

même calembour banal, la même coupe tout de suite vidée, l'affaire de quelques nuits d'hôtel.¹⁷¹⁴» Aveugle, Pensée ne comprend pas l'amour sublime dont elle est l'objet :

PENSEE : Dites seulement : Je vous aime, et je le croirai aussitôt.

ORIAN : À peine vous l'aurais-je dit que cela cesserait d'être vrai.

PENSEE : Je ne comprends pas ? Comment est-ce que vous me demandez de comprendre ? Comment est-ce qu'il peut être bon pour moi que vous soyez mort¹⁷¹⁵?

L'accord entre l'amour d'ici-bas qu'attend Pensée d'Orian et le mariage éternel auquel aspire ce dernier est rendu impossible par cette incompréhension, et seule la dépossession du corps d'Orian laissé sur le champ de bataille permettra la réunion des amants. Si leur relation devient spirituelle, l'enfant vivant dans le sein de Pensée garde une place à l'éros dans le lien qui unit leurs âmes, esquissant l'espérance d'une réconciliation d'éros et d'agapè dans le drame humain. Dans *Le Soulier de Satin*, l'amour charnel exprime à un degré élevé la dimension sacrée de l'union à laquelle aspirent les amants : « Ce que j'aime, explique Rodrigue, c'est ce qui est la cause d'elle-même, c'est cela qui produit la vie sous mes baisers et non la mort !¹⁷¹⁶» Pourtant, cet amour ne se consomme pas sur terre parce qu'il est dissocié de Dieu malgré l'absolu qui le guide. À l'éros et à l'agapè qui cohabitent déjà dans les cœurs des amants manque cette *dilectio*¹⁷¹⁷ qui anime d'une même piété les cœurs de Pierre et de Violaine, et qui seule peut parfaire l'union conjugale en la rendant sacramentelle. Le chemin amoureux des amants du *Soulier de Satin* consiste en l'apprentissage de cet « amour pur » qui transfigure l'amour humain et que, par l'Ange gardien, Prouhèze découvre avant Rodrigue : « Je veux apprendre avec Dieu à ne rien réserver, à être cette chose toute bonne et toute donnée qui ne réserve rien et à qui l'on prend tout !¹⁷¹⁸» La conversion de Prouhèze produit un décalage dans la relation amoureuse des amants qui ne se comprennent plus : « Mais à quoi sert cet amour avare et stérile où il n'y a rien pour moi ? [...] Parole non point de joie, mais de déception¹⁷¹⁹», se lamente Rodrigue. Le drame se dénoue lorsqu'à la suite de Prouhèze et alors que le saint nom n'était encore jamais sorti des lèvres de Rodrigue, ce dernier s'exclame : « Vive Dieu ! », actant sa conversion et parvenant enfin à rejoindre Prouhèze au ciel¹⁷²⁰. Enfin, le choix de réécrire l'histoire biblique de *Tobie* s'inscrit pour Claudel dans cette même interprétation de l'amour

¹⁷¹⁴ PH, Th II, p.178.

¹⁷¹⁵ PH, Th II, p.181.

¹⁷¹⁶ SdS, Th II, p.291.

¹⁷¹⁷ « "Dieu nous a aimés le premier", en cela consiste la dilection. » (Saint Augustin, *il n'y a qu'un amour*, Paris, Cerf, 1975, p.70).

¹⁷¹⁸ SdS, Th II, p.446.

¹⁷¹⁹ SdS, Th II, p.444.

¹⁷²⁰ RODRIGUE : *Vive Dieu, tu as raison, Sept-Épées, tu as raison, en avant !*

conjugal, qui se vit « trinitairement » dans la sensualité, la charité et la piété. Tant que les époux s'unissent sans crainte divine, l'amour mène à la mort sept maris ... Il faut la charité de Tobie répondant à l'appel de Sara, puis sa grande dilection exprimée dans sa prière pré-nuptiale pour que l'amour enfin vécu dans sa plénitude féconde et donne sens à l'acte charnel qui s'ensuit.

Toute la carrière dramatique de Claudel aura ainsi été nécessaire pour assimiler l'unicité de l'amour. Si le dénouement de *Partage de Midi* est heureux, l'amour n'y a pas encore atteint sa plénitude, car loin de permettre aux amants de s'accomplir en Dieu, il les conduit à une fusion destructrice dans l'explosion finale. Avec *Le Soulier de Satin*, l'amour humain devient le lieu d'une communication spirituelle entre la terre et le ciel, et, déjà fécond, il provoque la conversion de Rodrigue puis d'"âmes captives" à sa suite. Dieu qui n'était associé que confusément aux unions précédentes devient la condition primordiale de l'amour conjugal ; mais excluant encore éros qui ne participe pas de la joie amoureuse, la pièce n'accomplit pas encore l'amour dans son sens « catholique ». Seule *L'Histoire de Tobie et de Sara* transfigure enfin l'amour humain en une union « eucharistique », où l'amour de Dieu, le désir des amants et la jouissance des corps ne font qu'un. La tension amoureuse n'est pas qu'un outil fictionnel au service de l'intrigue ; elle exprime la quête spirituelle du poète qui explore l'amour à travers celui des amants. Dans cette recherche, à l'image de l'homme ancien qu'il met en scène, Claudel part aveuglé par une pensée rigoriste encore vivace au début du XX^e siècle dans l'Église qui entretient l'hostilité originelle entre éros et agapè. Le quiproquo amoureux de ses drames repose ainsi autant sur une faute de perception du héros que sur un débat intérieur de l'auteur. Chez lui, le tabou de la femme et de l'union charnelle qui subsistent encore dans le discours du *Soulier de Satin*, ainsi que l'impossibilité pour les amants de s'aimer ici-bas sans pécher, laissent voir combien dans ce contexte, *L'Histoire de Tobie et de Sara* résout de façon moderne le drame de l'amour humain.

Au fil des œuvres, l'amour claudélien est ainsi vécu comme une recherche, « partage d'une connaissance » qui fait de l'échange et de l'expérience les deux vecteurs de la communion amoureuse. Les drames sont autant un discours sur l'amour qu'un dialogue amoureux qui prend le manque et l'absence pour matière, et qui s'accomplit paradoxalement dans le silence de la béatitude.

2. « Ce Vide laissé par l'absence de l'Être »¹⁷²¹

*L'amour n'est dramatique qu'insatisfait.*¹⁷²²

Alors que le dialogue amoureux constitue une des matières premières des drames, il est frappant d'en noter l'absence entre les amants de *L'Histoire de Tobie et de Sara* ... Ils répondent à une voix, suivent un chemin parallèle avant que leurs routes ne se rencontrent, mais leur discours n'est jamais animé du lyrisme des drames antérieurs de Claudel, et les époux ne dialoguent pas sur scène. Une ellipse temporelle occulte leur rencontre et leurs retrouvailles, et malgré quelques embûches, l'union des époux s'accomplit bien avant le dénouement de l'intrigue. Tant que l'amour était inachevé et l'union espérée, le discours des amants investissait l'espace du désir ; mais le mariage de Tobie et de Sara met fin au dialogue amoureux en mettant fin au manque. Le ressort du discours amoureux n'est donc pas tant l'amour lui-même que son absence, qui devient tout ensemble l'expression de la souffrance et l'exercice du désir, la substance dramatique et le substrat poétique. C'est par l'affirmation de sa vacuité que Mesa définit l'amour humain : « Tout amour n'est qu'une comédie / Entre l'homme et la femme ; les questions ne sont pas posées¹⁷²³ » affirme-t-il désabusé à Ysé tandis que grandit avec son désir l'inaccessibilité de la femme. En ce sens, l'amour claudélien reste une question posée, essentiellement pour « dire le manque », et l'amour « accompli » reste une expérience irréprésentable.

Tant qu'il n'est pas vécu en Dieu, l'amour humain est une imitation de l'amour divin qu'il ne parvient à atteindre, et la scène dramatique s'installe dans cet espace entre l'amour désiré et la relation effective. Entrevoquant par son désir la plénitude amoureuse, l'amant mesure au contact de la réalité l'échec de l'amour ici-bas. Ce décalage entre l'expérience d'amour total à laquelle aspirent tous les héros, et l'échec amoureux crée le drame et devient la matière à « poétiser ». Loin d'être une comédie, l'amour s'affilie donc plutôt au genre du drame... jusqu'à ce que le poète transfigure l'absence en désir et comble l'attente de la grâce divine. Car si l'amour claudélien se caractérise toujours par un manque essentiel que représente celui de l'aimé à

¹⁷²¹ SdS, Th II, p.415.

¹⁷²² M.Lioure, *Claudéliana*, op. cit. p.18.

¹⁷²³ PdM, Th I, p.838.

l'amant¹⁷²⁴, il voit aussi dans l'absence la condition du désir, la mémoire de la présence et l'exercice de la liberté, que la grâce pourra venir habiter, le manque devenant un « vide » nécessaire à la plénitude de l'Amour.

Ainsi, dans *Tête d'Or*, l'amour n'a pas vraiment de consistance – la femme enterrée n'a plus de corps – ; il est à l'état de désir pour le héros qui y aspire, ce que traduit le lyrisme de son discours amoureux : « Celui qui aime appelle *cher* ce qu'il aime, / Et il lui invente ces chants qui commencent par *Ô*, comme *Ô mon* ou *Ô ma*¹⁷²⁵. » Sa quête se fait au conditionnel : « Je voudrais trouver le bonheur¹⁷²⁶ », et son amour qui n'a pas encore (ou qui n'a plus) d'objet, reste une « force¹⁷²⁷ » indéfinissable et un idéal inaccessible. La quête de Simon Agnel consiste alors à « interroger ce secret de tristesse et de mort¹⁷²⁸ » que recèle la terre et qu'il a découvert en expérimentant l'amour. S'il cherche ensuite à posséder la terre, c'est pour combler cette absence initiale, son manque existentiel et amoureux devenant le moteur dramatique. Pour Louis Laine l'amour n'est pas enterré, mais il n'est pas présent non plus, s'exprimant au temps d'un futur inaccompli : « Je serai libre en tout ! je ferai ce qui me plaît de faire !¹⁷²⁹ ». Époux d'une seule femme, toutes les autres lui manquent¹⁷³⁰, et si Marthe lui est douce, elle lui est amère aussi¹⁷³¹. Son amour des choses terrestres ne le comble pas plus que Marthe. Thomas Pollock Nageoire ne parvient pas non plus à assouvir sa béance existentielle¹⁷³², et Lechy Elbernon ne tient pas la promesse de bonheur espéré¹⁷³³. Claudel voit pourtant l'insatisfaction amoureuse comme une opportunité spirituelle, Marthe étant appelée par Dieu à combler son époux : « Et j'ai rencontré cet homme et je l'ai conduit à l'intérieur de la maison. » Mais Louis Laine n'a pas su faire de ce manque un vide capable d'accueillir la figure de la grâce, dont il « n'a point voulu¹⁷³⁴ ». Dans *La Ville*, l'amour promet l'avènement d'un

¹⁷²⁴ Voir le chapitre 2.

¹⁷²⁵ TdO, Th I, p.83.

¹⁷²⁶ TdO, Th I, p.360.

¹⁷²⁷ TETE D'OR : *Cébès, une force m'a été donnée, sévère, sauvage !* (TdO, Th I, p.364).

¹⁷²⁸ TdO, Th I, p.363.

¹⁷²⁹ E, Th I, p.542.

¹⁷³⁰ LOUIS LAINE : *Il y a d'autres femmes que toi.* (E, Th I, p.543).

¹⁷³¹ E, Th I, p.543.

¹⁷³² THOMAS POLLOCK NAGEOIRE : *Je vous donnerai ce qu'il vous faudra. [...] / L'argent est tout ; il faut avoir de l'argent.* (E, Th I, p.554).

¹⁷³³ LOUIS LAINE : *Malheureux ! je suis trahi ! Voilà qu'elle m'a trahi aussi. [...] / Le monde est vide et je suis complètement seul.* (E, Th I, p.581).

¹⁷³⁴ E, Th I, p.573.

monde nouveau avec le retour de Lambert. Mais le retrait de Lâla fait échouer cet amour ; il prive Lambert de son existence sociale et la ville entière de son pasteur : « Si elle veut de moi, je vis, et je ferai mon œuvre et mon travail ; et si / Elle me rejette, mon nom n'est plus entre les hommes¹⁷³⁵ ». Une fois encore, parce que la femme se retire, l'amour se dit par son absence, et ses bienfaits se lisent en négatif du manque : sans amour, pas d'unité pour la ville ni de vie possible pour Lambert. Tous attendent donc de Lâla la résolution du drame, qui arrive en effet lorsque son amour pour Cœuvre engendre Ivors, par qui la ville sera enfin restaurée. L'amour de Pensée, loin de combler l'époux, l'éloigne d'un « va t'en [...], va t'en, et cela suffit », auquel répond le « va t'en de moi, ma bien-aimée¹⁷³⁶ » de son amant... L'impératif de la séparation rappelle qu'une distance est nécessaire entre les deux amants pour que l'amour ne devienne pas fusion mortifère¹⁷³⁷. Si la présence amoureuse exprimait l'essence de l'être - « Je ne commence à exister que dans ses bras¹⁷³⁸ » disait Pensée à Orian - la séparation provoque symboliquement et nécessairement la mort d'un des amants. Dans *le Soulier de Satin*, le dépouillement amoureux de Prouhèze se mesure à celui de sa phrase, quand elle révèle à Dona Musique ces seuls mots qui expliquent tout : « il n'est pas là¹⁷³⁹ ». Le paradoxe de l'amour et du manque est ainsi mis en scène à travers son personnage : présente à son époux Pélage qui « la garde si bien¹⁷⁴⁰ », l'amour fait défaut au couple tandis qu'absente à Don Rodrigue, l'amour s'accroît de ce manque. Aussi, si l'amour claudélien se dit par le manque, le plus grand acte d'amour passe par le consentement à la mort d'un amant, qui se soustrait définitivement à l'autre : choisissant l'absence irrévocable, Rodrigue et Prouhèze choisissent l'amour illimité, rejoignant comme tous les précédents couples claudéliens le mythe des amants éternels.

¹⁷³⁵ Ville, Th I, p.688.

¹⁷³⁶ PH, Th II, p.174.

¹⁷³⁷ Dans le scénario du ballet *L'Homme et son désir*, l'avant dernier tableau représente *la Femme* qui vient enfin rechercher l'homme esseulé, tout en le tenant « à la distance marquée par [son] bras rigide qui le tient écarté d'elle. » (*L'homme et son désir*, Th II, p.253) Même dans *L'Histoire de Tobie de Sara*, qui accomplit enfin l'union conjugale, la femme distance l'homme en arrivant à la maison paternelle avant lui. Il semble que Claudel ne puisse exprimer l'amour sans y mettre une *distance*, prévenant sûrement le risque de fusion, mais rappelant peut-être aussi que l'expression dramatique crée un « écart rigide » avec la réalité effective de l'amour, qu'elle ne peut exprimer qu'« à distance ». Cette *distanciation* est également temporelle : les retrouvailles de l'homme et de la femme ne représentent que « en puissance », celles d'*animus* et d'*anima*, de l'homme et de la grâce, par les vertus de foi et d'espérance du poète.

¹⁷³⁸ PH, Th II, p.175.

¹⁷³⁹ SdS, Th II, p.302.

¹⁷⁴⁰ SdS, Th II, p.299.

Claudél commente cette « poétique du vide » dans *Le Soulier de Satin*, à travers le personnage de Rodrigue, précisément missionné pour que « le manque de Dieu où sont assises ces multitudes soit regardé.¹⁷⁴¹ » Blessé dans son amour par l'absence de Prouhèze, il expérimente le manque, prend conscience de sa propre vanité, et découvre subséquemment la nécessité de Dieu. Il peut alors révéler au monde son manque à la lumière du sien, en devenant poète-prophète pour éclairer « ces multitudes ». Ce faisant, il réalise la prière initiale de son frère Jésuite : « Apprenez-lui que Vous n'êtes pas le seul à pouvoir être absent [...] Déjà Vous lui avez appris le désir, mais il ne se doute pas encore ce que c'est qu'être désiré¹⁷⁴² ». Par ce manque existentiel qu'il provoque dans le monde à l'échelle de l'humanité et dans le couple à l'échelle des amants, l'amour claudélien réveille « l'inconditionnel, l'absolu dans leur âme. [...] Leur grande passion est d'emblée conçue comme une question religieuse. »¹⁷⁴³ Le manque rappelle l'autre dont le « visage [est] à la fois absent et nécessaire¹⁷⁴⁴ », et dont il devient *symbole* ; il affirme en négatif la plénitude par laquelle il est manque, et l'essence de la poésie claudélienne repose sur ces limites, insuffisances et tensions humaines qui deviennent alors capables de révéler « à revers » une idée de l'amour infini de Dieu. Le sentiment du manque témoignant en négatif de la plénitude, l'absence n'est que le revers de la présence, et l'amour se mesure à l'aune de ce manque, comme Dieu se définit chez Saint Thomas par tout ce qu'Il n'est pas. C'est donc par l'absence de l'être aimé que les drames désignent le Dieu d'amour infini. L'amour humain mis en scène, quoiqu'encore imparfait, devient *logos* de l'amour divin.

Par ce moyen, Claudél s'inscrit dans la même poétique que la Bible qui raconte les manques de l'homme pour mettre en lumière les dons de Dieu : parce que l'homme est seul, Dieu peut lui donner la femme ; parce qu'il est captif, il peut le libérer ; parce que son peuple crie famine, il le nourrit de sa manne ou multiplie les pains... Dans *Le Père Humilié*, l'époux Orso peut entrer dans le cœur de Pensée grâce au manque laissé par Orian et qu'il vient occuper ; quant aux amants du *Soulier de Satin*, c'est dans leur manque amoureux que Dieu les visite sous la forme de l'Ange ou de l'Etoile :

Ce Néant au bord duquel ils sont depuis si longtemps assis, ce Vide laissé par l'absence de l'Être, où se joue le reflet du Ciel, il fallait leur apporter Dieu pour qu'ils le comprennent tout à fait¹⁷⁴⁵.

¹⁷⁴¹ SdS, Th II, p.415.

¹⁷⁴² SdS, Th II, p.262.

¹⁷⁴³ H.Urs von Balthasar, *Le Soulier de Satin de Paul Claudél*, o. p. cit. p.49.

¹⁷⁴⁴ PH, Th II, p.165.

¹⁷⁴⁵ SdS, Th II, p.415.

Si le contraste entre l'absence et la présence ou entre le manque et la plénitude est esthétique, c'est une nécessité d'ordre dramaturgique qui impose à Claudel que les amants s'aiment avant le début des drames, de sorte que l'intrigue soit constituée du manque, et que soit posée la condition nécessaire à une *représentation* efficace de l'amour.

Condition de la plénitude, le vide rend l'amour nécessaire¹⁷⁴⁶ bien qu'imparfait et fécond quoique pécheur :

DONA PROUHEZE : Ainsi, il était bon qu'il m'aime ?

L'ANGE GARDIEN : Il était bon que tu lui apprennes le désir.

DONA PROUHEZE : Même le désir d'une illusion ? d'une ombre qui pour toujours échappe ?

L'ANGE GARDIEN : Le désir est de ce qui est [...] au travers de ce qui n'est pas¹⁷⁴⁷.

Le manque des amants devient l'amorce de leur conversion, retour à la seule source du vrai amour : Dieu¹⁷⁴⁸. Tous ont une soif qui les rapproche de la Samaritaine et les pousse à demander à la figure de la grâce : « Donne-moi de cette eau, que je n'aie plus soif !¹⁷⁴⁹ » Tête d'or est en effet en proie à la soif¹⁷⁵⁰ tandis que Georges supplie Sygne par ces mots : « De quelle idiote fringale de bonheur j'ai été saisi tout à coup ! / [...] Ne me trompe point, qui ai vraiment faim et soif de ton cœur¹⁷⁵¹ ». Rodrigue attend de son étoile qu'elle rafraichisse en lui « cette soif affreuse¹⁷⁵² » ; Camille « meur[t] de soif¹⁷⁵³ » et demande à Prouhèze de lui donner son Dieu.

La religion, explique Claudel, vient apporter justement une faim et une soif insatiables. [...] C'est la leçon que, pour moi, j'ai toujours trouvée dans le christianisme. C'est à dire que la morale [...] consiste avant tout à répondre à un besoin, à un appétit, à un désir, qui aspire tout ce qu'il y a en nous de force mais ce qu'il n'y a pas dans nos propres forces. L'homme est un inconnu qui recèle des forces immenses, [...] et il faut un appel extérieur pour les réaliser.¹⁷⁵⁴

En effet, s'il remonte « à rebours » de son désir, l'homme rencontre une force inexplicable qui le dépasse, découvrant « pour la première fois cet étrange sentiment fait d'expérience préalable et de langueur

¹⁷⁴⁶ *ORIAN : il est nécessaire que je ne sois pas un satisfait !* (PH, Th II, p.175).

¹⁷⁴⁷ SdS, Th II, p.408.

¹⁷⁴⁸ Claudel écrit à Ysé en 1920 à propos d'une vie future : « Nous pourrons épuiser cette grande soif d'amour qui nous dévore. » (LY, p.127).

¹⁷⁴⁹ Jn, 4, 15.

¹⁷⁵⁰ TdO, Th I, p.473.

¹⁷⁵¹ AM, Th I, p.918-919.

¹⁷⁵² SdS, Th II, p.292.

¹⁷⁵³ SdS, Th II, p.430-431.

¹⁷⁵⁴ MI, p.66-67.

et d'ennui, / L'idée de quelque chose de meilleur, et de poignant, et de seul désirable, / Dont il sent que toutes les choses autour de lui sont essentiellement incapables¹⁷⁵⁵ ». Cette force irrésistible est inidentifiable pour les personnages jusqu'à ce qu'ils réalisent qu'elle se confond avec Dieu. Tête d'Or ne comprend pas cette puissance mystérieuse qui le pousse à aimer la femme : « Vois-tu, ce goût / Pour cet être qui a un visage d'enfant/ Est étrange¹⁷⁵⁶ », dit-il à Cébès, tandis que cette puissance meut son désir et le pousse à conquérir toujours plus loin les horizons terrestres, reportant sur la terre l'amour de la femme défunte. « Mais voilà que, comme je marchais, peu à peu, / Je sentis cette vie à moi, cette chose / Non mariée, non née, / La fonction qui est au-dedans de moi-même¹⁷⁵⁷ », exprime-t-il au premier acte, tandis qu'au second acte il nomme « âme » cette « chose » intérieure qu'il associe à l'amour : « Ainsi, ayant vécu, nous rendons dans le même néant sans nom / Notre âme humaine gonflée d'amour et de malédiction¹⁷⁵⁸ ». Au troisième acte enfin, signant sa conversion, il reconnaît l'origine divine de cette puissance : « Et moi, / Je me suis cru un pouvoir plus qu'humain, une force ! [...] Seigneur !¹⁷⁵⁹ ». De même, Ysé et Mésa ne peuvent contraindre la passion qui les unit ; le cœur de Mesa « s'embrase » comme un feu¹⁷⁶⁰ tandis qu'Ysé est « pleine ; / Pleine d'amour » incontrôlable : « Ah, je suis bien vaincue, [...] / Je sens comme un coup de honte et de flamme, / Et tantôt comme un torrent et un transport¹⁷⁶¹ ». Mais passée « la grande épreuve » qui les convertit, ils se reconnaissent « créatures de Dieu¹⁷⁶² » et voient dans leur amour le sien, « Cœur de ce cœur sous le cœur »¹⁷⁶³ en eux. C'est cette force invincible qui pousse Violaine à contracter la lèpre. Quand Jacques lui demande ce qui lui « a pris de baiser ce lépreux sur la bouche », elle l'explique au nom d'un amour débordant : « il était si triste, et j'étais si heureuse¹⁷⁶⁴ ! » Ce choix radical a été permis par une force surnaturelle, en réponse à ses prières amoureuses :

¹⁷⁵⁵ « Le pain béni », *La Messe là-bas*, OP p.519.

¹⁷⁵⁶ TdO, Th I, p.357.

¹⁷⁵⁷ TdO, Th I, p.357.

¹⁷⁵⁸ TdO, Th I, p.432.

¹⁷⁵⁹ TdO, Th I, p.463.

¹⁷⁶⁰ PdM, Th I, p.867.

¹⁷⁶¹ PdM, Th I, p.868.

¹⁷⁶² PdM, Th I, p.892.

¹⁷⁶³ PdM, Th I, p.897.

¹⁷⁶⁴ AM, Th I, p.1064.

VIOLAINE : Et moi aussi j'ai connu la joie il y a huit ans et mon cœur en était ravi, / Tant, que je demandais follement à Dieu, ah ! qu'elle dure et ne cesse jamais ! / Et Dieu m'a étrangement écoutée ! [...] Est-ce que l'amour en mon cœur guérira ? Jamais, tant qu'il aura une âme immortelle à lui fournir aliment¹⁷⁶⁵.

Un même désir irrésistible engage le Roi du *Soulier de Satin* à explorer un monde nouveau : « La Mer même, ce vaste Océan à mes pieds, / Loin de lui imposer des limites ne faisait que réserver de nouveaux domaines à mon désir trop tardif !¹⁷⁶⁶», tandis que Prouhèze comprend, sans la nommer encore, que la force amoureuse qui anime les amants n'est autre que le Dieu de la vie : « La force par laquelle je t'aime n'est pas différente de celle par laquelle tu existes¹⁷⁶⁷. » Quant à l'amour qui consume Jeanne d'Arc, il vient d'une même puissance divine qui la pousse à consentir : « Et quand elle voudrait s'arrêter, il y a ce grand coup dans son cœur et cette voix / Qui lui dit : *Fille de Dieu !* –ah, *Fille de Dieu*, que c'est doux !- Fille de Dieu, va, va, va ! / Quelqu'un qui entend : *Fille de Dieu !* est-ce qu'il y a moyen de s'arrêter ?¹⁷⁶⁸» cependant que Tobie est irrésistiblement appelé vers un horizon qui « est plus fort que [lui]¹⁷⁶⁹ ».

Pour Claudel, l'expérience du désir est spirituelle et fonde la dramaturgie chrétienne, ainsi qu'il l'explique dans une lettre à André Gide : « Le chrétien seul connaît le désir. Quelle tragédie comparable à celle-là, qui a des siècles pour scène, et des millions d'hommes pour acteurs !¹⁷⁷⁰ » Cherchant à remplir un manque ou à combler un désir, l'homme qui expérimente l'amour humain finit toujours par rencontrer Dieu dont cet amour n'est que l'image et qui en est la source : « Qu'est-ce que vous aimez en moi, sinon ce but pour lequel j'ai été fait ? sinon ce terme que j'ai été fait pour atteindre et qui m'explique et sans lequel je ne suis qu'une réunion de membres au hasard ?¹⁷⁷¹» L'amour claudélien recherche et désigne toujours sa cause, Dieu, qu'il rencontre en l'autre. Celui qui la cherche en lui-même se fourvoie, à l'instar de Louis Laine¹⁷⁷² ; mais celui qui reçoit son désir d'un amour extérieur l'accomplit : parce que l'amour lui a été donné, Tobie aime déjà celle qui l'attire. Aussi est-ce le même désir du Dieu Un qui anime le sage et l'amoureux :

TOBIE LE VIEUX : Du cœur du vieillard qui ôtera le désir de Dieu ? et du cœur du jeune homme qui ôtera cet autre désir qui n'est pas celui de l'argent ?

ANNA : Quel désir ?

¹⁷⁶⁵ AM, Th I, p.1051.

¹⁷⁶⁶ SdS, Th II, p.280.

¹⁷⁶⁷ SdS, Th II, p.108.

¹⁷⁶⁸ « Sainte Jeanne d'Arc », *Visages radieux*, OP p.843.

¹⁷⁶⁹ HTS, Th II, p.705.

¹⁷⁷⁰ Lettre à André Gide (1909), M_I, p.284.

¹⁷⁷¹ PH, Th II, p.182.

¹⁷⁷² E, Th I, p.582.

TOBIE LE JEUNE : *Le désir de l'horizon !*

TOBIE LE VIEUX : *Et ce qu'il y a derrière l'horizon*¹⁷⁷³.

Alors qu'il cherche à conquérir cet horizon toujours mouvant, Rodrigue rencontre Dieu dès l'instant où il comprend que « rien ne suffit à l'amour ». Réalisant qu'il a « trouvé une chose si grande ! C'est l'amour qui doit [lui] donner les clefs du monde et non pas les [lui] retirer !¹⁷⁷⁴», il fait l'expérience de l'éternité divine à laquelle son désir ne pourra désormais plus échapper. Ainsi, en laissant inabouti l'amour d'ici-bas, Claudel lui donne une issue spirituelle, le déployant à la dimension de l'éternité à laquelle ouvre l'insatisfaction du désir¹⁷⁷⁵ : « Remplissez ces amants d'un tel désir qu'il implique à l'exclusion de leur présence [...] / Leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible !¹⁷⁷⁶»

Le manque et le désir qui façonnent positivement l'amour claudélien sont au centre de cette étude puisque seule l'absence permet la *représentation*. Claudel en exprime le pouvoir à travers les mots de Don Rodrigue à Sept-Épées : « Ta mère, quand elle n'était pas là, c'est alors que j'avais l'habitude de lui parler. / Quand elle n'était pas là, c'est alors que je lui disais le meilleur¹⁷⁷⁷. » À la même époque, il écrit lui-même à son amante : « Quand vous m'avez quitté, ô mon âme, quand vous m'avez déchiré en deux, c'est à ce moment que j'ai compris combien je vous aimais.¹⁷⁷⁸ » Il le fait ensuite dire à Tobie : « Cette main, je la connais mieux depuis que tu me l'as ôtée !¹⁷⁷⁹ » Dans *Fragments d'un drame*, par le discours de Marie qui prend conscience de l'amour à l'heure de la séparation, le poète traduit la faculté du manque à *réaliser* l'amour : « Et moi, quelqu'un est venu disant : « C'est ici qu'on se sépare, [...] / Voilà que je vois que je t'aime !¹⁷⁸⁰ » Comme le manque induit la démarche artistique - de fait, Rodrigue esseulé devient peintre des saints qu'il rend ainsi présents -, le manque d'amour crée un langage qui l'évoque et l'invoque, jusqu'à le faire advenir... La fin de l'Évangile de Mathieu expose cette contradiction en mettant dans la bouche du Christ la promesse d'une

¹⁷⁷³ HTS, Th II, p.705.

¹⁷⁷⁴ SdS, Th II, p.362.

¹⁷⁷⁵ L'amour et la poésie se rencontrent dans une même spiritualité, l'aspiration d'un désir éternel : « *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir* ». (René Char, « Partage formel », *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, 1945, (éd. 1962), p.73) Pour Claudel, l'éternel présent du « désir d'amour réalisé » caractérise Dieu, et celui qui Lui est uni en fait l'expérience.

¹⁷⁷⁶ SdS, Th I, p.262.

¹⁷⁷⁷ SdS, Th II, p.500.

¹⁷⁷⁸ LY, p.122.

¹⁷⁷⁹ HTS, Th II, p.718.

¹⁷⁸⁰ *Fragments d'un drame*, Th I, p.23-27.

présence éternelle alors qu'il s'apprête pourtant à se dérober à la vue des hommes¹⁷⁸¹ : il semble que Dieu se retire volontairement pour permettre à l'homme de le désirer autant que lui, laissant la liberté qu'impose l'amour de n'aller pas à lui contraint, mais séduit⁰⁵. Comme Rodrigue pour Prouhèze, le « Dieu qui se cache¹⁷⁸² » ainsi devient « quelqu'un dont l'absence ne cesse de vous accompagner¹⁷⁸³ », « une éternelle étoile dont » l'homme ne cesse d'être assoiffé¹⁷⁸⁴.

3. « *Tu as blessé mon cœur...*¹⁷⁸⁵ »

*Tu as blessé mon cœur, ma sœur fiancée.
Tu as blessé mon cœur, d'un seul de tes regards,
d'un seul anneau de ton collier.*¹⁷⁸⁶

En découvrant Dieu à l'origine de son désir amoureux, l'homme guérit de sa cécité mais n'achève pas pour autant le processus de sa conversion : il lui faut achever sa pâque en consentant à la souffrance. Le grand vide qui crée l'espace de son désir reste un lieu de douleur où l'homme expérimente la blessure d'amour. Ce faisant, il perçoit les deux visages de Dieu qui est tout à la fois l'amour et le crucifié. Le chemin par lequel Christ se désigne est une *via dolorosa* : « Aimez-vous comme je vous ai aimés¹⁷⁸⁷ », donne-t-il pour mesure à l'amour. Le commandement de l'amour, impliquant l'imitation du Christ, invite à la souffrance¹⁷⁸⁸. Seul celui qui passe par la croix peut expérimenter l'amour divin auquel il aspire.

Chez Claudel, l'amour est violent : le Déserteur « s'est jeté » sur la Princesse et lui « a pris » sa beauté¹⁷⁸⁹, Tête d'Or a pris sa femme « le cou dans les deux mains » en « la serrant contre le mur de la

¹⁷⁸¹ Mt, 28, 20.

⁰⁵ « *Mon épouse infidèle, je vais l'entraîner jusqu'au désert, et je lui parlerai cœur à cœur.* » (Os 2, 16).

¹⁷⁸² Is, 45, 15.

¹⁷⁸³ SdS, Th II, p.302.

¹⁷⁸⁴ SdS, Th II, p.445.

¹⁷⁸⁵ Ct 4, 9.

¹⁷⁸⁶ Ct 4, 9.

¹⁷⁸⁷ Jn, 13, 34.

¹⁷⁸⁸ « *Prenez et buvez-en tous* », enjoint-il en partageant le sang de sa passion rédemptrice. (Mt 26,26).

¹⁷⁸⁹ TdO, Th I, p.467.

grange¹⁷⁹⁰», Lambert aime sa fille adoptive jusqu'à ce que « le mensonge dans lequel [il a] tâché de vivre / [soit] découvert¹⁷⁹¹», Pierre de Craon a failli tuer Violaine « avec [son] mauvais couteau¹⁷⁹²», Don Camille fouette Prouhèze¹⁷⁹³... Quand la violence amoureuse ne prend pas la forme de la brutalité, elle prend celle de la souffrance : dans cet univers où « l'amour fait la douleur et la douleur fait l'amour¹⁷⁹⁴», celui des amants ne connaît pas la béatitude mais la peine qu'une blessure lui inflige invariablement. Comme le manque, la souffrance devient le signe de l'amour ; consentie, elle lui donne sa radicalité et sa démesure. Dans *l'Échange*, Claudel met en scène un amour conjugal malheureux où celle qui souffre le plus y est celle qui aime le mieux :

MARTHE : Je suis malheureuse, Laine, je suis jalouse, Laine ! et je voudrais être toujours avec toi. / Et quand tu t'en vas, j'en ai de la peine et du ressentiment, / Et je voudrais te suivre et être là sans que tu le saches, et savoir tout ce que tu fais. [...] / Mais de l'homme envers la femme, dans son cœur / Il n'y a rien de nécessaire et de durable. Et c'est là mon tourment ¹⁷⁹⁵.

À la suite de la femme-*anima* qui a consenti à l'amour jusqu'à la douleur, l'homme est invité à participer à cet amour en communiant à la souffrance qu'il cause et qui le révèle. Cœuvre a aimé, parce que Lâla lui a « causé [une] douleur¹⁷⁹⁶ ». Jacques expérimente l'incommensurabilité de l'amour, parce que Violaine l'a blessé au plus profond de son être : « O Violaine ! ô cruelle Violaine ! [...] / Et moi avec ce trait empoisonné dans le flanc, / Il va falloir que je vive et continue¹⁷⁹⁷ ! ». Ce flanc blessé, écho à la tâche de lèpre de Violaine et image du côté transpercé du Christ, fait communier les amants dans la souffrance : ce n'est plus l'amour humain des fiancés qui les rassemble, mais celui du Christ lui-même. Dans *Le Père Humilié*, la mort physique d'Orian n'est que l'expression du plus haut degré de son amour pour Pensée, au point que celle-ci peut en revendiquer l'origine :

PENSEE : C'est moi qui l'ai blessé, de cette blessure inguérissable. C'est moi qui lui ai fendu la poitrine, / C'est moi qui lui ai ouvert la côte. / C'est moi qui l'ai arraché à son Père, oui je sais que c'est à cause de moi qu'il est mort et qu'il n'est plus rien de visible. ¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁰ TdO, Th I, p.353.

¹⁷⁹¹ Ville, Th I, p.693.

¹⁷⁹² AM, Th I, p.992.

¹⁷⁹³ SdS, Th II, p.422.

¹⁷⁹⁴ AM, Th I, p.1051.

¹⁷⁹⁵ E, Th I, p.537-538.

¹⁷⁹⁶ Ville II, Th I, p.706.

¹⁷⁹⁷ AM, Th I, p.842.

¹⁷⁹⁸ PH, Th II, p.199.

De même, l'atteinte portée à Rodrigue par Prouhèze se matérialise dans le coup reçu par son navire, où la couleur de la flamme associe le tir à Prouhèze qui portait une robe rouge au début du drame, et l'abattage du mât symbolise la castration de Rodrigue dont le corps est à tout jamais interdit à Prouhèze :

DON RODRIGUE : C'était elle ! Oui, je lui ai vu lever le bras. Je la regardais et elle me regardait.

LE CAPITAINE : Aussitôt une flamme rouge, pan ! et ce boulet qui nous fauche notre grand mât¹⁷⁹⁹.

Chaque blessure devient à la fois l'occasion et le signe d'une dépossession qui rend l'amour toujours plus parfait. Perdre sa vue, son pied ou sa jambe, c'est renoncer aux concupiscences de la chair ; perdre sa vie, c'est renoncer à celles de la puissance. La mort n'est pas une défection à l'autre mais un don qui témoigne du plus haut degré d'amour¹⁸⁰⁰. Le sacrifice de la chair devient l'expression de la blessure morale et spirituelle de ceux qui découvrent avec douleur que l'amour d'ici-bas atteint son paroxysme dans le don de soi. Même Christophe Colomb est blessé par « les chaînes de l'amour¹⁸⁰¹» qui l'a sacrifié et qui l'attachent dans la tempête au mât de son bateau.

Si tous les personnages subissent ainsi une blessure d'amour, elle n'est pas pour tous un moyen de conversion, car la souffrance n'est pas féconde en soi : ce n'est pas elle qui apporte le salut ou la résolution aux drames, mais l'amour qui l'a investie. Aussi, les souffrances vécues sans amour sont vaines : Louis Laine meurt blessé sans repentir et Sygne s'offre sans entraîner Georges ni Turelure à leur conversion. À l'inverse, Violaine qui embrasse la croix d'un cœur débordant d'amour réconcilie la famille dans son sacrifice, tandis que Prouhèze entraîne après elle la conversion de Rodrigue et la délivrance d'autres âmes à sa suite. La blessure n'est qu'un moyen de salut mais elle revêt chez Claudel un caractère nécessaire ; il a lui-même vécu la douleur de l'abandon comme une séparation rédemptrice : « Moi-même qui savais ce que je savais, la vue même de l'enfer sous mes yeux ne m'aurait pas séparé de cette ennemie ! Il a fallu que Dieu intervînt par un coup de force ; il est vrai que j'ai prié pour cela.¹⁸⁰² » Ses personnages ressentent une même nécessité à accueillir leur souffrance qui passe souvent par l'emploi d'un verbe de modalité : « Il faut que je meure¹⁸⁰³ », « il faut que [l'homme] s'arrête¹⁸⁰⁴ » éprouve Tête d'Or ; dans *Le Repos du Septième jour*, « il faut que moi,

¹⁷⁹⁹ SdS, Th II, p.347.

¹⁸⁰⁰ Voir le chapitre 4, II, 4.

¹⁸⁰¹ CC, Th II, p.617.

¹⁸⁰² Lettre à Georges Duhamel, citée par Gérard Antoine, in Dominique Bona, *Camille et Paul, op. cit.* p.230.

¹⁸⁰³ TdO, Th I, p.469.

¹⁸⁰⁴ TdO, Th I, p.471.

l'Empereur, j'expie et je meure¹⁸⁰⁵ ; et dans *L'Otage*, Sygne reconnaît qu'« il faut que ce vieillard reste vivant¹⁸⁰⁶ ». De même, Orso découvre à Pensée la nécessité d'un mariage qui la rebute : « Maintenant, le mal qui a été fait, il faut le réparer en ce qui est de nous.¹⁸⁰⁷ » Prouhèze implore la mort à son Ange Gardien : « Frère, il faut faire mourir cette pauvre créature vite¹⁸⁰⁸ », et impose la séparation à Rodrigue : « Il me faut partir¹⁸⁰⁹ ». Christophe Colomb doit laisser sa mule au prix d'un arrachement : « Il faut payer votre note¹⁸¹⁰ » insiste sur le *proscenium* le valet de la part de son patron, rappel du jugement dernier qui se déroule au même moment sur la scène pour celui qui meurt et doit s'acquitter de ses dettes spirituelles. Pour Jeanne d'Arc enfin, nul autre argument à son atroce mort que « c'est écrit – c'est écrit – c'est écrit¹⁸¹¹ ». L'emploi systématique de pronoms impersonnels évoque une puissance surnaturelle qui meut les personnages et les pousse à désirer la souffrance. Cette puissance est celle du Christ victorieux qui peut seul transfigurer la souffrance en salut et la mort en vie éternelle. Mesa comprend le lien chrétien entre la souffrance et le salut, qui ne se comprend qu'en vertu de la victoire du Christ sur le péché par sa souffrance et sa mort¹⁸¹² : « Mon crime est grand et mon amour est plus grand, et votre mort seule, ô mon Père, / [...] est à la mesure de tous deux !¹⁸¹³ » Si grand soit-il, ce n'est pas l'amour de l'homme qui sauve, mais la participation de l'homme à l'amour du Christ. Dès lors, seule la souffrance amoureuse associée à celle du Christ rédempteur peut être vécue comme une purification personnelle quand elle expie son propre péché¹⁸¹⁴, et comme une sanctification communautaire lorsqu'elle est offerte : « Tout ce qui doit périr, dit Violaine, c'est cela qui est malade ; tout cela qui ne doit pas périr, c'est cela qui souffre.¹⁸¹⁵ » Le bénéfice de la souffrance qui porte du fruit à un cercle élargi, en vertu de la communion des saints, devient au fil des drames de plus en plus certain. Au début de l'œuvre de Claudel, l'homme meurt

¹⁸⁰⁵ RSJ, Th I, p.606.

¹⁸⁰⁶ Ot, Th I, p.949.

¹⁸⁰⁷ PH, Th II, p.199.

¹⁸⁰⁸ SdS, Th II, p.406.

¹⁸⁰⁹ SdS, Th II, p.446.

¹⁸¹⁰ CC, Th II, p.619.

¹⁸¹¹ (JdA, Th II, p.670) Le lien que crée l'argument fallacieux du Chœur avec l'Écriture permet malgré lui que Jeanne d'Arc accomplisse l'Écriture en mettant pratique les mots du Christ : « *Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime.* » (JdA, Th II, p.673).

¹⁸¹² Is, 53, 5 ; 10 ; 11.

¹⁸¹³ PdM, Th I, p.890.

¹⁸¹⁴ Claudel parle d'un « devoir de réparation » (LY p.383) : « *Dieu soit loué de ce qu'il m'a donné une souffrance à la mesure de mes péchés.* » (LY p.386).

¹⁸¹⁵ AM, Th I, p.1065.

à son amour-propre pour son salut personnel¹⁸¹⁶, mais l'enjeu de sa souffrance évolue : dès *L'Otage*, il souffre par amour pour le salut d'un autre, Sygne pour l'Église dont le Pape est la tête, Violaine pour la France et toute la chrétienté, Orian pour son frère Orso, Prouhèze pour Rodrigue et Rodrigue pour « les multitudes à sa suite », Jeanne d'Arc pour la France ... Si le Père Jésuite prie Dieu pour qu'il fasse de Rodrigue « un homme blessé¹⁸¹⁷», c'est parce qu'il est conscient que cette nécessité concerne le salut du monde.

Ouvrant une brèche qui permet au péché de s'écouler et à la grâce de visiter le cœur blessé, le « grand coup¹⁸¹⁸ » dont est frappé l'amant lui « fait le chemin plus court¹⁸¹⁹» en apportant avec lui la possibilité du salut : « Comment faire pour te donner la joie si tu ne lui ouvres cette porte seule par où je peux entrer ?¹⁸²⁰» demande Prouhèze à Rodrigue qui refuse la souffrance de la séparation. Notons avec Jacques Petit, que la peur de Prouhèze ne porte peut-être pas tant sur la séparation que sur le don inconditionnel de soi qui passerait par cette séparation. Pour le critique, le « refus de l'amour » des amants tient à leur incapacité à céder¹⁸²¹... La scission est pourtant nécessaire pour que s'ouvre le cœur et que s'achève le drame. De la blessure amoureuse¹⁸²², Simon Agnel est « ébranlé tout entier¹⁸²³», Louis Laine est oppressé « comme avec une épée tirée¹⁸²⁴» ; la douleur de Lambert est un « perçant aiguillon¹⁸²⁵» tandis que la « carcasse » de Mesa est « déjà à demie rompue¹⁸²⁶» ; Jacques Hury doit vivre avec son « trait empoisonné¹⁸²⁷», Prouhèze est une « épée au travers » du cœur de Rodrigue¹⁸²⁸, qui ressent « une inflammation affreuse de tout l'intérieur¹⁸²⁹»... Si la femme consent à blesser l'homme, c'est parce qu'elle a conscience de l'impératif, pour son amant, de s'ouvrir à son

¹⁸¹⁶ *Tête d'Or* n'engage que la rédemption de Sion Agnel ; de même, dans *Partage de Midi*, Mesa souffre seulement en réparation de ses propres péchés : « *Et parce que j'étais égoïste, c'est ainsi que Vous me punissez, / Par l'amour épouvantable d'un autre !* » (PdM, Th I, p.889).

¹⁸¹⁷ SdS, Th II, p.262.

¹⁸¹⁸ « Sainte Jeanne d'Arc », *Visages radieux*, OP p.843.

¹⁸¹⁹ PdM, Th I, p.890.

¹⁸²⁰ SdS, Th II, p.445.

¹⁸²¹ Jacques Petit, *Claudiel et l'usurpateur*, op. cit. p.92-102.

¹⁸²² Claudiel a expérimenté avec Rosalie Vetch cette souffrance qui laisse « le cœur déchiré ». (LY p.114).

¹⁸²³ TdO, Th I, p.365.

¹⁸²⁴ E, Th I, p.582.

¹⁸²⁵ Ville II, Th I, p.693.

¹⁸²⁶ PdM, Th I, p.890.

¹⁸²⁷ AM, Th I, p.1075.

¹⁸²⁸ SdS, Th II, p.303.

¹⁸²⁹ SdS, Th II, p. 325-326.

tour à l'absolu de l'amour, afin que « découvert et déchiré [Dieu] le remplisse dans un coup de tonnerre !¹⁸³⁰» La blessure d'amour permet une « Visitation » salutaire de la grâce. Dès lors, l'échec amoureux n'est plus vécu comme une fatalité, mais comme un moyen de rédemption. Féconde, la souffrance peut alors même être désirée par amour et causer la joie, devenant une béatitude : « Heureux celui qui souffre et qui sait à quoi bon !¹⁸³¹» Cette lucidité permet à Violaine de rendre grâce pour son bourreau : « Bénie soit donc la main qui l'autre nuit m'a conduite [...] sous un grand tas de sable !¹⁸³²» ; Prouhèze trouve un délice à souffrir par amour pour Rodrigue : « supérieure à toutes les délices, ah ! c'est la traction impitoyable de la soif, l'abomination de cette soif affreuse qui m'ouvre et me crucifie ! [...] Ne me sépare plus jamais de ces flammes désirées !¹⁸³³» ; les chaînes que Jeanne porte aux mains la « font rire » car « la joie est la plus forte »¹⁸³⁴, idée que conforte Christophe Colomb : « qui a bu à la coupe de l'amertume, il lui est difficile d'en détacher les lèvres¹⁸³⁵ ! » en reprenant ces mots de Violaine : « Ah, la coupe de la douleur est profonde, / Et qui y met une fois la lèvre ne l'en retire plus à son gré !¹⁸³⁶»

Alors, ce cœur ouvert¹⁸³⁷ conforme l'homme au Christ, dont le cœur blessé saigne de sang et d'eau pour dispenser l'amour et la vie¹⁸³⁸. Morale ou physique, la douleur unit l'amant aux souffrances salutaires de Gethsémani ou à celles du Golgotha : « Il a voulu que je sache ce que c'est que d'aimer une autre créature humaine, de lui être complètement livré, ce qu'on peut souffrir par elle et quel pouvoir cela a sur nous¹⁸³⁹ ». Frappé d'injustice lorsqu'il est trahi, l'amour humain fait prendre conscience de celui dont Dieu aime¹⁸⁴⁰, « tourment de l'amour inégal¹⁸⁴¹ » qui crucifie Dieu et qu'expérimente Claudel : « c'est cela qui vous fait comprendre [...] la soif de ce grand Abandonné sur la Croix¹⁸⁴²», puis Mesa : « Vous avez aimé chacun de

¹⁸³⁰ SdS, Th II, p.369.

¹⁸³¹ AM, Th I, p.1065.

¹⁸³² AM, Th I, p.1066.

¹⁸³³ SdS, Th II, p.411.

¹⁸³⁴ JdA, Th II, p.668-669.

¹⁸³⁵ CC, Th II, p.617.

¹⁸³⁶ AM, Th I, p.1052.

¹⁸³⁷ « *Notre cœur est ouvert tout grand par la profonde blessure que nous nous sommes faits l'un à l'autre et qui ne se refermera plus jamais.* » écrit Claudel à Rosalie Vetch en 1921. (LY p.206).

¹⁸³⁸ Jn, 19, 34.

¹⁸³⁹ Lettre à Ysé du 16 février 1918, « Autour de Partage de Midi », OPr p.1284.

¹⁸⁴⁰ « *L'amour humain est l'image de celui que Dieu exige de nous, de celui qu'Il nous porte.* » (Jacques Madaule, *op.cit.*, p.59).

¹⁸⁴¹ « Hymne du Sacré-Cœur », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP, p.407.

¹⁸⁴² LY, p.117.

nous /Terriblement comme j'ai aimé cette femme, et le râle, et l'asphyxie, et l'étau ! » Là encore, l'amour est une expérience, source de connaissance divine qui se passe de discours mais s'éprouve dans la condition humaine : « Approche ton oreille et sens combien au fond de la poitrine d'un dieu l'amour est long à s'éteindre.¹⁸⁴³ » Manifestation du passage fécond de la grâce et signe de sa conformation divine, le cœur de l'homme au flanc transpercé par les traits de l'amour devient alors lui-même *anima* en se féminisant symboliquement : « Seigneur, que votre créature est ouverte et qu'elle est profonde !¹⁸⁴⁴ » Ysé et Mesa se confondent ainsi : « Ô mon Mesa, tu n'es plus un homme seulement, mais tu es à moi qui suis une femme / Et je suis un homme en toi, et tu es une femme en moi¹⁸⁴⁵», tout comme Tobie avec Sara : « Je suis votre fils Tobie¹⁸⁴⁶» se présente-t-elle à son beau-père.

Consentie, la souffrance témoigne d'un amour « parfait »¹⁸⁴⁷. Don de soi désintéressé, la perfection de l'amour accomplit l'homme en le conformant au Père. La mort de la Princesse qui s'associe au « grand passage » de Tête d'Or en est la manifestation : « Mon très cher ! mon bien très précieux ! / Vois-tu, cette peine que tu me fis ne fut pas inutile. Je meurs vraiment comme toi¹⁸⁴⁸ » À l'inverse, on peut douter de l'amour des personnages qui n'aiment pas jusqu'à la croix. Comme le menteur¹⁸⁴⁹ ils disent et pensent qu'ils aiment - le lyrisme de leurs paroles semble l'attester -, mais n'aimant pas jusqu'à souffrir, ils n'aiment pas en vérité. Mara qui « dit toujours la vérité¹⁸⁵⁰» le leur révèle :

MARA : Vous l'aimiez, tous ! et voici son père qui l'abandonne et la mère qui la conseille, / Et son fiancé, comme il a cru en elle ! / Certes vous l'aimiez, / Comme on dit que l'on aime une douce bête, une jolie fleur, et c'était là toute l'amitié de votre amour¹⁸⁵¹.

Jacques Hury ne suit pas son aimée jusqu'à partager son infamie et ce qu'il pense être son péché ; Coûfontaine refuse l'humiliation du mariage de Sygne avec Toussaint Turelure qu'il sait pourtant salvateur. Quant à Rodrigue, il s'oppose avec violence au choix libre de celle qu'il aime :

¹⁸⁴³ *Cent phrases pour éventails*, OP p.704.

¹⁸⁴⁴ « Quatorzième station », « Le Chemin de la Croix », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.487.

¹⁸⁴⁵ PdM, Th I, p.863.

¹⁸⁴⁶ HTS, Th II, p.734.

¹⁸⁴⁷ Mt, 5, 46 ; 48.

¹⁸⁴⁸ TdO I, Th I, p.154.

¹⁸⁴⁹ 1 Jn 4,19.

¹⁸⁵⁰ AM, Th I, p.1035.

¹⁸⁵¹ AM, Th I, p.1078.

DON RODRIGUE : *Elle s'est donnée à Camille, pourquoi ne se donnerait-elle pas à moi ? / Je me moque de son âme ! C'est son corps qu'il me faut, pas autre chose que son corps, la scélératesse complicité de son corps ! / En jouir et m'en débarrasser [...] Ensuite, la rejeter. / Elle se traînera à mes pieds et moi je la foulerai sous mes bottes.*¹⁸⁵²»
Seul le passage par la blessure physique donne sens pour lui à sa souffrance morale : privé de sa jambe, de son royaume et de sa liberté, il aime enfin gratuitement comme le Christ, et peut alors retrouver Prouhèze dans un amour parfait.

Aimer jusqu'à la croix acte la conversion de l'homme ancien, qui peut désormais vivre du « commandement nouveau » : « Aimez vos ennemis et priez pour ceux qui vous persécutent¹⁸⁵³ ». Moyen de se conformer à l'amour de Dieu, la souffrance permet à la grâce d'investir le cœur entaillé : « Ce cœur qui m'attendait, ah ! quelle joie pour moi de le remplir !¹⁸⁵⁴ » Elle rend alors possible le rachat du péché, mais également la communion eucharistique, et le sang versé des amants - signe d'amour et de mort - devient leur vin des noces.

4. « L'amour a achevé son œuvre sur toi, ma bien-aimée¹⁸⁵⁵ ».

*Je ne puis plus me passer d'amour,
Et à l'instant, et non pas demain, mais toujours, [...]]
Il me faut la vie même, et la source même¹⁸⁵⁶ !*

En mettant en scène deux extrêmes amoureux, la passion et le sacrifice, Claudel met en scène l'intransigeance de l'amour. Quelle qu'elle soit, l'expérience amoureuse de ses personnages reste un mystère indicible et déjà sacré : aucun ne peut ni l'expliquer ni s'en défaire, mais deux chemins s'ouvrent pour l'homme. Si l'amour reste à l'état de passion, il le voue à un malheur inexorable ; s'il retrouve en Dieu sa source, il lui offre un bonheur éternel. Les personnages claudéliens ne peuvent donc être médiocres et n'ont d'autre choix qu'être saints : Ysé et Mesa deviennent l'archétype de la femme et de l'homme, « la femme

¹⁸⁵² SdS, Th II, p.346.

¹⁸⁵³ Mt, 5, 44.

¹⁸⁵⁴ SdS, Th II, p.301.

¹⁸⁵⁵ SdS, Th II, p.441.

¹⁸⁵⁶ PdM, Th I, p.890.

pleine de beauté déployée dans la beauté plus grande¹⁸⁵⁷ et « le grand mâle dans la gloire de Dieu¹⁸⁵⁸ » ; Violaine, telle Marie, est une « enfant de grâce, [...] belle vierge sur le sein du soleil¹⁸⁵⁹ » ; Jeanne d'Arc brûlée d'amour devient à son tour « sainte, droite, vivante, ardente, éloquente, dévorante, invincible, éblouissante¹⁸⁶⁰ » et Tobie reçoit Sara à la condition d'être « pur comme elle¹⁸⁶¹ ».

Un tel amour ne peut qu'être parfait, rendant la conversion de l'homme pécheur nécessaire pour accueillir sa plénitude : les amants de *Partage de Midi* doivent être vaincus, « pas un membre luttant / Qui ne cède à un membre plus fort. [...] le poids cède.¹⁸⁶² » ; Marthe supplie Louis de se mettre « à genoux¹⁸⁶³ », Jacques doit se défaire de sa rancœur et de sa jalousie : « Pardonne, lui demande Violaine, Et toi, n'as-tu donc jamais eu besoin d'être pardonné ?¹⁸⁶⁴ »... Dans sa perfection, rien n'arrête l'amour, pas même le péché. L'amour prend alors le visage de la miséricorde, qui rejoint l'homme dans son néant, heureux vide investi par la grâce inépuisable : « Sa miséricorde de génération en génération, sortant, montant, fructifiant et s'élargissant, elle s'est prolongée, elle s'est étendue !¹⁸⁶⁵ » Pour manifester cette perfection amoureuse, les personnages prennent conscience qu'ils sont aimés sans le valoir : Marthe a « un grand amour » pour Louis qui ne la mérite pas et lui demande : « Comment se serait-il fait que tu m'eusses aimé, moi qui n'étais qu'un enfant, / Et quelqu'un qui vient d'on ne sait où ? car tu ne sais pas qui j'étais. / Mais je n'ai eu qu'à te prendre par la main et tu es venue avec moi¹⁸⁶⁶ » ; elle ne l'abandonne pas à l'heure du mensonge et de la trahison¹⁸⁶⁷. Violaine incarne cette perfection dans le baiser spontané qu'elle donne à un lépreux, et dans l'amour inconditionnel dont elle aime Jacques, malgré sa calomnie :

VIOLAINE : Mais moi, Jacques, je ne vous aime pas parce que cela est juste. / Et même si cela ne l'était pas, je vous aimerais encore plus.

JACQUES : Je ne vous comprends pas, Violaine.

VIOLAINE : [...] Il ne peut y avoir de justice entre nous deux ! mais la foi seulement et la charité¹⁸⁶⁸

¹⁸⁵⁷ PdM, Th II, p.899.

¹⁸⁵⁸ PdM, Th I, p.900.

¹⁸⁵⁹ AM, Th I, p.1082.

¹⁸⁶⁰ JdA, Th II, p.672.

¹⁸⁶¹ HTS, Th II, p.719.

¹⁸⁶² PdM, Th I, p.893.

¹⁸⁶³ E, Th I, p.564.

¹⁸⁶⁴ AM, Th I, p.1070.

¹⁸⁶⁵ HTS, Th II, p.733.

¹⁸⁶⁶ E, Th I, p.579.

¹⁸⁶⁷ E,, Th I, p.582.

¹⁸⁶⁸ AM, (version pour la scène), Th II, p.807.

Pensée fait une expérience similaire quand elle rencontre en Orian « ce besoin qu'[ella a] de l'amour et cette certitude qu'il n'y a rien en [elle] pour le mériter.¹⁸⁶⁹» La perfection de l'amour de Prouhèze se manifeste dans son consentement à Camille : « Si je vous aimais, lui dit-elle, cela serait facile¹⁸⁷⁰»...

La perfection déconcertante d'un amour qui aime sans mesure et transfigure les apparences appelle une réponse libre qui présuppose un acte de foi : « Il faut me croire et m'aimer¹⁸⁷¹» révèle la Princesse à Cébès en condition de sa guérison ; « Pourquoi ne pas croire ?¹⁸⁷²» demande Prouhèze à Rodrigue en lui désignant la distance qui les sépare. L'amour claudélien est une mystique car il repose sur la foi, précédant toute compréhension : « Comment comprendre ce qu'on n'aime pas¹⁸⁷³? » demande à Rodrigue Amalgro, lui révélant à la fois son défaut d'amour et son manque de foi qui l'empêchent d'atteindre Prouhèze. La perfection amoureuse requiert donc un amour *a priori* qui conduit aveuglément et sans hésitation au sacrifice ; fondé sur la foi¹⁸⁷⁴, il échappe à la logique humaine et défie l'entendement même¹⁸⁷⁵. Ainsi, d'un quiproquo initial, l'incompréhension amoureuse devient porte d'entrée dans le mystère de Dieu : « c'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau¹⁸⁷⁶» avait prévenu l'Annoncier...

L'acte de foi de Prouhèze révèle alors l'incompréhensible : le visage de l'amour est celui du serviteur et non plus celui du maître ; seul ce passage d'une passion impérieuse à une charité soumise fait advenir l'amour parfait, dessinant dans les drames l'humble visage de Dieu. Quand Tête d'Or, que son désir rendait maître, arrache de ses dents les clous des mains de la Princesse avant de tomber à ses pieds¹⁸⁷⁷, il peut communier à Dieu : « Ô Père ! [...] Ô Prince vêtu de gloire, / Poitrine contre poitrine, tu te mêles à mon sang terrestre ! bois l'esclave !¹⁸⁷⁸» Marthe représente pour Louis l'insoutenable visage du Christ quand elle

¹⁸⁶⁹ PH, Th II, p.181.

¹⁸⁷⁰ SdS, Th II, p.270.

¹⁸⁷¹ TdO, Th I, p.385.

¹⁸⁷² SdS, Th II, p.444.

¹⁸⁷³ SdS, Th II, p.392.

¹⁸⁷⁴ ANNE VERCORS : « *Tout est égal entre les époux ; ce qu'ils ignorent, ils l'acceptent l'un de l'autre dans la foi.* » (AM (version pour la scène), Th II, .795).

¹⁸⁷⁵ « *La compréhension est la récompense de la foi. Ne cherche pas à comprendre pour croire, mais crois afin de comprendre, parce que si vous ne croyez pas, vous ne comprendrez pas.* » (Saint Augustin, *Homélie sur l'Évangile de Jean*, Tract. XXIX, 6)

¹⁸⁷⁶ SdS, Th II, p.260.

¹⁸⁷⁷ TdO, Th I, p.468.

¹⁸⁷⁸ TdO, Th I, p.473.

maintient, face à son péché : « Je suis à toi, et ma passion est de faire ton service.¹⁸⁷⁹» Pour descendre aux Enfers et libérer son peuple, l'Empereur doit s'abaisser de même : « s'agenouillant », il se présente « tel qu'un orphelin et un homme destitué »¹⁸⁸⁰ pour obéir au « Devoir royal¹⁸⁸¹». Sygne, qui a passé sa jeunesse à « faire plier et [...] à se faire servir » de Turelure¹⁸⁸² « doit se retirer dans le désert au pied d'une croix, pour panser les malades, pour nourrir les pauvres » ; elle doit l'accomplir « dans l'abondance de son cœur et son salut n'y est pas intéressé »¹⁸⁸³. Violaine a pris la place de la servante pour la laisser dormir et ouvrir à Maître Pierre¹⁸⁸⁴ ; Rodrigue qui gouvernait le nouveau monde comprend la place que lui assigne l'amour : « Dieu [l']a fait pour être son pauvre domestique » et il veut « écosser les fèves à la porte du couvent et essuyer les sandales » de la vieille sœur carmélite¹⁸⁸⁵. Un tel amour humain reflète alors vraiment l'amour de Dieu qui « s'est anéanti, prenant la condition de serviteur¹⁸⁸⁶». Il devient un moyen de connaissance divine : aimant comme Dieu aime, l'homme nouveau peut comprendre les voies de Dieu et renouer le dialogue originel, car « quiconque aime est né de Dieu et connaît Dieu, tandis que celui qui n'aime pas n'a pas connu Dieu, car Dieu est amour.¹⁸⁸⁷»

Faculté de l'âme éternelle créée à l'image de Dieu, l'amour peut alors dépasser les limites humaines et charnelles : « Toute l'histoire de la spiritualité chrétienne est celle du risque accepté de privilégier l'éros métaphysique¹⁸⁸⁸ » commente le théologien Balthasar pour donner une résolution au *Soulier de Satin*. En effet, jusqu'à *Jeanne d'Arc au bûcher*, le théâtre de Claudel est animé par cette certitude que l'amour spirituel est supérieur à l'amour consommé dans la chair, et tente de prouver qu'il est possible de vivre d'un éros purement spirituel dans la joie et la fécondité :

Dans cette amère vie mortelle, les plus poignantes délices révélées à notre nature sont celles qui accompagnent la création d'une âme par la jonction de deux corps. Hélas ! elles ne sont que l'image humiliée de cette étreinte substantielle où l'âme, apprenant son nom et l'intention qu'elle satisfait, se proférera pour se livrer, s'aspirera, s'expirera à son tour. Ô continuation de notre cœur ! ô parole incommunicable ! ô acte dans le Ciel futur ! Toute possession charnelle est incomplète dans son empan et dans sa durée et qu'en sont les transports auprès de ces

¹⁸⁷⁹ E, Th I, p.540.

¹⁸⁸⁰ RSJ, Th I, p.617.

¹⁸⁸¹ RSJ, Th I, p.615.

¹⁸⁸² Ot, Th I, p.949.

¹⁸⁸³ Ot, Th I, p.952.

¹⁸⁸⁴ AM, Th I, p.994.

¹⁸⁸⁵ SdS, Th II, p.531.

¹⁸⁸⁶ Ph, 2, 7.

¹⁸⁸⁷ 1Jn, 4, 7-8.

¹⁸⁸⁸ H.Urs von Balthasar, « Présentation », *Le Soulier de Satin de Paul Claudel*, op.cit., p.13.

noces opimes ! [...] ce saisissement de Dieu par notre âme, [...] Telle est la récompense promise à tous les justes et ce salaire unique, qui étonne les ouvriers de la parabole. Et ce que je dis, par une inversion exquise, fait comprendre la souffrance des damnés¹⁸⁸⁹.

Chez Claudel, l'amour charnel n'est alors justifié que lorsqu'il exprime une union spirituelle qui le sacralise.

C'est toute donnée à Dieu que Dona Prouhèze peut comprendre le sens de l'amour humain :

PROUHEZE : Eh quoi ! Ainsi, c'était permis ? cet amour des créatures l'une pour l'autre, il est donc vrai que Dieu n'en est pas jaloux ? l'homme entre les bras d'une femme...

L'ANGE GARDIEN : Comment serait-Il jaloux de ce qu'Il a fait ? et comment aurait-Il rien fait qui ne Lui serve ?

PROUHEZE : L'homme entre les bras d'une femme oublie Dieu.

L'ANGE GARDIEN : Est-ce L'oublier que d'être avec Lui ? Est-ce ailleurs qu'avec Lui d'être associé au mystère de Sa création, / Franchissant de nouveau pour un instant l'Éden par la porte de l'humiliation et de la mort¹⁸⁹⁰ ?

C'est parce qu'il figure le Christ que Tobie peut épouser Sara. Mais d'une union hors de Dieu, Dona Musique met le Vice-Roi en garde : « Si vous essayez de m'embrasser, alors vous n'entendrez plus la musique. [...] Plus tard, quand Dieu nous aura unis, d'autres mystères nous seront réservés¹⁸⁹¹», et Azarias prévient ainsi Tobie : « 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.¹⁸⁹²» Par leur faculté à communiquer l'âme, les baisers claudéliens symbolisent cette métaphysique de l'amour : Simon Agnel et sa femme ont « réuni [leurs] âmes par la bouche¹⁸⁹³ » ; Violaine administre à Jacques un baiser « avec beaucoup de solennité [...] et lui aspire l'âme¹⁸⁹⁴ » ; Pensée embrasse Orian de ses « deux mains qui ne sont autre chose avec leurs doigts que [son] âme dès qu'[elle l'a] touché¹⁸⁹⁵ », baisers mystiques que connaissent les âmes converties du *Repos du Septième Jour*, elles qui conversent avec « le baiser intérieur, dans le goût duquel [elles] s'abîment¹⁸⁹⁶».

Vécu en Dieu et à son image, l'amour vrai s'accomplit dans l'éternité d'un mariage mystique, qui confond celui de l'homme et de la femme, et de l'homme avec Dieu :

Le mariage, ce sacrement à l'imitation du lien qui rejoint Jésus-Christ à son Église, il sort de nous, il n'est pas fait d'autre chose que d'un consentement par nous-mêmes une fois donné pour toute la durée de la vie et qu'il est impossible de retirer. [...] Dieu a voulu que l'homme et la femme soient capables de s'unir l'un à l'autre pour

¹⁸⁸⁹ « Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.199.

¹⁸⁹⁰ SdS, Th II, p.408.

¹⁸⁹¹ SdS, Th II, p.356.

¹⁸⁹² HTS, Th II, p.720.

¹⁸⁹³ TdO, Th I, p.354.

¹⁸⁹⁴ AM (*version pour la scène*), Th II, p.782.

¹⁸⁹⁵ PH, Th II, p.185.

¹⁸⁹⁶ RSJ, Th I, p.655.

*leur salut respectif au-dessus de la chair. [...] Est-ce qu'il n'y a pas entre eux un véritable mariage dont la forme n'est pas un oui mais un non, un refus donné à la chair dans l'intérêt de l'étoile ?*¹⁸⁹⁷

L'amour humain devient ainsi promesse d'union éternelle : pour Mesa, la forme de mariage qu'il contracte avec Ysé est « comme l'opération d'un astre et comme un être qui se sert de son double cœur¹⁸⁹⁸ ! » ; Violaine sait que son amour pour Jacques s'inscrit hors du temps : « Dis, qu'est-ce qu'un jour loin de toi ? bientôt il sera passé¹⁸⁹⁹ ». Orian appréhende avec bonheur la mort qui l'unira pour toujours à Pensée :

*ORIAN : Quand je posséderai mon âme, c'est alors que je pourrai vous la donner. [...] Quand je vivrai enfin, quand je ne serai plus cet Orian aveugle et à demi dormant, mais quelqu'un dans un rapport éternel avec une cause raisonnable...*¹⁹⁰⁰

Et Prouhèze celle qui l'unit à Rodrigue dans l'éternité divine : « tu en aurais bientôt fini avec moi si je n'étais pas unie maintenant avec ce qui n'est pas limité !¹⁹⁰¹ » Quant à Sara, elle est « quelque chose à jamais qui est fait pour n'être pas séparé » de Tobie.¹⁹⁰²

Cette réunion des amants en Dieu accomplit le drame de ceux qui étaient voués à la mort tant qu'ils ne vivaient pas d'un amour parfait¹⁹⁰³. Le terme d'« accomplissement » est employé dans *L'Annonce faite à Marie* pour qualifier le passage christique du régime de la loi à celui de l'amour qui l'accomplit¹⁹⁰⁴ : « Dites, qu'allez-vous faire, misérable ? » demande Jacques à Violaine. « Quitter ces vêtements. Quitter cette maison. Accomplir la loi. »¹⁹⁰⁵ L'obéissance amoureuse de Violaine imitant celle du Christ, permet, comme lui, que la loi humaine et périssable soit suppléée par un amour éternel et fécond. Ce passage de l'ancien au nouveau régime, s'il est symboliquement mis en scène dans la temporalité de *L'Otage*, est également manifesté dans la renaissance symbolique des femmes mortes en femmes éternelles : celle de *Tête d'Or* est remplacée par la Princesse ; Marthe prend auprès de Thomas Pollock la place de Lechy Elbernon ; Violaine assume en la transcendant l'exclusion de « cette femme autrefois qui vivait seule dans les roches du Géyn / Toute voilée du haut en bas et qui avait une cliquette à la main », dont lui parle Pierre de Craon dans le Prologue de *L'Annonce*

¹⁸⁹⁷ « Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques », PB II, p.148.

¹⁸⁹⁸ PdM, Th I, p.893.

¹⁸⁹⁹ AM, Th I, p.1070.

¹⁹⁰⁰ PH, Th II, p.182.

¹⁹⁰¹ SdS, Th II, p.444.

¹⁹⁰² HTS, Th II, p.734.

¹⁹⁰³ « Mon peuple périt faute de connaissance » (Os, 4, 6).

¹⁹⁰⁴ Rm 3, 29-31.

¹⁹⁰⁵ AM (version pour la scène), Th II, p.811.

faite à Marie ; Sygne vient racheter la femme fausse de Coûfontaine ; la Ville nouvelle remplace celle pervertie...

Une telle circularité des figures manifeste symboliquement la fécondité de l'amour divin, mais également sa *communication* : image du Dieu trinitaire, l'amour claudélien se donne en « une communication si profonde / Que la vie[...] ni l'enfer, ni le ciel même / Ne la feront plus cesser¹⁹⁰⁶ ». Il est donc intrinsèquement religieux, reliant comme la croix l'homme à l'humanité : « Prends ma main, puisque tu ne me vois plus, ô frère, je suis restée la même ! et mon autre main est liée à la chaîne de tous mes morts¹⁹⁰⁷ », ainsi qu'à Dieu : « Dieu, si loin que Vous soyez de nous, nous sommes rejoints à Vous par l'amour.¹⁹⁰⁸ » L'amour des époux est appelé à devenir à la fois image et *logos* de l'amour divin ; mais dans l'unicité de Dieu, « il n'y a qu'un amour¹⁹⁰⁹ », qui dépasse la sphère du couple ou celle de la famille pour s'étendre au monde entier. Ainsi l'amour de l'Époux peut remplacer celui du Père, comme Jacques supplée à celui d'Anne ; l'amour du peuple peut remplacer celui de la femme, comme celui de Cœuvre qui se consacre à la Ville. L'amour de Rodrigue peut entraîner « toute cette masse qui prend [sa] forme derrière [lui]¹⁹¹⁰ » et celui de Jeanne d'Arc embraser l'humanité : « C'est beau d'être la fille de Dieu ! chante-t-elle dans les flammes, Et ce n'est pas seulement Catherine et Marguerite, c'est tout le peuple ensemble des vivants et des morts qui dit *fille de Dieu*¹⁹¹¹ ! » L'amour vrai se caractérise alors par la surabondance de ses dons, fructifiant comme l'arbre de Jessé¹⁹¹² : « Il ne demandait qu'une goutte d'eau et toi, frère, aide-moi à lui donner l'Océan.¹⁹¹³ »

Au-delà de la souffrance et des incompréhensions, les œuvres de Claudel expriment une foi et une espérance inébranlables en l'amour¹⁹¹⁴, appelé à donner le bonheur à l'individu et le salut à l'humanité. La

¹⁹⁰⁶ AM (*version pour la scène*) Th II, p.809.

¹⁹⁰⁷ Ot, Th I, p.970.

¹⁹⁰⁸ « Hymne du Saint Sacrement », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP, p.402.

¹⁹⁰⁹ Saint Augustin, *Commentaire de la première épître de Saint Jean*.

¹⁹¹⁰ SdS, Th II, p.262.

¹⁹¹¹ JdA, Th II, p.666.

¹⁹¹² HTS, Th II, p.733.

¹⁹¹³ SdS, Th II, p.412.

¹⁹¹⁴ Claudel écrit à son Ysé en 1920 : « *La joie surpasse toujours la douleur* » (LY, p.140) et « *Nous sommes l'un à l'autre pour toujours, malgré l'absence, malgré la mort.* » (LY p.153). Violaine exprime à Jacques la certitude que l'amour est toujours vainqueur : « *Nous ne serons plus jamais arrachés l'un à l'autre* » (AM (*version pour la scène*) Th II, p.809), et Prouhèze le formule à Dona Musique : « *Oui, Musique, je le sais, celui que ton cœur attend, je suis sûre qu'il ne peut pas te faire défaut.* » (SdS, Th II, p.300).

perspective de cette heureuse issue permet de recevoir les souffrances d'ici-bas comme un exercice spirituel qui éduque à cet amour : « Il a été donné [à l'homme] de souffrir, et cette indication n'est pas vaine ; / Par là il est capable d'apprendre et de se corriger.¹⁹¹⁵» Pour Claudel, l'apprentissage de l'amour est la plus grande catéchèse par laquelle aimer l'autre inconditionnellement, jusqu'à la souffrance, permet de rejoindre Dieu qui est l'amour parfait. Cette *mimesis* spirituelle conduit l'homme sur un chemin de croix qui l'engage à se déposséder totalement au prix d'un long mais victorieux combat : « Il y a l'amour qui est le plus fort ! Il y a Dieu qui est le plus fort !¹⁹¹⁶»

III. « TU M'AS VAINCU MON BIEN-AIME !¹⁹¹⁷»

*Mon ennemi,
Tu m'as pris dans mes mains mes armes une à une
Et maintenant je n'ai plus de défense aucune.
Et voici que je suis nu devant vous, Ami¹⁹¹⁸!*

Au lyrisme amoureux auquel la poésie claudélienne laisse une large part s'associe l'héroïsme épique de ces amants en quête d'amour éternel. Les deux registres s'entrelacent comme dans la Bible, du *Livre des Rois* au *Cantique des Cantiques*, de *l'Évangile de Jean* au *Livre de l'Apocalypse*... Ils retracent le combat intérieur de l'homme qu'appelle l'amour mais qu'assaille l'Ennemi jaloux, histoire de l'humanité en lutte qui commence avec le serpent et s'achève avec le Christ, ce cavalier qui « fait la guerre avec justice », « le vêtement [...] trempé de sang »¹⁹¹⁹.

La dimension historique des combats et des persécutions relatés dans les deux Testaments n'empêche pas leur interprétation spirituelle, expression du combat intérieur qui agite l'homme depuis les origines, et Claudel depuis sa conversion :

Et que m'importait le reste du monde auprès de cet Être nouveau et prodigieux qui venait de m'être révélé ?

¹⁹¹⁵ RSJ, Th I, p.626.

¹⁹¹⁶ JdA, Th II, p.672.

¹⁹¹⁷ *Vers d'exil*, OP p.18.

¹⁹¹⁸ *Vers d'exil*, OP p.18.

¹⁹¹⁹ Ap 19, 11.

*C'était l'homme nouveau en moi qui parlait ainsi, mais l'ancien résistait de toutes ses forces et ne voulait rien abandonner de cette vie qui s'ouvrait à lui*¹⁹²⁰.

Dans tous ses drames, le poète met en scène le combat de l'homme ancien qui résiste contre l'homme nouveau qui l'appelle, à l'instar des deux Christophe Colomb. Les faits d'armes de Simon Agnel ne font qu'extérioriser le combat intérieur qui terrasse l'homme ancien au moment de la mort : « Rappelle l'armée¹⁹²¹ » demande-t-il à la Princesse quand son agonie écartèle entre « les ténèbres » et le « Soleil »¹⁹²² son « âme dure [dans] son harnais de fer¹⁹²³ ». L'Empereur du *Repos du Septième Jour* combat les démons de l'Enfer, sentant « ses genoux fléchir et un poids à [s]on cou [qui l'] entraîne¹⁹²⁴ ». Louis est partagé entre la pureté de Marthe qui l'attire et la séduction de Lechy qui l'assaille ; son combat intérieur s'exprime dans ses contradictions : il ne sait ce qu'il veut faire¹⁹²⁵ et voit en Marthe celle qui est à la fois douce et amère¹⁹²⁶. Celle-ci le prévient alors du combat à mener : « sache qu'il y a un danger pour toi. [...] Résiste ! / Et moi je te défendrai¹⁹²⁷ ». Georges vit une même lutte intérieure, conscient que rien de bon ne peut sortir du vieil homme : « Il faut vous séparer de moi, dit-il à Sygne, Le vieux plant ne nous donne plus sa sève. / [...] Rien de nouveau ne peut sortir de nous » ; raisonnable, il l'enjoint même de s'unir à Turelure : « Il faut l'épouser. Ses armes barbouillées aux nôtres, / Ça égayerait cette vieille peinturlure¹⁹²⁸ ». Pourtant, il ne peut s'empêcher de demander sa main et de condamner son mariage ... Pour le soutenir dans ce combat, Sygne est appelée par Monsieur Badilon : « soldat de Dieu ! debout ! Debout jusqu'au dernier moment !¹⁹²⁹ », disputant au sacrifice de son mariage autant de résistance que d'abnégation. Le renoncement à l'être aimé agite aussi Orian qui délibère dans une tirade contradictoire : « J'ai promis de ne plus la voir. [...] / Oui, je la reverrai, je le veux. / Qu'elle vienne¹⁹³⁰. » « Rude comme ceux qui ont en eux une grande semence à défendre¹⁹³¹ », Mesa doit protéger sa chasteté contre les assauts de la chair. Dans le *Soulier de satin*, pour manifester la dimension spirituelle du combat de

¹⁹²⁰ « Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1012.

¹⁹²¹ TdO, Th I, p.471.

¹⁹²² TdO, Th I, p.472.

¹⁹²³ TdO, Th I, p.472.

¹⁹²⁴ RSJ, Th I, p.632.

¹⁹²⁵ Il veut être « menuisier », « conducteur de diligence en Californie », « épicier dans l'Ouest » ... (E, Th I, p.536-537)

¹⁹²⁶ *MARTHE : Douce-Amère ! Pourquoi m'appelles-tu de ce nom qui me fait du plaisir et de la peine ?* (E, Th I, p.543)

¹⁹²⁷ TdO, Th I, p.540.

¹⁹²⁸ E, Th I, p.582.

¹⁹²⁹ Ot, Th I, p.905.

¹⁹²⁹ Ot Th I, p.977.

¹⁹³⁰ PH, Th II, p.173.

¹⁹³¹ PdM, p.834.

Prouhèze à l'heure du choix, « les armées innombrables de Dieu [...] s'avancent à [s]a rencontre¹⁹³²» dans son sommeil. Victorieuse, elle peut alors nommer « Sept-Épées » la fille qui poursuivra ce combat après elle, en luttant contre les flots. De même, Christophe Colomb essuie trois tempêtes avant de parvenir au seuil de sa vie¹⁹³³. Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, l'affrontement des deux Demi-Chœurs¹⁹³⁴ résume le combat commencé par Jeanne avec sa « terrible épée devant laquelle se sauvaient Anglais et Bourguignons¹⁹³⁵», et achevé par le feu qui lui « rompt ses chaînes¹⁹³⁶». Enfin, pour connaître le bonheur, il faut à Sara combattre sept fantômes¹⁹³⁷ pendant que Tobie lutte contre le gros poisson¹⁹³⁸.

Qu'il engage dans la lutte toute une armée, le cœur humain ou simplement son corps, le combat est constitutif des drames qui illustrent à l'échelle de l'individu l'assaut victorieux mené dans l'Histoire contre les forces du Mal qui en l'homme affrontent Dieu :

Il y eut alors un combat dans le ciel : Michel, avec ses anges, dut combattre le Dragon. Le Dragon, lui aussi, combattait avec ses anges, mais il ne fut pas le plus fort ; pour eux désormais, nulle place dans le ciel. Oui ; il fut rejeté, le grand Dragon, le Serpent des origines, celui qu'on nomme Diable ou Satan, le séducteur du monde entier. [...] Alors j'entendis dans le ciel une voix forte, qui proclamait : « Maintenant voici le salut, la puissance et le règne de notre Dieu, voici le pouvoir de son Christ ! »¹⁹³⁹

Croyant à la victoire annoncée et anticipée par la résurrection du Christ, Claudel met en scène la vertu dramatique du combat, tout en désignant l'attitude du Christ qui, paradoxalement, rendra l'homme vainqueur : « Il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix. C'est pourquoi Dieu l'a exalté.¹⁹⁴⁰»

¹⁹³² SdS, Th II, p.403.

¹⁹³³ CC, Th II, p.610.

¹⁹³⁴ Ils s'affrontent pour défendre les deux parties du procès : « Avec le secours du diable » affirme l'un, « avec le secours de Dieu » soutient l'autre pour délibérer « si elle est de Dieu ou du diable ». (JdA, Th II, p.670).

¹⁹³⁵ JdA, Th II, p.666.

¹⁹³⁶ JdA, Th II, p.672.

¹⁹³⁷ HTS, p.712.

¹⁹³⁸ HTS, Th II, p.713.

¹⁹³⁹ Ap, 12, 7-10.

¹⁹⁴⁰ Ph, 2, 8-9.

1. « Un état continu de composition.¹⁹⁴¹ »

*Qui dit victoire en effet dit toujours une espèce de violence et de contrainte.*¹⁹⁴²

Ressource dramatique par excellence¹⁹⁴³, le combat intérieur est le propre du chrétien¹⁹⁴⁴ qui « ne vit pas comme le sage antique à l'état d'équilibre, mais à l'état de conflit. Tous ses actes ont des conséquences. Il se sent dans un état continu de composition.¹⁹⁴⁵ » Jacques Petit fait remarquer que la violence régnant dans les drames n'est pas associée à la tristesse, mais qu'elle conduit au contraire « à un mouvement optimiste » de réunification de soi¹⁹⁴⁶. La lutte permet la création du drame comme elle permet l'avènement de l'homme nouveau, toujours par l'édification d'une œuvre unifiée.

Pour Claudel, cette lutte naît en l'homme ancien de son désir de puissance, qui s'oppose à la toute-puissance divine¹⁹⁴⁷ :

*Les relations étroites instituées par ce contrat de mariage qu'on appelle la religion entre un être infiniment parfait et un être infiniment imparfait ne peuvent être pacifiques [...]. Quoi de plus tragique que la lutte de l'invisible contre tout le visible*¹⁹⁴⁸?

Claudel interroge au fil de ses œuvres le sens de cette tension, née de la rencontre divine, et dont l'acception évolue, passant d'une "résistance" à une "aspiration" divines :

*En sortant de Notre-Dame, je me trouvais donc dans cette situation d'âme : un royaume nouveau, un monde nouveau d'amour et de joie inénarrables qui venait de m'être révélé avec une parfaite certitude, et d'autre part un monde autour de nous nullement changé, sans que je visse aucun rapport de l'un à l'autre. Je puis dire que toute mon œuvre, qui n'est pas encore finie, consiste dans cette espèce de lutte entre ces deux mondes, de révolte d'abord contre les ténèbres et de leur lente et progressive élimination, et enfin de la digestion spirituelle de l'un par l'autre.*¹⁹⁴⁹

¹⁹⁴¹ M| p.283.

¹⁹⁴² « Du lieu et de la condition des corps ressuscités », PB I, p.28-29.

¹⁹⁴³ « Le poème dramatique est une action. [...] le drame actualise, complète, authentifie, élève à la valeur d'exemple, un de ces débats inchoatifs, plus ou moins riche de signification, au milieu desquels la vie courante ne cesse de nous promener. » (« La poésie est un art », *Positions et Propositions*, OPr p.52).

¹⁹⁴⁴ « C'est la foi qui « fait vivre tout homme moderne dans un milieu essentiellement dramatique » (Paul Claudel, cité par Michel Lioure, in *Le Théâtre religieux en France*, Paris, PUF, 1982, p.100).

¹⁹⁴⁵ M| p.283.

¹⁹⁴⁶ Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op. cit. p.79.

¹⁹⁴⁷ « C'est cette répulsion essentielle, cette nécessité de ne pas être Cela qui nous donne la vie et par suite d'être autre chose, qui ourdit notre substance, qui nous inspire et nous emmembre. Nous ne vivons que pour résister, pour recommencer la mystérieuse lutte d'Israël. » (« Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.164).

¹⁹⁴⁸ *Lettre à André Gide du 8 Juillet 1909*, Correspondances, p.106-108, cité par M.Lioure, in *Claudeliana*, « Claudel et la notion de drame », op. cit. p.21.

¹⁹⁴⁹ Paul Claudel, Lettre à Georges Batault du 28 janvier 1907, cité par M.Lioure in *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, op.cit. p.38.

La lutte commence avec la foi et redouble de force lorsque celle-ci rend l'homme vainqueur du péché, empêchant l'homme, même saint ou converti, de se croire jamais arrivé ici-bas : « Qui m'entend, dit en Lâla la grâce, est guéri du repos pour toujours et de la pensée de l'avoir trouvé.¹⁹⁵⁰ » Pour l'Empereur du *Repos*, au combat des vivants contre les morts succède la lutte contre « la fureur abominable¹⁹⁵¹ » des bêtes infernales, qui ne commence qu'après son sacrifice saint. Si Violaine consent au sacrifice dès le prologue du drame, le combat n'épargne pas la sainte qu'elle est devenue, en devenant la victime de sa propre sœur. De même, Jeanne pourtant « fille de Dieu » et victorieuse des Anglais est assaillie par d'autres adversaires qui l'accusent de mensonge et de sorcellerie :

En réalité, Jeanne ne soutient pas un seul combat, et c'est ce qui rend sa passion si émouvante : elle en soutient deux : l'un contre les hommes et l'autre contre Dieu, car la sainteté n'est pas autre chose que la victoire de l'amour sur notre moralité humaine qui résiste tant qu'elle peut et qui demande à être réduite.¹⁹⁵²

Le combat mis en scène dépasse donc la tension initiale entre *animus* et *anima* ou entre la chair et l'esprit car l'assaut redouble de force quand l'esprit sort vainqueur de la première lutte : « Et maintenant voici la seconde bataille qu'on livre tout seul sans amis et sans position et sans armes et sans arguments¹⁹⁵³ ». Victorieux de la concupiscence de la chair en renonçant à celle qu'il aime, Rodrigue entre en résistance contre la flotte ennemie¹⁹⁵⁴, qui annonce un second combat plus essentiel encore, pour terrasser l'orgueil, ultime obstacle au dénouement du drame. Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, ce sont les fantômes et le poisson en embûches sur le chemin qui cherchent à empêcher le salut qui découlerait de l'union des héros.

Ce combat, spirituel, vaut la peine d'être mené parce que « les coups d'un vaincu ne font pas mal¹⁹⁵⁵ ». Une telle victoire d'avance annoncée nécessite un sauveur, qui, christique, prend le visage de la grâce ou celui de l'Époux. Pour Tête d'Or en proie avec lui-même, le salut vient de la Princesse :

Tête d'Or est un peu le résultat de cet éblouissement et en même temps de cette lutte [...]. Tête d'Or représente l'espèce de fureur avec laquelle je me défendais contre la voix qui m'appelait et qui est symbolisée par la Princesse.¹⁹⁵⁶

¹⁹⁵⁰ Ville, Th I, p.735.

¹⁹⁵¹ RSJ, Th I, p.622.

¹⁹⁵² « Conférence de M. Paul Claudel (1er octobre 1936) », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1391

¹⁹⁵³ « Sainte Jeanne d'Arc », *Visages radieux*, OP p.843

¹⁹⁵⁴ Camille propose à Rodrigue la paix s'il succombe à la chair en recueillant Prouhèze : « Si vous retirez votre flotte, il propose de me laisser partir avec vous » (SdS, Th II, p.440) Ne le faisant pas, Rodrigue déclenche la bataille.

¹⁹⁵⁵ SdS, Th II, p.439.

¹⁹⁵⁶ MI, p.59

Pour Louis, le salut qu'il refuse vient de Marthe : « je te sauverai¹⁹⁵⁷ » lui promet-elle s'il résiste à la tentation. L'Empereur du *Repos du Septième Jour* se sacrifie pour délivrer ses sujets de « l'hôte importun¹⁹⁵⁸ ». Orso épousant Pensée « sauve le nom¹⁹⁵⁹ de l'insulte comme on sauve un drapeau.¹⁹⁶⁰ » Quant à Tobie, il a « sauvé [Sara] de l'enfer par le sacrement de la Grâce de Dieu¹⁹⁶¹ ». Lutter contre un mal spirituel demande l'intervention de forces surnaturelles, auxquelles Claudel fait appel dès *Le Repos du Septième Jour* : l'Ange de l'Empire y conseille l'Empereur, figure qu'on retrouve dans le *Soulier de Satin* avec l'Ange Gardien qui conduit Prouhèze au renoncement, et dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, où Azarias guide et protège Tobie jusqu'à ses noces. Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, les saints du Ciel et la Vierge jouent un rôle équivalent¹⁹⁶². Quand cette force spirituelle ne s'incarne pas dans un personnage, elle est reçue dans la prière : le salut entrera dans l'Empire lorsque l'homme élèvera « les mains vers le Ciel¹⁹⁶³ » le septième jour ; avant de ressusciter l'enfant, Violaine implore le Verbe de Dieu en récitant l'Office ; *Le Soulier de Satin* s'ouvre en prologue par la prière du Jésuite, que prolonge celle de Prouhèze à la « Vierge Mère » ; pour aider Christophe Colomb à franchir le grand Passage, « Tous se mettent à genoux, y compris la Mule » et s'adressent avec succès à « la Reine des Anges » : « Vierge, Mère de ton Fils... Ouvrez-vous, Portes éternelles [...] Nous te supplions pour ton serviteur, Christophe Colomb. »¹⁹⁶⁴ Dès lors, celui qui amène la victoire n'est plus celui qui agit mais celui qui implore, renversant le rapport de forces traditionnel d'un combat.

¹⁹⁵⁷ E, Th I, p.582.

¹⁹⁵⁸ RSJ, Th I, p.621.

¹⁹⁵⁹ Sauvage le nom, il sauve la personne qui investit ce nom.

¹⁹⁶⁰ PH, Th II, p.199.

¹⁹⁶¹ HTS, Th II, p.735.

¹⁹⁶² Voir le chapitre 6, IV, 2.

¹⁹⁶³ RSJ, Th I, p.640.

¹⁹⁶⁴ CC, Th II, p.626.

2. « Je ne fais rien de moi-même¹⁹⁶⁵ »

*Il faut céder enfin ! ô porte, il faut admettre
L'hôte ; cœur frémissant, il faut subir le maître¹⁹⁶⁶*

Ce n'est jamais le vainqueur du combat qui apporte au drame sa résolution, car la force des hommes est impuissante face à celle de Dieu : Tête d'Or marche certes en vainqueur des combats humains, mais son cœur chancelle face à la mort ; Avare n'est pas le héros de *La Ville*, même s'il a mené sa destruction avec succès ; Rodrigue Vice-Roi, conquérant du nouveau monde, ne conquiert pas encore son âme... La lutte du vrai héros se solde au contraire par un échec salvifique : l'Empereur s'abaisse jusqu'aux Enfers¹⁹⁶⁷ et apporte la victoire au prix de sa mort ; Violaine succombe à la jalousie de Mara et Jeanne sauve la France en périssant des mains de ses adversaires ; c'est en échouant à la guerre qu'Orlan apporte à Pensée le salut et c'est prisonnier que Rodrigue résout *Le Soulier de Satin*... Évangéliques, les drames font ainsi l'éloge du vaincu¹⁹⁶⁸ et de la faiblesse humaine, qui permet à la force de Dieu de se manifester, témoignant que la gloire n'attend pas les parfaits, mais les saints¹⁹⁶⁹. À l'inverse, l'apparente défaite mène à la vraie victoire spirituelle, qui s'obtient non par la maîtrise, mais dans l'abandon. Dans la première version de *Tête d'Or*, ce dernier fait gagner la bataille à la sueur de son front : « Nous avons vaincu, nous avons chassé ! Nous avons prévalu par la force¹⁹⁷⁰ ! » Le drame ne s'achève pourtant pas sur cette victoire humaine, mais sur sa capitulation au dernier

¹⁹⁶⁵ Jn 8, 28.

¹⁹⁶⁶ *Vers d'exil*, OP p.18.

¹⁹⁶⁷ LE RÉCITANT : *La porte de la terre s'ouvre pour recevoir [le soleil]. / C'est le moment de la solennelle Introduction ! [...] Il s'avance sur l'autel ! / Il descend ! il s'abaisse ! dans l'embrasement du sacrifice, il baisse.* (RSJ, Th I, p.659).

¹⁹⁶⁸ ORLAN : *Pourquoi serais-je la seule chose au monde qui n'est pas capable d'être vaincue ?* (PH, Th II, p.173).

¹⁹⁶⁹ Don Pélage échoue dans son mariage car il attend d'être parfait pour aimer : « *Et pourquoi n'aurais-je pas attendu que mon palais fût terminé pour que l'amour y entre ?* » demande-t-il à Dona Honoria sans comprendre que le bonheur ne réside pas dans la perfection formelle mais dans l'authenticité du cœur. (SdS, Th II, p.327). Cet éloge de l'imperfection structure le *Soulier de Satin*, de la victorieuse défaite militaire de Rodrigue à l'apologie de ses dessins fantaisistes qui ne répondent à aucun canon esthétique. Chez Claudel, on le lit entre autres dans la jubilation burlesque de certaines associations poétiques, dans la déstructuration du temps et de l'espace, et dans celle, revendiquée, de la syntaxe : « *Ce qu'on appelle une faute de français est le plus souvent le mouvement instinctif du langage qui cherche un chemin de traverse pour éviter le détour, l'obstacle ou la cacophonie que les pédants opposent à sa marche. La faute grammaticale est le plus souvent le remède à une faute euphonique. La voix a ses lois, l'âme a ses exigences, qui ne sont pas celles de la logique et de l'écriture.* » (« Parabole d'Animus et d'Anima », *Positions et propositions*, OPr p.41).

¹⁹⁷⁰ TdO I, Th I, p. 70.

acte, lorsqu'il reconnaît la vanité de sa situation : « C'est que j'ai été rien¹⁹⁷¹! » Dans *L'Échange*, si Marthe est « celle qui est plus forte que [Louis]¹⁹⁷² », c'est parce qu'elle est « petite et humble¹⁹⁷³ ».

Seul le passage de l'avoir à l'être parachève en l'homme l'image de "Celui qui Est". Mais cette conversion passe par une nécessaire humiliation¹⁹⁷⁴. L'homme acquiert alors l'humilité, qui s'exprime scéniquement par son abaissement jusqu'à cette terre qu'il désirait dominer¹⁹⁷⁵. De fait, le cœur de Mesa s'ouvre lorsqu'humilié, il « tombe, brisé par terre », après la « lutte affreuse dans l'obscurité¹⁹⁷⁶ » contre Amalric. La Princesse chassée apprend l'humilité qui la rendra vainqueur de l'orgueil de Tête d'Or : « Voyez comme elle se penche, pensive, pareille au tournesol défleuri / Qui tourne tout entier son visage de graines vers la terre !¹⁹⁷⁷ ». Après s'être consacrée à Dieu en se laissant « couler la face contre terre », Sygne reste « terrassée¹⁹⁷⁸ » par son sacrifice et meurt « étendue par terre¹⁹⁷⁹ ». Dans son succès, l'Empereur est enseveli et porté « dans la caverne sépulcrale¹⁹⁸⁰ » tandis que Violaine meurt « à demi enterrée sous la sablonnière¹⁹⁸¹ » et qu'Orian « repose en terre chrétienne¹⁹⁸². » Prouhèze, elle, passe la « nuit nuptiale » de son renoncement « à genoux¹⁹⁸³ » et Jeanne d'Arc accepte de finir en cendres rendues à la terre¹⁹⁸⁴. Pour Claudel, seul l'*humus* assure la stabilité de l'arbre auquel l'homme s'apparente : « L'arbre seul, dans la nature [...] est vertical, avec l'homme. [...] agriffé de toutes ses racines au sol pierreux, l'arbre [est] invincible¹⁹⁸⁵ ». L'humilité du personnage qui meurt à lui-même en « retournant à la poussière », expie la faute originelle¹⁹⁸⁶ et la rachète en assimilant l'homme

¹⁹⁷¹ TdO I, Th I, p.155.

¹⁹⁷² TdO II, Th I, p.472.

¹⁹⁷³ E, Th I, p.573.

¹⁹⁷⁴ « *L'humilité est le remède* » (Paul Claudel, cité par Robert Mallet dans son Journal, le 12 décembre 1950, in « Un esprit concret », Hommages à Paul Claudel Paris, La Nouvelle Revue Française, 1er Septembre 1955, p.575).

¹⁹⁷⁵ Étymologiquement *humus*, qui donne racine à l'« humilité ».

¹⁹⁷⁶ PdM, Th I, p.886.

¹⁹⁷⁷ TdO I, Th I, p.109.

¹⁹⁷⁸ Ot, Th I, p.956.

¹⁹⁷⁹ OT, Th I, p.973.

¹⁹⁸⁰ TdO I, Th I, p.113.

¹⁹⁸¹ AM, Th I, p.1062.

¹⁹⁸² PH, Th II, p.197.

¹⁹⁸³ SdS, Th II, p.367.

¹⁹⁸⁴ JdA, Th II, p.671.

¹⁹⁸⁵ « Le Pin », *Connaissance de l'Est*, OP p.79.

¹⁹⁸⁶ « *Tu es poussière et tu retourneras à la poussière* » est le châtement divin qui suit la faute d'Adam et d'Ève. (Gn 3, 19).

au Christ abaissé de la Croix¹⁹⁸⁷, installé dans un tombeau comme Violaine dans sa grotte et descendu aux Enfers comme l'Empereur du *Repos*. À cet anéantissement correspond l'avènement de la victoire spirituelle selon les mots mêmes du Christ : « le plus grand parmi vous sera votre serviteur. Qui s'élève sera abaissé et qui s'abaissera sera élevé.¹⁹⁸⁸» Laissant son corps à la terre, l'homme peut conquérir le Royaume¹⁹⁸⁹ et remporter le combat de l'amour : « où le corps ne passe pas, la charité peut passer qui est plus forte que tout.¹⁹⁹⁰» La clé du drame réside donc dans la reconnaissance par l'homme de son impuissance :

COEUVRE : L'homme, s'étant soustrait à Dieu, doit être [...] substitué. Aucun homme n'aurait pu offrir à Dieu que l'homme qu'il est, avec imperfection, / Et non ce par quoi il est homme, c'est-à-dire l'image de Dieu, qu'il vit. / Dieu seul pouvait restituer Dieu à Dieu, / Et c'est pourquoi tu dis qu'il s'est fait homme¹⁹⁹¹.

Renonçant à lui-même, l'homme laisse Dieu l'incorporer, permettant alors que vive et se manifeste « Celui qui est en [lui et qui] est plus grand que celui qui est dans le monde.¹⁹⁹²»

Le paradoxe chrétien rend alors active la passivité et victorieuse la reddition. Les figures de saints invitent à entrer dans ce mystère où l'héroïsme consiste à consentir à l'abandon pour permettre à la grâce d'agir efficacement. Lâla prie Avare en ce sens : « Pourquoi agir par toi-même ? Confie ta pensée au temps et elle ne sera point vaine ; il l'exécutera comme un ouvrier que l'on prend à la tâche¹⁹⁹³» ; Orso l'enseigne catégoriquement à Pensée :

PENSEE : Ne suis-je pas maîtresse de moi-même ; et de mon âme et de mon corps / Et de ceci que j'ai fait de moi ?
ORSO : Non.¹⁹⁹⁴

Tête d'Or doit « défaire¹⁹⁹⁵» son âme ; Mesa comprend qu'il ne peut se sauver par lui-même, et prenant « exécution de [s]on orgueil », il peut enfin faire l'offrande de son néant : « Et maintenant, sauvez-moi, mon Dieu, parce que c'est assez ! [...] / Et me voici entre vos mains comme une pauvre chose sanglante et broyée !¹⁹⁹⁶» Prouhèze appelle Rodrigue à mépriser ses propres forces : « O Rodrigue, il est vrai, cette distance

¹⁹⁸⁷ Le symbolisme des mâts abattus dans *Le Soulier de Satin* ou dans *Le Livre de Christophe Colomb*, ainsi que l'arbre coupé sous les pieds de Tête d'Or assimile la déchéance des héros à celle du Christ qui s'abassa même de la Croix.

¹⁹⁸⁸ Mt, 23, 11-12.

¹⁹⁸⁹ « Celui qui se fera comme un enfant, celui-là est le plus grand dans le royaume des Cieux.

¹⁹⁹⁰ SdS, Th II, p.501.

¹⁹⁹¹ Ville, Th I, p.729.

¹⁹⁹² 1 Jn, 4, 4.

¹⁹⁹³ Ville, Th I, p.710.

¹⁹⁹⁴ PH, Th II, p.200.

¹⁹⁹⁵ TdO, Th I, p.472.

¹⁹⁹⁶ PdM, Th I, p.889.

qui me sépare, il est impossible par nos seules forces de la franchir.¹⁹⁹⁷» La résolution du drame passe toujours par une capitulation qui rend victorieux celui qui s'est soumis.

En acceptant de voir en l'autre la source de son salut, l'homme comprend que l'ennemi n'est pas extérieur, mais en lui : « Il faut que je n'existe plus¹⁹⁹⁸ », dit Rodrigue au Chinois dès le début du drame, entamant son combat spirituel. La lutte oppose alors à l'être nouveau le vieil homme qui doit lui céder la place. L'Empereur l'admet dans sa sagesse et s'efface au profit de son fils qui régénère pour lui l'Empire :

L'EMPEREUR : L'enfant et le jeune homme aime à agir par lui-même, mais celui qui a vieilli dans la Sagesse, / Voit une lumière, et hors de lui son désir est de se conformer à la règle qu'il a reçue. [...] Pour toi, ô mon fils, prends ma place. Je dois mourir¹⁹⁹⁹.

Figure du Baptiste qui « diminue pour que Dieu croisse²⁰⁰⁰ », par son anéantissement l'Empereur permet au salut d'advenir : « je n'apporte point la bonne nouvelle, mais je suis celui qui marche devant²⁰⁰¹ ». Cœur cède de même la place à Ivors, Orian au fils qui s'éveille dans le sein de Pensée et Prouhèze à Sept-Épées. Par sa mort, l'homme tue le péché qui luttait en lui contre Dieu²⁰⁰², et permet qu'un homme nouveau naisse de cette dépossession. Cette négation de soi, exprimée par le « non » claudélien, est un « assentiment intérieur²⁰⁰³ » qui correspond au « oui » de la Vierge. Renonçant à « cette âme qui ne lui appartient pas²⁰⁰⁴ », l'homme peut passer d'une relation de possession qui l'enferme, à une relation de don²⁰⁰⁵ qui l'ouvre au mystère de Dieu. Dans son « non », l'homme ne refuse donc pas la femme ni la grâce, mais le péché qui la rendait inaccessible. Son renoncement à lui-même devient consentement à la grâce qui permet le triomphe de l'amour vrai.

Se rendant à Dieu à l'issue de son combat intérieur, l'homme devient comme le Christ « louange de gloire de sa grâce²⁰⁰⁶ » et peut s'exclamer, victorieux : « C'est fini, la messe est dite. [...] / Il n'y plus rien à voir,

¹⁹⁹⁷ SdS, Th II, p.445.

¹⁹⁹⁸ SdS, Th II, p.292.

¹⁹⁹⁹ RSJ, Th I, p.652.

²⁰⁰⁰ Jn, 3, 30.

²⁰⁰¹ RSJ, p.648.

²⁰⁰² « Le voici donc enfin abattu, l'édifice de votre amour-propre ! » s'exclame Monsieur au consentement de Sygne. (Ot, Th I, .956).

²⁰⁰³ Ville, Th I, p.727.

²⁰⁰⁴ SdS, Th II, p.307.

²⁰⁰⁵ Voir le chapitre 4, II, 4.

²⁰⁰⁶ Ep, 1, 6

le combat est combattu et la victoire est gagnée. [...] / Voici le drame fini qui retenait ici l'univers.²⁰⁰⁷ » Dans ce parcours spirituel mais incarné, Christophe Colomb et Rodrigue livrent la clé de résolution du drame : ils ont atteint l'Autre monde parce qu'ils l'ont « pris à revers²⁰⁰⁸», trompant la souffrance et l'attente d'ici-bas.

*

Pour le poète chrétien, l'anthropologie est une théologie, et le drame du salut qui se réécrit dans chaque histoire individuelle est le lieu d'une rencontre avec le Dieu fait homme qui s'y dit. Comprendre son drame, apprendre à le lire au regard de l'éternité, sonder les ressorts et les pièges de l'amour puis lutter pour le faire advenir sont autant de discours sur l'homme que sur le Dieu dont il est l'image éternelle. L'union poétique de l'homme et de la femme propose une issue au drame de la séparation initiale : malgré la tentation gnostique du spirituel, le corps finit par trouver sa place dans le couple, et les noces finales scellent la réconciliation d'*éros* et d'*agapè* en une communion rendue possible par l'avènement du corps de Dieu dans le Christ, que l'homme peut désormais imiter et recevoir. Expression initiale d'un combat, *animus* et *anima* enfin réunis trouvent dans la miséricorde divine l'élément surnaturel qui seul permet cette réconciliation.

Ainsi, dans une démarche autonymique, Claudel illustre en parabole le moyen évangélique de représenter Dieu : non pas à la sueur de son front, ni même par l'art ou le discours, mais par l'imitation du Christ dans l'anéantissement à soi-même :

*Cherchez à imiter Dieu puisque vous êtes ses enfants bien-aimés. Vivez dans l'amour, comme le Christ nous a aimés et s'est livré lui-même pour nous, s'offrant en sacrifice à Dieu, comme un parfum d'agréable odeur.*²⁰⁰⁹

²⁰⁰⁷ « Rome », *Poèmes de guerre*, OP p.545

²⁰⁰⁸ *L'ANGE GARDIEN : Il rejoint l'autre monde, le même, l'ayant pris à revers. Ici l'on souffre et attend. Et derrière cette paroi aussi haute que le ciel, là-haut, là-bas, commence l'autre versant, le monde d'où il vient, l'Église militante.* (SdS, Th II, p.414) Ce chemin inversé que parcourent les héros sur la mer, et que les personnages claudéliens sont conduits à emprunter dans leur cœur, évoque la propriété optique de l'image inversée au fond de l'œil, qui doit se retourner pour s'imprimer à l'endroit et donner une représentation juste de la chose observée. La conversion de l'homme consiste en ce retournement intérieur, qui passe - comme les rayons lumineux se croisant - par un point de néant, pour que soit restituée l'image divine en lui que le péché avait inversée. « Prendre le chemin à revers », c'est donc inverser les rayons, recouvrer la vue en se convertissant et permettre la restitution de cette Image imprimée au fond de soi, par laquelle l'homme manifesterait Dieu et participerait à sa nature.

²⁰⁰⁹ Ep, 5, 1-2.

CHAPITRE 4

DE L'IMAGE À LA RESSEMBLANCE DIVINES

*Tout chrétien de son Christ est l'image vraie quoique indignée,
Et le visage qu'il montre est le reflet trivial
De cette Face de Dieu en son cœur, abominable et triomphale !²⁰¹⁰*

« Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, il les créa homme et femme²⁰¹¹ » : toute la poétique claudélienne est contenue dans ce verset biblique qui invite à rechercher l'image de Dieu en l'homme. Ainsi, pour représenter Dieu, il n'y aurait qu'à lire dans l'humanité l'image que Dieu y laisse de lui... Mais plusieurs facteurs rendent cette tâche dramatique. Le péché tout d'abord, qui a effacé, abîmé ou terni l'image divine, induit une méprise sur laquelle se fonde le drame spirituel : l'homme prend Dieu pour responsable de son malheur, ce que Claudel met en scène dans le rapport des héros aux figures de la grâce. La Princesse est considérée à tort comme une ennemie par Tête d'Or ; Violaine la sainte apparaît aux yeux de Jacques comme une « fausseté de femme ». En Pensée et Tobie, on retrouve la figure de l'aveugle qui se méprend sur son interlocuteur : Pensée prend Orso pour Orian²⁰¹² et Tobie prend Sara pour son fils²⁰¹³... En mettant en scène l'écart entre la perception du protagoniste et la réalité qu'il contemple, Claudel commente le rapport de l'homme à l'image, qui appelle un acte de lecture et d'interprétation auquel il doit être

²⁰¹⁰ « Le chemin de croix – sixième station », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.481.

²⁰¹¹ Gn 1, 27.

²⁰¹² PH, IV, 2.

²⁰¹³ HTS III, 1.

éduqué²⁰¹⁴. Ce processus correspond à la conversion du personnage qui dénoue autant le drame spirituel que le drame poétique de l'image. En outre, l'existence de l'image et, intrinsèquement, de l'homme en tant qu'image divine, présuppose un écart entre la réalité et sa représentation, faisant de cette image un espace dramatique ambivalent. Originellement, cet espace est un lieu de liberté où l'homme, image du Dieu créateur, peut exercer sa créativité et développer son imagination pour choisir de devenir à sa ressemblance²⁰¹⁵, image vivante de Dieu. Mais la conquête de l'image peut aussi devenir le lieu d'une perversion, où la créature, usurpant la place du créateur, produit des images fausses qui deviennent illusions ou idoles, ce dont *Le Soulier de Satin* met en garde avec les personnages de Don Mendez Leal ou de l'Actrice. L'espace dramatique devient alors celui du salut. Il signifie tout à la fois la séparation et la conquête, la distance à l'image et l'effort pour la (re)conquérir : « C'est "à travers l'intervalle", insiste Michel Lioure, que les amants du *Soulier de Satin* ne cesseront de s'appeler et tenteront [...] de se rejoindre.²⁰¹⁶ » Le drame claudélien, à l'instar de l'histoire du salut, est ainsi l'objet d'un double enjeu pascal où l'homme-image et le poète-faiseur d'images, cherchent ensemble la ressemblance de Dieu.

C'est cet espace scénique, passage de l'image à la ressemblance qui intéresse notre chapitre. Le drame installe l'intrigue dans le temps qui suit la faute originelle et où l'homme, *de facto*, est aveuglé par son péché. L'écart entre Dieu et l'homme ne peut alors présenter qu'une « image dégradée du *Logos*²⁰¹⁷ », appelée « trace » ou « vestige » par la théologie. Vestige de l'image éternelle, l'image humaine peut devenir illusion, mais aussi figure, première étape dans la conquête de l'image²⁰¹⁸, lorsqu'éclairée par le sens du drame et par

²⁰¹⁴ Avec le personnage du Chinois qui prend le propos de Rodrigue au sens littéral, Claudel commente le risque d'échec de l'image par un défaut d'interprétation :

RODRIGUE : Là-bas, sous les feuilles, [saint Jacques] éclaire une femme qui pleure de joie et qui baise son épaule nue. [...] Ai-je dit que c'était son âme seule que j'aimais ? c'est elle tout entière. / Et je sais que son âme est immortelle, mais le corps ne l'est pas moins, / Et de tous deux la semence est faite qui est appelée à fleurir dans un autre jardin.

LE CHINOIS : Une épaule qui fait partie d'une âme et tout cela ensemble qui est une fleur, comprends-tu, mon pauvre Isidore ? Ô ma tête, ma tête !

RODRIGUE : Isidore, ah ! si tu savais comme je l'aime et comme je la désire !

LE CHINOIS : Maintenant je vous comprends et vous ne parlez plus chinois. (SdS, Th II, p.291).

Sur l'acte de lecture, voir le chapitre 7, I, 2, b.

²⁰¹⁵ « Dieu dit : "Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance". » (Gn 1, 26).

²⁰¹⁶ M.Lioure, « Espaces imaginaires claudéliens », *La Dramaturgie claudélienne*, *op.cit.* p.88.

²⁰¹⁷ M.-A. Vannier, article « Trace » dans le *Dictionnaire critique de Théologie* (dir. J.-Y. Lacoste), *op. cit.* p.1402.

²⁰¹⁸ « Le concept de typos, traduit en français par figure étant très riche, fonctionne plus facilement qu'il n'est défini. « Figure » évoque un premier plan visuel et conventionnel qui en cache et en signifie un autre plus réel ; ainsi « figure », plus proche de personnage ou

la rencontre d'autrui, elle désigne la réalité divine. Ainsi voit-on Tête d'Or s'illuminer quand il accède au trône et sauve le pays, devenant une figure du Christ : « Tu as sauvé ce royaume, reconnâit-on, Tu as donné à chaque chose une nouvelle naissance²⁰¹⁹ ». Mais si cette figure désigne effectivement celle du Sauveur, elle ne concorde pas encore à son image : parce qu'il a usurpé sa place de roi, il n'est qu'un personnage²⁰²⁰ dans le drame... En théologie, la figure ne devient vraiment image que lorsqu'elle s'anime²⁰²¹ pour devenir ressemblance : « si la trinité de l'âme est l'image de Dieu, dit Saint Augustin, [...] c'est parce qu'elle *peut* encore se rappeler, comprendre et aimer celui par qui elle a été créée.²⁰²² » La valeur modale de la proposition le souligne, la réalité de l'image divine existe en l'homme « en puissance » : dans sa liberté, il peut tendre et aspirer à l'image divine qui l'a façonné et dont il porte la trace²⁰²³. Les théologiens en déduisent que « cette image de la Trinité dans l'âme n'est donc pas statique, mais dynamique ; elle ne se réalise que dans la relation au Créateur, et cette relation constitue pour elle une sorte de création continuée.²⁰²⁴ » Cette "animation" de l'image qui devient ressemblance résulte à la fois de l'agir divin, seul le Souffle créateur pouvant donner vie à l'image, et de l'agir humain, expression de la volonté et de la liberté de l'homme qui se conforme au Christ. Comme au théâtre, l'imitation joue un rôle fondamental dans ce passage de la figure à l'image. L'assertion baroque de Shakespeare²⁰²⁵ reprise en substance par Claudel quand il déconstruit l'illusion dramatique dans *Le Soulier de Satin*²⁰²⁶, est une analogie plus théologique qu'on ne croit : l'homme-image de Dieu est appelé à devenir acteur pour réaliser l'image. Pour Claudel, cet acte est celui de la foi qui met en mouvement

*de masque, s'oppose à « visage », et « figurant » à « acteur ». Figurer sur une liste, c'est faire état de rôle et pas encore le remplir. » (P. Beauchamp, *L'un et l'autre Testament, t 2. Accomplir les Écritures*, « L'exégèse selon les "figures" », op. cit. p.225).*

²⁰¹⁹ TdO (1^{ère} version), Th I, p.70.

²⁰²⁰ Étymologiquement, « *persona* » désigne en latin le masque de théâtre et par métonymie le personnage ou l'acteur. Tête d'Or joue à être roi mais n'est pas encore devenu semblable au Christ, seule image vraie du Roi éternel.

²⁰²¹ Cette "animation" de l'image qui devient ressemblance résulte à la fois de l'agir humain et de l'agir divin, par le souffle de Dieu qui peut seul donner vie à l'image.

²⁰²² Saint Augustin, *De Trinitate*, XIV, 12, 15.

²⁰²³ « *La plupart des Pères sont d'accord avec saint Augustin pour distinguer effectivement l'image, naturelle à l'âme et qui ne peut y être qu'obscurcie mais non effacée par le péché, de la ressemblance, qui suppose une participation à la propre vie de Dieu que la grâce surnaturelle peut seule communiquer aux justes. L'opposition entre image et ressemblance [...] répond à sa manière à l'intention, certainement biblique, d'affirmer d'une part la destination de l'homme à une ressemblance avec Dieu impliquant une véritable parenté ; d'autre part la perte possible de cette relation effective, sans que l'homme puisse néanmoins cesser d'y être promis par Dieu. » (L. Bouyer, « Image de Dieu », *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.316)*

²⁰²⁴ M.-A. Vannier, article « Trace » dans le *Dictionnaire critique de Théologie* (dir. J.-Y. Lacoste), op. cit. p.1402

²⁰²⁵ « *All the world's a stage. And all men and women are merely players* » (William Shakespeare, *As you like it*, II, VII)

²⁰²⁶ Avec le personnage de l'Irrépressible, les changements de décors visible ou l'impression fictive d'improvisation. (Voir SdS, Th II, p.257, p. 260 ou p.321)

l'homme ancien (vestige), qui ébranle les puissances de son être et qui l'engage dans une action décisive (conversion) en vue de son dénouement (la réhabilitation de l'image dans le face-à-face divin). Cet acte, que le héros pose au nom de sa foi, change le cours du drame et conforme ce héros au Christ dont il devient alors l'image.

Pour restaurer et restituer en l'homme l'image éternelle de Dieu, la première mission du poète est d'en redécouvrir l'image originelle. Par les réseaux de symboles, d'images ou de métaphores, par la gestuelle scénique ou l'aspect des visages, par les jeux de doubles ou de contraires, par les procédés de réécriture, de répétition, d'imitation ou de parabole, par l'enchâssement du procédé d'écriture théâtrale et la réflexion autour du personnage, il interroge l'image sous toutes ses formes, et investit en elles celle du Dieu caché pour la redécouvrir et la représenter. Chez Claudel, c'est vers le Christ que toutes ces images convergent et c'est lui qu'elles désignent. Acteur de la Révélation divine, le Christ est l'image accomplie de Dieu et son drame devient l'archétype de la représentation divine. Mettre ses pas dans celui du Christ et conformer son drame au sien permet à l'image (l'homme) de coïncider à l'Image éternelle (le Christ). En représentant l'homme conformé au Christ, Claudel désigne dans la fiction l'image la plus accomplie de Dieu. Pour le personnage, une telle édification fait de lui l'image vivante de Dieu, actant le passage du vieil homme à l'homme nouveau, de la figure à la réalité vivante, du vestige à la ressemblance divine.

Cet itinéraire²⁰²⁷ « de l'image à l'image²⁰²⁸ » auquel invitent la Bible et Claudel à sa suite, propose de voir comment l'homme, en péchant, devient vestige de l'image éternelle. Seule la rencontre d'autrui qui l'éclaire permet à l'ombre de disparaître pour révéler une personne, appelée à devenir figure prophétique. Entraînée par l'autre à poser un acte de foi qui signe sa conversion, la personne imitant activement le Christ devient alors vraiment à sa ressemblance, son image glorieuse²⁰²⁹. Dans ce parcours spirituel s'opère le

²⁰²⁷ Saint Bonaventure intitule ainsi *Itinerarium* un ouvrage « où l'âme s'élève progressivement à la contemplation de Dieu » en passant de vestige à image par l'intériorité. (M.-A. Vannier, article « Trace » dans le *Dictionnaire critique de Théologie* (dir. J.-Y. Lacoste), *op. cit.* p.1403).

²⁰²⁸ Voir la thèse de Elie Ayroulet sur cette notion théologique : « *De l'image à l'image. Réflexion sur un concept clef de la doctrine de la divinisation de Maxime le Confesseur*, Rome, Patristico Augustinianum, 2013, 358 p.

²⁰²⁹ Chez Saint Bonaventure, « toute créature issue de Dieu en est le vestige ; toute créature qui connaît Dieu en est l'image, mais seule la créature en qui Dieu habite est sa ressemblance. » (M.-A. Vannier, article « Trace » dans le *Dictionnaire critique de Théologie* (dir. J.-Y. Lacoste), *op. cit.* p.1403).

passage d'une représentation de Dieu par l'homme à son incarnation en lui : c'est Dieu lui-même que l'homme est appelé à contempler et à devenir.

I. DU VESTIGE À LA FIGURE

*Les ombres peu à peu se présentent, se dessinent
et se teignent de diverses couleurs²⁰³⁰.*

Tant qu'il vit dans une situation de péché, l'homme est privé de la lumière divine, ce qui obscurcit à la fois l'image de Dieu en lui et sa vision des « traces » divines qui l'entourent. Son aveuglement le mène à tâtons de méprises en éblouissements qui nécessitent un discernement qu'il n'a plus. Les drames mettent en scène cet effacement de l'image de Dieu : du fait de son péché, l'homme ne lui ressemble plus, il devient simple vestige de sa face, et peine à discerner sa présence dans la Création et les événements. Tendamment naturellement vers le bonheur promis par la coïncidence de son être à l'image divine, il utilise alors sa faculté d'imagination pour produire des images de Dieu qui le représentent et comblent la distance. Celles-ci assument le risque de l'erreur et de l'illusion qui crée dans les drames un jeu de clair-obscur, menant, de la lumière du soleil à l'ombre de la lune, d'une vision extérieure de la réalité à sa perception spirituelle, affirmant avec le poète que « les ombres aussi et les images sont réelles.²⁰³¹»

1. « **Tu nous as caché ton visage²⁰³²** »

*La Ressemblance qui était Votre face,
nous avons su l'effacer.²⁰³³*

Les drames commencent dans le temps des hommes qui suit la faute : Dieu y est invisible pour l'homme aveuglé par son péché. Claudel exprime cette cécité spirituelle par l'incapacité de l'homme à voir la

²⁰³⁰ SdS, Th II, p.457.

²⁰³¹ J I, p.42.

²⁰³² Is, 64, 5.

²⁰³³ « Hymne du Sacré-Coeur », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.402.

femme-*anima*²⁰³⁴ : le roi Tête d'Or ne distingue pas la Princesse cachée par l'arbre de sa crucifixion²⁰³⁵ ; Jacques ne voit Violaine qu'« à travers les branches en fleurs²⁰³⁶», motif repris par la charmille qui voile Prouhèze aux yeux de Camille au début du *Soulier de Satin*²⁰³⁷. Cette incapacité à voir extériorise l'aveuglement spirituel du personnage :

*L'homme au jour de sa création avait une égale connaissance de son origine et de sa fin. Séduit par le serpent, il se complut dans sa fin comme si elle lui était propre, et non point celle de la volonté de Dieu, dont il était l'instrument. Et c'est pourquoi une fin lui fut en effet donnée et la mort de ce corps qui lui servait à l'atteindre. Il n'eut plus connaissance que de sa fin et son origine dans le Père lui fut cachée ; la chair nous est un mur entre nous et Lui.*²⁰³⁸

Celui qui ne voit pas Dieu n'en a pas connaissance : il n'en fait l'expérience ni dans son entendement, ni dans sa chair. De fait, Tête d'Or ne voit pas la Princesse car il ne l'a pas « reconnue »²⁰³⁹, Jacques ne reconnaît pas pleinement Violaine²⁰⁴⁰ et Camille est séparé de Prouhèze car il ne la rejoint pas dans sa foi. L'occultation de la femme correspond dans d'autres drames directement à celle de Dieu : il est « caché²⁰⁴¹» pour Georges, car le vieil homme en lui n'a pas encore converti son regard ; Mara, qui donne la mort, ne peut pas voir le Dieu de vie : « Que sais-tu de Lui qui est invisible et que rien ne manifeste ?²⁰⁴² » demande-t-elle à Violaine tandis que, pour traduire sa cécité intérieure, l'obscurité règne sur la scène. Christophe Colomb est aveuglé par la lumière céleste : « Je ne distingue rien²⁰⁴³» admet-il quand il pénètre à l'intérieur de sa conscience. Quant aux deux Tobie, ils ne voient même plus l'ange qui reflétait pour eux la présence divine : « Qu'est-il devenu, cet Azarias ? » demande Tobie à son fils qui lui répond qu'il l'a « perdu de vue depuis deux jours. »²⁰⁴⁴

A cette cécité s'ajoute la dégradation du corps et des lieux qui environnent le personnage²⁰⁴⁵, symbolisant l'état de vestige dans lequel se retrouve l'homme coupé de l'image divine. Le sublime Tête d'Or

²⁰³⁴ Écho aux amants du *Cantique des Cantique* qui se cherchent : « *Ma colombe, dans les fentes du rocher, dans les retraites escarpées, que je voie ton visage, que j'entende ta voix !* » (Ct, 2, 14).

²⁰³⁵ TdO, Th I, p.465-466.

²⁰³⁶ AM, Th I, p.1026.

²⁰³⁷ SdS, Th II, p..266.

²⁰³⁸ « *Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même* », *Art poétique*, OP p.197.

²⁰³⁹ TdO, Th I, p.467.

²⁰⁴⁰ JACQUES HURY : *Ah, Violaine, que vous êtes belle ainsi ! et cependant j'ai peur et je vous vois dans ce vêtement qui m'effraie ! / [...] Ah ! ne tourne pas vers moi ce visage qui m'effraie et qui n'est plus de ce monde ! ce n'est plus ma chère Violaine.* (AM, II, III).

²⁰⁴¹ Ot, Th I, p.919.

²⁰⁴² AM, III, II p.1049.

²⁰⁴³ CC, Th II, p.612.

²⁰⁴⁴ HTS, Th II, p.740.

²⁰⁴⁵ Sur le motif des ruines, voir le chapitre 3, I, 8.

devient « échevelé et sale²⁰⁴⁶ » après sa faute ; dans *La Ville pécheresse*, « l'humanité rompue et disjointe » est composée de « ces restes éperdus qui se cherchent²⁰⁴⁷ » ; les Coûfontaine ont été « abattus l'un après l'autre sous la hache²⁰⁴⁸ » et « toute [leur] race en ce jour a été mise sous le pressoir²⁰⁴⁹ » ; il ne reste d'Orian qu'un corps déchiré sur le champ de bataille et Rodrigue blessé n'est plus qu'une « espèce de détritius et de guenille²⁰⁵⁰ ». Une force de mort s'oppose ainsi à l'image vivante qu'était l'homme promis à devenir Époux.

Dégradé et privé de la vue divine, l'homme comble alors son manque de Dieu par des images qui le représentent, à l'exemple de Tête d'Or qui se fait roi à la place du vrai Roi, de Rodrigue qui fabrique ses saints sur des bouts de papier²⁰⁵¹, ou de Claudel lui-même qui représente l'action divine par son art dramatique. Cette faculté de l'homme à créer des images est célébrée par l'auteur qui met en scène des figures de poètes²⁰⁵² et qui jubile lui-même dans les métaphores et les comparaisons en réseaux de sa poésie²⁰⁵³. Il est pourtant le premier à savoir que toutes les images ne sont pas divines, et que si certaines en sont bien la figure, d'autres ne sont qu'une chimère qui conduit à l'idolâtrie. Ainsi les drames explorent et dénoncent les illusions auxquelles se laissent souvent prendre ceux qui cherchent Dieu. Si la femme fausse enseigne que l'erreur prend l'apparence de la réalité, la représentation est un jeu à double sens où la réalité peut également prendre « le visage de l'erreur » pour celui qui se demande comme le poète « Laquelle est la vraie ?²⁰⁵⁴ ». Les apparences trompent le lecteur quand Tête d'Or, ombre de la vérité, désigne ses cheveux comme un « voile d'or », « torche divine » qui le guide, tandis qu'« *entre la Princesse, voilée de noir*²⁰⁵⁵ » qui figure pourtant la lumière... « Qu'est-ce que la vérité ? demande Lechy Elbernon comme Ponce Pilate²⁰⁵⁶, / Est-ce qu'elle n'a

²⁰⁴⁶ TdO, Th I, p.467.

²⁰⁴⁷ Ville II, Th I, p.734.

²⁰⁴⁸ Ot, Th I, p.909.

²⁰⁴⁹ Ot, Th I, p.910.

²⁰⁵⁰ SdS, Th II, p.463.

²⁰⁵¹ *LE JAPONAIS* : Dites-vous que tous ces Saints sont des images de vous-même.

DON RODRIGUE : Ils me ressemblent bien plus que je ne le fais à moi-même [...] Ils répondent tout entier à l'esprit qui les anime. (SdS, Th II, p.459).

²⁰⁵² Voir Chapitre 2, I, 3 et l'ouvrage de Nathalie Macé, *Le Pays à l'envers de l'endroit*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2005, 655 p.

²⁰⁵³ Voir l'ouvrage de A.Weber-Caflish, *La scène et l'image, le régime de la figure dans Le Soulier de Satin*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1985, 184 p.

²⁰⁵⁴ C.Baudelaire, « Laquelle est la vraie ? », *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, p.123.

²⁰⁵⁵ TdO I, Th I, p.106.

²⁰⁵⁶ Jn, 18, 38.

pas dix-sept enveloppes, comme les oignons ? / Qui voit les choses comme elles sont ?²⁰⁵⁷» La juste distance à l'image relève d'un double défi : elle suppose à la fois une image ajustée à la réalité et un point de vue adapté.

2. « Une absence où se complaît l'imagination²⁰⁵⁸ »

N'est-ce pas sûr, visible ?²⁰⁵⁹

L'occultation de la vue de l'aimé - indifféremment Dieu ou la femme - crée une représentation de l'autre que Claudel commente en la mettant en scène. Nul ne voit la femme de Simon Agnel que par la description - nécessairement subjective- qu'il en fait ; la Ville est décrite depuis « une hauteur » par Lambert et Avare ; c'est par l'expérience amoureuse d'Amalric qu'on découvre Ysé avant qu'elle n'apparaisse²⁰⁶⁰ et par le rapport qu'en fait Sygne à son cousin qu'on entraperçoit le Pape avant qu'il n'entre en scène²⁰⁶¹. De même, Violaine lépreuse est décrite par les gens de Chevoche²⁰⁶² ; Sichel se fait les yeux de sa fille aveugle pour lui représenter ce qui l'entoure ; c'est par la description qu'en fait Prouhèze à Don Balthasar qu'est brossé le premier portrait de Rodrigue, et par les yeux de ce dernier que l'on découvre Prouhèze quand il la décrit au Chinois... Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, cette représentation est explicitement problématique, puisque les actions de Jeanne sont révélées à la fois du point de vue de ses détracteurs et de celui de ses défenseurs. L'ambivalence du procédé de représentation qui peut figurer la réalité en la dégradant comme en la sublimant est ainsi exposé dans presque chaque drame.

Dans l'espace qui sépare le regardant du regardé, l'amant de l'être aimé ou l'homme de Dieu, se déploie l'imagination, qui donne à l'homme, image du Dieu-poète, sa grandeur et sa liberté : doué d'une puissance d'imagination, il peut produire des fantaisies comme des fantasmes, des images comme des

²⁰⁵⁷ E, Th I, p.550.

²⁰⁵⁸ OPr, p.1162.

²⁰⁵⁹ TdO I, Th I, p.106.

²⁰⁶⁰ PdM, Th I, p.827.

²⁰⁶¹ Ot, Th I, p.905.

²⁰⁶² AM, Th I, p.1046.

idoles. Dans ses drames, Claudel commente ce risque, piège de l'image fausse qui conduit au néant, bienfait de l'image vraie qui peut mener à Dieu. Besme le clairvoyant²⁰⁶³ met ainsi en garde contre ces « allures patientes et sournoises / Par une morne volupté, pénétrant peu à peu notre sens intime, / Si l'esprit alourdi se laisse une fois fléchir, enlace et captive en un moment notre imagination et notre volonté²⁰⁶⁴ ». Dans *Le Soulier de Satin*, Rodrigue en fait les frais, se laissant prendre au jeu de l'image lorsqu'il prend l'actrice pour la reine :

PREMIER SOLDAT : Mon vieux, il y a une actrice appelée, appelée quelque chose ; elle lui a fait croire que c'était elle Marie, la Reine d'Angleterre. / Elle est allée se jeter à ses pieds pour lui demander de voler à son secours et d'accepter un royaume de sa main. / [...] C'est alors qu'ils ont fait de petits arrangements ensemble contre le Roi d'Espagne. Elle a tout raconté. / [...]

DON RODRIGUE : Vous voyez là un exemple, mon père, des situations ridicules où peut se mettre un homme d'imagination. Rien ne lui paraît surprenant. / Comment ne pas croire une jolie femme qui absorbait tout ce que je disais de la bouche et des yeux, une personne charmante qui dessinait si bien et qui du bout de son pinceau ramassait mes moindres intentions ?²⁰⁶⁵

A l'inverse, les conséquences positives de son « imagination généreuse²⁰⁶⁶ » sont également représentées, Claudel célébrant l'efficacité de sa fantaisie artistique : ce visionnaire Rodrigue, qui a imaginé le canal de Panama avant l'heure et qui se positionne comme un Moderne face à un Roi qui embrasse la cause des Anciens²⁰⁶⁷, utilise certes, quand il peint, « des moyens insuffisants et l'ignorance de toutes les règles », manquant aux prescriptions antiques : « *Defuit mihi symmetrica prisca*²⁰⁶⁸ » ; mais ses images sont efficaces et le drame se résout précisément pour lui lorsqu'ayant quitté ses fonctions de Vice-roi, il devient vraiment l'artiste fantaisiste qu'il a toujours été, à la ressemblance du Dieu créateur. Avec le personnage de Rodrigue, Claudel met ainsi en scène l'ambivalence de l'image, fantasme de l'homme pécheur, fantaisie du poète, réalité divine du saint. Le passage d'une image fausse ou inopérante à l'image vraie de Dieu concorde avec le recouvrement de la vue spirituelle et la conversion de l'homme, image de Dieu, dont tout l'enjeu dramatique est de faire « égaliser son existence à son être²⁰⁶⁹ ». Le drame de l'homme claudélien qui cherche Dieu se confond avec celui de l'image qui aspire à la réalité :

²⁰⁶³ Il a reçu un « don de vision ». (Ville, Th I p.676).

²⁰⁶⁴ Ville, Th I p.676.

²⁰⁶⁵ SdS, Th II, p.525-526.

²⁰⁶⁶ SdS, Th II, p.511.

²⁰⁶⁷ *LE ROI : Celui qui fait ce qu'un autre a fait avant lui, dit le Roi, ne risque pas de se tromper.* (SdS, Th II, p.512).

²⁰⁶⁸ SdS, Th II, p.512.

²⁰⁶⁹ André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Seuil, 1965, p.22.

Tête d'Or, tout d'abord, commence par cette prière de Cébès qui invoque le passage de l'illusion à la vérité : « Que l'Été / Et la journée épouvantable sous le soleil soient oubliés ! [...] / Voyez-moi ! que cette demande ne me soit pas refusée, que je fais !²⁰⁷⁰ » La vérité commence par l'enterrement d'une femme qui n'avait pas vocation à l'éternité dans le cœur de Simon Agnel. D'elle, le héros ne pouvait recevoir « le témoignage de [lui]-même²⁰⁷¹ » parce qu'il désirait la posséder comme les choses de la terre²⁰⁷². Aussi est-ce nécessairement à la terre que retourne cette femme éphémère : « *Ils la descendent dans la fosse [...] Il rejette la terre dans la fosse avec ses deux bras et quand elle est pleine il marche dessus, la foulant sous ses pieds.*²⁰⁷³ » Figure inefficace, elle reste une ombre dans la vie du héros qui « n'a pas su ce qu'elle voulait [lui] dire²⁰⁷⁴ », parce qu'il ne comprend pas encore les femmes²⁰⁷⁵. Sa décision de lever ensuite une armée et de commander à la place du roi fait suite à une seconde illusion : « Suis-je de pierre ? il me semble que les feuilles des arbres sont en toile, ou en tôle, / Et que tout l'air est un décor qu'on regarde ou non²⁰⁷⁶ ». De cette méprise ne naît qu'une image fausse de Dieu, veau d'or idolâtré qu'il deviendra pour ses hommes : « Il marche, portant l'image de l'audace divine et de la justice inébranlable. / Ils marchent sous des enseignes différentes ! / Beaucoup portent l'image du soleil.²⁰⁷⁷ » Le grand fantasme de Simon Agnel est en effet de croire que la lumière vient de lui-même : « Il faut que je m'élève comme la flamme enracinée » dit-il en figurant une image fausse du Christ ; « Honore-moi, ordonne-t-il à Cébès, puisque tu m'as rencontré. [...] reste, et que je te serve d'autel.²⁰⁷⁸ » Effectivement, Simon deviendra le sacrificateur du roi et enterrera Cébès, ignorant encore que le vrai Roi n'est pas d'abord le grand prêtre mais « l'agneau immolé²⁰⁷⁹ ». La communion qu'il propose à Cébès est idolâtre, faisant jaillir lui-même un sang qu'il pense rédempteur :

SIMON : Reçois mon sang sur toi ! Ô je me frapperai le cœur, afin que mon sang jaillisse, comme d'une main ferme on enfonce le fausset dans la futaille ! / C'est mon sang ! [...]

CEBES : Je te salue, ô Roi ! / Je te tiens entre mes bras, Majesté ! / Et voici que j'ai goûté de ton sang, tel que le premier vin qui sort du pressoir !²⁰⁸⁰

²⁰⁷⁰ TdO, Th I, p.352.

²⁰⁷¹ TdO, Th I, p.354.

²⁰⁷² « Telle qu'une fée achetée », Simon l'a « acquise comme la science ». (TdO, Th I, p.354).

²⁰⁷³ TdO, Th I, p.355.

²⁰⁷⁴ TdO, Th I, p.354.

²⁰⁷⁵ *SIMON : Qui est-ce qui comprend les femmes ? / Va-t'en dans la fosse !* (TdO, Th I, p.354).

²⁰⁷⁶ TdO, Th I, p.407.

²⁰⁷⁷ TdO (1^{ère} version), Th I, p.128.

²⁰⁷⁸ TdO, Th I, p.366.

²⁰⁷⁹ Ap, 5, 12.

²⁰⁸⁰ TdO, Th I, p.366.

Cette parodie du Christ le conduit à la tête du royaume et de l'armée ; mais ses sujets ne peuvent légitimement s'agenouiller devant lui²⁰⁸¹. Aussi, pour signifier la vacuité de son fantasme, l'intrigue le représente menant ses hommes « jusqu'à cet espace vide²⁰⁸² ». La suite du drame met en scène l'éducation du regard de Tête d'Or jusqu'alors « infirme et privé de connaissance²⁰⁸³ », puis, par la mort de son corps adulé, la destruction de l'idole qu'il était devenue. En effet, le simulacre prend fin lorsqu'éclairé par la Princesse, il verse un sang reçu non plus de sa propre main, mais d'une blessure ennemie. Il devient alors sur l'autel de la mort la victime repentante qui comprend que son feu intérieur n'était pas le Soleil mais le désir du Soleil, avec lequel il peut alors communier sans complaisance : « Comme une flamme roule / Dans ma poitrine le grand désir. / Ah ! / [...] Ô Soleil, ! Toi, mon / Seul amour, / [...] Mon sang par toutes ses plaies va à ta rencontre en triomphe !²⁰⁸⁴ » Réponse à la prière initiale de Cébès, ces étapes closent le drame et permettent au héros de reconnaître la Princesse au moment de la mort, signe de sa victoire et de la réhabilitation de l'image divine.

Dans *L'Échange*, Louis se laisse conduire par « l'effroyable soleil intérieur²⁰⁸⁵ » parce qu'il ne reconnaît pas en Marthe la lumière capable de l'éclairer²⁰⁸⁶. Sans elle, il se laisse entraîner par son imagination, lui qui a « toujours des histoires à raconter²⁰⁸⁷ » ; il voit « des femmes » quand la sienne lui rappelle qu'il n'en a qu'une²⁰⁸⁸. Face à cet imaginaire qui fantasme sa vie, Marthe sait discerner les images depuis qu'elle est enfant : « Quand j'étais petite, on disait que j'étais bien sage ; parce que je faisais attention à tout : je regardais les gens dans les yeux, / Écoutant ce qu'ils disent, et je les regardais agiter les mains, comme une petite fille

²⁰⁸¹ TETE d'OR : Relevez-vous ! relevez-vous !

VOIX : Nous nous agenouillons devant toi ?

TETE d'OR : Relevez-vous ! ne diminuez pas devant moi. (TdO, Th I, p.427).

²⁰⁸² TdO, Th I, p.462.

²⁰⁸³ TdO, Th I, p.365.

²⁰⁸⁴ TdO, Th I, p.472-473.

²⁰⁸⁵ E, Th I, p.590.

²⁰⁸⁶ Marthe est « comme une lampe allumée, et où [elle est], il fait clair. » (E, Th I, p.559).

²⁰⁸⁷ E, Th I, p.535.

²⁰⁸⁸ Marthe met son mari en garde contre les fausses figures de femme, « blondes » « noires » ou « châtaines », qui « éblouissent » et aveuglent :

LOUIS LAINE : Il y a d'autres femmes que toi.

MARTHE : Ce n'est pas vrai, il n'y a pas d'autres femmes que moi ! [...] Ne te fie pas aux autres femmes ! Écoute-moi car je les connais. [...] Ne te fie pas aux femmes ! NE te fie pas à la figure perfide qui est pleines de lignes / Et de secrets, comme la main ! / Et elles te riront, comme quelqu'un que la lune éblouit. (E, Th I, p.543).

/ Qui regarde la bonne l'apprendre le crochet.²⁰⁸⁹» Aussi, quand elle met en garde contre les yeux de Lechy Elbernon, c'est la sagesse en elle qui prévient Louis de l'illusion à laquelle il se fait prendre : « Et cette femme, [...] (*Avec expression*) / Avec ces yeux qu'elle a !²⁰⁹⁰» Séparé de Marthe, Louis n'est plus ancré dans le réel et réécrit sa vie selon son fantasme : « Peut-être que j'ai vécu une vie quelque part pendant ce temps, peut-être que j'ai été un mendiant en Chine.²⁰⁹¹» En détournant les yeux de Marthe, il se laisse à la fois séduire par le regard de l'actrice, type claudélien de la femme fausse, et par « l'argent trompeur²⁰⁹²» : « Regardez ce qu'on a imprimé dessus : DOLLARS²⁰⁹³», l'engage Thomas Pollock, comme le serpent incitait Ève à contempler le fruit maudit. Figure défectueuse de l'Époux, il ne peut plus lever les yeux sur l'épouse qui le supplie pourtant de « reconnaître [s]on visage²⁰⁹⁴». La mystification de sa vie est mise au jour dans le mensonge qu'il adresse à Marthe et qui lui fait franchir un passage inverse à celui de *Tête d'Or* : sacrifiant au mensonge, il se détourne de Dieu pour vénérer la divinité de ses ancêtres indiens : « J'allais passer la journée dans un trou à charbon / Pour lire la Bible [...] / J'ai du sang d'Indien dans les veines. Ils avaient un dieu qu'ils appelaient « le menteur », / Parce qu'il n'est jamais revenu²⁰⁹⁵. » Comme son aïeul, Louis ne reviendra pas auprès de Marthe, empêchant même qu'elle accomplisse l'image de l'Épouse dont elle est la figure.

Toute l'intrigue du *Repos du Septième Jour* consiste à passer des ombres mortifères à la « communion de la flamme²⁰⁹⁶ », du regard insoutenable de l'Empereur²⁰⁹⁷ à la vénération du Prince héritier. Lors de son séjour aux enfers, l'inanité des idoles qui détournent les hommes du repos sacré est dénoncée à l'Empereur par sa mère : « Ah ! Les animaux de la nuit sont mélangés à nous. [...] Des bêtes que vous adorez dans vos temples sur la terre, les graissant. [...] / 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.²⁰⁹⁸ » La mort devient le salaire de l'idolâtrie : « Ce petit trou qu'ils se sont creusé et dont leur corps est la mesure est la chose qu'ils savent ; / Et là pour l'éternité ils cuisent. [...] / Car ils ont aimé la matière et voici qu'ils sont placés à même ; / Ils se sont

²⁰⁸⁹ E, Th I, p.537.

²⁰⁹⁰ E, Th I, p.535.

²⁰⁹¹ E, Th I, p.541.

²⁰⁹² Lc, 16, 11.

²⁰⁹³ E, Th I, p.551.

²⁰⁹⁴ E, Th I, p.562.

²⁰⁹⁵ E, Th I, p.536.

²⁰⁹⁶ RSJ, Th I, p.660.

²⁰⁹⁷ Au début du drame, les sujets « *se prosternent la face contre terre devant l'Empereur* » (RSJ, Th I, p.599).

²⁰⁹⁸ RSJ, Th I, p.622.

adorés eux-mêmes, et repliés²⁰⁹⁹ ». Lorsque l'Empereur rapporte des Enfers le remède au mal spirituel, le peuple des ombres n'a plus de prise sur les hommes de la ville qui ont « vu la Vérité » et ne « se sont pas laissé vaincre par l'illusion. »²¹⁰⁰ Ainsi se démarquent désormais les habitants du monde nouveau : chez eux, plus d'images vaines ni d'idoles comme chez les païens ; « ils n'ont point de tablettes. / L'on ne voit point chez eux les trois colosses d'or, l'image des Quatre gardiens. / Et le bronze frappant sur le poisson de bois ne les appelle point à la cérémonie. / Mais leur conversion est avec l'Absolu²¹⁰¹ ». Ne sacrifiant plus aux anciennes idoles, le peuple peut alors accueillir « L'Empereur nouveau » qui comparaît « devant le ciel béant », image de l'Empereur éternel.

Dans *La Ville*, tandis qu'il ne reste des hommes que « des ombres chétives²¹⁰² » et « qu'à l'image d'une Cité, [la Ville veut] constituer le Bonheur²¹⁰³ », deux conceptions s'opposent pour que la ville ancienne devienne la Cité espérée : le jeune Avare²¹⁰⁴ voit le peuple comme un troupeau, « des têtes de moutons / Dans les bergeries de l'abattoir ». Il prône la destruction et la tyrannie, projetant sur la Ville la seule image de père qu'il reçut du sien : « Un homme rouge avec une barbe noire, comme le Roi de pique. / Et il prit ma mère de force et il la maintenait dans la règle et la terreur. / Et moi, je suis son fils et je marche où il faut aller avec une dévotion de recors.²¹⁰⁵ » Pour lui, l'édification d'une telle ville passe par la mort²¹⁰⁶, au point que dépossédée de ses habitants, la ville dépeuplée devient l'image vaine d'un lieu vide. Face à lui, Lambert en homme de paix et de sagesse²¹⁰⁷, dénonce une telle image produite par l'imagination immature de la jeunesse : « Le monde pour les jeunes gens n'est que l'écho de la Bataille et le cœur de la Comédie.²¹⁰⁸ » Pour lui, le père qui doit gouverner la ville se confond avec l'époux qu'il espère devenir pour Lâla,

²⁰⁹⁹ RSJ, Th I, p.633.

²¹⁰⁰ RSJ, Th I, p.655.

²¹⁰¹ RSJ, p.655.

²¹⁰² Ville, Th I, p.664.

²¹⁰³ Ville, Th I, p.716.

²¹⁰⁴ AVARE : *Je ne suis pas quelqu'un de fatigué comme vous, Lambert. / Moi je suis vert / Comme le gland dur et rond qu'on a planté entre les pierres.* (Ville, Th I p.665).

²¹⁰⁵ Ville, Th I p.666.

²¹⁰⁶ AVARE : *Ils mourront tous, et la mort n'a point de nom parmi eux. / Mais moi, je la dévoilerai et je l'établirai en gloire, / Et je planterai une lumière devant sa porte qui est comme l'orifice d'une ville. / Et ils n'en passeront point le seul un par un, mais ils fondront en bas comme de la neige ; tout d'un coup ils descendront ensemble comme des feuilles, comme des bandes d'oiseaux ! / Je frapperai cette ville de corruption, / Et comme un huissier qui apparaît, chassant le peuple, avant qu'on ne fasse la cérémonie, / Je ferai reculer du lieu la race humaine.* (Ville, Th I p.668).

²¹⁰⁷ Ville, Th I p.665.

²¹⁰⁸ Ville, Th I p.665.

revendiquant un régime d'amour et non de tyrannie. Alors que la projection d'Avare s'évanouit dans le silence qui suit son discours, celle de Lambert s'anime puisqu' « apparaît » Lâla qui « succède à [son] image »²¹⁰⁹. La réhabilitation de l'image de la Ville commence alors, par le repentir des habitants qui envoient une délégation auprès de Lambert, le priant d'en devenir le *représentant* : « Lambert, on a eu des torts envers vous. [...] S'il faut qu'un syndic soit nommé, que ce soit nous qui le choisissons : c'est vous.²¹¹⁰ » Dans l'anéantissement de la cité, l'égoïsme des habitants et les fantasmes d'Avare sont détruits, permettant l'esquisse d'une ville nouvelle « où il n'y aura point de lois [...] et chacun s'y mesure soi-même à sa place » et où Lâla aimerait encore Lambert²¹¹¹. Une telle ville idéale²¹¹² est gouvernée par le Fils, annonce poétique du Royaume céleste et du corps ecclésial du Christ. Comme à Ninive²¹¹³, les habitants, ombres d'eux-mêmes²¹¹⁴ tant qu'ils n'écoutaient que leurs intérêts propres passent par les cendres de la Ville pour devenir des hommes nouveaux. Mais les habitants ne sont pas encore prêts à l'avènement d'un Royaume. « Fous », « ils n'ont pas compris ce que [Lâla] disai[t] »²¹¹⁵. L'image décrite par Lâla reste, comme elle, une « promesse qui ne peut être tenue²¹¹⁶ » ici-bas. Si la Ville s'est pourtant purifiée et si les idoles y ont été détruites, le régime de la loi qui la gouverne empêche encore le règne de l'amour²¹¹⁷ et il faudra attendre *L'Histoire de Tobie et de Sara* pour que descende du ciel la Cité désirée qui accomplira²¹¹⁸.

Partage de Midi questionne aussi l'image divine à travers les yeux de Mesa pour qui la femme, cause initiale de damnation, devient promesse d'éternité après une étape de conversion. Ces mots qui ouvrent l'œuvre placent au cœur du drame la question du discernement : « Vous vous êtes laissé enguirlander²¹¹⁹ » dit

²¹⁰⁹ Ville, Th I p.669.

²¹¹⁰ Ville, Th I, p.688.

²¹¹¹ LÂLA : *Viens et je t'aimerai encore ! Viens et vis !* (Ville II, Th I p.696).

²¹¹² LÂLA : *La ville est la forme de l'humanité. / Oh ! quel sera cet ordre et cette paix merveilleuse de la cité humaine, / Quand, le signe ayant recouvré sa valeur, l'homme sera mis avec tous les hommes dans une relation immédiate, / Et par sa position ayant appris ses besoins, les ayant compris il n'en excédera pas la mesure, / Et dans une pure liberté il restituera de ce qu'il a pris l'équivalent, / S'il n'est de liberté que dans la nécessité. / La science a livré le monde à l'homme et maintenant voici qu'à chaque homme sont donnés tous les hommes, et que l'humanité intégrale est constituée comme un corps / Dans l'architecture de ses membres et l'office de ses organes, / Dans la plénitude de la justice, dans la puissance de la vie et dans la solidarité inébranlable.* (Ville, Th I, p.708).

²¹¹³ Jonas 3, 5-10.

²¹¹⁴ Ils ne découvrent « en se retournant, au gouffre dont il[s] sort[en]t qu'un opaque nuage ». (Ville, Th I, p.712).

²¹¹⁵ Ville, Th I, p.734.

²¹¹⁶ Ville, Th I, p.735.

²¹¹⁷ Ville, Th I, p.735.

²¹¹⁸ HTS, Th II, p.744.

²¹¹⁹ PdM, Th I, p.825.

Amalric à Mesa, alors que le décor campe une mer à perte de vue comme un jeu de miroirs réfléchissants : « Derrière de l'eau et devant nous encore de l'eau²¹²⁰». En peintre-poète, Mesa voit dans ce miroir « feuillages verts / Et lacs roses et tabac, et traits de feu rouge dans le grouillant chaos clair, / Couleur huileusement de la couleur, la couleur de toutes les couleurs du monde²¹²¹», tandis qu'Amalric le rappelle à la réalité visible : « Je ne demande qu'une chose/ [...] / Bien voir / Les choses comme elles sont, / Ce qui est bien plus beau, et non comme je les désire.²¹²²» Or, c'est bien Mesa qui l'emportera sur Amalric à la fin du drame, car les images, comme l'a compris le héros, servent à désigner « la beauté plus grande », l'invisible caché dans le perceptible. Fruit du discernement qu'il opère après la faute d'adultère²¹²³, son acuité à lire les images lui permet de voir dans l'amour humain le reflet de l'amour divin, tel qu'il l'exprime dans son *Cantique*. L'explosion de la maison signe alors la destruction des idoles et des fantasmes qui pervertissaient l'amour et malmenaient les amants. En effet, au début du drame, Ysé ne sait pas qui elle est ; versatile, elle offre une image d'elle changeante, au gré de ses interlocuteurs : « Regardez-moi qui vous regarde avec mon visage pour que vous regardiez ! [...] Je ne vous comprends pas, / qui vous êtes, ni ce que vous voulez, ni / Ce qu'il faut être, comme il faut que je me fasse avec vous.²¹²⁴» Si son amour pour Mesa s'épanouit pourtant et victorieusement, c'est parce qu'en se convertissant, cette femme qui se façonnait jusqu'alors pour chaque homme²¹²⁵ devient enfin elle-même : « C'est moi. » Pour le héros, elle passe alors du fantasme à la réalité :

MESA : Que de fois t'ai-je vue en rêve ? Est-ce que c'est un rêve encore ? Est-ce que tu vas de nouveau cesser ?

YSE : Ce n'est pas un rêve, Mesa ; les rêves sont finis. Il n'y a plus que la vérité.²¹²⁶

La marque du repentir se lit dans ses cheveux désormais cendrés comme la Ville, « les mêmes cheveux, mais de grosses veines d'argent se mêlant à l'or²¹²⁷». Cessant de chercher à plaire, Ysé peut enfin aimer, permettant l'avènement du vrai visage de l'amour.

Avec sa « porte qui s'ouvre sans que l'on voie personne²¹²⁸», la *Trilogie* débute sur une image effacée : l'Époux n'a pas encore de visage, et trois drames seront nécessaires avant qu'Orso en devienne l'image. Dans

²¹²⁰ PdM, Th I, p.829.

²¹²¹ PdM, Th I, p.829.

²¹²² PdM, Th I, p.829.

²¹²³ « *Qui dit que tu es le bonheur ? ah, tu n'es pas le bonheur ! tu es cela qui est à la place du bonheur ! [...] Ô chère qui n'es pas le bonheur !* » (PdM, Th I, p.864).

²¹²⁴ PdM, Th I, p.841.

²¹²⁵ Pour Amalric, elle « aurait fait une bonne femme d'intérieur. » (PdM, Th I, p.876).

²¹²⁶ PdM, Th I, p.891.

²¹²⁷ PdM, Th I, p.883.

²¹²⁸ Ot, Th I, p.903.

le premier drame, Georges y échoue : veuf, il ne peut épouser sa cousine parce qu'il vit dans l'illusion, lui qui récuse la réalité du changement politique dans le royaume²¹²⁹, qui refuse de voir dans le sacrifié le visage du Christ²¹³⁰ et qui projette sur le Pape un fantôme spirituel²¹³¹. Cette perversion entraîne la dégradation de l'image divine en lui : « L'image de Dieu qui s'est retirée à Dieu, / Et de qui Dieu se retire, le prévient le Pape, elle n'est plus qu'un simulacre païen.²¹³²» Avec la mort de Sygne, Turelure ne reste pas non plus l'époux, mais l'idolâtre de lui-même, se façonnant un roi selon ses vues : « Et le Roi selon Dieu devient le Roi selon Turelure²¹³³». Dans *Le Pain dur*, la vacuité de l'apparence continue de l'emporter sur la vérité de l'être : le Christ y est remplacé par « cette idole affreuse, ce vieillard coloré qui n'est que joues et toupet²¹³⁴», Turelure substituant à la figure de l'Époux un amant cupide qui ne se marie pas. Si Louis désire échapper à la fausseté de cette situation, Lumîr refuse de devenir une image vraie :

LOUIS : Viens avec moi. Rentre avec moi dans la vie et dans la réalité

LUMÎR : La réalité est absente. La vraie vie est absente. [...]

LOUIS : La vraie vie est présente avec toutes les chose que nous avons à faire et qui attendent de nous l'existence [...].

LUMÎR : Rien autour de moi [...] qui ne me montre autour de moi que des figures aussi vaines que le sable, un peuple d'ombres nulles.²¹³⁵

Enfin, dans *Le Père humilié*, Pensée qui ne « supporte plus sur sa chair vivante ces choses mortes qui n'ont raison ni ordre ni nécessité²¹³⁶» rachète les paroles et actions nihilistes de Lumîr. La fausse lumière de cette dernière²¹³⁷ est reçue "en pensée" par l'héroïne éponyme, qui préfère sacrifier son bonheur plutôt que de vivre dans l'illusion : « Tout vaut mieux que le faux amour, le désir qu'on prend pour la passion.²¹³⁸» Autant pour défendre la liberté de son pays que pour réparer le mensonge de ses pères, Pensée encourage la

²¹²⁹ COÛFONTAINE : *Saint-Père, ce n'est point contre un homme que je viens demander la foudre, / Mais contre tout ce droit nouveau. [...]* Est-ce que cela est approuvé par Dieu ? (Ot, Th I, p.928).

²¹³⁰ COÛFONTAINE : *La vertu d'un roi n'est pas de mourir. [...]*

LE PAPE PIE : Un saint est plus aux yeux de Dieu que beaucoup de rois et de royaumes. (Ot, Th I, p.930).

²¹³¹ COÛFONTAINE : *Venez avec moi. Videz le monde de votre présence. [...]*

LE PAPE PIE : Je ne puis m'excommunier de l'univers. [...]

COÛFONTAINE : Est-ce cette lumière en vous qui dit Non ?

LE PAPE PIE : Où est Pierre, je suis. Il n'est pas du Pape d'errer. (Ot, Th I, p.931).

²¹³² Ot, Th I, p.930.

²¹³³ Ot, Th I, p.964.

²¹³⁴ *Pain dur*, Th II, p.52.

²¹³⁵ *Pain dur*, Th II, p.52.

²¹³⁶ PH, Th II, p.150.

²¹³⁷ "Lumîr" ne porte le nom de la lumière qu'approximativement.

²¹³⁸ PH, Th II, p.149.

destruction des idoles qu'elle voit en l'ennemi, guerre qui extériorise dans l'intrigue la lutte contre les images fausses :

PENSEE : il n'y a pas de résignation au mensonge, il n'y a qu'une chose à faire à l'égard de ce qui est mauvais, et c'est de le détruire ! / Et c'est pourquoi je déteste tant cette chose que vous savez et qui me sépare de vous, / Parce qu'elle est la grande étouffeuse, parce qu'elle est la grande endormeuse, / Parce qu'elle voudrait rendre intangibles toutes ces idoles humaines et lier éternellement les vivants avec les morts, / Comme si ce que la force et la ruse ont fait, la force et la ruse de pouvait pas le défaire.²¹³⁹

Pourtant, celle qui était « faite pour être irréprochable » à l'image de l'Église²¹⁴⁰, dégrade par sa passion amoureuse l'image qu'elle était appelée à devenir. Si la cécité de Pensée traduit une grande acuité spirituelle, elle exprime aussi l'aveuglement de l'homme ancien qui ne reconnaît pas le visage du Christ, du judaïsme qui n'admet pas l'Église-épouse. Pour elle, le pape est une « idole²¹⁴¹», et Orso donné par ce pape ne saurait remplacer l'époux pourtant mort. Pensée, qui « voudrait [tellement] voir Dieu » refuse que le Bien-Aimé soit l'époux bien vivant : « Je ne veux pas ! Je ne serai pas à un autre que lui !²¹⁴² » rétorque-t-elle butée. L'image qu'elle garde de l'époux est au contraire figée, dans le souvenir d'une empreinte prise entre ses deux mains au moment des adieux : « Laisse-moi une dernière fois connaître ton visage, laisse-moi en prendre l'empreinte avec cette cire vivante.²¹⁴³ » Dans ce contexte, si elle « accepte » finalement qu'Orso l'épouse, elle reste « l'Ancien Testament [...] assis devant [lui] en personne²¹⁴⁴ » dans un mariage non consommé. Aveugle qu'aucun miracle n'a guérie²¹⁴⁵, elle n'apporte pas l'image de Dieu à sa mère qui l'attendait pourtant d'elle : « Et moi, si je peux voir Dieu, mon enfant, / Ce ne sera jamais que dans tes yeux, quand il se seront ouverts.²¹⁴⁶ » Mais si elle ne devient pas encore l'épouse du Vivant, du moins n'est-elle plus l'idole d'Orion qui semble avoir eu raison de préférer la mort à son amour aveugle : « Il est nécessaire que l'on ne me bouche pas la bouche et les yeux avec cette espèce de bonheur qui nous ôte le désir²¹⁴⁷ ! » Avec son enterrement est aussi ensevelie l'idole qu'il tendait à devenir pour sa perte.

²¹³⁹ PH, Th II, p.150.

²¹⁴⁰ PH, Th II, p.192 et Eph, 5, 27.

²¹⁴¹ PH, Th II, p.150.

²¹⁴² PH, TH II, p.200.

²¹⁴³ PH, Th II, p.185.

²¹⁴⁴ PH, Th II, p.201.

²¹⁴⁵ Le « non-miracle » pourtant espéré par Sichel est significatif, puisque les deux autres figures d'aveugles dans les drames recouvrent la vue : le petit Aubin dans *La Jeune Fille Violaine*, et Tobie le vieux dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*.

²¹⁴⁶ PH, TH II, p.190.

²¹⁴⁷ PH, Th II, p.176.

L'investigation de l'image se poursuit dans *L'Annonce faite à Marie*, dont l'intrigue se noue sur la perversion initiale du regard de Mara, qui voit dans le baiser de Violaine l'image d'un amour adultère alors qu'il exprimait le plus haut degré de la charité. Comme une faute originelle, cette image vicieuse met fin au prologue pour faire entrer dans le temps du drame. Dès lors, celui-ci met en scène, pour chaque personnage, la recherche de l'image divine, jusqu'à l'avènement final, en Violaine, de la face sacrifiée du Christ. Pierre de Craon édifie cette figure dans les églises qui sont autant d'images de l'Épouse à laquelle il se consacre désormais. Jacques Hury, lui, perçoit bien en Violaine l'image de Dieu : « Mon beau Lys, dit-il à Violaine, je ne puis me lasser de te considérer dans ta gloire.²¹⁴⁸» Seulement, il ne reçoit pas cette image telle qu'elle est mais telle qu'il la façonne : à ses yeux, Violaine représente un degré divin de perfection et saurait s'abaisser jusqu'à embrasser un lépreux... En refusant cette face humiliée de sa fiancée, c'est l'image du Christ abaissé qu'il refuse²¹⁴⁹. Mais sa faute n'est pas tant la conséquence de son orgueil que de son aveuglement : le « pauvre bonhomme [...] ne comprend rien aux femmes²¹⁵⁰» et ne peut donc pas voir en Violaine « l'ange que Dieu [lui] avait envoyé²¹⁵¹ ». Manifestant l'erreur dans laquelle il s'est fourvoyé, un simulacre de femme devient son épouse : Mara la menteuse l'entraîne à voir avec elle de façon perversifiée : alors que « plusieurs [lui] ont dit » que l'enfant était mort, Jacques donne sa foi à Mara, qui « jure qu'il dormait seulement »²¹⁵². Dans la version pour la scène de la pièce, elle l'entraîne même à parodier le retour du père, Jacques Hury simulant de prendre sa place tandis que Mara usurpe celle de la mère. Pour détruire toutes ces images fausses et restaurer la vérité à l'aube du dernier acte, Anne Vercors interrompt leur pantomime moqueuse, remplaçant l'image parodique du père par sa présence réelle lors de son retour :

JACQUES HURY, comme s'il parlait à la place du père : « *Et la mère, où est-elle ?* »

MARA, avec une révérence : *Pas ici pour le moment, Monseigneur ! [...] / C'est Mara maintenant qui occupe sa place au coin du feu.*

JACQUES HURY, comme précédemment : « *Bonjour, Mara !* »

MARA : *Bonjour, père !*

ANNE VERCORS pendant ce temps est entré par le côté de la scène et se trouve derrière eux. Il porte le corps de Violaine entre ses bras : *Bonjour, Jacques !*²¹⁵³

²¹⁴⁸ AM, Th I, p.1028.

²¹⁴⁹ Ce rejet est similaire à celui des anges déchus qui refusèrent l'humiliation d'adorer un Dieu fait chair.

²¹⁵⁰ AM, Th I, p.1069.

²¹⁵¹ AM, Th I, p.1034.

²¹⁵² AM, Th I, p.1068.

²¹⁵³ AM (*version pour la scène*), Th II, p.837.

La confusion de Jacques ne prendra fin que lorsqu'il reconnaîtra effectivement en Violaine l'image vivante du Christ auquel elle s'est associée jusqu'au martyre. Tout s'éclairant enfin, les « premières lueurs du jour » commencent à apparaître²¹⁵⁴. L'image vraie était bien cette « fleur d'argent à [s]on côté [qui] ne mentait pas²¹⁵⁵ », branche en fleurs qui découvrait une fiancée appelée à fleurir pour cette gloire divine qu'avait entrevue Jacques en elle. Violaine enfin reconnue, sa disparition ne permet pas la victoire totale de l'image, mais esquisse néanmoins une promesse : « Je ne reverrai plus son visage en cette vie.²¹⁵⁶»

Le Soulier de Satin explore tout particulièrement le rapport de l'homme à l'image dans le parcours de Don Rodrigue, conquérant, artiste puis saint, qui incarne le passage du fantasme à la fantaisie, lui qui cherchait à posséder l'amour mais qui deviendra son captif²¹⁵⁷. Au début du drame, évoquant Prouhèze, il pose au Chinois cette question essentielle : « Dis, crois-tu que je l'ai reconnue sans qu'elle le sache ?²¹⁵⁸» Par cette interrogation, il évoque le motif de l'image éternelle qu'il aurait retrouvée en Prouhèze. Pourtant, son drame est de l'avoir découverte dans un accès de fièvre et de sommeil²¹⁵⁹, de sorte que Claudel laisse planer le doute sur la vision qu'il s'est faite d'elle. De fait, c'est toujours de nuit ou en dormant qu'il la voit et l'appelle. Son regard ébloui par la vision nocturne occulte la réalité, faisant de Prouhèze un fantasme : « Je l'admire tellement que j'ai oublié de la regarder !²¹⁶⁰» Son mode d'appréhension court le risque d'une méprise, car il prend ses seuls sens pour « serviteurs » dans la recherche de la Beauté²¹⁶¹ : la confondant avec Dieu dont elle n'est que le reflet, il demande à Prouhèze son immortalité²¹⁶², puis se laisse prendre au jeu de l'actrice²¹⁶³. Pour que soit dénoncé le « simulacre désert²¹⁶⁴ » de sa représentation et que soit restaurée la vérité, une figure de la Sagesse lui fait reprendre contact avec le réel, où s'anime l'image véritable : « N'accuse que toi-même,

²¹⁵⁴ AM, Th I, p.1070.

²¹⁵⁵ AM, Th I, p.1065.

²¹⁵⁶ AM, Th I, p. 1077.

²¹⁵⁷ Figure du Christ enchaîné qu'on retrouve dans *Jeanne d'Arc au bûcher* : « C'est l'amour qui me lie les mains » (JdA, Th II, p.671).

²¹⁵⁸ SdS, Th II, p.289.

²¹⁵⁹ DON RODRIGUE : *Est-ce pour rien que, si bien cachée, je l'ai découverte ?*

LE CHINOIS : *La peste soit de cette tempête qui nous jeta sur la côte d'Afrique, / Et de cette fièvre qui nous retint là-bas !*

DON RODRIGUE : *Ce fut son visage que je vis en me réveillant.* (SdS, Th II, p.289).

²¹⁶⁰ SdS, Th II, p.288.

²¹⁶¹ SdS, Th II, p.289.

²¹⁶² SdS, Th II, p.291.

²¹⁶³ DON RODRIGUE : *N'est-elle pas Marie, la Reine d'Angleterre ? N'as-tu pas vu notre propre Sire, le Roi d'Espagne, la traiter comme telle ? Elle est venue se jeter à mes pieds. [...] / Ma conscience m'imposait de l'écouter. [...] / Il y a en elle je ne sais quoi d'attentif et de soumis qui m'a touché le cœur.* (SdS, Th II, p.499).

²¹⁶⁴ SdS, Th II, p.442.

Rodrigue ! le corrige Prouhèze. Ce qu'aucune femme n'était capable de fournir, pourquoi me l'avoir demandé ?²¹⁶⁵ ». Le jour où il renonce à son titre de Vice-Roi, il quitte enfin sa vie fantasmée, découvre le double jeu de la fausse Reine Marie et redevient dans le drame « DON RODRIGUE », rétablissant l'image vraie de la réalité :

DON RAMIRE : Ne détruisez pas dans l'esprit de ceux qui vous aiment cette image qu'ils se sont faite de vous.

LE VICE-ROI : Elle n'est pas intéressante²¹⁶⁶.

Comme dans *Partage de Midi*, l'illusion à laquelle s'était jusqu'alors laissé prendre Rodrigue s'exprime dans le motif de la mer qui propose une réflexion sur l'ambivalence de l'image. Le navigateur expérimenté enseigne qu'il ne faut pas regarder la mer et ses reflets de ciel trompeurs, mais le soleil car « celui-là [seul] ne pouvait se tromper qui prend le soleil pour guide²¹⁶⁷ ». Pour ceux qui la prennent pour l'objet réfléchi, « la mer est juste l'endroit pour les épaves²¹⁶⁸ » ; mais pour ceux qui naviguent sur cette mer en suivant le soleil, la mer, réfléchissant le ciel, devient l'élément médiateur de la grâce, qui signe leur rédemption et enseigne « à la fin qu'on ne pouvait vraiment pas vivre autre part que sur l'eau²¹⁶⁹ ». Victorieux de cette mer où tant se sont noyés, Rodrigue n'est finalement pas « de ceux que la mer engloutit.²¹⁷⁰ » De fait, il résistera à toutes les idoles et illusions, reflétant lui-même l'« image de Jésus-Christ » en devenant comme lui « captif et souffrant »²¹⁷¹.

Figure semblable de conquérant, Christophe Colomb renonce lui aussi à la gloire terrestre pour retrouver l'unité de son être : alors que l'Explicateur lui propose de faire de lui « un dieu » et de le faire « chevaucher par-dessus la mer sur un char d'or et de bronze », Christophe abandonne les liens illusoire d'ici-bas pour embrasser l'éternité : « Je n'ai plus rien à faire avec vous²¹⁷² ». Pour lui, les idoles sont enfin

²¹⁶⁵ SdS, Th II, p.444. Pour elle, la destruction des idoles était passée pour Prouhèze par la consommation des apparences et de l'image fausse qu'elle renvoyait à Rodrigue :

DONA PROUHEZE : Non, non, ne me sépare plus jamais de ces flammes désirées ! Il faut que je leur donne à fondre et à dévorer cette carapace affreuse, il faut que mes liens brûlent, il faut que je leur tienne à détruire toute mon affreuse cuirasse, tout cela que Dieu n'a pas fait, tout ce roide bois d'illusion et de péché, cette idole, cette abominable poupée que j'ai fabriquée à la place de l'image vivante de Dieu dont ma chair portait le sceau empreint. (SdS, Th II, p.411).

²¹⁶⁶ SdS, Th II, p.433.

²¹⁶⁷ SdS, Th II, p.281.

²¹⁶⁸ SdS, Th II, p.453.

²¹⁶⁹ SdS, Th II, p.452.

²¹⁷⁰ SdS, Th II, p.527.

²¹⁷¹ *DONA SEPT-EPEES : Les captifs et les souffrants [...] sont les images de Jésus-Christ. (SdS, Th II, p.504).*

²¹⁷² CC, Th II, p.620.

détruites²¹⁷³ ; tandis que l'Explicateur rejoint les « morts » et les « cadavres puants »²¹⁷⁴, Colomb retrouve en lui-même son image éternelle, symbolisée par son embrassement avec Christophe Colomb I qu'il retrouve sur la scène²¹⁷⁵.

En poète « passeur de l'invisible », Claudel éduque le regard et appelle à la prudence dans le rapport à l'image : il prévient contre les apparences et fustige toutes sortes d'images brillantes qui induisent une représentation fautive de Dieu, lui qui n'a pas d'abord dévoilé son visage glorieux, mais crucifié. Cette entreprise poétique l'inscrit dans la démarche biblique de Révélation et le rend ainsi participant de l'œuvre de salut :

*L'Ancien Testament est avant tout le grand dépistage de l'idolâtrie, le grand dépistage des contrefaçons du Dieu vivant. [...] L'Ancien Testament est capable de nous mettre en plein sous les yeux notre idolâtrie, toutes nos fuites, de nous faire comprendre notre misère, notre pauvreté, et il nous permettra ainsi de nous retrouver parmi ces pauvres pour lesquels est fait le Royaume.*²¹⁷⁶

Pour signifier la réhabilitation de l'image divine dans la vie du héros converti, le thème de la femme vraie qui remplace - ou tend à remplacer - la fautive structure plusieurs drames : la Princesse de *Tête d'Or* rachète la femme initiale qui n'était qu'une ombre anonyme, femme enterrée avec les choses du passé et dont on ne voyait pas la face placée dans la fosse contre terre. Avec la Princesse, la figure féminine devient vivante et vraie lorsque Tête d'Or la reconnaît²¹⁷⁷, puis la réhabilite en proclamant : « Qu'elle soit Reine²¹⁷⁸ ». Face à Lechy Elbernon qui est « actrice, vous savez. [Elle] joue sur le théâtre²¹⁷⁹ », Marthe représente la vérité : « N'écoute pas ce qu'elle dit, conseille-t-elle, car tout cela n'est que mirage et mensonge²¹⁸⁰ ». Le dénouement lui donne raison puisque Louis subit les méfaits de cette image de femme sublime mais mortifère qui le séduit : « Je sais bien que je mourrai bientôt, / Et voici que je t'ai rencontrée comme une touffe de fleurs funèbres²¹⁸¹ ». Dans *Partage de Midi*, c'est la nouvelle Ysé qui succède à l'ancienne, passage de la femme

²¹⁷³ L'EXPLICATEUR : *Et maintenant il est temps de regarder ce qui se passe en Amérique, à l'heure où va finir pour elle cette longue nuit antérieure à la naissance et où le premier rayon de soleil va la toucher et la restituer à l'Humanité. La terre tremble ! Les temples des idoles de sont fendus ! Vitzliputzli est tombé la face contre terre ! et voici les affreux dieux de sang et de ténèbres qui se réunissent avec inquiétude sur la plage pour voir arriver les caravelles.* (CC, Th II, p.594).

²¹⁷⁴ CC, Th II, p.621.

²¹⁷⁵ CC, Th II, p.620.

²¹⁷⁶ D.Bartélémy, *Dieu et son image*, op. cit. p.21-22

²¹⁷⁷ TÊTE D'OR : *Ton visage est beau et à lui seul indique la souveraineté.* (TdO, Th I, p.470).

²¹⁷⁸ TdO, Th I, p.470.

²¹⁷⁹ E, Th I, p.549.

²¹⁸⁰ E, Th I, p.569.

²¹⁸¹ E, Th I, p.571.

« orgueilleuse » à la femme repentie. Le refrain « Mesa, je suis Ysé, c'est moi²¹⁸² » qui ouvre le drame n'accomplit pas encore l'image divine, car Mesa « n'en vien[t] pas à bout », ne trouvant en lui qu'une image vaine et vide de Dieu²¹⁸³. Fuyant jusqu'à « à l'extrémité de la terre »²¹⁸⁴ son image éternelle mais encore défectueuse, il la retrouve douloureusement dans la femme, « visage caché²¹⁸⁵ » que seule sa réconciliation avec Dieu lui permet de retrouver. Alors seulement il reçoit en Ysé une image divine authentique, à laquelle il est désormais « accordé²¹⁸⁶ ». Il en est de même dans *L'Otage* où Sygne, par son amour, remplace la femme trompeuse de son cousin : alors qu'elle tient le portrait des défunts, « seule image qui [lui] reste d'eux », Georges renonce à ces figures défaillantes pour faire place à l'amour vrai qui conduira au sacrifice : « Tout cela que vous tenez entre vos mains n'est plus. »²¹⁸⁷ *L'Annonce faite à Marie* oppose Mara à Violaine, pourtant toutes deux nées « du même père et de la même mère, et faite[s] de la même chair.²¹⁸⁸ » Ce qui les sépare n'est donc pas d'ordre naturel mais spirituel, dans leur relation antinomique à la vérité divine : quand Violaine s'y accorde jusqu'à l'abîme d'elle-même, Mara singe cette image qui ne l'habite pas²¹⁸⁹. La « fausseté de femme » est donc celle qu'a pris Jacques pour épouse, mais que rachète Violaine en devenant la véritable « servante du Seigneur²¹⁹⁰ » au son de l'angélus. Le transfert de ses yeux à Aubaine acte l'enfantement du vrai visage de la grâce dans l'humanité pécheresse. Enfin, *Le Soulier de Satin* oppose à Sept-Épées l'actrice au jeu de laquelle se laisse prendre Rodrigue. Alors que la première se met au service de l'Évangile, la seconde se farde pour devenir le propre auteur de son visage : « Un peu de rimmel, mon œil n'en aura que plus de feu. [...] C'est moi qui ai tout à créer.²¹⁹¹ » Mais Sept-Épées a sur elle le dernier mot, se jouant des apparences

²¹⁸² PdM, Th I, p.840 et p.891.

²¹⁸³ MESA : *Tout a été vain. Il n'y a rien de fait. J'avais en moi / La force d'un grand espoir ! Il n'est plus ? J'ai été retrouvé manquant. J'ai perdu mon sens et mon propos.* (PdM, Th I, p.843).

²¹⁸⁴ PdM, Th I, p.842.

²¹⁸⁵ PdM, Th I, p.892.

²¹⁸⁶ PdM, Th I, p.892.

²¹⁸⁷ Ot, Th I, p.907.

²¹⁸⁸ AM, Th I, p.1067.

²¹⁸⁹ Alors qu'elle s'apprête à trahir sa sœur pour servir ses intérêts égoïstes, elle imite l'attitude d'une servante :

Elle s'avance vers Jacques et à six pas lui fait une révérence cérémonieuse.

MARA : *Monseigneur, votre servante !*

JACQUES HURY : *Quelle est cette grimace ?* (AM (version pour la scène) Th II, p.800).

²¹⁹⁰ Lc, 1, 38.

²¹⁹¹ SdS, Th II, p.486.

comme elle se joue de la mer, sur laquelle elle témoigne que « la vie [...] n'est plus au-dehors, on est dedans.²¹⁹²»

Le discernement est ainsi à l'origine de l'efficacité de l'image : une image perçue par un regard inexpérimenté ou aveuglé est inefficace, tandis qu'une image reçue par un cœur désintéressé est prompte à l'ouvrir au mystère de Dieu. En cherchant l'image vraie de l'autre, l'homme tente de mettre fin au drame de la séparation ; mais seule l'adéquation de son regard à celui du créateur lui permet de recevoir l'autre en vérité et de rétablir le face-à-face perdu, car seul celui qui regarde avec les yeux de la vérité peut contempler la vérité. En mettant en scène l'éducation du regard de l'homme qui, à l'instar de Jacques, apprend à regarder le monde avec les yeux de Dieu pour comprendre la femme, Claudel affirme à la fois l'immuabilité de l'image et la perfection des vues divines qui donnent à toute chose son sens.

3. « **Une question de point de vue à chercher**²¹⁹³ »

*Qui voit les choses comme elles sont*²¹⁹⁴?

La perte du face-à-face amoureux ne remet pas en cause la réalité de l'absent – jamais le personnage claudélien ne doute de sa présence invisible -, mais la perception de son image : il n'est pas suffisant que l'image soit vraie, il faut encore que le contemplateur adopte le juste point de vue pour percevoir ce qu'elle est, au-delà des apparences. Or, le point de vue de Dieu, l'auteur des images vraies, n'est pas souvent celui des hommes :

C'est un principe que nous ne devons jamais oublier quand nous lisons la Bible. Le point de vue de Dieu est en quelque sorte l'inverse de celui de l'homme. Il va de la Vérité permanente à l'expression figurée, tandis que nous allons tant bien que mal de la figure, dans la direction indiquée par le sens, au concept. Le pain, pour Dieu, est essentiellement ce qui est capable de nous nourrir, c'est-à-dire de nous faire persévérer dans l'existence, c'est à dire par excellence cette parole même qui nous a créés : tandis que pour nous au contraire c'est d'abord ce morceau de farine fermenté accessible à nos yeux, à nos dents et à notre langue.²¹⁹⁵

²¹⁹² SdS, Th II, p.523.

²¹⁹³ « Toutes [les choses] s'inscrivent dans une forme plus générale, s'agentent en un *tableau* : c'est une question de point de vue à chercher, ce regard à qui elles sont *dues*, le retrouver. » *Art Poétique*, « Traité de la Co-naissance I », OP, p.154.

²¹⁹⁴ E, Th I, p.550.

²¹⁹⁵ *Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.247.

Pour Claudel, épouser le point de vue de Dieu est la clé du drame ; elle permet de découvrir l'intention des choses qui livrent l'image de leur Créateur : si Pierre de Craon observe le monde avec une grande lucidité spirituelle, c'est parce qu'il le regarde du haut de ses clochers²¹⁹⁶ ; si le poète est aussi perspicace, c'est parce qu'il observe « la terre vue de la mer²¹⁹⁷ », celle-là même qui « donne la vie » et sans laquelle « nul ne peut vivre »²¹⁹⁸.

Cette prise de distance suppose d'anéantir ses propres vues humaines : « L'âme avec un frisson de joie prend conscience de ce bienheureux néant qui lui permet de ne plus voir en elle et en toutes choses que l'œuvre seule de son Créateur. C'est là son point de vue désormais.²¹⁹⁹ » Pensée, dont le regard n'est pas biaisé par les fausses lumières du monde peut mettre en garde avec justesse contre l'image trompeuse :

PENSEE : Qu'est-ce que cette Beauté qui ne nous empêche pas d'être aveugles ? / Moi aussi, on m'a conduite au milieu de vos dieux grecs, moi aussi, j'ai posé la main sur ce marbre qui brûle ! / C'est ce que nous, gens de l'ancienne Foi, nous appelions les idoles. / Celui qui a connu la nuit pour de bon, il faut un autre soleil que celui-ci pour un venir à bout²²⁰⁰!

La vérité qui existe indépendamment des projections et désirs de l'homme présuppose un discernement que seules les figures de la sagesse ou de la grâce savent poser : livrées au « soleil de l'amour », elles ont renoncé à voir le monde de leurs propres yeux. Claudel a fait lui-même cette expérience que la sagesse dessille les yeux, alors qu'il lui a fallu vingt ans pour porter un regard miséricordieux sur son adultère : « Et maintenant je m'aperçois avec quelle joie ! que cette rencontre n'était pas seulement pour notre malheur à tous deux, mais pour notre bonheur et notre salut réciproque !²²⁰¹ » L'éducation du regard est donc un principe poétique et spirituel : d'une part, « le gain qu'il y a à monter, c'est qu'on voit plus de choses ensemble²²⁰² », et d'autre part, « l'éloignement continu permet de se faire une idée des événements par le dehors, quand la distance jouant un peu à leur égard à la manière du temps, les a en quelque sorte ralentis et leur a permis

²¹⁹⁶ Voir le Chapitre II, I, 2.

²¹⁹⁷ *Connaissance de l'Est*, OP p.92.

²¹⁹⁸ *LE PAPE PIE : Ils disent qu'ils n'ont pas soif ; ils disent que ce n'est pas une source ; ils disent que ce n'est pas de l'eau ; ils disent que ce n'est pas l'idée qu'eux-mêmes se font d'une source et de l'eau ; ils disent que l'eau n'existe pas. / Quant à Nous, Nous savons autre chose, sinon qu'elle donne la vie et que nul ne peut vivre sans elle.* (PH, Th II, p.158).

²¹⁹⁹ *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.61.

²²⁰⁰ PH, Th II, p.148.

²²⁰¹ Lettre à Ysé du 16 février 1918, « Autour de *Partage de Midi* », Th I p.1283.

²²⁰² *Conversations dans le Loir-et-Cher*, OPr, p.781.

de prendre une forme intelligible.²²⁰³» L'importance de ce changement de point de vue qui agit comme élément de résolution dans l'intrigue²²⁰⁴ explique la mise à l'écart nécessaire de la femme : il faut que s'établisse une distance qui permette au héros de retrouver en elle l'image de Dieu, et non plus l'objet possédé de son propre désir.

Pour voir avec les yeux de Dieu, l'homme doit être à la place de Dieu, dans un face à face divin, qui lui donne un regard juste tout en faisant de lui une image ajustée²²⁰⁵. Le face-à-face des amants, résolvant le drame amoureux, résout également le drame de l'image. Dans *Tête d'Or*, ce face-à-face est le fruit de l'humilité, la Princesse figurant Dieu qui s'abaisse jusqu'à l'homme, quand elle « *oscille et tombe à genoux et se tient toute courbée* » à côté de Tête d'Or qui vient de chanceler et de s'effondrer devant elle²²⁰⁶. Cette proximité permet enfin au héros de regarder « la servante de Dieu²²⁰⁷ ». C'est cette attitude que refuse Louis face à Marthe qui l'y invite pourtant : « Considère mon âme, et, m'émerveillant, je prendrai la tienne avec vénération / Dans mes bras, m'étant mise à genoux, parce qu'elle est la création de Dieu.²²⁰⁸ » Dans *Partage de Midi*, le face-à-face d'Ysé et de Mesa les unit au Christ en croix : « *Ysé se lève et se tient debout devant lui, [...] les bras en croix²²⁰⁹* ». Le face-à-face divin de Violaine, « image de la Beauté éternelle », est acté par le baiser donné à Pierre de Craon, le serviteur de Dieu, tandis qu'ils se regardent et qu'elle « le baise sur le visage²²¹⁰ ». Elle qui refusait jusqu'alors d'être une image parce qu'elle n'en comprenait pas la signification²²¹¹, épouse la réalité de son être telle que la lui révèle Pierre : créature de Dieu appelée à sa ressemblance. C'est encore un face-à-face qui réunit les amants du *Soulier de Satin* en Dieu, alors que Rodrigue, resté assis « dans un grand fauteuil doré²²¹² » durant la scène des adieux, lève enfin les yeux vers

²²⁰³ Article de Paul Claudel dans le journal *Paris-Soir* du 8 mai 1937, in M.Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, op. cit. p.43.

²²⁰⁴ La conversion est « *l'événement claudélien par excellence* ». (Didier Alexandre, « Dèmesures de Paul Claudel », *Introduction*, ThI, p.XV).

²²⁰⁵ « *J'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve.* » (Ge, 32,31).

²²⁰⁶ TdO, Th I, p.468.

²²⁰⁷ TdO, Th I, p.469.

²²⁰⁸ E, Th I, p.564.

²²⁰⁹ PdM, Th I, p.899.

²²¹⁰ AM, Th I, p.1005.

²²¹¹ « *Je ne suis pas une image ! Ce n'est pas une manière de dire les choses !* » (AM, Th I, p.1002-1003).

²²¹² SdS, Th II, p.437.

les étoiles à la fin du drame : « Je les regarde et je ne puis m'en rassasier ! [...] Il n'y a qu'à respirer pour vous remplir de Dieu !²²¹³» La vénération soulignée dans ces attitudes fait désormais de l'idole qu'était la femme une icône pour l'homme qui voit enfin avec les yeux de Dieu celle qui lui est unie.

Ainsi, la mise en scène d'apparences trompeuses dénonce la perversion du regard de l'homme quand celui-ci observe l'image de Dieu avec concupiscence au lieu de l'admirer avec vénération. L'attitude juste est contraire, contemplant la création dans son essence et « juge[ant] le cœur sous l'apparence²²¹⁴». Pour Prouhèze, le passage de l'apparence à l'essence jaillit d'une prise de conscience à laquelle la conduit l'Ange gardien : « Mais je ne suis pas une illusion ! j'existe !²²¹⁵ » Il lui est alors donné de contempler la réalité profonde de son être, « cette dépouille qu'[elle voit] abandonnée sur le sable, là-bas²²¹⁶». La reconnaissance de son image vraie coïncide avec sa conversion qui réhabilite son face-à-face avec Dieu, en qui « la vision et le don ne font plus pour [elle] que cet unique éclair.²²¹⁷» Aussi est-ce en Dieu que Rodrigue retrouvera désormais l'image de la femme : « ce que veut Celui-là en qui je suis anéantie, c'est en cela que tu as à faire de me retrouver !²²¹⁸», lui révèle-t-elle. Quand le fonds est perverti par un regard égocentré, la beauté reste extérieure, image fautive qui trompe l'homme épris : « Vois quelle belle dame je suis !²²¹⁹» engage Lechy Elbernon qui rapporte au seul sens de la vue l'essence de tout son être. Mais dans l'image vraie, la forme concorde avec l'essence, la perception avec la réalité, la vision avec le don : Marthe est une femme « étrange²²²⁰», « simple²²²¹» et « douce²²²²» parce que la sagesse est douce, simple et étrange ; Prouhèze est lumineuse car elle est envoyée comme une étoile pour Rodrigue ; Violaine est belle, car elle est « image de la Beauté éternelle²²²³» ; Jeanne est « invincible et éblouissante²²²⁴» parce qu'elle figure l'amour.

²²¹³ SdS, Th II, p.529.

²²¹⁴ AM, Th I, p.992.

²²¹⁵ SdS, Th II, p.408.

²²¹⁶ SdS, Th II, p.405.

²²¹⁷ SdS, Th II, p.444.

²²¹⁸ SdS, Th II, p.444.

²²¹⁹ E, Th I, p.568.

²²²⁰ E, Th I, p.555.

²²²¹ E, Th I, p.559.

²²²² E, Th I, p.561.

²²²³ AM, Th I, p.1002.

²²²⁴ JdA, Th II, p.672.

4. « **Toutes choses n'arrivent-elles pas pour nous en figure ?**²²²⁵ »

*La figure est l'expression, l'opération, l'œuvre directe de l'esprit au lieu d'en être la traduction réfractaire et hasardeuse.*²²²⁶

Même lorsqu'il n'est qu'une ombre divine, le personnage claudélien revêt un caractère exemplaire : Tête d'Or est loué pour sa vaillance et son audace, Mara pour sa foi, Turelure pour son enthousiasme ... La polysémie du mot « ombre » exprime la double nature de l'homme, qui n'est certes qu'« une ombre, un souffle qui passe²²²⁷ », mais aussi le témoin de la lumière divine. Ainsi l'homme est-il tout autant le reflet opacifié de Dieu que le signe de sa présence, l'ombre témoignant toujours de la figure qui l'informe.

Née d'une opposition à la lumière, l'ombre est « une partie qui ne réussit pas à être tout à fait réelle²²²⁸ » et qui représente le péché et l'ignorance. Mais elle a pourtant une connotation positive pour Claudel chez qui « le péché aussi sert » à témoigner de la grâce et de la miséricorde. Refuge contre le soleil éblouissant, telle Violaine qui devient « un ombrage contre la canicule²²²⁹ », l'ombre désigne la figure par laquelle elle prend forme²²³⁰. C'est dans l'« obscurité résultant de l'ombre d'arbres compacts²²³¹ » qu'apparaît Prouhèze encore dissimulée mais déjà annoncée comme lumière pour les hommes qui l'aimeront : « *par quelques interstices passent cependant les rayons de soleil qui font des taches ardentes sur le sol*²²³² ». Dans *Le Repos du septième Jour*, c'est l'ombre de Dieu qui atteste de sa présence invisible mais protectrice : « Et comme dans le torride été un nuage passant d'un bord du ciel à l'autre couvre la campagne de son ombre rafraîchissante, / Ainsi l'ombre du Seigneur avancera jusqu'à vous.²²³³ »... Suivre le mouvement des ombres permet de découvrir le sens du drame puisque « l'ombre qui tourne inscrit un sens²²³⁴ » et que « l'ombre en

²²²⁵ Ot, Th I, p.930.

²²²⁶ « Autre fragment sur Saint Joseph », PB I, p.51.

²²²⁷ Ps 143, 4.

²²²⁸ SdS, Th II, p.320.

²²²⁹ AM, Th I, p.1084.

²²³⁰ « *Il n'y a vision que s'il y a plans et ombres.* » (J I, p.72).

²²³¹ SdS, Th II, p.266.

²²³² SdS, Th II, p.266.

²²³³ RSJ, Th I, p.650.

²²³⁴ RSJ, Th I, p.655.

tournant écrit l'heure sur toute la ville²²³⁵», laissant entrevoir la figure qu'elle réfléchit et deviner la source de lumière qui lui donne vie. C'est en suivant l'évolution des personnages pécheurs qu'on traverse avec eux la journée, ce passage dramatique de la nuit à la nuit²²³⁶ qui inclut le redoutable soleil de midi. Au zénith, le soleil effaçant l'ombre masque la trace divine laissée par Dieu en l'homme : à midi, heure de l'illusion et du péché, « le soleil dévore l'ombre de nos corps²²³⁷». C'est l'heure à laquelle se retrouvent les quatre personnages de *L'Échange*. Il est également midi lorsque Ysé et Mesa se rencontrent²²³⁸, lorsque Mara manipule sa mère puis Jacques²²³⁹, et c'est à « l'Angélus de Midi » que Prouhèze se rapproche dangereusement de Rodrigue blessé dans la maison de sa mère²²⁴⁰... Avec les ombres reparaît la conscience spirituelle, lumière intérieure croissant avec la forme qui grandit : Mesa reparaît à l'heure de la rédemption comme une « forme sombre [...] qui se reflète dans le miroir²²⁴¹», Violaine comme un « corps enveloppé » éclairé par un flambeau²²⁴² et Prouhèze, qui se voile « de la tête aux pieds » avant de disparaître, redevient une ombre pour Rodrigue²²⁴³. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, « des ombres passent à toute vitesse sur l'écran²²⁴⁴», annonçant l'accroissement de la lumière²²⁴⁵ ; dans *L'Échange*, « voici que l'ombre tourne, changeant de côté » pour annoncer la possibilité de la conversion²²⁴⁶; dans *L'Annonce faite à Marie*, l'ombre du rocher préfigure la mort d'Anne Vercors comme une rencontre lumineuse avec la source : « L'ombre du Grès-qui-va-boire atteint le ruisseau²²⁴⁷. / L'hiver vient, la nuit vient [...] / Toute ma vie j'ai travaillé avec le Soleil et je l'ai aidé à sa tâche. / Mais maintenant, tout seul, il me faut commencer la nuit.²²⁴⁸» Au cœur de

²²³⁵ AM, Th I, p.1003.

²²³⁶ Voir le chapitre 7, l. 1.c.

²²³⁷ E, Th I, p.556.

²²³⁸ PdM, Th I, p.825.

²²³⁹ AM, Th I, p.1022.

²²⁴⁰ SdS, Th II, p.327.

²²⁴¹ PdM, Th I, p.880.

²²⁴² AM, Th I, p.1062.

²²⁴³ SdS, Th II, p.447.

²²⁴⁴ CC, Th II, p.612.

²²⁴⁵ CC, Th II, p.627.

²²⁴⁶ E, Th I, p.556.

²²⁴⁷ « Il y a dans mon pays, un vieux pays de terre gauloise, une espèce de menhir naturel qu'on appelle le Grès-qui-va-boire, parce qu'au soleil couchant, son ombre atteint le Ru, [...] un ruisseau anonyme à qui le langage local confère la solennité de l'absolu. » (Note 39, Th I, p.1653).

²²⁴⁸ AM, Th I, p.1085.

cette nuit, tandis que l'ombre se fond dans l'obscurité, l'homme s'unit à l'intemporalité de son être pour devenir figure immortelle.

L'ombre atteste toujours du temps humain et de la forme particulière de l'individu, mais la figure qui *l'informe*, par son pouvoir d'abstraction, dépasse la personne pour désigner une image éternelle. Dans chacun de ses personnages, Claudel tend donc à représenter plus qu'un individu, mais aussi une figure : c'est ce qu'enseigne l'étude du symbolisme des personnages qui témoigne de leur dimension spirituelle²²⁴⁹. Conférant à tous une valeur universelle qui surpasse l'immanence de leur existence, l'auteur reconnaît à tous une transcendance, même aux pécheurs en qui l'image divine habite inexorablement. Ainsi tout homme désigne autant l'individu que « le Fils de l'homme » auquel il s'identifie, et chacun est appelé à passer de « personne²²⁵⁰ » à figure éternelle en cessant de jouer la comédie²²⁵¹ pour investir pleinement son rôle. Cébès explicite celui de son personnage quand il implore de Simon la pitié : « Je t'appelle [...] par la pitié [...] que tu dois avoir / Pour moi qui suis la figure de toi-même.²²⁵² » De fait, Tête d'Or ne fera l'unité de son être qu'au moment où, mourant, il rejoindra Cébès dans sa vulnérabilité. Manifestant l'essence de l'être, les figures résistent à la mort²²⁵³ : les personnages vivants peuvent invoquer les morts qui éclairent le sens du drame, tels Jacques et Violaine, Pensée et Orian, Rodrigue et Prouhèze... Plus encore, les figures ne meurent pas avec l'intrigue, mais subsistent d'un drame à l'autre : Violaine prolonge le sacrifice de Sygne ou de la Princesse que Jeanne d'Arc parachève, Prouhèze continue d'esquisser le visage d'amante d'Ysé, et Sara l'accomplit : la femme est *anima*, figure de la Vierge mère, de la grâce et de l'Église. En prenant Sara pour épouse, Tobie accomplit la conquête du nouveau monde commencée par Simon Agnel et poursuivie par Rodrigue puis Colomb : l'homme est *animus*, figure du Christ époux qui a « aimé l'Église et qui s'est livré pour elle²²⁵⁴ ».

²²⁴⁹ Voir le chapitre 2.

²²⁵⁰ Chez Claudel, à l'image de Lechy Elbernon, les figures d'acteurs (*persona*) sont dénoncées tandis que les héros cherchent à conquérir la réalité profonde de leur être.

²²⁵¹ Plusieurs drames comparent la vacuité de l'homme à une comédie qui se joue : « C'est une comédie ! » disent les veilleurs en voyant la Princesse, parce qu'ils ne comprennent pas le sens de son être (TdO II, Th I, p.382) ; au premier acte de *Partage de Midi*, l'amour d'Ysé et de Mesa, adultère, « n'est qu'une comédie », et ne deviendra réel qu'à la fin du drame (PdM, Th I, p.838).

²²⁵² TdO, Th I, p.364.

²²⁵³ « *Pierre de Craon mourra, mais les Dix Vierges ses filles / Demeureront comme le vaisseau de la Veuve / Où se renouvelle sans cesse la farine, et la mesure sacrée de l'huile et du vin.* » (AM, Th I, p.1083).

²²⁵⁴ Eph 5, 25.

Par essence, la figure n'a donc pas d'existence propre : elle a pour fonction de révéler l'image. Rodrigue peintre veut « faire pénétrer dans les classes déshéritées par des moyens appropriés à leur esprit naïf et rude / Quelque rayon d'idéal et le reflet d'une beauté suprême²²⁵⁵... L'erreur initiale des amants repose sur cette confusion entre la figure et l'image : Violaine est une déesse aux yeux de Jacques, qui ne comprend par le sens figuré par lequel Pierre lui parle d'elle : « Mais Violaine n'est pas une pierre pour moi, et la pierre ne me suffit pas !²²⁵⁶» Don Rodrigue, lui, s'exclame en décrivant Prouhèze : « Je ne calomnierai pas ces sens que Dieu a faits. / [...] Ce sont nos serviteurs qui parcourent le monde tout entier, / Jusqu'à ce qu'ils aient trouvé enfin la Beauté, cette figure devant laquelle nous sommes si contents de disparaître.²²⁵⁷» Il prend la figure pour sa fin, quand elle ne faisait que désigner la Beauté éternelle. Aussi, au grand dépit des héros aveuglés, les personnages accédant au statut de « figures » semblent perdre de leur individualité : ils se départissent de leur corporalité dans la mort, l'emprisonnement, la cécité ou l'estropiement ; ils n'ont plus de nom ou sont désignés par leur fonction : « Grâce-des-Yeux », « Douce-Amère », « L'Otage » ... Pas une fois Rodrigue ne prononce son nom dans le bateau de sa délivrance : Prouhèze reste « Cette femme²²⁵⁸», représentante de la femme éternelle. Ainsi deviennent figures divines tous les personnages témoignant de Dieu par une image qu'ils renvoient de Lui, qu'elle soit celle de « l'étoile resplendissante du matin²²⁵⁹» ou du « Prince éblouissant de Sainteté²²⁶⁰».

Pour autant, les figures divines ne sauraient perdre consistance en s'uniformisant, et Claudel, par la bouche de Rodrigue, dénonce le risque du stéréotype qui menace la figure :

DON MENDEZ LEAL : Il faut qu'un Saint ait une figure comme qui dirait générale puisqu'il est le patron de beaucoup de gens, / Qu'il ait un maintien décent et des gestes qui ne signifient rien en particulier. [...]
DON RODRIGUE : J'ai horreur de ces gueules de morues salées, de ces figures qui ne sont pas des figures humaines mais une petite exposition de vertus ! / Les Saints n'étaient que flamme et rien ne leur ressemble qui n'échauffe et qui n'embrase²²⁶¹!

²²⁵⁵ SdS, Th II, p.511.

²²⁵⁶ AM, Th I, p.1084.

²²⁵⁷ SdS, Th II, p.289.

²²⁵⁸ SdS, Th II, p.528.

²²⁵⁹ Ap 22, 16.

²²⁶⁰ Ps 109.

²²⁶¹ SdS, Th II, p.464.

Pas de figure plate dans l'œuvre du poète : même Don Mendez Leal s'emplit « d'un petit vent substantiel²²⁶²» lorsqu'il se gonfle et prend vie. Le héros claudélien est efficace parce qu'il se distingue de tout ce que la condition humaine a de quelconque, de banal ou de commun, parce qu'il s'élève au-dessus de l'individu pour devenir un *typos*²²⁶³. Il doit être exemplaire pour désigner la puissance divine²²⁶⁴ et provoquer l'enthousiasme²²⁶⁵, caractéristiques que partagent Tête d'Or, Rodrigue et Christophe Colomb et qui font défaut aux Louis Laine et Turelure qui restent des ombres vaines en marge de leurs drames.

Enfin, désignant la réalité qui l'éclaire, la figure est prophétique, à l'image des personnages de femme, de prêtre ou de poète qui parlent pour le Dieu qu'ils évoquent. Mais si les figures parlent de tout temps, elles ne deviennent vraiment figures que par un acte de *reconnaissance*²²⁶⁶ : ce n'est qu'après la révélation du miracle que Violaine le devient pour Mara et pour Jacques ; ce n'est qu'après l'explication de l'Ange que Prouhèze assume d'être une figure pour Rodrigue. Tout l'art dramatique de Claudel consiste à mettre en scène des personnages aveuglés qui prennent progressivement conscience que l'autre est une figure par laquelle Dieu lui parle²²⁶⁷ et qu'il lui-même appelé à devenir pour les autres une figure divine qui le révèle :

*Pas de figure sans retentissement. Figure n'est pas une chose, mais plutôt un message iconique, nous atteignant par sa composition sensée et sa vibration sensible. Elle a un rapport à l'instant et à son scintillement : elle était là en réserve, mais il faut le geste qui me la montre ou par lequel je me la montre à moi-même.*²²⁶⁸

En donnant à ses personnages une valeur symbolique telle qu'ils deviennent figures divines, Claudel confère à leurs paroles une portée universelle qui donne à sa poésie une dimension théologique. De sorte que les paroles prononcées par les figures débordent du cadre fictif de l'intrigue pour atteindre le réel ; en s'adressant

²²⁶² SdS, Th II, p.461.

²²⁶³ « Nous voyons cette expression employée déjà par le Nouveau Testament pour les réalités de l'Ancien Testament qui sont images et présages de celles du Nouveau Testament : saint Paul dira cela d'Adam par rapport au Christ (Rom. 5, 14) ou du peuple de l'Ancien Testament par rapport à l'Église (1Cor, 10, 6). » (L.Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.631).

²²⁶⁴ L'étymologie de *typos* associe le « type » au « sceau », qui marque dans l'Écriture ceux que l'Esprit divin visite.

²²⁶⁵ L'étymologie du terme « enthousiasme » fréquemment employé par Claudel, lie intimement la fonction du divertissement au sacré : « Emprunté au grec *enthousismos* "possession divine", formé sur le verbe *enthousiasmo*, "être inspiré par la divinité". » (TLFI).

²²⁶⁶ Voir Chapitre 2, III.

²²⁶⁷ « Être l'image de Dieu signifie [...] se trouver dans sa trace. Le Dieu révélé [...] ne se montre que par sa trace, comme au chapitre 33 de l'Exode. Aller vers Lui, c'est aller vers les autres qui se tiennent dans la trace. » (Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, 1982, p.202, cité par M.-A. Vannier dans l'article « traces » du *Dictionnaire critique de théologie*, op. cit, p.1403-1404).

²²⁶⁸ P. Beauchamp, *L'un et l'autre Testament*, T.2 : *Accomplir les Écritures*, « L'exégèse selon les "figures" », op. cit. p.225-226.

à Prouhèze, l'Ange parle ainsi à la Femme, à l'Église et à l'âme l'humaine pour leur dire de la part de Dieu :
« Je ferai de toi une étoile.²²⁶⁹»

L'itinéraire spirituel ne s'arrête pas à cette prise de conscience ou à cette reconnaissance du rôle de figure de chaque individu : pour devenir image de Dieu, l'homme est appelé à sa ressemblance, qu'il acquiert en posant des actes libres, en réponse à la Parole qui l'a créé. Car si la figure, efficace mais statique, désigne la réalité divine, l'image, dynamique, aspire à s'y conformer. Aussi, les grandes figures claudéliennes ne deviennent l'image de Dieu que lorsqu'elles s'incarnent et imitent le Christ, image vivante du Père.

II. DU FIGURANT À L'ACTEUR

*Connaître, c'est co-naître,
c'est se conformer à la ressemblance de l'être qui vous "informe"
et dont on devient comme l'empreinte et comme l'image subjective.²²⁷⁰*

Le Soulier de Satin met en scène l'animation de figures qui prennent la parole pour devenir acteurs dans le drame, à l'image du « peuple de figurants » que l'Irrépressible « tient en réserve » mais qui tend à devenir actant, telle Dona Honoria qui s'anime plus tôt qu'il ne l'avait prévu :

L'IRREPRESSIBLE : La maman de Don Rodrigue, Dona Quelquechose... Honoria vous va-t-il ? / - Elle avait bien besoin d'entrer ! J'allais justement vous faire son portrait. C'est vexant, ce qui m'arrive. C'est pour cela que je n'ai pas pu être peintre. Mes personnages commençaient à exister tout à coup avant que je leur aie fendu l'œil²²⁷¹.
Célébrant par ce personnage le travail du dramaturge autant que celui du Créateur, Claudel revendique la tendance naturelle de l'image à s'animer. L'action confère au figurant un rôle dans le drame, et sa prise de parole l'inclut dans le dialogue, l'animation de la figure donnant ainsi naissance aux deux composantes du drame : la parole et le geste, qui sont les attributs du Verbe fait chair.

²²⁶⁹ SdS, Th II, p.409.

²²⁷⁰ « Les Eaux dans l'Écriture Sainte », PB I, p.38.

²²⁷¹ SdS, Th II, p.322.

De la fécondité des paroles et des actes humains naît la ressemblance avec le Verbe divin, lui-même Parole de Dieu et acteur de la création auxquels l'homme tend à se conformer. L'incarnation du Verbe rend visible dans le Christ l'image de Dieu et rend son imitation possible, permettant que s'accomplisse le passage de l'image à la ressemblance divines. Par ses personnages, Claudel représente l'action de l'image qui conforme l'homme au Créateur et l'efficacité de sa parole qui l'unit au Verbe éternel ; il met en scène la transformation des hommes qui deviennent à la ressemblance de Dieu en partageant sa passion. Ils investissent alors pleinement leur nom, accordant la réalité de leur être à l'image divine qui les avait informés et appelés.

1. « Une image opérante²²⁷² »

*Il a suffi pour qu'il s'y peigne de ce mur et de ce peu d'or !
Il a suffi que je finisse pour qu'il commence !²²⁷³*

L'avènement de l'image vraie coïncide avec le processus de conversion qui mène à la rencontre divine : seul ce mouvement qui anime la figure lui permet de devenir à la ressemblance de Dieu et de faire aboutir la quête avec l'intrigue. C'est l'action qui pousse Simon Agnel à se lancer dans sa quête, rejetant l'image statique : « je suis sorti de la maison, laissant les figures de famille²²⁷⁴ ». La Princesse proclame aux veilleurs la vérité par une pantomime d'actrice²²⁷⁵ ; Lâla revendique aussi l'action comme condition d'édification d'un monde nouveau : « les vivants vont constituer entre eux une ville²²⁷⁶ ». Les figures de Rodrigue s'animent à l'exemple de Don Mendez Leal, « simple silhouette découpée dans de l'étoffe noire²²⁷⁷ » qui « se remplit peu à peu et prend forme et rondeur²²⁷⁸ ». ... A l'inverse, Dona Sept-Épées fustige la paresse quand son père ne prend pas en main sa conversion : « Ce sont là des pensées coupables nées de ne rien faire, lui dit-elle. Tant qu'on aime, il y a quelque chose à faire.²²⁷⁹ » Le passage de l'image à la ressemblance est le fruit d'un travail,

²²⁷² « Traité de la Co-naissance IV », *Art Poétique*, OP, p.187.

²²⁷³ « L'Architecte », *Feuilles de Saints*, OP p.624.

²²⁷⁴ TdO, Th I, p.353.

²²⁷⁵ TdO, Th I, p.379-380.

²²⁷⁶ Ville, Th I, p.696.

²²⁷⁷ SdS, Th II, p.455.

²²⁷⁸ SdS, Th II, p.461.

²²⁷⁹ SdS, Th II, p.500.

participation humaine nécessaire à la transfiguration de la matière. Chez Claudel, l'avènement de l'image divine suit ainsi la liturgie d'un offertoire : au travail de l'homme succède son offrande amoureuse²²⁸⁰, qui permet sa consécration et sa transformation en Dieu. De la Princesse à Jeanne d'Arc, de Tête d'Or à Tobie, un tel itinéraire rituel est vécu par tous les personnages qui s'anéantissent dans une mort christique. Le paradoxe de la ressemblance est alors relevé dans les propos d'Ysé : « c'est une opération à subir » répond-elle à Mesa qui l'interroge sur l'amour²²⁸¹. Elle revendique ainsi l'indépendance de l'image qui ne se forme que par l'opération d'un autre... Si l'homme devient semblable au Christ, son action s'arrête à l'offrande de lui-même puis consiste à « se laisser façonner, créer de toutes pièces, pétrir comme de l'argile²²⁸²», car « le potier n'est-il pas maître de son argile ?²²⁸³ » Par son amour qui lui fait consentir au sacrifice à venir, Pensée façonne ainsi le visage d'Orian en prenant son empreinte²²⁸⁴ ; Violaine devient la pierre angulaire que s'apprête à placer Pierre de Craon « sous sa propre ombre comme celle de l'or condensé et comme une pyxide pleine de manne²²⁸⁵» ; Mesa se retrouve « entre les mains [de Dieu] comme une pauvre chose sanglante et broyée²²⁸⁶» et Prouhèze se laisse tomber aux pieds de la Vierge²²⁸⁷... Une puissance extérieure façonne donc toujours l'image à la ressemblance²²⁸⁸ en envoyant au martyre²²⁸⁹ le personnage qui se conforme alors au Christ.

Ainsi mue par l'action divine, l'image devient opérante, d'une action spirituelle²²⁹⁰ : la vue de la princesse affamée puis crucifiée convertit Tête d'Or ; l'Empereur suscite la vénération divine ; avec ses dessins qui préfigurent le saint qu'il deviendra, Rodrigue « construit [...] quelque chose qui passe à travers toutes les prisons²²⁹¹ »... Car l'image vraie, témoignant de Dieu et se confondant avec son Verbe, parle de sa part et devient *logos* divin.

²²⁸⁰ Seul l'amour confère à l'offrande sa valeur, en témoigne le don amoureux d'Abel, opposé à celui rituel de Caïn (Gn 3, 3-5).

²²⁸¹ PdM, Th I, p.837.

²²⁸² Job, 10, 8-9.

²²⁸³ Rm, 9, 21.

²²⁸⁴ PH, Th II, p.185.

²²⁸⁵ AM, Th I, p.1004.

²²⁸⁶ PdM, Th I, p.889.

²²⁸⁷ SdS, Th II, p.411.

²²⁸⁸ « Nous tous [...] nous reflétons la gloire du Seigneur, et nous sommes transformés en son image avec une gloire de plus en plus grande, par l'action du Seigneur » (2 Cor 3, 18).

²²⁸⁹ Au sens étymologique de « témoin ».

²²⁹⁰ En témoigne l'échec des entreprises humaines.

²²⁹¹ SdS, Th II, p.459.

2. « Ô Passion de la Parole ! »

*Quand nous invitons toutes les créatures l'une après l'autre
à proclamer leur impuissance à exister par elles-mêmes
et leur vocation à être présentes dans tel ou tel rôle,
à remplacer, à représenter l'Être absolu dans le domaine du particulier
et l'Éternel dans celui du passager,
nous peuplons d'une note, d'une voix de plus la gamme immense de notre confession.
C'est comme un acteur engagé pour jouer ce que en fait il n'est pas,
quoique son interprétation soit véridique²²⁹².*

C'est en proférant son Verbe créateur que Dieu a mis en l'homme son image, et c'est en s'incarnant dans le Christ qu'il en a permis sur terre la contemplation et l'imitation. Si le Verbe de Dieu s'impose ainsi à tout homme dans la création, il se propose à chacun dans la rédemption, appelant une réponse libre de l'homme²²⁹³. Quand ce dernier accueille la parole de son Dieu, il rend possible l'action opérante du Christ en lui, il permet que l'image devienne *logos*, et il établit enfin une correspondance entre son être et le sien qui y répond. Chez Claudel, la parole humaine est ainsi le don²²⁹⁴ par lequel Dieu se rend présent à l'homme et l'homme à Dieu²²⁹⁵, expression du Vivant que communique le Verbe divin. D'un point de vue poétique, Dominique Millet-Gérard analyse le langage « comme l'instrument privilégié du salut – à tel point d'ailleurs que, pour Claudel, la vie béatifique s'exprime en termes de poésie parfaite : "*Notre vie qui sera un don et une reprise continuel, une prosodie basée sur l'iambique en accord avec le chœur universel*"²²⁹⁶». Claudel explore et commente dans ses drames la relation de l'homme à la parole : le passage d'une parole défectueuse²²⁹⁷ ou pervertie à une parole conforme au Christ marque la conversion du personnage et acte sa

²²⁹² « Traité de la présence de Dieu », *Présence et Prophétie*, PB I p.55.

²²⁹³ De la Genèse à l'Apocalypse, la Bible s'ouvre et se ferme sur la parole de Dieu qui résonne comme injonction (Gn 1, 3) et comme un appel : « L'Esprit et l'Épouse disent : Viens ! » (Ap, 22, 17).

²²⁹⁴ « *Le Verbe de Dieu est Celui en qui Dieu s'est fait à l'homme donnable. / La parole créée est cela en qui toutes choses créées sont faites à l'homme donnables.* » (« La Maison fermée », *Cinq grandes Odes*, OP, p.281).

²²⁹⁵ « Dieu au corps par le Verbe réuni » (« Le précieux sang », *Poèmes de guerre*, OP p.541) se révèle dans l'Écriture et se donne par la parole sacramentelle. La parole est donc par excellence l'outil de la représentation de Dieu : expression humaine, elle s'en fait le témoin ; formule sacramentelle, elle peut Le rendre présent.

²²⁹⁶ Dominique Millet-Gérard, « Pour une esthétique conjugale : l'écriture sacramentelle », *Anima et la Sagesse*, op. cit. p.558.

²²⁹⁷ Le poète fait l'expérience de la boiterie de la parole, comme de la condition humaine : « *Je ne t'ai point permis de marcher comme les autres hommes d'un pied plan [...] / Et le pied que tu poses à terre est blessé.* » (« La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.272).

ressemblance avec ce Verbe « qui est Dieu²²⁹⁸». Par son absence des répliques scéniques, les drames commencent par exprimer le silence du Dieu exclu par les hommes. Mais en l'absence de ce Dieu désormais caché, la parole se substitue à lui²²⁹⁹, mise en scène dans les drames par son Verbe invoqué, cité et imité²³⁰⁰ : à l'homme, dont la mission baptismale le rend « prêtre et prophète », de se faire désormais « la voix qui remplace le Verbe quand le chef ne se fait plus entendre / Au corps qui cherche son unité.²³⁰¹»

Signe de la présence divine, la parole investit l'espace dramatique dans lequel l'homme mesure l'écart qui le sépare de Dieu et le relie à lui. L'homme claudélien découvre que la parole lui est préexistante, mais le poète déplore qu'il n'y ait parmi les hommes que « la rumeur humaine au lieu de vos éternelles paroles²³⁰² ». Expression de l'Éternel, cette parole est circulaire, communication parfaite qui ne connaît ni discontinuité ni distinction entre la volonté, la profération et l'efficacité. La parole de Dieu est indissociable de sa volonté, et nul ne saurait ainsi devenir image du Verbe éternel sans s'accommoder de son dessein : « sous le cœur, il y a ce qui fait battre le cœur, ce qu'il a reçu d'ailleurs. Il y a le désir qui veut, mais il y a quelque chose en nous de plus ancien que le désir, qui ne veut pas.²³⁰³ » Parce que la parole existe indépendamment de l'homme, celui-ci fait à la fois la douloureuse expérience de sa condition de créature et la vertigineuse découverte de sa propre dimension d'éternité. Pour devenir image de Dieu, l'homme doit donc renoncer à sa parole humaine, qu'il découvre vaine²³⁰⁴, pour ne faire qu'un avec le Verbe éternel. Sa réponse libre est l'acte vertueux par lequel il pourra passer de l'image originelle à la ressemblance divine et rendre présent au monde le Christ, telle la Vierge répondant par son *fiat* à la sollicitation originelle du Christ dont elle permet

²²⁹⁸ Jn 1, 1.

²²⁹⁹ « *La Voix engendrée par un Père muet.* » (JI, p. 100).

²³⁰⁰ « *Il ne reste plus rien en moi que la voix seule* » (« L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, Po. p.247).

²³⁰¹ AM, Th I, p.1011.

²³⁰² *Processionnal pour saluer le siècle nouveau*, OP, p.295.

²³⁰³ « A propos de la première représentation du *Soulier de Satin* au Théâtre français (14 novembre 1943) », *Autour du Soulier de Satin*, Th II p.1295.

²³⁰⁴ « *Les grandes vérités ne se communiquent que par le silence* » enseigne à Don Rodrigue Le Japonais, soulignant le paradoxe de la Parole qui relève de l'expérience plus que de l'expression. (SdS, Th II, p.457).

l'avènement : « *Dixit Deus fiat lux*²³⁰⁵ ». Le Verbe invite l'homme à répondre de même, pour que sa communion²³⁰⁶ au Christ le transforme en Son image vivante, à la ressemblance de Dieu :

*Mais si c'est Jésus-Christ en moi qui a été semé et peu à peu qui a crû, [...] / Si c'est Lui humblement qui travaille [...] / C'est Lui par notre bouche à la fin qui l'emporte et qui s'écrie : / Montrez-nous le Père et cela suffit !*²³⁰⁷

Ainsi, au début de *Tête d'Or*, Simon Agnel expérimente l'impuissance de la parole humaine : dans la première version du drame, il pleure jusqu'à la désespérance parce qu'il ne peut répondre aux questions métaphysiques de Cébès mourant : « Et il me demande, et je ne peux rien répondre, malheureux ! / Tu me questionnes [...] et je ne puis répondre que par ces eaux vaines !²³⁰⁸ » Pour remédier à ce mal-être, le héros conquérant usurpe alors la place du Verbe créateur en qualifiant sa parole humaine de « sacrée²³⁰⁹ » et en lui attribuant les propriétés de la parole divine : « Écoutez l'ordre, écoutez la parole qui dispose ! entends, intelligence ! / Je suis la force de la voix et l'énergie de la parole qui fait²³¹⁰ ! » Mais parce qu'elle revendique son autonomie, sa parole ne permet aucune communication :

CEBES : Qui as-tu donc avec toi ?

*TETE D'OR : La voix de ma propre parole*²³¹¹.

Cette parole égocentrée qui refuse le dialogue ne permet pas l'avènement de l'image qui se donne en une nécessaire réciprocité :

CEBES : Vois, je ne te rendrai pas tes mains / [...] Jusqu'à ce que tu m'aies répondu !

*SIMON : Je pourrais rester ici toute la nuit sans bouger de place. / Et je ne dirai point un mot et ceux qui passeraient ne me verraient point*²³¹².

Si les veilleurs témoignent du charisme de sa parole humaine²³¹³, elle n'a que l'apparence de la puissance et sa vacuité se découvre à l'heure de la mort : « Et moi je me suis cru un pouvoir plus qu'humain, une force ! / Je ne puis plus parler ! Seigneur, je meurs de nouveau !²³¹⁴ » De fait, sa parole n'aura eu aucune incidence dans

²³⁰⁵ Gn, 1, 3 (traduction de la Vulgate).

²³⁰⁶ Dans le « Verbe fait chair », Claudel lie intrinsèquement la Parole et le Pain eucharistique : « *La Parole qui est l'homme tout entier, cet homme qui est Dieu en même temps, / Nous n'avons qu'à ouvrir la bouche, lui-même pour le recevoir entre nos dents.* » (« Consécration », *La Messe là-bas*, OP p.509).

²³⁰⁷ « Le Saint-Esprit », *Visages radieux*, OP p.839.

²³⁰⁸ TdO I Th I, p.79.

²³⁰⁹ TdO, Th I, p.413.

²³¹⁰ TdO, Th I, p.413.

²³¹¹ TdO, Th I, p.358.

²³¹² TdO, Th I, p.364.

²³¹³ *LE QUATRIEME VEILLEUR : En vérité, il y a une force en lui. Je ne pouvais tenir contre lui quand il parlait / Et qui me regardait à la foi, car sa voix est forte et perçante.* (TdO, Th I, p.377).

²³¹⁴ TdO I, Th I, p.147.

le drame, n'empêchant pas sa mort et reléguant sa victoire militaire à l'arrière-plan de l'intrigue. De leur côté, les veilleurs, victimes d'une parole inefficace, souffrent d'un vide existentiel que Tête d'Or ne peut combler : « c'est l'ennui. C'est le vent, l'exhalaison du vide qu'il y a en nous. / Nous parlions et nos paroles n'étaient qu'un bruit fait²³¹⁵ ». Quant à Cébès, il attend en vain une parole qui lui redonne force face à la mort : « Que dis-tu, oiseau ? reproche-t-il au rossignol. Mais tu n'es qu'une voix et non pas une parole.²³¹⁶ » Face à l'impuissance de la parole des créatures et au vide de tous ces hommes qu'aucune parole vivante n'habite, se dessine en contre-point le personnage de la Princesse. Figure christique, elle apporte le Verbe auquel elle s'unit jusqu'à souffrir la même Passion... Sa pantomime semble signer la résurrection de la Parole rédemptrice, réveil symbolique marquant le passage de l'Ancien au Nouveau Testament²³¹⁷ :

LE PREMIER VEILLEUR : Qu'est-ce là ?

LA PRINCESSE : Celle qui a fermé les yeux et va se réveiller d'un long sommeil. [...]

La Princesse fait comme si elle se réveillait, avec des gestes extrêmement lents et les yeux toujours fermés.²³¹⁸ De son réveil naît une parole prophétique dont la voix de la Princesse se fait médiatrice : « Ma voix s'élèvera comme la force de la flûte / Plus haut, plus fort ! emplissant la ville et la nuit. [...] / Car ma voix est celle de l'amour.²³¹⁹ » Mais comme les hommes avec le Christ²³²⁰, ni les veilleurs ni Cébès ne seront sauvés par cette parole qu'ils refusent : Cébès ne la croit ni ne l'aime²³²¹ et les veilleurs la prient de se taire²³²² ; aussi « la belle dame qui parlait tout à l'heure n'est plus » et faisant tomber ses « lourds et importuns vêtements », elle laisse place à « Angoisse-de-la-mort, empanachée »²³²³. La restauration du Verbe s'amorce seulement dans l'anéantissement de la parole humaine qui coïncide avec celui du faux roi : elle n'est plus qu'un « son triste et amer », un « cri clair et aigu »²³²⁴ lorsque Tête d'Or est vaincu au combat. Lacéré par l'ennemi, son corps « refuse à [s]on âme son langage²³²⁵ » : Tête d'Or comprend que la parole qu'il recherche est existentielle et

²³¹⁵ TdO, Th I, p.373.

²³¹⁶ TdO, Th I, p.376. Comme le rossignol, Tête d'Or n'est en fait qu'une voix et pas une parole.

²³¹⁷ « C'est le moment ; l'heure est venue de sortir de votre sommeil car le salut [approche]. La nuit est bientôt finie, le jour est tout proche. » (Rm 13, 11-12).

²³¹⁸ TdO, Th I, p.379.

²³¹⁹ TdO, Th I, p.382.

²³²⁰ « Le Verbe était la vraie lumière qui éclaire tout homme en venant dans le monde. Il était dans le monde et le monde était venu à lui par l'existence mais le monde ne l'a pas reconnu. Il est venu chez lui, et les siens ne l'ont pas reçu. » (Jn, 1, 9, 11).

²³²¹ TdO, Th I, p.385.

²³²² « Tais-toi », dit le quatrième Veilleur à la Princesse lorsqu'elle veut chanter, refusant l'amour et la chaleur de son cœur qu'elle voulait leur communiquer. (TdO, Th I, p.382).

²³²³ TdO, Th I, p.386-387.

²³²⁴ TdO, Th I, p.453.

²³²⁵ TdO, Th I, p.456.

spirituelle, qu'elle ne dépend pas des hommes ni n'émane de lui. Cette prise de conscience lui permet alors d'accueillir et de reconnaître la voix de la Princesse comme une parole rédemptrice : « Vous parlez maintenant ? Vous parlez ma langue ? / Cependant, ce cri que j'ai entendu ... Je connais cette voix.²³²⁶ » La voix de la princesse le meut jusqu'à l'arbre de la crucifixion au pied duquel s'effondre celui dont les lèvres, purifiées par le sang de la Princesse²³²⁷, n'ont désormais plus besoin de parole humaine mais d'un seul Sourire divin²³²⁸.

De même, dès le début de *l'Échange*, la parole est défaillante : au silence initial de Louis²³²⁹ succède un premier défaut, stérilité de ses mots que ne suit aucun effet :

MARTHE : Est-ce que nous partons demain, comme tu l'avais dit ?

LOUIS LAINE, paresseusement : Demain ... / Ah oui / - Demain ? Est-ce que j'ai dit cela ?²³³⁰

Par ce qu'il a péché en trompant Marthe avec Lechy, Louis n'a pas plus accès à la parole vraie ; figure de ce péché, Lechy Elbernon est un bâillon qui bride la parole de l'amant : elle met la main devant la bouche de Laine²³³¹, puis empêche par ses baisers toute réponse : « Et où s'ouvre la bouche, c'est là que j'appliquerai la mienne.²³³² » Tous deux contrastent alors délibérément avec le Verbe divin : tandis que ce dernier se proclame et donne vie, le mensonge se cache, tait et détruit. « Peut-être que tu vas avec d'autres femmes et que tu ne me le dis pas²³³³ », avance Marthe pour amorcer la vérité qu'elle connaît²³³⁴ ; mais le silence de Louis ensevelit la parole²³³⁵, le coupant de l'image du Verbe et le rendant inapte au dialogue conjugal : « Il n'y a pas besoin de parler, à quoi cela sert-il ?²³³⁶ » Comme dans le jardin d'Éden, sa communion avec l'épouse est brisée²³³⁷ et

²³²⁶ TdO, Th I, p.466.

²³²⁷ Tête d'Or a arraché avec ses dents les clous : « Celle qui au as délivrée / De ta bouche dans milieu de ses mains sanglantes ! » (TdO, Th I, p.472.

²³²⁸ TdO, Th I, p. 473.

²³²⁹ E, Th I, p.533.

²³³⁰ E, Th I, p.534.

²³³¹ E, Th I, p.565.

²³³² E, Th I, p.569.

²³³³ E, Th I, p.537.

²³³⁴ Marthe entend parole, même cachée, car elle n'a pas péché : « le son de la voix humaine m'entre jusqu'au cœur extrême, / Quand les paroles n'auraient que peu de sens. » Elle rappelle ainsi que le Verbe n'est pas seulement la parole exprimée, mais la vérité même. (E, Th I, p.538).

²³³⁵ E, Th I, p.537.

²³³⁶ E, Th I, p.538.

²³³⁷ À Marthe qui lui demande légitimement l'âme qu'il lui a promise dans le mariage, il répond : « *Qui es-tu pour faire une telle demande* » avant de la dévisager « de la tête aux pieds » comme une inconnue qu'elle est désormais devenue pour lui. (E, Th I, p.542).

le prive de l'expression amoureuse qui ferait de lui une image vivante de l'Époux²³³⁸. Sa parole est désormais pervertie par le péché : blessant, il dit des choses « exprès pour faire souffrir »²³³⁹, s'enferme dans son mensonge²³⁴⁰ et refuse le pardon²³⁴¹. Loin d'être le signe de son union au Verbe divin, le silence final de Louis Laine exprime autant le refus d'une parole de vie que la stérilité du mensonge.

Au début du *Repos du septième jour*, comme dans les drames précédents le peuple fait l'expérience de l'inefficacité de la parole humaine : « nulle prière ne fléchit » les morts qui envahissent la terre²³⁴². Face aux hommes, l'Empereur est présenté comme garant de la « Parole primitive » qui lui a été communiquée²³⁴³, le rendant interprète des prières de son peuple et capable de « demander à l'Enfer même son grief²³⁴⁴ ». Il rapporte de son séjour aux enfers la cause du malheur humain : la parole de Dieu a été bafouée quand le commandement du repos a été négligé. Son sacrifice qui le conforme au Christ²³⁴⁵ manifeste le Verbe rédempteur qui dénoue le drame ; aussi est-ce par une parole qu'il répare la faute du peuple²³⁴⁶, en « proférant le remède²³⁴⁷ », avant de disparaître dans le silence éloquent des saints dont la « conversation est avec l'Absolu. [...] [qui] ne parlent point mais comme un langage, dans la profondeur de l'action de grâces, [...] comprennent toutes choses.²³⁴⁸ »

Il est aussi question de parole dans *La Ville* : celle d'Avare, qu'attendent pour leur salut les habitants de la ville, construit « son propre syllogisme²³⁴⁹ ». La première page du drame enseigne au lecteur que « les questions [l']ennuient » ... Refusant comme Louis Laine de répondre à la sollicitation d'une parole antérieure²³⁵⁰, il devient comme Tête d'Or le propre auteur de sa parole qui n'apporte alors que la destruction et finit par rester stérile. Il incarne précisément le péché de la Ville que dévoile le poète Cœur : alors que toute parole « comprend un élément extérieur à [elle]-même », l'homme vivant par lui-même dénigre la

²³³⁸ Il ne peut répondre à la question de Marthe : « *Mais est-ce que tu m'aimes, dis ?* » (E, Th I, p.538).

²³³⁹ E, Th I, p.543.

²³⁴⁰ E, Th I, p.544.

²³⁴¹ E, Th I, p.582.

²³⁴² RSJ, Th I, p.602.

²³⁴³ RSJ, Th I, p.599.

²³⁴⁴ RSJ, Th I, p.614.

²³⁴⁵ L'Empereur est une figure explicite du Fils incréé : « *Ni mon père ne m'a ensemencé, ne ma mère ne m'a mis au monde, / Ni la terre ne m'a alimenté, ni la société de tous les hommes ne m'a donné contribution.* » (RSJ, Th I, p.652)

²³⁴⁶ *L'EMPEREUR : Tout don suppose une réparation.* (RSJ, Th I, p.650).

²³⁴⁷ RSJ, Th I, p.650.

²³⁴⁸ RSJ, Th I, p.655.

²³⁴⁹ Ville, Th I, p.697.

²³⁵⁰ *BESME : Toute parole est une réponse, ou l'appelle.* (Ville, Th I, p.674).

parole, et refuse Dieu qui en est l'auteur. Comme un blasphème, celui qui parle par lui-même usurpe la place du Verbe créateur en se prenant lui-même pour la source de sa propre parole. Il crée alors une « cacophonie » contraire à l'harmonie originelle :

*COEUVRE : Mais comment, vous autres, / Avez-vous si peu le sentiment de la musique pour pousser de vous-mêmes un cri hors de la mesure et de l'accord*²³⁵¹?

L'objet du drame est alors de « substituer²³⁵² » l'homme à Dieu pour que la parole humaine redevienne, à l'image de la Ville, l'enjeu d'une communication²³⁵³ en vue d'une communion. Face à Avare, Cœuvre fait office de prophète pour le salut de la Ville : il lui dévoile son mal et sa parole apporte la paix²³⁵⁴. Quant à Lâla, sa seule présence est éloquente : elle est pour Lambert un « avertissement²³⁵⁵ » et devant elle « la parole qu'[il] voulais[t] assourdir parle tout haut²³⁵⁶ ». Parce que la parole de ce dernier dissimulait la vérité, et parce qu'il arrive à son frère « de parler tout seul²³⁵⁷ », répétant « la même parole » stérile²³⁵⁸, ce ne sont point les Besme qui apporteront le salut à la Ville : l'un meurt et l'autre sort pour ne plus reparaître au dernier acte²³⁵⁹. Quant à Avare, il part dans le silence et la solitude, ne voulant « plus de communauté²³⁶⁰ ». Dans ce drame, l'attente d'une parole rédemptrice conduit explicitement au Christ par la figure du prêtre que devient Cœuvre : c'est en faisant taire sa propre parole²³⁶¹ qu'il a revêtu les habits épiscopaux, et qu'il a pu enfanter un sauveur. Figure antinomique d'Avare, son fils Ivors met fin au drame en consentant à une parole extérieure : « l'homme absorbe et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration / Une parole intelligible. / Et de même la vie sociale n'est que le verset double de l'action de grâces ou hymne, / Par lequel l'humanité absorbe son principe et en restitue l'image.²³⁶² » Proclamant et louant le nom de *Dieu* enseigné par son père²³⁶³, il donne son remède

²³⁵¹ Ville, Th I, p.709.

²³⁵² Ville, Th I, p.729.

²³⁵³ Selon sa nature et comme l'exprime le poète, l'homme est un être de communication : « *Il n'est rien de nous-même qui ne soit susceptible de communication.* » (Ville, Th I, p.679).

²³⁵⁴ *BESME : Quand tu parles, [...] la paix en nous peu à peu succède à la pensée.* (Ville, Th I, p.673).

²³⁵⁵ Ville, Th I, p.669.

²³⁵⁶ Ville, Th I, p.693.

²³⁵⁷ Ville, Th I, p.685.

²³⁵⁸ *BESME : Rien n'est.*

LAMBERT : Il répète la même parole.

LÂLA : Comment rien ? quoi ! / Cette herbe que je saisis, cette terre, ne sont pas ? (Ville, Th I, p.686).

²³⁵⁹ Ville, Th I, p.714.

²³⁶⁰ Ville, Th I, p.720.

²³⁶¹ Ville, Th I, p.723-724.

²³⁶² Ville, Th I, p.733.

²³⁶³ Ville, Th I, pp.725,730-731.

contre le mal de la Ville et sa parole devient alors efficace : « Ô Chef, lui accordent ses hommes, nous croyons à ton commandement²³⁶⁴ ». L'histoire de *La Ville* est celle de la « révélation de la parole proférée » qui conduit à un dénouement heureux par l'édification d'une image vraie, « une société nouvelle entre les hommes / Selon la rigueur de la joie, une ville dans la clarté de l'évidence »²³⁶⁵.

Au début de *Partage de Midi*, la communication est également blessée : Mesa s'est tu pour recevoir de Dieu une réponse qui n'est pas venue : « Et je me suis tenu devant Lui / Comme un homme qui ne dit rien et qui ne prononce pas un mot²³⁶⁶ » ; parallèlement, Ysé a le même désir d'une parole bonne mais encore inaccessible : « J'aime vous entendre parler, lui dit-elle, même ne comprenant pas²³⁶⁷ ». Ainsi privées de sens, leurs paroles conduisent à une relation mortifère : « Je t'épouse avec une parole condamnée²³⁶⁸ » admet Mesa qui la reçoit en effet comme amante et non comme épouse. Le drame ne se dénoue qu'après la prière adressée au Ciel, par laquelle Mesa, renouant un dialogue avec Dieu²³⁶⁹, sollicite le Verbe et restaure la communication originelle avec la femme : « Ne te tais point, mon bien-aimé²³⁷⁰ » supplie Ysé qui atteste par ses mots du *Cantique des cantiques* que la parole de l'Époux a enfin jailli dans le drame.

Dans *L'Otage*, c'est en prenant sur elle les paroles du Christ²³⁷¹ que Sygne devient à son image figure de la rédemption pour l'Église²³⁷². Par les mots évangéliques de la Passion par lesquels elle s'immole, elle rend vivant le Verbe dont elle se fait la voix, selon qu'elle l'explique à Georges quand ils se retrouvent : « Dieu est vivant avec nous tant qu'il y aura encore avec nous Sa parole.²³⁷³ » Or, c'est précisément cette parole divine que demandait Coûfontaine au Pape :

COÛFONTAINE : Saint-Père, laissez-moi vous parler, expliquons-nous, / Puisque vous êtes ici et que je vous tiens avec moi, vicaire de Dieu, / Car j'en ai gros à vous dire, comme un jeune homme qui parle à son père confesseur, une fois par an. [...] / Mais vous, vous êtes un homme. Capable de parler, n'avez-vous pas à nous répondre ? Ou qui interrogerons-nous²³⁷⁴ ?

²³⁶⁴ Ville, Th I, p.731.

²³⁶⁵ Ville, Th I, p.731.

²³⁶⁶ PdM, Th I, p.843.

²³⁶⁷ PdM, Th I, p.838.

²³⁶⁸ PdM, Th I, p.864.

²³⁶⁹ MESA : *Vous m'interrogez. Et moi aussi je Vous interrogerai !* (PdM, Th I, p.889).

²³⁷⁰ PdM, Th I, p.899.

²³⁷¹ Sygne fait sienne la prière d'agonie du Christ. (Ot, Th I, p.955-956, en référence à Lc 22, 42 : « Père, si tu le veux, éloigne de moi cette coupe ; cependant, que soit faite non pas ma volonté, mais la tienne. »).

²³⁷² De fait, par son sacrifice Sygne sauve le Pape qui en est la tête.

²³⁷³ Ot, Th I, p.970.

²³⁷⁴ Ot, Th I, p.927.

Mais le drame est un échec pour Georges qui refuse la réponse de Dieu transmise par le prêtre Badilon et incarnée dans le martyr de Sygne. Pourtant, en consacrant cette parole, sa mort l'avait transformée en testament vivant d'un amour éternel, la conformant au Verbe qu'elle avait proféré²³⁷⁵ : « Qui est mort / Il ne peut plus rendre la parole²³⁷⁶ ».

En s'ouvrant par un « Prologue », *L'Annonce faite à Marie* met en scène une parole antérieure au drame, qui le déclenche : *l'Angélu*²³⁷⁷ y loue la Vierge mère, que deviendra Violaine à l'appel de Pierre. Dès ce prologue, la voix divine prend le pas sur la parole humaine, de même que l'amour de Dieu prend le pas sur celui de Jacques, donnant à Violaine la force d'un premier sacrifice et à la parole divine la primauté :

VIOLAINE : *Elle lui tend l'anneau. Ce n'est pas décidé encore. Mon père n'a rien dit. [...]*

PIERRE DE CRAON : *Que dira votre fiancé ?*

VIOLAINE : *Ce n'est pas mon fiancé tout à fait.*²³⁷⁸

La mystérieuse disponibilité de cœur de Violaine lui permet de « faire le commandement de Dieu aussitôt²³⁷⁹ », l'associant intimement au Christ et à l'efficacité de sa parole. De fait, de sa bouche sort la guérison : le baiser qu'elle administre à Pierre le sauve, et la lecture de l'Évangile ressuscite l'enfant de Mara. « Visitée jusque dans ses fondations²³⁸⁰ » comme la Vierge, comme elle peut jaillir de Violaine le Verbe rédempteur, qui prend la forme, le sens et l'actualité de l'Évangile : « Ô Mara, un petit enfant nous est né !²³⁸¹ » et « Paix aux hommes sur la terre !²³⁸² ». Coïncidant ainsi au Verbe divin, Violaine devient vraiment son image dans le silence de sa mort injuste : « Elle ne dit plus un mot²³⁸³ ». Figure antagonique, Mara provoque l'effet inverse par ses paroles : elle suscite la jalousie de Jacques, seule vraie blessure du drame, et la mort de l'enfant manifeste la malédiction de sa parole trompeuse, dont les conséquences seront rachetées

²³⁷⁵ Sygne s'unit symboliquement à la "Passion du Verbe" par le « flot de sang » qui sort de sa bouche quand elle expire (Ot, Th I, p.978) et qui donne au monde la paix : « Nous apportons la paix avec Nous » proclame le Roi qui entre sur scène juste après sa mort. (Ot, Th I, p.979).

²³⁷⁶ Ot, Th I, p.971.

²³⁷⁷ AM, Th I, p.994-995.

²³⁷⁸ AM, Th I, p.998.

²³⁷⁹ AM, Th I, p.1000. Sa prédisposition à l'obéissance est soulignée par son père qui sait qu'« elle fera ce qu'[il] lui aura dit. » (AM, Th I, p.1007). Cette obéissance exprime son acuité spirituelle qui lui permet d'entendre la voix de Dieu dans les paroles humaines et d'y consentir :

MARA : *De sorte que quand la mère t'a parlé ...*

VIOLAINE : *... C'était Lui-même encore que j'entendais.* (AM, Th I, p.1050).

²³⁸⁰ AM, Th I, p.1051.

²³⁸¹ AM, Th I, p.1055, en référence à Is 9, 6.

²³⁸² AM, Th I, p.1060, en référence à Lc 2, 14.

²³⁸³ AM, Th I, p.1071.

par celle du Christ à la lecture de l'Office : « Violaine, je ne suis pas digne de lire ce livre.²³⁸⁴ » Quant à Jacques, sa parole est rendue inconstante et invalide par son manque de foi : celui qui promettait à Violaine son amour, son aide et sa fidélité²³⁸⁵ reprend sa parole à la vue de la lèpre : « Ainsi vous ne demandez plus à m'épouser, Jacques ?²³⁸⁶ » Sa parole n'étant pas encore celle du Bien-Aimé, il ne devient l'image de l'Époux que lorsque revient pour lui la foi : « Jacques, il faut me croire²³⁸⁷ », et qu'il peut désormais entendre la révélation : « Hé quoi ! faut-il donc te dire tout ? [...] / Il le faut. Ce n'est plus le temps de rien réserver.²³⁸⁸ » L'entrée de Jacques dans le mystère du Verbe incarné, actualisé en sa fille, consacre sa conversion ainsi que l'avènement de son visage d'époux et de père.

Il est encore question du rapport de l'homme à la parole dans *Le Soulier de Satin* : la pièce commence par une « annonce²³⁸⁹ » que suit une prière de bénédiction²³⁹⁰ et la promesse d'une traduction²³⁹¹, installant dès le début du drame la possibilité d'un dialogue entre l'homme et Dieu. En appelant toutes les créatures à devenir « louange de gloire²³⁹² », c'est le monde entier que sollicite le prêtre à (re)devenir image du Dieu en qui le Verbe ne fait qu'un avec l'Esprit et la matière. Cet appel est nécessaire, car la grâce n'a pas encore de visage au début du drame et le discours seul la rend présente à l'homme : Rodrigue est séparé de Prouhèze et Don Camille ne la voit pas²³⁹³, mais tous deux la sollicitent : « Prouhèze, là où tu es, entends ce cri désespéré que depuis dix ans je n'ai cessé d'élever vers toi !²³⁹⁴ ». En réponse, la parole de Dona Prouhèze est dramatiquement efficace ; ceux qui l'écoutent désirent l'amour qu'elle communique : Don Balthazar ne veut pas « prêter l'oreille » à cette « sirène » à qui il ne laisse « pas licence de dire un mot »²³⁹⁵ ; sa prière à la Vierge

²³⁸⁴ AM, Th I, p.1058.

²³⁸⁵ AM, Th I, pp.1029-1030 ; 1033.

²³⁸⁶ AM, Th I, p.1034.

²³⁸⁷ (AM, Th I, p.1064), à quoi Jacques finit par répondre : « *Je crois. Je ne doute plus.* » (AM, Th I, p.1066).

²³⁸⁸ AM, Th I, p.1068.

²³⁸⁹ Symboliquement, dans la première scène de la première journée, L'ANNONCIER annonce que le Père va parler, comme pour préparer à entendre le message divin caché derrière les mots du drame, avant de céder la place à la prière du Père Jésuite (SdS, Th II, p.260).

²³⁹⁰ *LE PERE JESUITE : Je prends, je me sers de de toute cette œuvre indivisible que Dieu a faite [...] / Pour bénir cette terre que mon cœur devinait là-haut, dans la nuit tant désirée ! / Que la bénédiction sur elle soit celle d'Abel le pasteur au milieu de ses fleuves et de ses forêts !* (SdS, Th II, p.261).

²³⁹¹ *LE PERE JESUITE : Ce qu'il essaiera de dire misérablement sur la terre, je suis là pour le traduire dans le Ciel.* (SdS, Th I, p.262).

²³⁹² Eph, 1, 12.

²³⁹³ « Cette charmitte me prouve, lui dit-il, que vous ne voulez pas me voir. » (SdS, Th II, p.266).

²³⁹⁴ SdS, Th II, p.444.

²³⁹⁵ SdS, Th II, p.273.

est exaucée puisque son pied n'appartiendra jamais à Rodrigue mais à Camille ; et l'appel qu'elle adresse à son amant est entendu à travers les océans... Sa « parole de joie²³⁹⁶» aura même raison des mots tout humains de Rodrigue, qui consacre dans un silence éloquent l'heure de la séparation²³⁹⁷. Ce silence qui suit l'ultime dialogue amoureux symbolise à la fois la conversion de Rodrigue : délivré de son désir humain, une disposition nouvelle lui permet d'accueillir les paroles du Ciel²³⁹⁸. Ce silence exprime aussi l'union mystique de Prouhèze avec le Verbe ineffable qu'elle s'apprête à rejoindre dans son sacrifice : « C'est chose tellement sacrée peut-être, avait-elle expliqué au sujet de l'amour conjugal, qu'il faut la laisser s'exhaler seule, il ne faut pas la déranger avec les paroles qu'on y mettrait.²³⁹⁹» Le passage par le silence permet la rééducation de la parole et devient la condition de la création nouvelle : « Ô retrait, ô terrible solitude ! ô séparation de tous les hommes ! / Ô mort de moi-même et de tout, en qui il me faut souffrir création !²⁴⁰⁰ » L'avènement de l'image se fait donc dans le silence, lieu de l'indicible et de l'accomplissement, la poésie s'arrêtant au seuil de l'expérience spirituelle. A la figure de Prouhèze, dont la voix n'est « pas un mot qui soit capable de résonner dans cet air extérieur que nous respirons²⁴⁰¹» mais un appel tout intérieur à la joie spirituelle, s'oppose la figure de l'actrice et de ses « fariboles pathétiques²⁴⁰²». Partagé entre ces deux paroles, la « parole de déception²⁴⁰³» de Prouhèze qui conduit au silence mais aussi à la joie, et les fausses promesses de l'actrice qui n'offrent que le monde, Rodrigue dénoue le drame dans une confession finale, par laquelle sa parole humaine accueille le Verbe rédempteur et se confond à Lui dans la joie :

FRERE LEON : Frère Rodrigue, ne serait-ce pas le moment de m'ouvrir votre cœur chargé ?

DON RODRIGUE : Il est chargé de péchés et de la gloire de Dieu, et tout cela me vient aux lèvres pêle-mêle quand j'essaye de m'ouvrir !

FRERE LEON : Dites-moi donc tout à la fois.

DON RODRIGUE : Ce qui vient le premier, c'est ma nuit au fond de moi comme un torrent de douleurs et de joie à la rencontre de cette nuit sublime²⁴⁰⁴ !

²³⁹⁶ SdS, Th II, p.444.

²³⁹⁷ SdS, Th II, p.447.

²³⁹⁸ Que Dona Sept-Épées lui transmettra désormais.

²³⁹⁹ SdS, Th II, p.277.

²⁴⁰⁰ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.273.

²⁴⁰¹ SdS, Th II, p.501.

²⁴⁰² SdS, Th II, p.487.

²⁴⁰³ SdS, Th II, p.444.

²⁴⁰⁴ SdS, Th II, p.528.

À l'heure de la dépossession, la joie qui habite enfin le discours de Rodrigue l'unit à Prouhèze et manifeste sa propre configuration au Christ²⁴⁰⁵, devenu pour lui aussi « maître de [s]on âme et de [s]a langue²⁴⁰⁶».

Ainsi, chez Claudel, abandonner sa parole et livrer sa vie sont une seule et même offrande, qui permet au Christ d'investir tout entier celui qui s'est ainsi dépossédé. Comme pour Sygne ou Violaine, les paroles du Christ ne font qu'un avec le sacrifice de Jeanne d'Arc, possédant l'héroïne jusqu'à la conformer au Verbe crucifié. Ce drame est en effet bâti sur une situation d'incommunicabilité : les juges ne comprennent pas Jeanne d'Arc - comment le pourraient-ils d'ailleurs, eux qui sont du monde animal quand elle est femme/*anima* et presque ange déjà ? - et pervertissent ses paroles :

JEANNE : Je dis non !

PRAESES : Qu'est-ce qu'elle dit ?

L'ÂNE : Elle dit qu'elle dit oui²⁴⁰⁷.

Le combat entre la parole pervertie du monde, représentée par le tribunal, et la parole incomprise du ciel, diffusée par les voix des saintes, donne finalement au Christ le dernier mot : « Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime²⁴⁰⁸ ». Sa parole brandie en clausule du drame comme le drapeau de la victoire rachète les paroles humaines perverties par le doute, le mensonge et la corruption pour célébrer la puissance du Verbe rédempteur.

L'ensemble des drames met donc en scène la parole inopérante d'hommes assoiffés d'une parole pourtant puissante ; rencontrant un jour le Verbe divin par la voix de la femme ou du prêtre, ils peuvent choisir de se laisser investir par lui dans l'offrande d'eux-mêmes, pour restaurer en eux l'image de ce Verbe éternel. Comme la joie²⁴⁰⁹, ce n'est alors plus l'homme qui possède le Verbe mais lui qui possède l'homme. Claudel met en scène à la fois l'incarnation de la Parole qui prend chair dans les figures de sacrifiés, et l'efficacité de ce Verbe qui convertit le cœur de l'homme et qui agit dans le drame pour le salut des âmes. Ainsi Christophe

²⁴⁰⁵ « Comme le Père m'a aimé, moi aussi je vous ai aimés. Demeurez dans mon amour. [...] Je vous ai dit cela pour que ma joie soit en vous, et que votre joie soit parfaite. Mon commandement, le voici : Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés. Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime ». (Jn, 15, 9-13).

²⁴⁰⁶ SdS, Th II, p.443.

²⁴⁰⁷ JdA, Th II, p.655.

²⁴⁰⁸ JdA, Th II, p.672-673.

²⁴⁰⁹ PROUHEZE : On ne possède point la joie, c'est la joie qui te possède. (SdS, Th II, p.445).

Colomb se laisse-t-il investir par le Verbe²⁴¹⁰ pour sauver l'équipage au cœur de la tempête en proférant la parole de Dieu :

LE COMMANDANT : Au secours ! au secours ! Christophe Colomb ! Trouve la parole qu'il faut ! Contre le Chaos déchainé dégainé cette épée de la parole qui coupe la trombe en deux !

La charge arrive dans un épouvantable hurlement. Toute la scène disparaît dans un voile d'eau et de fumée éclairée par les feux bleus de la foudre. Mais Christophe Colomb a dit quelque chose et au milieu des ténèbres on voit se dessiner en lettres gigantesques la phrase de l'Évangile de saint Jean :

AU COMMENCEMENT ETAIT LE VERBE.

La tempête s'apaise et la scène reparait.

CHRISTOPHE COLOMB I : Au commencement était le Verbe ! Au commencement était le Verbe ! Au nom de la parole, c'est à vous que je commande, forces aveugles et bestiales²⁴¹¹!

Proférer l'Écriture, c'est citer Dieu ; le personnage qui dit le Verbe convoque le Christ sur scène, expliquant par là même que sa parole devienne performative, à l'instar de Sygne qui *accomplit* la volonté de Dieu en proférant son *fiat*.

Si la parole de Dieu agit, son efficacité est pourtant conditionnée par la foi²⁴¹² : ainsi Tête d'Or impie ne peut devenir le Tout-Puissant même s'il répète ses paroles, tandis que Mara la croyante suscite par la lecture de la Nativité la résurrection de sa fille²⁴¹³. Indépendamment du péché²⁴¹⁴, la foi résonne comme la réponse de l'homme au Verbe de Dieu²⁴¹⁵, et s'exprime par la prière²⁴¹⁶. Par elle, le Verbe devient Parole et l'union de l'homme à Dieu se restaure dans un dialogue qui préfigure le face-à-face de l'image avec son origine. Tête d'Or « se recueille » et adresse à la « Grâce » une prière qui ouvre son cœur à la conversion²⁴¹⁷ ; celle que Mesa adresse à Dieu dans son *Cantique* provoque le retour d'Ysé ; la prière du Père Jésuite entraîne la résolution heureuse du drame de Rodrigue, et celle de Sara engendre le départ rédempteur de Tobie : les

²⁴¹⁰ Nombreux sont les drames de Claudel qui convoquent la parole biblique sur scène, interrogeant le statut de la citation dans la fiction. Ce rapport ne s'établit pas tant entre la réalité et la fiction, qui a valeur d'analogie, qu'entre la parole de l'homme et du Verbe. Proférer l'Écriture, c'est citer Dieu ; le personnage qui dit le Verbe convoque le Christ sur scène, expliquant par là même que sa parole devienne performative : Sygne *accomplit* la volonté de Dieu en proférant son *fiat* et Mara *provoque* la résurrection d'Aubaine par la lecture de la Nativité.

²⁴¹¹ CC, Th II, p.610.

²⁴¹² « *La parole de Dieu est à l'œuvre en vous, les croyants* ». (1 Th 2, 13) .

²⁴¹³ La résurrection d'Aubaine atteste de l'efficacité de la foi qui peut déplacer les montagnes (Mc, 11, 23), mais également de la nouvelle naissance spirituelle de celui que le Verbe investit et qui devient enfant de Dieu : « *À tous ceux qui l'ont reçu, il a donné de pouvoir devenir enfants de Dieu, eux qui croient en son nom.* » (Jn, 1, 12).

²⁴¹⁴ « *Le péché n'empêche pas l'efficacité de la prière.* » (J I, p.354).

²⁴¹⁵ « *Croire, c'est faire crédit à Dieu qui nous a donné sa parole, le Verbe.* » (J I, p.117).

²⁴¹⁶ « *La prière a une telle force qu'elle rend la parole de l'homme aussi puissante et même plus puissante que celle de Dieu ; car Dieu agit sur les créatures, l'homme agit sur Dieu.* » Saint Jean Chrysostome, cité par Paul Claudel dans son *Journal* (J I, p.25).

²⁴¹⁷ TdO, Th I, p.470.

sacrifices et dénouements sont provoqués par une prière antérieure qui invoque le Verbe de Dieu et qui permet l'avènement de ce Rédempteur. Seule l'expérience de foi des personnages explique donc les choix aussi radicaux que le martyre de Violaine ou de Jeanne ; le passage des héros par la passion témoigne de la perfection de leur union au Verbe qui les habite, idéal spirituel et poétique²⁴¹⁸ de Claudel qui en fait une prière : « Faites que je sois tout entier cette voix²⁴¹⁹ ».

3. « *C'est une grande chose que le sang*²⁴²⁰ »

*Mais pourquoi est-ce que je pers mon âme en de vaines paroles ?
La plaie ouverte dans la chair, quoi de plus immédiat²⁴²¹ ?*

De la Princesse de *Tête d'Or* à Christophe Colomb, le héros claudélien est un être sacrifié, dont le martyre est à la fois un témoignage²⁴²² et une réponse au Verbe de Dieu. Chez Claudel, la souffrance est un actant puissant de la manifestation divine : elle traduit la conformation au Christ, elle actualise le sacrifice rédempteur, elle sert d'acte propitiatoire au péché et elle témoigne d'une charité parfaite. Loin de fuir la souffrance, le héros la recherche donc pour mettre fin au drame du péché et devenir « à la ressemblance » du Christ : « J'ai promis d'arracher le monde aux ténèbres, dit avec lui Christophe Colomb, je n'ai pas promis de l'arracher à la souffrance²⁴²³. »

L'inhabitation du Verbe se traduit par la communion au sang du Christ, réponse extrême mais parfaite à l'invitation eucharistique : « Prenez et buvez-en tous²⁴²⁴ ». De même que le visage du Christ laissé

²⁴¹⁸ « L'élan, l'effort honnête d'un artiste, qui, [...] essaye non pas lui-même d'apparaître, mais de répondre, de répondre à la parole par une parole, à la question par un acte, et au Créateur par une création. » (« Note sur l'art chrétien », *Positions et propositions*, OPr p.130).

²⁴¹⁹ « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, OP, p.243.

²⁴²⁰ Lumîr, *Le Pain dur*, Th II, p.8.

²⁴²¹ Ville II, Th I, p.729.

²⁴²² Sens étymologique du mot « martyre » : « témoignage, preuve ». (CNRTL). Claudel est sensible à la puissance illocutoire d'un tel témoignage : « Dans les desseins de la Providence, la passion de Jeanne d'Arc avait, comme les actes des anciens martyrs, la force et la valeur d'un témoignage et d'une prédication qui s'adresse à tous les temps et à tous les cœurs. » (« Conférence de M. Paul Claudel (1^{er} octobre 1936) », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1386).

²⁴²³ CC, Th II, p.613.

²⁴²⁴ Mt, 26, 27.

aux hommes par le suaire associe son image à sa passion²⁴²⁵, ainsi le héros claudélien laisse au spectateur le souvenir de sa mort ou de son sang versé : « le sang jaillit des mains » de la Princesse²⁴²⁶, Tête d'Or est « couvert de sang²⁴²⁷», Sygne meurt « dans une mare de sang²⁴²⁸», « tué d'une balle au cœur²⁴²⁹» Orian devient le « calice »²⁴³⁰ où communie Pensée, Prouhèze garde de sa fuite « les joues couvertes de [...] sang²⁴³¹»... Et quand le sang du héros ne coule pas, un sacrifice le remplace car le passage de l'homme par la croix est nécessaire, signe dramaturgique et spirituel de sa configuration au Christ²⁴³². Ainsi la Princesse meurt crucifiée, à son image ; comme lui, l'Empereur descend aux Enfers et s'y dépossède de sa vie pour libérer les vivants : la croix par laquelle il passe devient un « signe salutaire²⁴³³» ; comme le Christ s'est livré pour l'Église²⁴³⁴, Sygne se sacrifie pour le Pape, puis meurt à la place de son époux ; après le frère jésuite, Christophe Colomb est attaché à son mât « comme le Christ à la Colonne²⁴³⁵»... La souffrance claudélienne prend ainsi l'aspect d'une persécution physique injustifiée qui imite celle du Christ : le Roi et sa fille meurent innocemment ; Sygne, comparée à une « brebis²⁴³⁶» est sacrifiée comme « un agneau docile qu'on emmène à l'abattoir²⁴³⁷» ; l'ineptie de l'arrestation de Christophe Colomb est soulignée par le cuisinier : « Songe à ce qu'ils t'ont fait ! tu leur as donné un monde et ils t'ont chargé de chaînes²⁴³⁸ ! » Et si certains personnages comme Marthe ne souffrent pas dans leur chair, la persécution morale leur est enfin commune à tous, associant les héros à la solitude du Christ à Gethsémani :

*Celui à qui Jésus-Christ n'est pas seulement une image, mais vrai,
Aux autres hommes aussitôt il devient désagréable et suspect
Son plan de vie est à l'envers, ses motifs ne sont pas les leurs.
Il y a quelque chose en lui toujours qui échappe et qui est ailleurs.²⁴³⁹*

²⁴²⁵ Le Pape Pie l'enseigne à ses neveux, la figure de Dieu « ne passe point tant que la croix subsiste ». (Ot, Th I, p.930).

²⁴²⁶ TdO, Th I, p.442.

²⁴²⁷ TdO, Th I, p.465.

²⁴²⁸ Ot, Th I, p.973.

²⁴²⁹ PH, Th II, p.196.

²⁴³⁰ PH, Th II, p.198.

²⁴³¹ SdS, Th II, p.307.

²⁴³² « Avec le Christ, je suis fixé à la croix : je vis, mais ce n'est plus moi qui vis, c'est le Christ qui vit en moi. » (Ga 2, 19-20).

²⁴³³ RSJ, Th I, p.644.

²⁴³⁴ Rm, 5, 25.

²⁴³⁵ Lettre de Paul Claudel à J.-L. Barrault du 24 mai 1953, CPC 10, p.254.

²⁴³⁶ Ot, Th I, p.956.

²⁴³⁷ Jr, 11, 18.

²⁴³⁸ CC, Th II, p.610.

²⁴³⁹ « Le chemin de croix – sixième station », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.481.

Ainsi l'incompréhension de Jacques est-elle la cause d'une vive souffrance pour Violaine²⁴⁴⁰, tout comme celle de Georges l'est pour Sygne ou celle des juges pour Jeanne d'Arc. À l'heure du régicide, la Princesse est reniée par son oncle, comme le Christ par Pierre²⁴⁴¹; quant au supplice de Marthe, il rejoint celui du Christ moqué et humilié à l'heure de sa mort²⁴⁴² : « Louis Laine, je t'appelle dans mon angoisse ! [...] / Il faut que je dise tout cela devant cette femme, et elle rit, tandis que je te supplie dans mon humiliation²⁴⁴³ ! » Christophe Colomb connaît une même humiliation face aux « *explosions de rire, pas trop haut, ricané et chuchoté*²⁴⁴⁴ », puis aux « *rires et huées au Chœur, commençant bas puis fusant en brusques éclats*²⁴⁴⁵ » qui suivent l'expression de son désir de réunir la terre. Mais que la persécution se traduise par l'héroïsme du sang versé ou par la banalité du mépris, elle devient toujours chez Claudel source de béatitude pour les martyrs, signe qu'elle a été vécue dans le Christ : « Heureux êtes-vous si l'on vous insulte, si l'on vous persécute et si l'on dit faussement toute sorte de mal contre vous, à cause de moi²⁴⁴⁶ ». L'exultation des héros à l'heure du supplice explicite leur union transformante dans le Christ. Alors que Lâla vient de lui dire solennellement adieu, le « cœur sage et sévère » de Besme peut éclater de joie malgré la douleur : « Qu'arrive-t-il ? qu'est-ce donc qui pleure en moi ? je ne puis réprimer ceci. / Cela est amer, inconsolable. [...] / Ineffable suavité ! / Il est doux de découvrir qu'un autre être place en vous sa joie et sa surprise²⁴⁴⁷ ». « Que la gloire de Dieu est immense !²⁴⁴⁸ » s'exclame Violaine en mourant, tandis que Prouhèze consent à la souffrance : « Ah, frère, crie-t-elle à l'Ange Gardien qui la punit en tirant sur le fil, fais-moi durer encore seconde. [...] Mourir par toi m'est doux²⁴⁴⁹ ». Entrée « dans la flamme » par cette première souffrance, elle peut exprimer à son amant le bonheur du don total : « Moi, Rodrigue ! Moi, moi, Rodrigue, je suis ta joie ! Moi, moi, moi, Rodrigue, je suis ta joie !²⁴⁵⁰ », écho au cri que Claudel met dans la bouche de Jeanne à l'heure de sa mort : « Il y a la joie qui est la plus forte !²⁴⁵¹ ».

²⁴⁴⁰ AM, Th I, p.1034.

²⁴⁴¹ TdO, Th I, p.431.

²⁴⁴² Lc 23, 35-36.

²⁴⁴³ E, Th I, p.568.

²⁴⁴⁴ CC, Th II, p.584.

²⁴⁴⁵ CC, Th II, p.587.

²⁴⁴⁶ Mt 5, 11.

²⁴⁴⁷ V;ille II, Th I, p.712.

²⁴⁴⁸ AM, Th I, p.1071.

²⁴⁴⁹ SdS, Th II, p.410 ; 413.

²⁴⁵⁰ SdS, Th II, p.444.

²⁴⁵¹ JdA, Th II, p.672.

Les souffrances de ces êtres désormais conformés au Christ portent alors les mêmes fruits que les siennes, car « puissante est la souffrance quand elle est aussi volontaire que le péché !²⁴⁵² ». En effet, l'agonie de la Princesse « ne fut pas inutile²⁴⁵³ » puisqu'elle a provoqué la conversion de Simon Agnel ; le sacrifice de l'Empereur a entraîné la délivrance du peuple ; celui de Sygne a « sauvé le Prêtre éternel²⁴⁵⁴ » ; Violaine est heureuse de souffrir, car elle « sait à quoi bon²⁴⁵⁵ », restaurant la paix dans le royaume de France et offrant le bonheur à sa sœur ; Prouhèze « se consume pour [Rodrigue]²⁴⁵⁶ », et dans son agonie, Jeanne s'offre pour l'Église : « Évêque, je meurs pour vous !²⁴⁵⁷ ». La poétique claudélienne revendique donc l'efficacité du sang comme ressort dramatique²⁴⁵⁸ qui dénoue le drame et comme action surnaturelle qui rend Dieu présent. Si, pour le spectateur, la puissance de la croix agit poétiquement par désir mimétique, elle agit spirituellement pour le personnage en rendant fécondes ses souffrances²⁴⁵⁹ et en vainquant le péché des hommes qui s'y accrochent comme Colomb à son mât²⁴⁶⁰.

Effet de la communion eucharistique, le sang versé est un moyen de purification qui marque le passage du héros de la passion à la Passion, du péché à la rédemption. En versant son sang à l'heure de l'agonie, Tête d'Or se départit de son orgueil²⁴⁶¹, tandis que les amants purifient leur amour dans la mort: en laissant triompher le « soleil de minuit », Mesa et Ysé entrent dans la chasteté d'un amour mystique ; en

²⁴⁵² AM, Th I, p.1052.

²⁴⁵³ TdO, Th I, p.470.

²⁴⁵⁴ Ot, Th I, p.970.

²⁴⁵⁵ AM, Th I, p.1065.

²⁴⁵⁶ SdS, Th II, p.411.

²⁴⁵⁷ « Conférence de M.Paul Claudel (1^{er} octobre 1936) », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1387.

²⁴⁵⁸ « *Le sang est aussi à sa place dans un drame que le raisin écrasé dans la vendange.* » (« Le Poète et le Shamisen », *Conversations*, OPr p.827).

²⁴⁵⁹ Voir le chapitre 5, IV, 2.

²⁴⁶⁰ « *Tant que tu tiendras le mât, toutes les fureurs du Chaos ne pourront rien contre nous, et notre bateau trouvera à travers cet univers défoncé un chemin sûr.* » (CC, Th II, p.609-610).

²⁴⁶¹ *LE PORTE-ÉTENDARD* : *Qu'une de ces tours végétales qui portent leur orgueil aussi haut que lui / Soit renversée et serve de chevet au mort !*

Un arbre immense s'abat transversalement sur la scène.

Plusieurs hommes ébranchent l'arbre et construisent le trône funèbre.

(TdO I, Th I, p.135-136).

quittant délibérément Pensée, Orian renonce à la passion qui l'éloignait de Dieu²⁴⁶² et esquisse la conversion de Pensée qui proclamait : « une âme comme la mienne, ce n'est pas avec de l'eau qu'on la baptise, c'est avec le sang !²⁴⁶³ » ; en laissant partir Prouhèze, Rodrigue purifie ses passions charnelles... Même les œuvres les plus sombres bénéficient de la vertu purificatrice du sang : Louis Laine et Georges délivrent paradoxalement les drames de leur dimension tragique en esquissant dans leur mort sanglante la possibilité de leur rédemption.

Outre son efficacité surnaturelle, le sang versé est enfin le plus puissant langage d'amour offert à la dramaturgie : du signe de la croix au témoignage des martyrs, il façonne l'esthétique dramatique chrétienne, fonction récupérée par Claudel qui envoie au martyre ses héros pour manifester le plus haut degré de leur amour. « C'est l'amour²⁴⁶⁴ » de Prouhèze qui consent à la mort pour donner à Rodrigue la joie impérissable ; « c'est l'amour²⁴⁶⁵ » qui lie les mains de Jeanne au poteau du bûcher ; la Princesse se laisse déposséder puis crucifier « en aimant²⁴⁶⁶ » ; Orian se sacrifie parce qu'il « aime trop²⁴⁶⁷ » Pensée, et Violaine a livré sa chair pour que « l'amour en [s]on cœur jamais ne guérisse²⁴⁶⁸ »... Chez Claudel, la croix est « le lit de [l']amour [...] puissant et dur²⁴⁶⁹ » qui unit l'homme à Dieu, et qui manifeste Son visage d'amant sacrifié par amour.

L'imitation du Christ est ainsi donnée dans les drames comme moyen spirituel et scénique pour faire advenir l'image divine. Elle conforme au Christ celui qui consent à donner sa vie par amour, de sorte que, tel Rodrigue en voyant Prouhèze, celui qui contemple un sacrifié voit le visage même de Dieu et consent à son tour à verser son propre sang :

*Si notre sang est vraiment précieux comme vous le dites, si vraiment il est comme de l'or,
S'il sert, pourquoi le garder ?
Oublieux de tout ce qu'on peut acheter avec, pourquoi le réserver comme un trésor,
Mon Dieu, quand vous nous le demandez ?²⁴⁷⁰*

²⁴⁶² LE PAPE PIE : Dans tout ce que vous dites, je ne vois que la passion et les sens et aucun esprit de prudence et de crainte de Dieu. (PH, Th II, p.165).

²⁴⁶³ PH, Th I, p.149.

²⁴⁶⁴ SdS, Th II, p.444.

²⁴⁶⁵ JdA, Th II, p.671.

²⁴⁶⁶ LA PRINCESSE : J'aurais voulu que ce fût toi aussi / Qui m'eusses clouée à cet arbre, / Et j'aurais fermé les yeux pour mieux sentir / En t'aimant je serais morte en silence. (TdO, Th I, p.470).

²⁴⁶⁷ PH, Th II, p.167.

²⁴⁶⁸ AM, Th I, p.1051.

²⁴⁶⁹ « Onzième station », *Le Chemin de la croix*, OP p.485.

²⁴⁷⁰ « Le précieux Sang », *Poèmes de guerre*, OP p.542.

4. « L'admirable Échange²⁴⁷¹ »

*Un commerce entre l'éternel et le passager.*²⁴⁷²

« Pour que l'homme devienne Dieu²⁴⁷³ », Claudel met en scène l'échange qui s'accomplit entre son être et le sien : transfert par lequel Dieu communique son image aux hommes, et plus encore « substitution²⁴⁷⁴ » par laquelle il prend sur lui la faute de l'homme pour la racheter. A la suite du Christ, tous ceux qui l'imitent participent, par « relation (analogique) de substitution²⁴⁷⁵ » de cet échange qui donne aux hommes inséparablement le salut, la liberté et Dieu lui-même.

Aussi, pour le poète, le témoignage de vie et l'exemple des hommes imitant le Christ découvrent la face de Dieu mieux qu'aucune expression humaine : la représentation artistique devient efficace parce qu'elle est hagiographique. Chez Claudel, par la vertu analogique de la fiction dramatique, même les personnages qui ne sont pas historiques reçoivent cette « mission » de représenter Dieu : l'Empereur du *Repos du septième jour* incarne la « Face sacrée²⁴⁷⁶ » pour les hommes qui l'honorent de ce nom et Rodrigue est « l'homme en qui [le Roi] [s]e reconnaît et qui est fait pour [l]e représenter²⁴⁷⁷ ». ... L'art de la représentation divine est signifié par ces personnages qui deviennent les ambassadeurs de la figure royale de Dieu, tels l'Empereur ou Rodrigue. Leur exemplarité, qui fait plus d'impression sur le lecteur que tout discours, est manifestée par la dépossession d'eux-mêmes : tous deux accomplissent leur image lorsqu'ils deviennent réciproquement sans-visage et poète boiteux. Car chez Claudel, la « transformation » de l'homme en Dieu passe toujours par une défiguration avant qu'un échange soit mis en scène par lequel l'homme peut être transfiguré.

²⁴⁷¹ « ... Pour faire dieux ceux qui étaient hommes, lui qui était Dieu est devenu homme. » (Saint Augustin, Sermon 192, 1).

²⁴⁷² « La vie comme la religion résulte d'un commerce entre l'éternel et le passager [...] Il nous faut quelque chose que nous soyons capables de recevoir et de donner. Quelque chose sur quoi nous puissions compter indéfiniment, à la fois de limité et d'inépuisable. Il nous faut quelque chose en quoi se puisse constituer l'arrangement entre nos œuvres et la grâce. » (« Conversations dans le Loir-et-Cher », *Conversations*, OPr p.817).

²⁴⁷³ Saint Irénée, *Adversus haereses* 3, 19, 1: pg 7, 939, dans le CEC n. 460.

²⁴⁷⁴ "Stellvertretung" selon l'approche théologique de Hans Urs von Balthasar. Voir T. M. Pouliquen : « Les Pères de l'Eglise affirment que sur la Croix, il y a eu un véritable échange de places entre le Christ et l'homme pécheur. [...] C'est la notion de substitution » (T. M. Pouliquen, *Libres en Christ – la liberté chrétienne selon l'anthropologie de Hans Urs von Balthasar*, op. cit. p.17)

²⁴⁷⁵ T. M. Pouliquen, *Libres en Christ*, op. cit. p.61.

²⁴⁷⁶ RSJ, Th I, p.599.

²⁴⁷⁷ SdS, Th II, p.282.

a. La défiguration

*Et qui sait si la lumière n'existe pas,
et si pour la voir il ne suffirait de rompre
tous ces corps morts autour de nous²⁴⁷⁸?*

Avant sa configuration totale au Christ, le personnage claudélien passe par une dépossession symbolique de sa figure : Tête mourant prend « [s]on visage comme un voile²⁴⁷⁹ » ; l'Empereur remonte des Enfers avec un masque²⁴⁸⁰ ; à l'heure des retrouvailles, Ysé devient un « visage caché²⁴⁸¹ » pour Mesa ; Violaine est appelée la « sans-figure²⁴⁸² » par un homme dans la forêt et Don Camille est chargé de « défaire²⁴⁸³ » Dona Prouhèze, qui quitte la scène « voilée de la tête aux pieds²⁴⁸⁴ ». « Laisse-moi n'avoir plus de visage, que je pénètre jusqu'à ton cœur !²⁴⁸⁵ » avait justement prié Prouhèze pendant l'un de ces sommeils qu'elle passait avec Rodrigue... La perte du visage est une négation de soi, qui correspond à la négation initiale du Christ que Balthasar désigne comme la « clé de toute l'existence de Jésus » : « "Je suis descendu *non* pour faire ma volonté... (Jn 6, 38)". C'est la négation, écrit le théologien, qui se trouve au commencement »²⁴⁸⁶ ; au commencement de toute configuration au Père ; au commencement de toute conversion. Quand le héros ne perd pas son visage, il doit subir une mutilation qui le rend méconnaissable ou l'empêche d'avancer de son plein gré : aveugle ou boiteux, il rejoint alors ces « pauvres et [c]es estropiés » que le maître vient chercher pour les inviter à sa noce²⁴⁸⁷. Cet "effacement" par lequel les héros perdent la face permet la restitution victorieuse de l'image divine en eux.

²⁴⁷⁸ PH, Th I, p.150.

²⁴⁷⁹ TdO, Th I, p.462.

²⁴⁸⁰ « Il 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. » (RSJ, Th I, p.645).

²⁴⁸¹ PdM, Th II, p.892.

²⁴⁸² AM, Th I, p.1047.

²⁴⁸³ SdS, Th II, p.268.

²⁴⁸⁴ SdS, Th II, p.447.

²⁴⁸⁵ SdS, Th II, p.403.

²⁴⁸⁶ Hans Urs von Balthasar, *La Théologie de l'histoire*, Parole et Silence, 2003, p.25.

²⁴⁸⁷ Les paroles du Maître : « *Dépêche-toi d'aller sur les places et dans les rues de la ville ; les pauvres, les estropiés, les aveugles et les boiteux, amène-les ici.* » (Luc 14, 21) surpassent celles de l'Ancienne Alliance, sous laquelle « *ni aveugle, ni boiteux n'entrera dans la Maison* » (2 S 5, 8). Claudel revendique la posture néotestamentaire du Christ qui accorde le salut à tous, et qui voit même dans la blessure l'occasion du salut.

La figure du boiteux²⁴⁸⁸ apparaît dans plusieurs drames, jalonnant d'une étape décisive le parcours de conversion du héros : à l'heure du salut, Tête d'Or « enfonce [s]es cuisses dans le vide » et tombe²⁴⁸⁹ ; Laine animé d'un esprit sombre annonce qu'il « courra tant que [s]es jambes [l]e porteront²⁴⁹⁰ » mais il finit dans les bras de Marthe²⁴⁹¹, porté par la grâce. Ne tenant plus sur ses jambes après le coup d'Amalric, prélude à sa conversion, Mesa « brisé » reçoit la femme « au travers de [s]es genoux » comme une croix rédemptrice²⁴⁹². Quant à Don Rodrigue il conquiert sa liberté en laissant une jambe au combat :

DON RODRIGUE : Comment ai-je pu m'accommoder si longtemps de ces deux jambes à la pataude quand c'est déjà bien trop que de tenir à la terre par une seule ? / Maintenant c'est amusant de clopiner ainsi entre ciel et terre avec une jambe et une aile !²⁴⁹³

Si le boitement de Turelure²⁴⁹⁴ fait exception car il symbolise l'ambivalence du personnage, celui des autres héros témoigne du renoncement au péché suivant l'adage de Saint Augustin pour qu'il il vaut mieux avancer en boitant sur la voie de Dieu que de marcher d'un pas ferme en dehors du chemin²⁴⁹⁵ ; il annonce la puissance de Dieu qui devient « les yeux de l'aveugle et les pieds du boiteux²⁴⁹⁶ » ; il préfigure la rédemption du héros selon la promesse d'Isaïe : « Le boiteux bondira comme un cerf²⁴⁹⁷ » ; sa guérison selon les mots du Christ²⁴⁹⁸ ; et par son symbolisme sexuel, il exprime enfin le renoncement à l'appétit de la chair qui retenait le héros attaché à la terre. Chez Claudel, boiter est donc presque toujours la condition et l'expression d'une victoire spirituelle.

²⁴⁸⁸ Cette figure semble fasciner Claudel qui l'applique autant au peuple juif (Claudel note dans son *Journal* : « *Saint Grégoire compare le peuple juif aux boiteux, parce qu'ils ne s'appuient que sur un seul des deux Testaments.* » (J I, p.7)) qu'au poète (dans son "accompagnement" « Verlaine » (OPr p.487), Claudel compare deux figures de boiteux : Pasteur et Verlaine). Il a sûrement lu dans l'étymologie de son propre nom (*Claudios*, boiteux), cette double figure du pécheur et du poète.

²⁴⁸⁹ TdO, Th I, p.468

²⁴⁹⁰ E, Th I, p.582.

²⁴⁹¹ « Marthe, le reconnaissant, [...] le prend sans rien dire dans ses bras, le maintenant sur son genou. » (E, Th I, p.591) La figure de *pieta* que devient Marthe par son geste donne à cette fin tragique une espérance inattendue : par sa dépossession dans la mort, Laine serait-il enfin configuré au Christ que reçoit Marie au pied de la croix ?

²⁴⁹² PdM, Th I, p.893.

²⁴⁹³ SdS, Th II, p.456.

²⁴⁹⁴ « C'est un grand homme légèrement boiteux ». (Ot, Th I, p.933).

²⁴⁹⁵ Saint Augustin, *Sermons sur l'Écriture*, Paris, Robert Laffont, 2014, p.1151.

²⁴⁹⁶ Jb, 29, 15.

²⁴⁹⁷ Is, 35, 6.

²⁴⁹⁸ Mt, 9, 35.

Plus présente encore que la figure du boiteux, celle de l'aveugle appelle une réflexion sur l'avènement puis la manifestation de la lumière divine en l'homme : selon les personnages, la privation de la vue peut être la marque de leur aveuglement intérieur²⁴⁹⁹ ou le signe de leur acuité spirituelle²⁵⁰⁰.

On retrouve en Pensée et en Tobie des figures de l'Ancien Testament qui ne possèdent pas encore la lumière du Christ : alors que ses yeux ne voient effectivement rien, la passion de Pensée, lui « ferm[ant] les yeux sur toute autre chose que son amour²⁵⁰¹ », est qualifiée d'« aveuglement » par Orso²⁵⁰², tandis que la cécité de Tobie est attribuée à son manque de foi²⁵⁰³ en celui qui a promis de « conduire les aveugles par un chemin qu'ils ignorent [...], [de] changer[...] pour eux les ténèbres en lumière²⁵⁰⁴ »... En Pensée est espérée cette victoire, mais c'est en Tobie père qu'elle s'accomplit parfaitement. Quand il guérit de sa cécité, il perçoit d'abord le monde invisible avant de voir de ses yeux de chair « toute la terre que Dieu a créée et aménagée » :

TOBIE LE JEUNE : Père, que vois-tu ?

TOBIE LE VIEUX : Je vois, je vois / Cette échelle, cette échelle qui a été montrée, [...] qui a été promise / A notre père Jacob et dont la Gloire de Dieu assujettit le sommet. / Et les pieds des anges du haut en bas descendant et remontant ne cessent de la parcourir²⁵⁰⁵.

Personnage de la maturité du poète, c'est en lui que sont réconciliées la lumière créée et la lumière éternelle, l'image et l'Image...

En l'Empereur du *Repos* qui remonte des enfers les yeux caves²⁵⁰⁶, en la Princesse qui ferme les yeux face aux veilleurs²⁵⁰⁷ ou en Violaine lépreuse²⁵⁰⁸, la privation de la vue est le fruit d'un éblouissement, signe

²⁴⁹⁹ « Le peuple juif est assimilé au patriarche Jacob (Israël) aux yeux obscurcis ». (J I, p.22).

²⁵⁰⁰ « Fermant les yeux, rien ne m'est plus extérieur » écrit Claudel dans son *Art poétique* (« Traité de la Co-nnaissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.183) et « pour trouver son chemin il n'est rien que de fermer les yeux », fait-il dire au poète oriental. (« Le Poète et le Shamisen », *Conversations*, OPr p.833).

²⁵⁰¹ PH, Th II, p.187.

²⁵⁰² PH, Th II, p.196.

²⁵⁰³ SARA : *Si je suis la lumière, il ne faut pas voir cette complaisance avec les ténèbres ! Si je suis la lumière, il faut absolument trouver le moyen d'ouvrir les yeux et ne pas lui refuser cet intérieur de toi-même. [...] Il faut demander. [...] Il faut empêcher Dieu d'être tranquille !* (HTS, Th II, p.738).

²⁵⁰⁴ Is, 42, 16.

²⁵⁰⁵ HTS, Th II, p.740.

²⁵⁰⁶ « Ô richesse de ma possession ! je suis aveugle et je vois. » (RSJ, Th I, p.647).

²⁵⁰⁷ « La Princesse rentre en costume de scène et s'avance lentement jusqu'au milieu de la scène en fermant les yeux.

CÉBÈS : Voici qu'un autre soleil est dans cette allée et nous regarde avec sa face rayonnante ! [...]

Eia, belle, montre que tu n'es que grâce ! / Très belle aveugle, / Ne rouvre pas les yeux !

La Princesse s'avance en une sorte de danse rythmique et très lente, toujours les yeux fermés. » (TdO I, Th I, p.60-61).

²⁵⁰⁸ VIOLAINE : *Ne reproche pas cette lumière à la créature calcinée.* (AM, Th I, p.1051).

d'une identification à Dieu telle qu'il devient lumière en eux²⁵⁰⁹ : ils n'ont plus besoin de recevoir la lumière du monde, car ce sont eux désormais qui diffusent l'« accroissement de l'éternelle lumière sans aucun son dans le cœur de [ces] subjugué[s].²⁵¹⁰» Pour eux, le passage de la lumière matérielle à la lumière spirituelle marque la configuration au Christ dont ils éclairent désormais le monde.

L'avènement de la lumière spirituelle correspond certes au triomphe de l'image divine en l'homme, mais présuppose la consommation du cierge qui brûle pour « que la lumière soit ». Violaine par la lèpre est « dévorée [...] comme le Cierge Pascal en plein chœur pour la gloire de toute l'Église²⁵¹¹ » ; Dona Prouhèze désire se laisser « consumer comme une cire aux pieds de la Vierge²⁵¹² » et Jeanne sur son bûcher « fait le joli cierge²⁵¹³ ». La dépossession de l'être matériel, illustrée par la perte du corps ou du sens, permet l'accroissement de l'être spirituel. A la sainte des saintes femmes, Tête d'Or est calciné de l'intérieur « comme [par] une flamme » dans sa poitrine²⁵¹⁴ et Rodrigue se laisse consumer par la blessure de son côté, qu'il compare à « une flamme peu à peu qui tire toute l'huile de la lampe²⁵¹⁵ »... Embrasé par la lumière, l'homme brûle alors ses idoles pour devenir lui-même « icône de l'homme déifié²⁵¹⁶ ». Seul un don radical de l'homme permet que le Christ se donne totalement. S'effaçant ainsi dans le don de soi, l'homme devient vraiment comme le Christ, offrande eucharistique qui ne sera pas seulement consacrée mais partagée, esquissant l'« admirable échange » par lequel Dieu se fait homme et l'homme Dieu en vue d'une communion eucharistique.

²⁵⁰⁹ « Les serviteurs de Dieu n'auront plus besoin de la lumière d'une lampe, ni de la lumière du soleil parce que le Seigneur Dieu les illuminera ; ils régneront pour les siècles des siècles. » (Ap, 22, 5).

²⁵¹⁰ SdS, Th II, p.444.

²⁵¹¹ AM (version pour la scène), Th II, p.781.

²⁵¹² SdS, Th II, p.411.

²⁵¹³ JdA, Th II, p.670.

²⁵¹⁴ TdO II, Th I, p.472.

²⁵¹⁵ SdS Th II, p.442.

²⁵¹⁶ Olivier Clément, *Le Visage intérieur*, Paris, Stock, 1978, p.12. « Signe visible de l'invisible, l'icône n'existe pas par elle-même. [...] Elle est [...] théologie de la présence. » (Michel Quenot, *L'icône, fenêtre sur le royaume*, Paris, Cerf, 2001, p.79 et 98).

b. De « l'Échange » au « Partage »

*Pour peser une âme, il se sert d'une autre âme*²⁵¹⁷.

Du titre de son huitième drame²⁵¹⁸ à celui de *Partage de Midi*, du drame *Tête d'Or* à *Jeanne d'Arc au bûcher*, Claudel ne cesse d'interroger le mystère du rachat en mettant en scène des échanges propitiatoires par lesquels, perdant tout, l'homme gagne le salut de lui-même ou d'autrui. Notions dramatiques par excellence, celle d'"échange" implique une dépossession en vue d'un gain, et celle de "partage" une spoliation en vue d'une communion. Toutes deux interrogent à la fois la valeur de l'homme, la notion de justice et la place de la miséricorde pour conclure à la nécessité d'une « restitution » de l'homme à Dieu, afin que Dieu prenne possession de l'homme qui devient alors son image vivante.

Dans plusieurs drames, il est question d'un commerce entre les hommes. Le peuple de *la Ville* doit apprendre à fournir un travail pour gagner sa vie²⁵¹⁹ et fonder une communauté :

BESME : *Je m'en viens vers ce peuple aux mains oisives comme vers une chute d'eau obstruée, / Et je lui demande son travail.*

LAMBERT : *et pourquoi veux-tu qu'il travaille ?*

BESME : *Pour qu'il mange. [...] Le travail a pour terme le produit et le produit a pour terme l'échange. (...) L'homme a été mis en valeur. Et il ne vit plus seul, mais il est en communion avec l'univers entier des choses et des hommes*²⁵²⁰.

Le travail est également l'enjeu d'un gain pour les hommes du *Repos du septième jour* : « Que la paix, la nourriture et la bénédiction soient au peuple qui travaille²⁵²¹ ! » Dans *L'Échange*, l'argent de Pollock lui permet d'acheter Marthe à Laine, et comme dans plusieurs drames après lui, le nœud de l'intrigue y présente le mariage comme un commerce : Marthe connaît son époux « d'une manière où tu ne peux tromper, comme un mouton qu'on pèse, l'ayant acheté²⁵²² ». Dans *Partage de Midi*, le mariage est un « consentement réciproque²⁵²³ » et dans le *Père humilié*, « une grande affaire²⁵²⁴ ». L'ancêtre Turelure est d'ailleurs coutumier du procédé : dans *Le Père humilié*, il contracte avec Sichel « une espèce d'alliance réfléchie. Un pacte

²⁵¹⁷ HTS, Th II, p.709.

²⁵¹⁸ « *L'Échange* ».

²⁵¹⁹ « *Si quelqu'un ne veut pas travailler, qu'il ne mange pas non plus.* » (Th, 3, 10).

²⁵²⁰ Ville, Th I, p.703.

²⁵²¹ RSJ, Th I, p.659.

²⁵²² E, Th I, p.541.

²⁵²³ PdM, Th I, p.898.

²⁵²⁴ PH, Th II, p.166.

politique. Comme Israël en conclut avec les descendants d'Ammon à l'entrée de la Terre promise²⁵²⁵». Dans *Le Pain dur*, il propose à Lûmir ce marché : « Donnez-moi votre main et je vous offre mon bras²⁵²⁶ » après avoir déjà échangé Sygne contre le Pape dans *L'Otage* : « Voyez à quel prix je veux vous payer²⁵²⁷ » lui avait-il dit alors. Toute l'intrigue de ce dernier drame repose sur un transfert d'époux auquel consent Sygne car le second rapporte plus que le premier : quand Georges l'accuse de trahison, elle lui répond qu'« un grand prix [lui] était offert²⁵²⁸ » à la place... Quant au *Soulier de Satin*, il établit des relations intéressées entre tous les personnages : le Père jésuite marchand sa vie contre la conversion de son frère Rodrigue ; le serviteur chinois n'accepte pas le baptême sans contrepartie : « Et pourquoi donc, demande-t-il à Rodrigue, vous donnerais-je ainsi pour rien le droit de me faire chrétien [...] ? / Et compensation à d'autres desseins moins purs, / Il faut d'abord que vous serviez quelque peu monsieur votre serviteur²⁵²⁹. » Don Rodrigue, lui, attend de Prouhèze le bonheur contre son amour : « Tout ce que j'avais, ah ! – et le poids est tellement lourd qu'il me semble que c'est le monde entier - / Je le lui ai apporté ici avec moi. N'a-t-elle rien à me donner en échange²⁵³⁰? » Le mariage y est donc un pacte, où Don Camille espère gagner le bien²⁵³¹ et Prouhèze tenir la place forte de Camille²⁵³². Même le rachat de Don Rodrigue est le fruit d'âpres négociations :

LA RELIGIEUSE : Il n'y a rien de trop sale et de trop vilain pour la vieille sœur chiffonnière. Tout est bon pour elle. Les déchets, les rognures, les balayures, ce qu'on jette, ce que personne ne veut, c'est ça qu'elle passe son temps à chercher et ramasser. [...] (Au soldat) : Est-ce qu'il [Don Rodrigue] est à vendre pour de bon ? [...] Je le prends, mais je ne veux rien payer pour lui. / Et j'aurai en plus cette espèce de petit chaudron en fer que je vois là et dont vous ne faites rien ? Ou alors je ne le prends pas²⁵³³.

Pour Claudel, le commerce humain est une activité positive qui permet aux deux partis de tirer profit d'un échange, selon l'élogieuse définition de Pollock : « Glorifié soit le Seigneur qui a donné le dollar à l'homme, / Afin que chacun puisse vendre ce qu'il a et se procurer ce qu'il désire, / Et que chacun vive d'une manière décente et confortable, amen²⁵³⁴! » Pour autant, le bienfait de l'échange ne se situe pas au seul gain

²⁵²⁵ PH, Th II, p.130.

²⁵²⁶ *Pain dur*, Th II, p.21.

²⁵²⁷ Ot, Th I, p.944.

²⁵²⁸ Ot, Th I, p.968.

²⁵²⁹ SdS, Th II, p.284-285.

²⁵³⁰ SdS, Th II, p..362.

²⁵³¹ SdS, Th II, p.362.

²⁵³² *DON RODRIGUE* : Déjà elle vous a dépossédé de votre commandement.

DON CAMILLE : [...] J'Oui, c'est déjà une chose de moi que je lui ai donnée et qu'elle a prise. (SdS, Th II, p.363).

²⁵³³ SdS, Th II, p.530-531.

²⁵³⁴ E, Th I, p.554.

matériel, mais participe à la relation des êtres entre eux. L'échange trouve son essence dans le dialogue qui fait entrer les hommes en interdépendance. Amorcé par la parole, l'échange humain devient alors le « signe » d'un échange spirituel que Lâla nomme « communion » :

*LÂLA : Telle est l'unité sociale, tel est le principe de l'échange. / Comprends, ô Besme, quelle est la réalité de l'échange, et ne vous laissez point tromper par un signe. / Comme l'or est le signe de la marchandise, la marchandise aussi est un signe, / Du besoin qui l'appelle, de l'effort qui la crée, / Et ce que tu nommes échange, je le comme communion. [...] Le signe ayant recouvré sa valeur, l'homme sera mis avec tous les hommes dans une relation immédiate.*²⁵³⁵

Cet échange spirituel atteint sa perfection avec le rachat d'une âme par une autre, échange nécessaire²⁵³⁶ pour contrebalancer ce que le péché originel²⁵³⁷ avait déséquilibré. Seule la dépossession de soi au profit de Dieu, que Cœuvre appelle « restitution », permet de retrouver l'équilibre harmonieux des origines et de gagner le bonheur éternel promis. « Faut-il donner mon âme pour sauver la vôtre ? » demande Prouhèze à Don Camille, qui lui répond avec l'intransigeance de Claudel qu'« il n'y a pas d'autre moyen »²⁵³⁸. Ainsi, seule la mort de la Princesse rachète le crime de Tête d'Or ; le péché du peuple coûte la vie de son Empereur et la mort de Mesa et d'Ysé rachète leur péché :

*MESA : Rappeler les morts à la vie, / Nous ne pouvons le faire, mais la nôtre est encore à nous. / Nous pouvons donc tourner honnêtement le visage vers le Vengeur, / En disant : "Nous voici. Payez-vous sur ce que nous avons."*²⁵³⁹

Chez Claudel, un corps est donné contre une âme : celui de Sygne ou de Violaine est offert pour la chrétienté ; le corps de Prouhèze est donné pour le salut de Camille²⁵⁴⁰ ; le Père jésuite puis Prouhèze à nouveau offrent les leurs contre l'âme de Rodrigue²⁵⁴¹, et Tobie le vieux s'offre en compensation de la douleur de Sara²⁵⁴² :

*TOBIE LE VIEUX : Et moi, c'est de toute la douleur humaine que je suis revêtu de la tête 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. Dans une main il y a cette douleur inconnue là-bas que j'entends gémir, et dans l'autre il y a la mienne propre, si lourde que je puis à peine la soutenir et que ma main tremble*²⁵⁴³!

²⁵³⁵ Ville, Th I, p.708.

²⁵³⁶ « Toute rupture de l'équilibre suppose une cause et [...] comporte le rétablissement. » (Ville, Th I, p.788).

²⁵³⁷ Ainsi Cœuvre justifie-t-il le péché de la Ville : « Tout l'homme dans le premier homme a forligné à son principe. » (Ville, Th I, p.788).

²⁵³⁸ SdS, Th II, p.270.

²⁵³⁹ PdM, Th I, p.896.

²⁵⁴⁰ DON CAMILLE : Quand vous me tordez l'âme, n'ai-je pas le droit de torturer un peu votre corps ? (SdS, Th II, p.422).

²⁵⁴¹ DONA PROUHEZE : Ce n'est pas la mort, mais la vie que je voudrais apporter à celui que j'aime, / La vie, fût-ce au prix de la mienne ! (SdS, Th II, p.269).

²⁵⁴² LE CHŒUR I : Pour peser une douleur, Il se sert d'une autre douleur.

²⁵⁴³ HTS, Th II, p.707.

A sa prière répond l'apparition « tout en haut dans le ciel [d']une balance noire, puis lumineuse, se résolvant en une croix²⁵⁴⁴» qui souligne l'interdépendance des êtres dans l'économie du salut. On peut lire le même transfert dans la réplique de Jacques qui joue sur la polysémie du mot « aveugle » : « Et m'ayant regardé de ses yeux aveugles celle que j'aimais passe de l'autre côté. / Et moi aussi je l'ai regardé comme un aveugle et sans preuve je n'ai point douté, / Je n'ai point douté de celle qui l'accusait²⁵⁴⁵. » Violaine n'a donc pas d'abord donné ses yeux pour Aubaine, mais pour que Jacques recouvre la vision spirituelle.

Le personnage qui s'offre ainsi pour le salut de l'autre devient alors figure du Christ, qui a lui-même racheté les hommes au prix de sa propre vie. Le Père jésuite qui s'est « donné à Dieu²⁵⁴⁶» devient explicitement l'hostie sacrifiée pour le rachat de Rodrigue : « Et maintenant voici la dernière oraison de cette messe mêlée déjà à la mort par le moyen de moi-même : Mon Dieu, je vous prie pour mon frère Rodrigue !²⁵⁴⁷» Vendus pour le salut de Pollock, du Pape et des âmes captives, Marthe²⁵⁴⁸, Sygne²⁵⁴⁹ et Rodrigue²⁵⁵⁰ deviennent l'image actualisée du Christ livré par Judas pour le salut du monde. L'échange claudélien ne connaît pas de demi-mesure, en témoignent ses personnages qui sont « faits pour donner et pour prendre et non pas pour partager », à l'instar de Sygne²⁵⁵¹. Point de partage avec Dieu qui demande tout sans céder rien...

Pourtant, Don Camille soulève une question essentielle, qui distingue sa foi mahométane de la spiritualité chrétienne, lorsqu'il demande : « Pourquoi croit-il qu'il ne peut nous gagner que par des cadeaux²⁵⁵²? » En s'interrogeant avec lui, on s'aperçoit alors que l'échange, pourtant nécessaire, revêt au fil des drames une gratuité croissante : si Sygne s'offre à contrecœur pour sauver le Pape, Violaine embrasse Pierre de Craon sans calcul, dans l'élan de sa charité, et Jeanne monte sur son bûcher sans aucune contrepartie. Face à Don Camille qui lit le sacrifice comme un troc humain, les personnages sont invités à vivre

²⁵⁴⁴ HTS, Th II, p.708.

²⁵⁴⁵ AM, Th I, p.1087.

²⁵⁴⁶ SdS, Th II, p.261.

²⁵⁴⁷ SdS, Th II, p.262.

²⁵⁴⁸ *MARTHE* : *Voilà que tu as vendu ta femme pour de l'argent !* (E, Th I, p.562).

²⁵⁴⁹ *TURELURE* : *Sygne de Coûfontaine, qui faites l'orgueilleuse, / Je vous achèterai et vous serez à moi !* (Ot, Th I, p.944).

²⁵⁵⁰ Voir SdS, Th II, p.530 -531.

²⁵⁵¹ Ot, Th I, p.970.

²⁵⁵² SdS, Th II, p.428.

l'échange comme un partage eucharistique qui les fait communier à « la coupe du salut » : ainsi n'est-ce pas le sacrifice pour lui-même mais la communion à la souffrance divine qui permet l'action rédemptrice du Christ. Tête d'Or qui refusait d'entrer dans cet échange divin²⁵⁵³ rachète symboliquement son crime lorsqu'il partage enfin son pain avec la princesse crucifiée²⁵⁵⁴ ; il peut alors entamer son chemin de configuration au Christ qui le mènera à une mort à lui-même. Contrairement à l'échange matériel qui présente un gain assuré²⁵⁵⁵, le partage spirituel invite à la spoliation et enseigne le don. Bien qu'il ne rapporte rien aux yeux des hommes qui, comme Georges ou Rodrigue, perdent dans l'échange l'objet de leur amour, les héros de Claudel font le choix de la communion au don divin parce qu'il assure le salut et la béatitude éternelle : « Si nous allons vers la joie, qu'importe que cela soit ici-bas à l'envers de notre approximation corporelle ?²⁵⁵⁶»

L'enjeu spirituel de l'échange explique la quête de justice qui habite l'œuvre claudélienne²⁵⁵⁷. Terme polysémique, la « justice » désigne à la fois le devoir moral qui « consiste à rendre à chacun ce qui lui est dû », l'état spirituel de « conformité [...] à ce que Dieu attend » de sa créature, et la « justification²⁵⁵⁸ », « nouvelle justice » offerte par grâce divine dans le Christ²⁵⁵⁹. La justice divine impose donc la réparation, mais elle propose aussi par pure grâce le salut à ceux qui, ajustés à Dieu, adhèrent au Christ²⁵⁶⁰ : « Le juste, mon serviteur, justifiera les multitudes, il se chargera de leurs fautes.²⁵⁶¹ » L'Empereur du *Repos du septième jour* en est l'illustration parabolique, lui qui descend aux enfers pour « que tout le peuple ne soit pas puni ! ».

²⁵⁵³ TÊTE D'OR : *Je vous avertis de craindre de changer et de vous émouvoir [...] / Crains l'échange ! Car qu'y a-t-il hors de toi, le sais-tu ? / Vous n'êtes maîtres assurés que de vous-mêmes ; craignez de vous laisser déposséder.* (TdO II, Th I, p.463).

²⁵⁵⁴ Son don est gratuit puisqu'il ne reconnaît pas la Princesse qui git sans force, « étendue dans les buissons » : « *Qui es-tu, jeune fille ?* » lui demande-t-il avant de lui donner à boire, à manger et de la couvrir de son manteau (TdO II, Th I, p. 437-438), accomplissant la parole évangélique qui donne le salut : « *Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume préparé pour vous depuis la fondation du monde. Car j'avais faim, et vous m'avez donné à manger ; j'avais soif, et vous m'avez donné à boire ; j'étais un étranger, et vous m'avez accueilli ; j'étais nu, et vous m'avez habillé.* » (Mt 25, 34-36).

²⁵⁵⁵ : « *Le trait caractéristique de la Bête, c'est qu'il n'y a pas de Dieu et que la matière est tout. [...] Tout se passe sur le plan de la valeur et de l'échange entre des quantités égales. Il n'y a plus rien de gratuit entre les hommes.* » (Au milieu des vitraux de l'Apocalypse, PB I, p.191).

²⁵⁵⁶ SdS, Th II, p.446.

²⁵⁵⁷ Jacques Petit note l'injustice première qui fonde le drame et contre laquelle se lève le héros claudélien, créé pour l'infini mais placé dans un monde fini. « *On est injuste envers un homme si on ne lui donne pas l'infini* », écrit le poète dans son *Journal* ... (J I, p.109, cité par Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op. cit. p.109).

²⁵⁵⁸ « *Au sens théologique, du mot, c'est l'opération par laquelle Dieu nous rend justes de cette justice dont parle l'Évangile, ou l'effet en nous et pour nous de cette opération.* » (Article « Justification », L.Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.367).

²⁵⁵⁹ Voir l'article « Justice » dans le *Dictionnaire théologique* de L.Bouyer, op.cit. p.365-367.

²⁵⁶⁰ « *Cette justice de Dieu, donnée par la foi en Jésus-Christ, elle est offerte à tous ceux qui croient.* » (Rm 3, 22).

²⁵⁶¹ Is 53, 11.

« Mais il est juste, s'il le faut, dit-il, que moi, l'Empereur, j'expie et je meure.²⁵⁶² » Des abîmes, il rapporte l'instrument de la justice divine, la croix par laquelle, un homme mourant pour tous²⁵⁶³, un peuple entier peut être sauvé :

L'EMPEREUR : Écoutez-moi, moi qui reviens de l'autre côté de tout, je fais un cri sur mon dernier pas ! Je me tiens debout, et je proclame que la Justice est juste, / Exacte comme le poids, irrépréhensible comme la balance ! / Me voici, tenant cette Croix entre les mains.²⁵⁶⁴

Dans *L'Échange*, par la grâce de cette croix inséparable de la justice, la mort de Louis peut être lue, en réponse à la prière de Marthe, comme l'expiation de son péché et l'instrument de sa justification :

MARTHE : Justice ! Justice ! / Je me tiens devant l'Univers, et je le vois, et toutes choses subsistent par la justice. / Et moi je pousserai un cri, car j'ai souffert l'injustice. [...] Justice, justice ! / J'ai aimé et je n'ai point été aimée.²⁵⁶⁵

Par ce même souci de justice, la Princesse avait offert à Tête d'Or une mort honorable : « Il n'est pas juste qu'il meure ici contre terre. Il faut que je le porte d'ici²⁵⁶⁶. » De fait, on apprend que Tête d'Or meurt « justement²⁵⁶⁷ », au double sens du terme : sa mort est juste car il avait péché, mais elle le justifie au seuil de l'éternité. A l'inverse, si Georges de Coûfontaine invoque lui aussi la justice : « Il n'y a point de testament sans une mort et d'alliance sans quelque sang versé²⁵⁶⁸ », celle-ci reste un échange vengeur qui le pousse au crime, car il est l'homme de l'Ancienne Alliance qui ne conçoit point encore la justification apportée par la croix. Dans *Le Père Humilié*, c'est le Pape qui engage Orian au sacrifice : « Je te répète qu'il n'y aura point de paix pour toi que tu n'aies réglé ton compte avec les hommes, tout ce que tu dois aux hommes²⁵⁶⁹. » Quant à l'intrigue de *L'Annonce faite à Marie*, elle consiste en l'édification de la Justice de Pierre de Craon, cette statue que Violaine charge Pierre de baiser pour elle dans le Prologue²⁵⁷⁰, et qui deviendra l'église en laquelle elle se confondra à la fin du drame, elle qui « écoute et conçoit dans son cœur le juste accord²⁵⁷¹ ».

²⁵⁶² RSJ, Th I, p.606.

²⁵⁶³ 2 Co 5, 14-15.

²⁵⁶⁴ RSJ, Th I, p.644.

²⁵⁶⁵ E, Th I, p.573.

²⁵⁶⁶ TdO, Th I, p.468.

²⁵⁶⁷ TdO, Th I, p.467.

²⁵⁶⁸ Ot, Th I, p.971.

²⁵⁶⁹ PH, Th II, p.170.

²⁵⁷⁰ AM, Th I, p.999.

²⁵⁷¹ AM, Th I, p.1084.

Paradoxalement, Claudel met aussi en évidence l'injustice sur laquelle se fonde tout échange²⁵⁷².

Thomas Pollock est conscient de l'iniquité du marché qu'il propose à Laine :

*THOMAS POLLOCK NAGEOIRE : J'ai été honnête avec lui et je n'ai point usé de tromperie ni de violence, et je n'ai point voulu lui faire de tort. Je lui ai offert de l'argent, et il a accepté, et il est tombé d'accord avec moi. / Car je lui causais un dommage et il avait droit à une compensation.*²⁵⁷³

À l'inverse, la Princesse, Sygne ou Jeanne d'Arc ne gagnent apparemment rien à leurs sacrifices... Leurs échanges, dans lesquels n'entrent plus aucune concupiscence, dépassent l'entendement humain et sans « l'intelligence de la foi » nul ne saurait comprendre ni admettre la radicalité du don qu'elles font au détriment d'elles-mêmes. Mettre en scène l'injustice révoltante de tels échanges permet alors seulement d'éclairer l'insensée gratuité de la miséricorde. Dès le premier drame, Cébès la loue dans cette Béatitude qu'il adresse à Tête d'Or : « Heureux que je sois pauvre et imparfait, puisque c'est à toi/ Que je donne tout ce que je suis, et que tu me payes plus cher ! [...] / Je me repais d'amour et je ne puis me rassasier !²⁵⁷⁴ » Tout comme Sygne, qui l'impose à Coûfontaine en lui ôtant sa main : « Heureux qui est dépouillé injustement car il n'a plus rien à craindre de la justice !²⁵⁷⁵ » Sachant qu'elle ne peut offrir réparation à Georges pour la trahison dont il la prie de le dédommager, elle se tourne vers le seul juge : « Que Dieu prenne ma place misérable, lui répond-elle, et [qu'Il] acquitte ce que je ne puis payer !²⁵⁷⁶ » S'explique alors l'échange divin émanant de cette prière : par son sacrifice qui reprend les paroles évangéliques, ce n'est plus Sygne qui devient le Christ, mais Dieu qui vient prendre la place de la sacrifiée...

En confiant au Ciel le pouvoir d'acquitter les dettes des hommes, Sygne célèbre la miséricorde comme seule mesure de la justice divine. C'est elle qui donne aux pauvres dons des hommes une valeur rédemptrice qui justifie toutes les offrandes : par « substitution²⁵⁷⁷ », la vie d'un seul rachète une multitude,

²⁵⁷² « L'injustice est le principe de tous les contrats. Si j'échange un objet pour un autre, c'est qu'il vaut moins pour moi, et à dire vrai, qu'il ne vaut absolument rien, puisque je puis m'en passer, c'est-à-dire le traiter comme s'il n'était pas. » (J I, p.109).

²⁵⁷³ E, Th I, p.586.

²⁵⁷⁴ TdO I, Th I, p.84-85.

²⁵⁷⁵ Ot, Th I, p.913.

²⁵⁷⁶ Ot, Th I, p.968.

²⁵⁷⁷ Le théologien Hans Urs von Balthasar nomme un tel échange « *substitution* », insistant sur le fait que la substitution « *dépasse la notion d'un simple échange de places* » mais fait vivre au Christ « *une expérience unique à laquelle l'Esprit-Saint donné à la Pentecôte va nous rendre présent.* » (Jacques Servais, Introduction à *Libres en Christ, La liberté chrétienne selon l'anthropologie de Hans Urs von Balthasar* de T.M. Poulouen, Éditions des Béatitudes, 2008, p.17). Si cet acte de substitution est toujours actuel, c'est parce que l'Esprit Saint le rend présent ; et si l'homme peut s'y associer et s'offrir lui aussi à Dieu en admirable échange, c'est seulement parce que le Christ l'a fait avant lui et que l'Esprit de Dieu opère la substitution en son nom.

Violaine s'offrant pour la chrétienté et Jeanne d'Arc pour la France comme le Christ avant elles... La croix devient alors l'image d'une balance et le signe de la justice divine. Au nom de l'infinie miséricorde acquise une fois pour toute par le Christ sur la croix, une grande indulgence est sollicitée pour les pécheurs : « Il faut comprendre pour juger²⁵⁷⁸ », demande Turelure en invoquant la grâce, car les hommes sont « jugés par une loi de liberté [...] ; la miséricorde se moque du jugement²⁵⁷⁹ ». Si Coûfontaine n'a pas reçu l'absolution avant de mourir, Sygne et Monsieur Badilon s'accordent pour croire à son salut car « le grand Dieu pourvoit.²⁵⁸⁰ ». Au nom de cette miséricorde, les personnages sont appelés à quitter le jugement des hommes pour voir avec les yeux de Dieu « qui voit les cœurs²⁵⁸¹ ». À la fin de *L'Annonce faite à Marie*, Violaine implore ainsi le pardon de Jacques et non l'implacable justice qui le guidait jusqu'alors²⁵⁸², tandis que Pierre témoigne du regard divin : « Certes ce n'était qu'une lépreuse, mais elle était honorable aux yeux de Dieu.²⁵⁸³ » Quant au *Livre de Christophe Colomb*, l'Esprit-Saint y est convoqué derrière la figure du Défenseur qui justifie Christophe aux yeux du monde : « Un homme en proie à l'amour, qui saurait le juger ?²⁵⁸⁴ » L'amour divin qui « n'est pas venu pour juger pour mais sauver²⁵⁸⁵ » explique le portrait néotestamentaire que Claudel dresse de Dieu : « sa bonté [qui] l'empêche de voir clair²⁵⁸⁶ » substitue la miséricorde à la Loi, lui donnant le visage du sauveur

²⁵⁷⁸ Ot, Th I, p.937.

²⁵⁷⁹ Jc, 2, 13.

²⁵⁸⁰ MONSIEUR BADILON : *On m'a appelé trop tard. Il était déjà mort. / J'ajoute cette amertume. Mais ...*

SYGNE : *Je ne m'inquiète pas.*

MONSIEUR BADILON : *Il est vrai. Le grand Dieu pourvoit.* (Ot, Th I, p.975)

Dans la variante de cette scène IV de l'Acte III, l'espérance de Sygne en la miséricorde qui surpasse la justice est encore plus explicite :

TURELURE : *Trop tard. Il est trop tard. / La balle l'a frappé au front. Il est mort. [...] Sans prêtre, sans confession. / Et dans des dispositions, hélas ! qui nous permettent de conserver quelques doutes sur son salut. Silence. Quoi ? je ne puis vous entendre. / Infinie ? / La miséricorde de Dieu est infinie ? C'est vrai, la miséricorde de Dieu est infinie. / Sa justice aussi. « Nescio vos » est-il écrit. « Je ne sais du tout qui vous êtes. » / C'est le Père qui parle ainsi. Silence. / Texte. Vous avez beau dire que non.* (Ot, Th I, p.984).

²⁵⁸¹ AM, Th I, p.1078.

²⁵⁸² JACQUES HURY : *[Mon affaire] est de faire justice.*

VIOLAINE : *Ah, laisse là ta Justice. [...] Tu ne sais rien du tout, pauvre bonhomme. [...] Pardonne.* (AM, Th I, p.1069-1070).

²⁵⁸³ AM, Th I, p.1076.

²⁵⁸⁴ CC, Th II, p.578.

²⁵⁸⁵ Jn, 3, 17.

²⁵⁸⁶ « *Puise donc, âme usurpatrice, courage dans la pensée que tu as affaires à un Dieu que sa bonté empêche de voir clair. Toute la Bible n'est remplie que de patriarches aveugles. [...] Si ces paupières closes ne suffisent pas, la Véronique y a ajouté son voile et les soldats du prétoire ce bandeau sans lequel le sceptre, la couronne et le manteau de pourpre ne serviraient qu'à nous intimider.* (Mc 14, 65 : *Ils lui couvrirent le visage d'un voile.*) » « *Traité de la présence de Dieu* », *Présence et Prophétie*, PB I, p.68. Voir le chapitre 5, I.

incarné par le Christ. Par puissance divine, l'injustice subie devient alors féconde : le salut est apporté par le bannissement de Violaine et par le jugement perverti de Jeanne d'Arc²⁵⁸⁷.

Le don total de l'Un à l'autre qui permet en Dieu l'incarnation et en l'homme la divinisation, telle l'Ombre double confond les visages représentés sur scène, au point qu'on ne sache plus si c'est Sygne ou le Christ qui supplie le Père par les mots de l'agonie, si c'est Jeanne ou le Christ qui meurt fixé à son poteau... Défiguré par l'amour, le héros reflète alors le visage du Christ qui le transfigure, car il n'est pas « possible / Que formes et visages restent les mêmes quand le reste est changé²⁵⁸⁸ ». Unis à l'image éternelle qui prend forme en eux et dont rayonnent leurs visages, les héros s'accordent alors au nom qui les appelait, rompant comme Jeanne les chaînes qui séparaient l'être éternel de l'être passager.

5. « Écrire royalement son nom²⁵⁸⁹ »

*Nommer une chose, c'est la produire inexterminable,
car c'est la produire par rapport à son principe
qui ne comporte point de cessation.²⁵⁹⁰*

L'image et nom ne font qu'un : c'est en appelant que Dieu crée. Coïncider à son nom signifie alors, chez Claudel, investir son être éternel, coïncider à son essence divine. Ainsi, la dramaturgie souligne la vacuité existentielle de l'actrice du *Soulier de Satin* en ne lui donnant pas de nom, elle est « appelée quelque chose²⁵⁹¹ » tandis que Lâla, figure de la grâce divine, vit en harmonie avec le sien : « Je crois qu'elle est [...] musique, nous dit Claudel. Son nom le suggère. Le *la* est la note qui donne le ton ; Lâla donne le *sens* de la musique.²⁵⁹² » (Re)devenir à l'image divine et (ré)investir son nom sont une seule et même conquête. Doté d'un nom autre que le sien, le héros est l'homme divisé²⁵⁹³ ; retrouvant son nom originel, il retrouve l'unité

²⁵⁸⁷ DOMINIQUE : *Ce ne sont pas des prêtres, ce ne sont pas des hommes, ce sont des bêtes qui vont la juger.* (JdA, Th II, p.652).

²⁵⁸⁸ TdO I, Th I, p.109.

²⁵⁸⁹ SdS, Th II, p.499.

²⁵⁹⁰ « Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.195.

²⁵⁹¹ SdS, Th II, p.525

²⁵⁹² Jacques Petit, « La Ville », *Entretiens sur Paul Claudel*, sous la direction de Georges Cattai et Jacques Madaule, Paris, Mouton, 1968, p.198.

²⁵⁹³ Dans *Partage de Midi*, Ysé expose à Mesa le lien entre le nom et l'être et l'importance de préférer le nom juste :

de son être et répond à sa vocation éternelle : « Je lui donnerai une pierre blanche et sur cette pierre est écrit un nom nouveau que personne ne connaît sinon celui qui le reçoit.²⁵⁹⁴ » En « étant lui-même »²⁵⁹⁵, l'homme devient à la ressemblance de Dieu, vivant en conformité avec son nom²⁵⁹⁶ ; c'est pourquoi les personnages sont souvent renommés après leur crise sacrificielle, signe baptismal qu'il sont enfin devenus à la ressemblance de celui qui les avait appelés à l'existence²⁵⁹⁷ :

Tel est donc ce « nom nouveau » dont parlent les Saints Livres, ce nom propre en qui nous avons été appelés à naître pour l'éternité, ce nom ineffable qui reste à jamais un secret entre le Créateur et nous et qui n'est communiqué à aucun autre. Apprendre ce nom, c'est comprendre notre nature, nous nourrir de notre raison d'être.²⁵⁹⁸

Plusieurs drames mettent en scène le changement de nom symbolique par lequel le héros se dépossède de lui-même pour se revêtir du nom éternel, expression des noces mystiques qui l'unissent à Dieu.

Au fil de l'intrigue, Simon Agnel devient ainsi « Tête d'Or », puis « Le Roi », mais il reste une image changeante tant qu'il n'a pas réinvesti son premier nom. À la question « qui êtes-vous ? » il répond : « Ce qu'il te semble ». ²⁵⁹⁹ Son aspect est certes « singulier par sa beauté » et ses « actions sont merveilleuses », mais le messager se souvient de « la face timide et terrible²⁶⁰⁰ » qu'il est en réalité. Pour l'heureux dénouement du drame, il redevient lui-même quand le Centurion puis la Princesse²⁶⁰¹ l'appellent par ce nom qu'il avait quitté :

*LE CENTURION : Simon !
LE ROI : Que me parle ?
LE CENTURION : Agnel ! Simon Agnel !
LE ROI : Qui ose / M'appeler de ce nom ?²⁶⁰²*

YSE : Vous savez que [...] si vous me parlez d'une certaine façon, / Il n'y a pas besoin que ce soit bien haut, mais que si vous m'appelez par mon nom, / Par votre nom, par un nom que vous connaissez et moi pas, entendante, / Il y a une femme en moi qui ne pourra pas s'empêcher de vous répondre. (PdM, Th I, p.846).

²⁵⁹⁴ Ap 2, 17.

²⁵⁹⁵ « Notre perfection est d'être nous-mêmes, cette personne exactement que le destin nous a donnée à remplir. » (SdS, Th II, p.442).

²⁵⁹⁶ « C'est Vous, pour qu'ils soient à Votre ressemblance à jamais, par un acte particulier de Votre vouloir, / Nommant du fond de Votre Éternité bien doucement leur nom, qui les avez suscités du Néant. » (« Ce n'est point de nous seulement ... », *Poèmes de guerre*, OP p.556).

²⁵⁹⁷ Voir le chapitre 7, II, 2. a.

²⁵⁹⁸ « Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.198.

²⁵⁹⁹ TdO, Th I, p.391.

²⁶⁰⁰ TdO, Th I, p.391.

²⁶⁰¹ *LA PRINCESSE : Ah ! ah ! Simon, Simon Agnel !*

LE ROI : Qui m'appelle ?

LA PRINCESSE : Il m'a entendue. (TdO I, Th I, p.150).

²⁶⁰² TdO I, Th I, p.141

Réagissant à son nom originel, il accomplit sa conversion salvatrice et retrouve sa nature profonde : agneau, il est redevenu image vivante du Christ offert pour le salut.

Contrairement à lui, Laine qui vit dans le mensonge reste séparé de son être ; l'épouse ne peut répondre à sa voix et lui se tait à l'appel du nom qui le fait exister :

LOUIS LAINE d'une voix sourde : *Marthe !*

Silence

Louis Laine, plus bas : *Marthe !*

MARTHE : *Qui êtes-vous ?*

LOUIS LAINE : *C'est moi.*

Silence.

Réponds !

Silence.

Est-ce que tu ne me réponds pas²⁶⁰³?

En remplaçant son nom par son « moi », Louis refuse de correspondre à son principe et de façonner l'image qui l'appelait à être époux.

Dans *L'Otage*, Georges de Coûfontaine tient tellement au nom qui le rattache au « grand chêne généalogique²⁶⁰⁴ » qu'il oublie qu'un nom de baptême lui donne aussi une lignée céleste : « Précédé du *de*, je suis l'homme qui porte son nom par excellence [...] Que suis-je sans cette place d'où je tiens mon nom ? » Quand il offre à Sygne sa « main droite », il pense donc l'attacher à son monde : « tu es ma terre, tu es mon fief, tu es mon parti et mon héritage. Tu es demeurante et véritable²⁶⁰⁵ ». De fait, Sygne devient sa demeure véritable ... qui n'est pas celle que bâtissait Coûfontaine avec ses désirs matériels. Sygne lui rappelle que celle-ci « se trouve dans les lieux²⁶⁰⁶ » : « Viens avec moi, lui dit-elle, où il n'y a [...] plus de nom et aucun honneur.²⁶⁰⁷ » Si la résistance de Coûfontaine est grande à se laisser déposséder de son nom terrestre²⁶⁰⁸, il accepte finalement de renoncer à lui-même en « signant au nom du Roi [s]on maître ». Devient alors effective son union avec Sygne : « Voici la nouvelle alliance²⁶⁰⁹ », dit-il en lui remettant les papiers de sa reddition. Pour le héros, ce passage d'une lignée terrestre à une transcendance céleste est rendu sensible au lecteur dans les

²⁶⁰³ E, Th I, p.579.

²⁶⁰⁴ Ot, Th I, p.911.

²⁶⁰⁵ Ot, Th I, p.912.

²⁶⁰⁶ Ph 3, 20.

²⁶⁰⁷ Ot, Th I, p.969.

²⁶⁰⁸ La dépossession de son nom est représentée par l'extinction de la lignée des Coûfontaine avec le mariage de Sygne et de Turelure.

²⁶⁰⁹ Ot, Th I, p.971.

didascalies, qui le désignent par « Coûfontaine » dans le premier acte, puis par son nom de baptême « Georges » à l'acte III, signe de sa capitulation à lui-même et marque de la vie baptismale qui grandit désormais en lui. Face à lui, Sygne est « une fille dont le nom va changer²⁶¹⁰ » avec son mariage. Comme son cousin, ce changement exprime le passage qui s'effectue dans son être profond : il faut « terrasser cette Sygne que Dieu n'a pas faite²⁶¹¹ », pour qu'elle devienne « signe » divin qui témoigne du salut. Cette conversion s'opère symboliquement quand Monsieur Badilon « fait lentement le signe de la croix sur elle²⁶¹² ». Suite à ce geste sacramentel, le passage à un ordre nouveau est enfin manifesté par le baptême de « Louis-Agénor-Napoléon Turelure », dont l'improbable nom se lit comme une tentative de (ré)conciliation de l'homme ancien avec l'homme nouveau, de l'ancien et du nouveau régime.

Comme Orso est chargé de le prononcer²⁶¹³ et comme Tobie l'expliquera ensuite, le nom est une reconnaissance. Expression de l'altérité, il nécessite qu'un autre nomme pour appeler à l'existence. Dans *Le Soulier de satin*, Rodrigue fait donc une erreur en pensant écrire lui-même son propre nom à force de conquêtes : « C'est intéressant, dit-il, d'écrire royalement son nom au travers de cette page toute blanche²⁶¹⁴ ». Son entreprise se solde par un échec, explicité dans les didascalies : au lieu de s'écrire, son nom s'efface au milieu du drame et Rodrigue n'est plus désigné que par la fonction qu'il occupe : « Vice-Roi »²⁶¹⁵. Cherchant à se réaliser par lui-même, il devient cet être divisé qui n'investit plus son nom : « Cela m'amuse de mentir quelques fois et de vaquer à mes affaires à l'abri de ce Rodrigue faux que j'ai planté sur un bâton²⁶¹⁶ ». Ce n'est qu'à la dernière journée, après le renoncement auquel lui a fait consentir Prouhèze, qu'il voit son nom « Don Rodrigue » restauré dans les didascalies²⁶¹⁷ tandis qu'il respire enfin « à pleine poitrine l'air de Dieu²⁶¹⁸ ». Ainsi

²⁶¹⁰ Ot, Th I, p.910.

²⁶¹¹ Ot, Th I, p.956.

²⁶¹² Ot, Th I, p.957.

²⁶¹³ C'est en prononçant le nom de Pensée qu'Orso est chargé de réunir les deux amants dans l'éternité : « *Dites seulement un mot : Pensée. Un seul mot, un seul mot avec une grande amertume : Pensée. N'ajoutez rien. [...] C'est mon âme à la sienne mêlée qu'il faut que tu lui rapportes.* » (PH, Th II, p.201).

²⁶¹⁴ SdS, Th II, p.499.

²⁶¹⁵ A la Troisième Journée du drame.

²⁶¹⁶ SdS, Th II, p.434.

²⁶¹⁷ À la scène XIII qui clôt la Troisième Journée, il est encore « LE VICE-ROI » quittant Prouhèze. Mais à la seconde scène de la Quatrième Journée, il redevient « DON RODRIGUE » qui la rejoint dans une conquête désormais intérieure.

²⁶¹⁸ SdS, Th II, p.527. Cette expression de Don Rodrigue fait écho au processus de création de Don Mendez Leal, que Rodrigue anime en le gonflant d'air. Enfin rempli du souffle divin, c'est lui-même qui prend désormais vie de son Créateur.

animé par le souffle d'un autre et revêtu d'un nom baptismal, le héros qui était déjà « figure » devient désormais acteur de l'image divine qui se forme en lui.

Christophe Colomb, quant à lui, est appelé à devenir vraiment « colombe », signe de son union au Saint Esprit et accomplissement de sa vocation. La supplique initiale de l'Explicateur convoquait ce passage : « Je dis la vie de cet homme prédestiné dont le nom signifie Colombe et Porte-Christ²⁶¹⁹ » ; la fin du drame le réalise, lorsque, pour signifier son entrée au Ciel, la colombe vient à Colomb à la prière finale du Chœur : « *Veni, Columba, ad Columbam !*²⁶²⁰ », tandis que l'oiseau traverse la scène en éclipsant le reste du décor.

Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, le face-à-face divin de celle qui « a rompu » les liens du monde s'exprime dans l'accord de son nom avec son être, désormais éternel²⁶²¹. Son nom, qui ne cesse d'être prononcé par le ciel contraste avec celui de ses juges, hommes faux qui ne peuvent être désignés par leurs noms : dénaturant par sa duplicité celui qu'il est²⁶²², Cauchon devient ainsi « le Cochon²⁶²³ », procédé satirique d'animalisation onomastique qui remet en cause la nature profonde de son humanité.

Pour Anna enfin, l'enjeu de *L'Histoire de Tobie et de Sara* est d'offrir au monde son enfant²⁶²⁴, afin que son nom soit proféré et reconnu par l'âme qui l'attend :

TOBIE LE VIEUX : Comment le retiendras-tu, puisque tu ne sais même pas son nom ?

ANNA : Je ne sais pas son nom ? Est-ce que son nom n'est pas Tobie, qui est le fils de Tobie ?

*TOBIE LE VIEUX : Mais il y a un autre nom dont cette vierge que sans doute Dieu lui réserve là-bas est dépositaire.*²⁶²⁵

Les amants peuvent prononcer le nom de l'autre car ils répondent à leur vocation éternelle. La dimension existentielle et mystique de leurs noms est révélée par leur enlacement qui préfigure l'étreinte bénie de leurs corps :

TOBIE : Sara ! oui, cela, je peux le dire ! Sara ! ce nom est doux ! Mais je n'ai jamais eu de sœur et ne sais comment il faut me comporter avec cette sœur que tu dis.

AZARIAS : Si tu sais dire Sara ! cela suffit.

TOBIE : Sara ! Mais Tobie aussi, c'est un nom qui serait doux à mes oreilles, si elle le connaissait.

AZARIAS : Son cœur déjà le connaît, avant que ses yeux l'aient enseigné à ses lèvres.

²⁶¹⁹ CC, Th II, p.575-576.

²⁶²⁰ CC, Th II, p.627.

²⁶²¹ Elle rompt ses chaînes.

LE CHŒUR : La chaîne qui reliait Jeanne à Jeanne ! (JdA, Th II, p.672).

²⁶²² « *Ce ne sont pas des prêtres, ce ne sont pas des hommes, ce sont des bêtes qui vont le juger.* » (JdA, Th II, p.652).

²⁶²³ *LE COCHON : Ego nominor Porcus. Je m'appelle Cochon ! Moi, moi. Je suis le Cochon.*

²⁶²⁴ Figure mariale en ce sens.

²⁶²⁵ HTS, Th II, p.705.

TOBIE : Sara ! Tobie ! *Oui, ces deux noms ensemble, on dirait qu'ils ne font qu'un*²⁶²⁶.
Guidés par l'ange, Tobie et Sara sont ajustés au dessein de Dieu et peuvent réaliser ensemble le nom qui leur a été donné : « Dieu est bon²⁶²⁷ » en Tobie qui sauve Sara de la malédiction, et « souveraine²⁶²⁸ » est celle qui devient l'épouse du Fils...

En se laissant investir par une force qui le dépasse et posséder par le Verbe qui devient en lui parole agissante, le héros peut être appelé d'un nom nouveau et devenir, à la ressemblance de Dieu, une image vivante et efficace qui le représente dans « la transfiguration de Minuit !²⁶²⁹ »

III. « **L'IMAGE DU DIEU VIVANT**²⁶³⁰ »

*Vous succédez à votre Image*²⁶³¹.

L'image de Dieu qu'est appelé à revêtir le héros claudélien est essentiellement celle du Crucifié. Mais Claudel interroge le processus d'édification d'une telle image : pour ses héros, la conformation à Dieu n'est pas, de prime abord, une évidence. Avant d'embrasser le mystère de la croix, plusieurs se révoltent en effet contre l'image pitoyable d'un Dieu qu'on leur impose et qui va jusqu'à s'abimer dans la mort : « Pourquoi croit-il [...] qu'il a besoin de changer son visage afin de se faire connaître de nous ? / Cela me fait de la peine de Le voir ainsi s'abaisser et nous faire des avances²⁶³² », se révolte Don Camille. Quand il ne s'insurge pas contre la bassesse de cette image, c'est son inaccessibilité qui le décourage : « Ô père, ne laisse point sans père / La famille des Cent Familles²⁶³³ ! » supplie le Prince héritier lorsqu'il voit l'empereur disparaître sous ses yeux et qu'il découvre sous son masque la figure royale mutilée et sacrifiée... « Voici que je vous ai perdue à jamais », déplore ensuite Jacques Hury face à la mort de sa fiancée²⁶³⁴. Pourtant, l'abaissement de Dieu qui

²⁶²⁶ HTS, Th II, p.718.

²⁶²⁷ Étymologie hébraïque du prénom "Tobie".

²⁶²⁸ Étymologie hébraïque du prénom "Sara".

²⁶²⁹ PdM, Th I, p.900.

²⁶³⁰ « Communion », *La Messe là-bas*, OP p.517.

²⁶³¹ Ville II, Th I, p.669.

²⁶³² SdS, Th II, p.429.

²⁶³³ RSJ, Th I, p.651.

²⁶³⁴ AM, Th I, p.1065-1067.

prend la condition humaine, et, plus encore, son effacement dans la mort, sont la condition sans laquelle l'homme ne pourrait devenir à sa ressemblance : à l'instar de Jacques qui accepte finalement de devenir époux même en l'absence de l'aimée, ou comme l'Empereur nouveau qui consent à assumer la charge et la fonction de son père disparu, l'homme finit par comprendre qu'il est chargé de devenir lui-même l'image de l'Invisible et qu'il a le devoir de rendre présent celui qui est absent, en prenant à son tour sa place.

Ainsi invité à vivre la vie du Christ en imitant sa Passion, le personnage participe de sa révélation, de sorte qu'il peut dire avec lui : « qui me voit a vu le Père²⁶³⁵ ». De caché et absent, Dieu devient alors, en l'homme qui l'imité, sensible et présent. Avec ses drames, Claudel fait ainsi entrer dans le dynamisme de la révélation : Dieu est le Vivant, dont la connaissance est un processus permanent d'expérience et de conversion, et ceux qui communient à lui renouvellent perpétuellement son image et sa présence. Pour exprimer cette vitalité divine invisible, le poète du *Soulier de satin* envoie en mission Don Gil réveiller ceux qui se sont endormis en chemin : « Ce ne sont pas des ombres d'âmes que nous allons sauver. [...] Il faut bien éveiller tous ces dormants²⁶³⁶ », tandis que Rodrigue bâtit « [d]es images de [lui]-même, [qui] vivent tout entiers²⁶³⁷ »... Appelé comme eux à « sortir du sommeil²⁶³⁸ », le héros entre dans un processus dynamique de découverte de Dieu, dans une connaissance qui n'est plus d'ordre logique mais nuptiale²⁶³⁹. Ce passage d'un discours sur Dieu à l'expérience de Dieu correspond au passage néotestamentaire du Verbe qui se fait chair, au passage liturgique de la parole à la communion. L'avènement d'une telle image vivante a lieu pour le héros lorsque, acceptant de ne pas tout comprendre de lui, il l'accueille aveuglément comme Pensée reçoit Orso ou Rodrigue Prouhèze²⁶⁴⁰. Consentant à l'invisible, il peut communier à l'image et engendrer cette lumière intérieure, irradiant alors de l'éclat de Dieu dont il est désormais à la ressemblance.

²⁶³⁵ Jn 14, 9.

²⁶³⁶ SdS, Th II, p.320.

²⁶³⁷ SdS, Th II, p.459.

²⁶³⁸ Rm 13, 11.

²⁶³⁹ « Allons à la rencontre de l'époux. » (Mt, 25, 6).

²⁶⁴⁰ Tous les personnages ne consentent pas à entrer aveuglément dans l'expérience de Dieu. Ainsi Don Camille s'arrête à un discours sur Dieu qui reste stérile ; il n'en deviendra jamais l'image sur scène. A l'inverse, à la suite du discours de l'Ange, Prouhèze s'ouvre aveuglément à l'action mystérieuse de Dieu, qui accomplira en elle son image.

1. « Ô réunisseur d'images !²⁶⁴¹ »

*Viens, visage sans visage, étudier ce miroir, présence,
étudier au fond du miroir peu à peu la naissance de ce visage qui naît²⁶⁴²!*

Au gré des personnages et des drames, le visage de Dieu se dessine avec une permanence que n'altèrent ni les époques ni les caractères. Deux modes de représentation sont mis en scène chez Claudel : à l'échelle de l'homme, la vie de l'individu agit comme le témoignage d'un martyr qui rend présent le Christ à celui qui le contemple²⁶⁴³ ; à l'échelle de l'humanité, l'ensemble des figures héroïques constitue une image de Dieu dont chacun illustre ou incarne un mystère. De même qu'on ne comprend la figure que dans son rapport à l'image éternelle, on ne comprend l'individu que dans son rapport à l'Histoire²⁶⁴⁴ :

Les figures sont solidaires d'un siècle à l'autre. Toute l'histoire recommence avec chacun, s'enroule autour de « l'heure » unique donnée à chacun. Nombreux sont les événements qui surviennent plusieurs fois [...]. Il faut faire attention à ces retours parce que la nouveauté y trouve sa meilleure cachette²⁶⁴⁵.

En regardant les drames comme en lisant la Bible, le spectateur claudélien est invité à contempler le visage de Dieu à la lumière de la révélation chrétienne. Comme le héros, il est appelé à dépasser la vision d'une composition seulement artistique pour y lire la représentation du corps christique.

En célébrant l'art de la composition²⁶⁴⁶, les drames prônent l'inépuisable variété des figures qui constituent ensemble le corps du Christ, pourvu que chacune prenne sa place attitrée. L'image divine est une composition à laquelle chacun participe, ce qu'explicite le poète Cœuvre en réécrivant la comparaison paulinienne²⁶⁴⁷ :

*COEUVRE : Si la société est un corps, pour que déjà il vive, / Il faut que déjà il soit complet avec tous ses organes.
/ Et c'est à quoi servent ces hommes et ces femmes méprisés par la partie brutale, / Ouverts sur l'esprit, tels que
la cavité de la profonde poitrine, ce chœur de l'église corporelle, / Tels que les narines qui s'écartent sur l'encens.
/ Et d'autres hommes sont comme les pieds diligents, et les mains, et comme les yeux qui cherchent et examinent,
et comme la cervelle, et l'univers entier est la matière de leur industrie. [...] La vie sociale n'est que le verset
double de l'action de grâces ou hymne, / Par lequel l'humanité absorbe son principe et en restitue l'image.²⁶⁴⁸*

²⁶⁴¹ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.275.

²⁶⁴² HTS, Th II, p.721.

²⁶⁴³ Car « le Chrétien est une image du Christ, appropriée à une certaine époque et à un certain ensemble de circonstances. (« La Troisième rencontre », PB I, p.48). Voir le chapitre 4, III, 3 et le chapitre 5, IV, 2, a.

²⁶⁴⁴ Voir le chapitre 7.

²⁶⁴⁵ Paul Beauchamp, *Cinquante portraits bibliques*, Paris, Seuil, 2000, p.7.

²⁶⁴⁶ La poésie claudélienne tire son principe de la composition en vue de l'unité de l'image. (Voir Chapitre I).

²⁶⁴⁷ 1Co 12-27.

²⁶⁴⁸ Ville, Th I, p.733.

L'architecte Pierre de Craon prolonge la comparaison de Cœuvre pour inciter Violaine à prendre la place qui lui échoit dans l'édification de l'Église :

PIERRE DE CRAON : Certes Justice est belle. Mais combien plus beau / Cet arbre fructifiant de tous les hommes que la semence eucharistique engendre en sa végétation ! / Cela fait une seule figure qui tient à un même point. / Ah, si tous les hommes comme moi comprenaient l'architecture, / Qui voudrait / faillir à sa nécessité et à cette place sacrée que le Temple lui assigne ?²⁶⁴⁹

Par la métaphore de l'arbre, il lie implicitement la comparaison paulinienne avec l'image évangélique du cep et des sarments²⁶⁵⁰, qui dessinent la vigne du Seigneur comme un arbre généalogique semé par le Christ²⁶⁵¹. « Fruit du travail de l'homme », la présence du Christ parmi les siens est célébrée comme le résultat d'une participation humaine à laquelle engage le poète, qui y participe lui-même doublement comme artiste et comme chrétien.

Le souci de bâtir cette image divine est commenté dans plusieurs drames : outre Pierre de Craon qui bâtit des églises à l'image du corps du Christ dans *L'Annonce faite à Marie*, on voit Sygne, dans *L'Otage*, agir efficacement pour réparer la bannière abîmée par ses ancêtres. Pour préparer le retour symbolique du roi, elle rapièce son image :

COÛFONTAINE : Nos mères de leurs doigts oisifs s'amusaient à parfiler / Décousant broderies et galons, détachant chaque fil un par un. / Ce qu'elles ont défait, vous le refaites. [...] / Ah, si chacun de nos blancs frères de France, ma cousine, eût aussi bien fait, / Et toutes les filles de nobles maisons, le roi pourrait revenir. / Il n'y aurait plus un trou dans le vieux drapeau²⁶⁵²!

En décrivant la scène, Georges annonce prophétiquement le sacrifice réparateur que le drame exigera d'elle en lui faisant épouser Turelure, lui qui n'est justement qu'une « image pathétique et endommagée ²⁶⁵³ ». La prière de Coûfontaine est exaucée dans *Le Soulier de Satin*, où Prouhèze, « fille de noble de maison », a pour mission de « faire une image afin de la donner à Rodrigue²⁶⁵⁴... « Faire une image », voilà l'enjeu du chrétien, qui doit se livrer à « l'effervescence de la source qui s'empare de tous [s]es éléments pour les dissoudre et les recomposer²⁶⁵⁵ ». Dans la guerre pour l'unification italienne qui trame en toile de fond l'intrigue du *Père humilié*, Pensée aspire pour sa part à redonner à son pays son image originelle : « tout mon

²⁶⁴⁹ AM, Th I, p.1085.

²⁶⁵⁰ Jn 15, 1-2.

²⁶⁵¹ Dans l'Évangile, le Christ est le semeur de la parabole (Mt, 13, 3 ; Mc, 4, 1 ; Lc 8, 5).

²⁶⁵² Ot, Th I, p.906.

²⁶⁵³ Ot, Th I, p.936.

²⁶⁵⁴ SdS, Th II, p.409.

²⁶⁵⁵ SdS, Th II, p.411.

cœur est avec cette Italie qui se réveille et qui aspire à sa forme éternelle !²⁶⁵⁶» Ce cri fait écho à celui de Rodrigue qui cherche à faire du monde un seul continent unifié, image idéale d'un paradis perdu²⁶⁵⁷. Dans ses peintures de saints, c'est la même unification de l'image qu'il conquiert : « On n'en finit pas de tout regarder quand on est chez lui !²⁶⁵⁸» rapporte Bogotillos en voyant les différentes versions de son Saint Jacques... En Don Rodrigue, Claudel met même en scène son propre zèle poétique dans l'édification d'une telle image : le conquérant devenu poète accomplit l'idéal de Claudel en représentant des saints qui « vivent tout entiers ! Il n'y a plus en eux de résistance et d'inertie ! Ils répondent tout entiers à l'esprit que les anime²⁶⁵⁹ ».

Le motif d'une image abîmée qu'il faut réparer, d'une image perdue qu'il s'agit de retrouver, d'une image éclatée qu'on doit rassembler ou d'une image inerte à animer illustre la théologie claudélienne de l'image : seul l'effort dynamique de ressemblance au Dieu *un*, par la réunion de ce qui était séparé, la réparation de ce qui était abîmé et la restitution de ce qui était accaparé²⁶⁶⁰ fait advenir l'image divine. C'est pourquoi Mesa converti peut désormais voir en Ysé « [s]a mère et [s]a sœur et [s]a femme et [s]on origine²⁶⁶¹ », car la femme ambivalente qu'il voyait au début du drame n'est autre que la femme éternelle qui réunit en elle toutes les figures de femmes. Mais il lui a fallu le temps d'un drame pour reconnaître en l'autre une image du Tout, un des visages de Dieu qui se dévoile toujours progressivement.

²⁶⁵⁶ PH, Th II, p.150.

²⁶⁵⁷ DON RODRIGUE : *Ce n'est pas pour rien que le Bon Dieu, à la suite du Christophore, nous a invités à passer la mer ! Je veux que tous les peuples célèbrent la Pâque à cette table énorme entre les deux Océans qu'Il nous avait préparée ! / [...] Unissez toute l'Europe en un seul courant ! Et tous ces peuples travaillés par l'hérésie, puisqu'ils ne peuvent se retrouver par leurs sources, qu'ils s'unissent par leurs embouchures !* (SdS, Th II, p.517).

²⁶⁵⁸ SdS, Th II, p.454.

²⁶⁵⁹ SdS, Th II, p.458.

²⁶⁶⁰ C'est ce que sous-entend le Christ à ses disciples quand il leur demande de rendre « à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu » (Lc, 20, 25) : si l'effigie de la pièce doit être restituée à l'empereur, l'effigie de l'homme doit être rendue à Dieu.

²⁶⁶¹ PdM, Th I, p.893.

2. « Mais je me suis montrée à la fin !²⁶⁶² »

Ce qui était caché redevient visible avec Lui²⁶⁶³.

Si Claudel met en scène le motif de l'image, il représente également le dévoilement de celle-ci, qui illustre par analogie la découverte du visage divin. Ce faisant, il part du double postulat que l'image divine est immuable et qu'elle est dissimulée par le péché, qui recouvre l'image comme un voile et comme des écailles²⁶⁶⁴ les yeux du pécheur²⁶⁶⁵.

De fait, l'objet des intrigues claudéliennes repose sur le dévoilement d'une image cachée²⁶⁶⁶ : l'homme privé de celle qu'il aime cherche à recouvrer sa vue tout comme le pécheur supplie Dieu de se montrer, à l'instar de Georges qui prie ainsi : « Seigneur Dieu, si toutefois Vous existez, comme ma sœur Sygne en est sûre, [...] / Il ne s'agit plus de rester caché ; c'est de Vous qu'il s'agit, je vous ai forcé à paraître.²⁶⁶⁷ » A l'Empereur du *Repos du septième jour* qui revient des Enfers « coiffé d'un masque », le Prince héritier demande : « Et maintenant, ô père, remontre-nous ton auguste visage²⁶⁶⁸ ! ». Pensée aspire à voir la

²⁶⁶² TdO I, Th I, p.63.

²⁶⁶³ AM, Th I, p.996.

²⁶⁶⁴ Voir la conversion de Saul : « Aussitôt de ses yeux tombèrent comme des écailles. » (Ac 9, 18).

²⁶⁶⁵ Voir Chapitre IV, I, 1.

²⁶⁶⁶ Dans la poétique biblique de Claudel, Dieu n'est pas invisible parce qu'il se cache, mais parce qu'il n'est pas vu. Ceux qui se cachent sont ceux qui pêchent et qui ne sont pas dans la lumière : Georges de Coüfontaine arrache ainsi de nuit le Pape qui ne demandait, au contraire, qu'à être exposé humilié aux yeux de tous comme le Christ (Ot, Th I, I, II) ; Avare « n'aime pas qu'on le regarde » ; il faut éviter « de tenir les yeux sur lui » (Ville, Th I, p.717) ; « Mara la noire » représente l'ésotérisme du mal, quand elle se cache pour observer Pierre de Craon et Violaine : « Mara Vercors est entrée et les observe du haut de l'escalier sans qu'ils la voient » (AM (deuxième version), Th II, p.782), quand elle cache son enfant mort ainsi que le miracle de sa résurrection ou quand elle veut ensevelir sa sœur vivante, de nuit. Violaine au contraire est celle qui expose la vérité, au risque de tout perdre : elle dévoile à Jacques Hury la tache infamante de sa lèpre, lui révélant son « grand secret » (AM, Th I, p.807), elle ne lui cache pas le baiser qu'elle a donné à Pierre de Craon comme pour racheter la trahison de Judas : « C'est vrai, Jacques » (AM, (deuxième version), Th II, p.811). Le jour se lève toujours après son apparition, au Géyn quand lui rend visite Mara, ou à son retour dans la ferme de Combernon. Le souci de la vérité au prix de l'humiliation est également celui de Jeanne d'Arc, qui s'expose aux yeux de tous, « au milieu du bûcher », devant la foule qui s'est « lentement rassemblée » (JdA, Th II, p.670) tandis que face à elle, ses accusateurs se cachent derrière des masques, « insignes » (JdA, Th II, p.653) ironiques de leur dignité d'hommes faux qui parlent « au nom du Diable » (JdA, Th II, p.655). Avec le sacrifice de Jeanne d'Arc brûlant parmi les flammes, l'« obscurité complète » (JdA, Th II, p.648) qui régnait au début du drame disparaît au profit de la lumière émise par celle qui « fait le joli cierge » (JdA, Th II, p.670). Contrairement au mal qui se dissimule, la « révélation » est le propre de Dieu.

²⁶⁶⁷ Ot, Th I, p.933

²⁶⁶⁸ RSJ, Th I, p.645.

vérité qui l'entoure : « Grand Dieu, ce sera beaucoup déjà d'être défait de [...] ce voile dégoûtant tout de suite qui nous aveugle et nous asphyxie !²⁶⁶⁹ » Et de sa belle-fille Sara, Tobie le Vieux cherche à découvrir le visage, le lui tâtant « avec la main : Qui êtes-vous, lui demande-il, et quelle est cette voix qui me dit : Mon père ?²⁶⁷⁰ », tandis qu'il s'adresse ainsi à Dieu : « Seigneur, faites que je voie ! J'aime mieux Vous voir que d'être aveugle !²⁶⁷¹ » Paradoxalement, le motif de la *vision* coïncide avec celui de la *défiguration*, accentuant la dimension toute spirituelle de cette conversion.

Le recouvrement de la vue concorde avec la reconnaissance du péché et avec le renoncement à soi-même. Dépossédé de lui-même, le personnage est alors investi de la présence divine : « Là où l'homme, fût-ce un homme de génie, tient plus de place, il y a moins de place pour Dieu.²⁶⁷² » Son dépouillement matériel²⁶⁷³ qui symbolise son dépouillement spirituel, lève le voile sur la vérité de son être²⁶⁷⁴. Ainsi, Simon Agnel et la Princesse peuvent se regarder en vérité dans la scène finale de *Tête d'Or* parce que l'un et l'autre ont été dépossédés de leur être extérieur : privée de son père et de sa couronne, la Princesse est envoyée en exil dans une grande pauvreté : « Va-t'en vivre de glaner et de ce que ton donneront les pauvres pour s'amuser de toi, / Quand tu leur raconteras que tu fus reine.²⁶⁷⁵ » Parvenu au faîte de sa gloire, Tête d'Or est privé de la victoire et de son armée : « Arrache la soie de l'enseigne et déchire-la en deux, ordonne un des capitaines après la défaite, Et prends la hampe et casse-la sur ton genou !²⁶⁷⁶ » La dégradation du matériel militaire préfigure celle de son corps pour la libération de son âme²⁶⁷⁷. Dans *L'Échange*, Marthe est chargée de mettre Louis Laine dans un nécessaire état de dépossession : « Mais, voilà ! révèle Thomas Pollock Nageoire, Vous avez une femme, voilà ! [...] Vous êtes pris. / C'est sérieux maintenant, il faut faire vivre ça. [...] / Vous n'avez

²⁶⁶⁹ PH, Th II, p.150.

²⁶⁷⁰ HTS, Th II, p.734.

²⁶⁷¹ HTS, TH II, p.743.

²⁶⁷² « Note sur l'art chrétien », *Positions et propositions*, OPr p.128.

²⁶⁷³ « Pas plus que l'image ne retient l'image du feu, l'homme ne garde aucun bien. » (TdO I, Th I, p154-155).

²⁶⁷⁴ « C'est quand on se convertit en Seigneur que le voile est enlevé. [...] Jet nous tous qui, le visage découvert, réfléchissons comme en un miroir la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en cette même image, allant de gloire en gloire, comme de par le Seigneur, qui est l'Esprit. » (2 Co, 3, 16 ; 18).

²⁶⁷⁵ TdO I, Th I, p.109.

²⁶⁷⁶ TdO II, Th I, p.449.

²⁶⁷⁷ Le corps victorieux et idolâtré de Tête d'Or devient, au dire d'un de ses capitaines, « ce reste inutile de notre richesse. (TdO I, Th I, p.133).

plus rien à vous vous-même, ni jour, ni nuit²⁶⁷⁸. » Dans *La Ville*, la dévastation matérielle est bénéfique, car elle laisse « toutes choses dévoilées », « la terre saine et nettoyée, l'étendue illimitée, le jour avec la pureté de la nuit.²⁶⁷⁹ » Une même dissolution affecte intérieurement l'amant Rodrigue en vue de sa conversion : aux yeux de Prouhèze esseulée, il est réduit à n'être qu'« un tout petit point blanc²⁶⁸⁰ » qui s'éloigne vers l'horizon, avant d'être associé à la fin du drame aux « déchets, ordures, rognures et balayures²⁶⁸¹ » de la Religieuse. À l'heure où les amants de *Partage de Midi* sont dépossédés de leur enfant dans la mort, Mesa comprend et explique à Ysé : « Ce grand trésor que je porte en moi, / Tu n'as point pu le déraciner, / Le prendre, je n'ai pas su le donner. Ce n'est pas ma faute. / Ou si ! c'est notre faute et notre châtement. Il fallait tout donner, / Et c'est cela que tu n'as pas pardonné²⁶⁸². » Privée de leur enfant et, avec lui, de leur passion pécheresse, à l'heure imminente de la mort qui achèvera leur processus de dépouillement, Ysé « ouvre tous les tiroirs » de la maison et « passe les doigts sur les rayons vides »²⁶⁸³. La voici alors « détachée comme une huile pure²⁶⁸⁴ », et de ce détachement de la matière périssable naît le dévoilement final de l'être incorruptible : « tous voiles dissipés », les amants peuvent entrer « dans la gloire de Dieu »²⁶⁸⁵. Prouhèze libérée de sa passion est « associée de l'autre côté du voile à cette cause qui la fait vivre²⁶⁸⁶ ». Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, Tobie père et Sara sont sauvés parce qu'ils ont « partagé [...] le même dénuement et le même mépris²⁶⁸⁷ » ... Par la désagrégation des réalités terrestres, Claudel invite ses personnages à entrer dans le domaine de l'invisible qui les prépare à une rencontre surnaturelle.

Ainsi dépouillé du voile de son péché, l'homme se retrouve alors « tout nu jusqu'à son âme²⁶⁸⁸ », disposé à réintégrer le paradis dont il avait été exclu après s'être caché sous un vêtement. Le motif de la nudité revient souvent sous la plume de Claudel²⁶⁸⁹ pour exprimer la virginité d'âme retrouvée. « Dépouillez-moi de

²⁶⁷⁸ E, Th I, p.553.

²⁶⁷⁹ Ville II, Th I, p.725.

²⁶⁸⁰ SdS, Th II, p.350.

²⁶⁸¹ SdS, Th II, p.530.

²⁶⁸² PdM, Th I, p.884.

²⁶⁸³ PdM, Th I, p.891.

²⁶⁸⁴ PdM, Th I, p.892.

²⁶⁸⁵ PdM, Th I, p.900.

²⁶⁸⁶ SdS, Th II, p.410.

²⁶⁸⁷ HTS, Th II, p.735.

²⁶⁸⁸ « Saint Georges », *Feuilles de Saints*, OP p.609.

²⁶⁸⁹ Ce dépouillement est celui du poète chrétien qui se présente à Dieu : « *Les choses me quittent peu à peu, et moi, je les quitte à mon tour. On ne peut entrer que nu dans les conseils de l'Amour* ». (« Introït », *La messe là-bas*, OP p.495). Se dévêtir permet de

ces haillons tout entiers, que je me montre / Comme au jour où l'habitation maternelle a mis le mâle dehors ! mettez-moi nu !²⁶⁹⁰» demande le Roi Tête d'Or au Chirurgien à l'heure où la vérité va se rétablir dans le drame. La nudité est une humiliation nécessaire et bénéfique pour celui qui se dépouille du voile de son péché : dans *La Ville*, quand « le mensonge dans lequel [Lambert a] tâché de vivre / Est déchiré », il se retrouve « misérable et nu entre [s]es ennemis »²⁶⁹¹. De son union avec Lâla, le poète Cœuvre sort éprouvé mais purifié de ses passions : « Je sors de tes mains dépouillé. / Mais je demeure et, noir et nu, je médite une nouvelle frondaison, d'autres fleurs et la pesanteur du fruit²⁶⁹². » Une même épreuve de purification amorce la conversion de Mesa, qui a été « renvoyé tout nu » du séminaire²⁶⁹³ et qui finit « les membres rompus comme un criminel sur la roue²⁶⁹⁴ » ; dans sa pauvreté intérieure, Ysé finit par le rejoindre à la fin du drame²⁶⁹⁵ : vêtue simplement « de blanc²⁶⁹⁶ », elle semble parée de ses seuls cheveux comme Ève au paradis : « *On la voit tout à coup toute blanche avec ses longs cheveux épais dans la véranda inondée par la lune.*²⁶⁹⁷ » Elle pose ensuite « son bras nu » au travers des genoux de Mesa, « chair qui est là sous [s]a main²⁶⁹⁸ ». Ce dénuement correspond au dévoilement de la vérité :

YSE : Ô Dieu ! Est-il possible que je sois sauvée ? Je le vois ! Je vois tout ! / J'ai fait des choses affreuses ! [...] / Ô mes enfants, quelle mère j'ai été pour vous ! Je regarde, levant les yeux, [...] / Et je pense que je les ai trompés et abandonnés et assassinés !²⁶⁹⁹

Tous deux peuvent alors s'unir, de l'union idéalisée des justes consacrés dans la mort : « il n'y a qu'amour entre nous, / Nets et nus, faisant un de l'autre vie, dans une interpénétration / Inexprimable²⁷⁰⁰ ». Dans *L'Annonce faite à Marie*, la nudité de l'hiver répond à celle de l'hostie Violaine qu'on devine sous le manteau

quitter l'artifice de son personnage pour devenir vraiment soi-même : « *Quel bonheur d'être débarrassé non seulement de ses habits, mais de sa peau et de ce personnage encombrant et ridicule que nous faisons !* » (« Une visite à Bâle », *Figures et paraboles*, OPr p.941). Chez Claudel, le dénuement signifie l'accession à la vérité : « *Le voici dépouillé, le voici nu dans le Regard sévère. / Voici qu'il co-naît à Dieu pour le jugement de sa nudité* ». (« Trait de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.197).

²⁶⁹⁰ TdO, Th I, p.456.

²⁶⁹¹ Ville, Th I, p.693.

²⁶⁹² Ville, Th I, p.706-707.

²⁶⁹³ PdM, Th I, p.843.

²⁶⁹⁴ PdM, Th I, p.895.

²⁶⁹⁵ Elle qui était vêtue, lors de sa rencontre avec Amalric, d'un « grand manteau et [d'un] chapeau de feutre. » (PdM, Th I, p.831).

²⁶⁹⁶ PdM, Th I, p.891.

²⁶⁹⁷ PdM, Th I, p.891.

²⁶⁹⁸ PdM, Th I, p.894.

²⁶⁹⁹ PdM, Th I, p.895.

²⁷⁰⁰ PdM, Th I, p.897.

dont elle est recouverte²⁷⁰¹ ; son corps dépouillé de toute attache terrestre est prêt à être consacré sur l'autel du salut où elle est déposée. *Le Soulier de Satin* met également en scène l'histoire d'un dépouillement en vue d'une consécration, qui commence dès l'offrande du soulier de Prouhèze²⁷⁰² et que Camille rappelle lorsqu'il convoite le « petit pied nu » de sa femme²⁷⁰³. Enfin, dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, la révélation de la nature angélique d'Azarias se manifeste dans son déshabillage : « *Tout le monde s'écarte de lui lentement dans une impression de révérence et de terreur. Il monte à la tribune et là, dépouillant ses vêtements humains, il apparaît dans sa gloire angélique. Ce n'est plus Azarias, c'est l'Ange Raphaël.*²⁷⁰⁴ » La nudité est donc l'expression de la vision de Dieu, qui concorde bien souvent avec la mort, ultime dépouillement de l'homme²⁷⁰⁵ que Claudel célèbre comme l'accomplissement de la découverte divine. « Bénie soit la mort en qui toute pétition du *Pater* est comblée²⁷⁰⁶ », fait-il dire à Anne Vercors à l'heure du trépas de sa fille. La mort est ce passage « de l'autre côté du voile²⁷⁰⁷ », qui acte la rencontre avec le Christ.

Parce qu'il inclut l'humiliation de la nudité et la mort, le processus de dévoilement de l'image divine est douloureux, mais nécessaire et christique²⁷⁰⁸ : il met l'homme face à sa pauvreté et lui fait affronter la douloureuse lumière de la vérité²⁷⁰⁹ pour que disparaisse l'ombre du péché voilant sa face. Dêvêtu de ses habits comme l'actrice de son rôle fictif²⁷¹⁰, l'homme peut alors revêtir le Christ, image du Père dont la mission est de « nous dévoiler le mystère de sa volonté²⁷¹¹ ».

²⁷⁰¹ « *Au bout d'un moment entre Pierre de Craon, portant un corps de femme enveloppé entre ses bras. Il la dépose avec précaution sur la table.* » (AM, Th I, p.1062).

²⁷⁰² SdS, Th II, p.278-279.

²⁷⁰³ SdS, Th II, p.421.

²⁷⁰⁴ HTS, Th II, p.742.

²⁷⁰⁵ *TÊTE D'OR* : *C'est ici que je gis pour pourrir, pour perdre mon visage comme un voile.* » (TdO (1^{ère} version), Th I, p.146).

²⁷⁰⁶ AM, Th I, p.1086.

²⁷⁰⁷ SdS, Th II, p.410.

²⁷⁰⁸ Jésus est « nu sans aucune chose qui lui appartienne » (Ot, Th I, p.923) : « *Alors les soldats du gouverneur emmenèrent Jésus dans la salle du Prétoire et rassemblèrent autour de lui toute la garde. Ils lui enlevèrent ses vêtements et le couvrirent d'un manteau rouge. [...] Après l'avoir crucifié, ils se partagèrent ses vêtements en tirant au sort.* » (Mt, 27, 27-28 ; 35) "Découvrir" le Christ à l'heure de la crucifixion préfigure la révélation de Sa gloire à l'heure imminente de la résurrection. À ce dévoilement fait écho la déchirure du rideau du temple. (Mt, 27, 51).

²⁷⁰⁹ « *La lumière est venue dans le monde, et les hommes ont préféré les ténèbres à la lumière, parce que leurs œuvres étaient mauvaises. Celui qui fait le mal déteste la lumière : il ne vient pas à la lumière, de peur que ses œuvres ne soient dénoncées ; mais celui qui fait la vérité vient à la lumière, pour qu'il soit manifeste que ses œuvres ont été accomplies en union avec Dieu.* » (Jn, 3, 19-21).

²⁷¹⁰ L'actrice qui perd son rôle dans *Le Soulier de Satin* se retrouve ainsi elle-même quand elle ne peut plus jouer la comédie : « *Ô mon Dieu, quelqu'un a pris mon rôle, je me sens toute nue !* » (SdS, Th II, p.487).

²⁷¹¹ Eph, 1, 9.

3. « *Ecce homo*²⁷¹² »

*Tu ne saurais effacer de ton cœur une certaine image.
Et cette image n'est autre que celle imprimée sur le voile de la Véronique.
C'est une face fine et longue, et la barbe entoure le menton d'une triple touffe²⁷¹³.*

L'homme revit ainsi dans son drame l'histoire de la Révélation du visage que Dieu a laissé de lui aux hommes dans le Christ ; or, cette image que le Christ révèle de Dieu inclut la souffrance et la mort avant de manifester sa gloire. De la souffrance offerte à la mort consentie, les figures qui imitent le Christ sur son chemin d'humilité et d'offrande sont ainsi façonnées à sa ressemblance, jusqu'à l'union définitive qui confondra leur être avec l'Image éternelle²⁷¹⁴.

La *christoformation* des personnages tels que la Princesse, l'Empereur, Marthe, Sygne, Violaine ou Jeanne d'Arc, passe par l'humble obéissance qui les caractérise tous²⁷¹⁵. Malgré sa réticence, la Princesse obéit à son père d'un *fiat* qui évoque celui de la Vierge²⁷¹⁶ puis celui du Christ²⁷¹⁷ :

Le Roi fait signe à la Princesse. [...]
Il lui parle. – Elle l'écoute, la tête penchée. [...]
LA PRINCESSE : Excusez-moi ! je ne saurais.
LE ROI : Je le veux.
LA PRINCESSE : Qu'il en soit donc ainsi.²⁷¹⁸

Dans *L'Échange*, l'obéissance de Marthe anéantit sa volonté propre : « Il est juste et bon qu'il n'en ait pas été selon que je l'aurais voulu. / Ce n'est pas à moi de savoir pourquoi, car je suis une simple femme, et je n'ai affaire que d'obéir.²⁷¹⁹ » Pierre de Craon tient le même discours à Violaine : « La sainteté est de faire le

²⁷¹² Jn 19, 5.

²⁷¹³ Ville II, Th I, p. 729-730.

²⁷¹⁴ Cette poétique de l'image est le propre de l'auteur chrétien, pour qui l'incarnation rend possible la représentation de Dieu et Sa ressemblance efficace. L'image de Dieu, c'est le Christ ; celui qui devient à Sa ressemblance en est divinisé : « *Le Fils unique de Dieu, voulant que nous participions à sa divinité, assuma notre nature, afin que Lui, fait homme, fit les hommes Dieu.* » (St. Thomas d'Aquin, opusc. 57 in festo Corp. Chr. 1).

²⁷¹⁵ « *Le Christ s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix.* » (Ph, 2, 7).

²⁷¹⁶ Lc 1, 38.

²⁷¹⁷ Jn, 6, 38.

²⁷¹⁸ TdO II, Th I, p.378-379.

²⁷¹⁹ *L'Échange*, Th I, p.595.

commandement de Dieu aussitôt, / Qu'il soit de rester à notre place ou de monter plus haut.²⁷²⁰» Aussi, en se laissant guider jusqu'à la sablonnière par la main funeste de sa sœur, celle qui a imité le Christ dans son obéissance jusqu'à la mort est devenue sainte²⁷²¹, comme en témoigne son père : « Pourquoi se tourmenter quand il est si simple d'obéir et que l'ordre est là ? C'est ainsi que Violaine aussitôt toute prompte suit la main qui prend la sienne.²⁷²²» Pour Dona Sept-Épées, l'obéissance est d'ordre sacramentelle, remède à l'imagination qui pervertit les images :

DONA SEPT-EPEES : C'est si bon, c'est si fort d'obéir ! / Naturellement on peut imaginer soi-même un tas de choses. L'imagination vous présente un tas de bonnes choses qui sont toutes également alléchantes. / Mais un ordre qu'on reçoit, on n'a pas le choix, c'est comme la faim naturelle qui vous prend aux entrailles. On laisse tout en place pour aller se mettre à table²⁷²³.

On comprend alors qu'elle soit un moyen nécessaire pour devenir image vivante de Dieu. C'est ainsi par son obéissance à Monsieur Badilon que Sygne devient figure christique, et par leur obéissance à Dieu que Christophe Colomb et Tobie deviennent époux, à l'image du Christ :

CHRISTOPHE COLOMB I : J'ai épousé la volonté de Dieu.

LE MAJORDOME : Et où donc est le gage de ces saintes épousailles ?

CHRISTOPHE COLOMB I, montrant son anneau à son doigt : Cet anneau qu'une colombe m'a apporté²⁷²⁴.

TOBIE : Que faire ?

AZARIAS : Obéis-moi. Laisse-moi le choix des moyens.²⁷²⁵

Une telle adhésion à Dieu – ou à son envoyé – unit l'âme au Christ au point qu'elle puisse comme lui, par amour divin, supporter une souffrance gratuite.

Le consentement à un supplice injuste caractérise en effet ces figures qui imitent le Christ, lui qui ne s'est pas « révolté », qui ne s'est pas « dérobé », mais qui a « présenté [s]on dos à ceux qui [l]e frappaient, et [s]es joues à ceux qui [lui] arrachaient la barbe. [Lui qui] n'a pas caché [s]a face devant les outrages et les crachats. »²⁷²⁶. Comme Lui, le Roi de *Tête d'Or* est tué arbitrairement et sa fille crucifiée gratuitement :

²⁷²⁰ AM, Th I, p.1000.

²⁷²¹ Dans *La Jeune fille Violaine*, Violaine est "en odeur de sainteté" après son martyre' :

« Mara porte les mains à ses narines et les flaire avec une expression d'horreur.

MARA : Encore ! je reconnais l'odeur de ses cheveux ! / Pourtant, je me suis bien lavée.

Elle frotte ses mains contre sa jupe. » (JFV II, Th I, p.791).

²⁷²² AM, Th I, p.1082.

²⁷²³ SdS, Th II, p.508.

²⁷²⁴ CC, Th II, p.587.

²⁷²⁵ HTS, Th II, p.718.

²⁷²⁶ Is, 50, 5-6.

*LA PRINCESSE : En quoi ai-je mérité ce supplice atroce, / De mourir ainsi lentement, clouée par les deux mains ?
[...] / La plus haute dignité / Humaine me fut remise. C'est bien. C'est contre ce tronc que je dois me placer ?
Elle place elle-même sa main contre l'autre.*

Le sang jaillit de mes mains ! [...] / Je suis fixée au poteau²⁷²⁷

Marthe est torturée moralement par son mari qui lui adresse des paroles blessantes « exprès pour [la] faire souffrir²⁷²⁸ ». L'Empereur descend vers la mort « volontairement²⁷²⁹ », et en acceptant de se sacrifier, Sygne finit par aimer Dieu « jusqu'aux crachats, à la couronne d'épine, à la chute sur le visage, à l'arrachement des habits et à la croix²⁷³⁰ ». En recevant d'Ysé la mort, Mesa reçoit délibérément d'elle la croix de son salut : « de tout mon poids, explique celle qui devient le bois de traverse, je suis couchée au travers de ton corps et tu ne peux m'échapper.²⁷³¹ » Quant à Violaine, elle bénit « la main qui [l']a conduite [...] / Sous un grand tas de sable.²⁷³² » Prendre, comme Violaine, « la main qui conduit » indique l'équilibre entre la participation humaine et l'action divine dans la sanctification de l'homme. Si la « ressemblance » est un processus actif auquel l'homme participe délibérément en coopérant au dessein de Dieu²⁷³³, son action reste pourtant passive et guidée par la grâce²⁷³⁴. Claudel met en scène l'attitude juste de celui qui « reçoit » l'image : la Princesse perçoit sa vision les yeux fermés²⁷³⁵ ; Jacques Hury reçoit de la main de Violaine la clairvoyance de la vérité²⁷³⁶ ; Prouhèze laisse l'Ange Gardien lui représenter les choses divines²⁷³⁷, ce que fait pour Jeanne d'Arc le frère Dominique et pour Christophe Colomb I, Christophe Colomb II. Devenir à la ressemblance du Christ ne repose donc pas sur la conquête d'une image, mais sur son accueil ; ce n'est plus l'homme qui agit, mais l'image vivante de Dieu qui désormais s'anime en lui.

Parce qu'elle est divine, cette image est efficace, transformant en Dieu celui qui l'imité. Devenu à sa ressemblance par l'obéissance et la mort, le héros se confond enfin avec le Christ qui « seul p[eu]t restituer

²⁷²⁷ TdO I, Th I, p.124-125.

²⁷²⁸ E, Th I, p.543.

²⁷²⁹ RSJ, Th I, p.616.

²⁷³⁰ Ot, Th I, p.955.

²⁷³¹ PdM, Th I, p.893.

²⁷³² AM, Th I, p.1066.

²⁷³³ Voir le chapitre 7, II.

²⁷³⁴ Sur le motif de la main, voir les chapitres 5, III, 2, f. et 6, II : la main de Dieu est à la fois celle qui oint et celle qui conduit.

²⁷³⁵ TdO II, Th I, p.379-380.

²⁷³⁶ AM, Th I, p.1064.

²⁷³⁷ SdS, Th II, III, VIII.

Dieu à Dieu.²⁷³⁸» Ainsi « restitué », le héros rayonne de la lumière surnaturelle de Dieu auquel il s'identifie et qui le transfigure. Pour annoncer la glorification de Sygne dans le sang, « les rayons rouges du soleil couchant entrent par les fenêtres²⁷³⁹». La Princesse bafouée dont on exalte « les pieds étincelants » se change en « Reine dans ses habits royaux sur un pavois »²⁷⁴⁰. Mesa devenu aux yeux d'Ysé « plein de gloire et de lumière²⁷⁴¹» fait de la « transfiguration²⁷⁴²» le dénouement glorieux du drame du *Partage de Midi*. Ce thème évangélique structure les dénouements claudéliens, où la transfiguration, comme dans l'Évangile, se confond avec la gloire du héros qu'elle préfigure. Dans *L'Annonce faite à Marie*, le changement d'yeux d'Aubaine annonce la transfiguration qui s'accomplit en même temps chez sa tante : « Ce qu'il y a de sûr, dit Jacques Hury en la voyant, est que la figure maintenant ne ressemble pas la même. / La même bien sûr et pas la même²⁷⁴³ ». « Violaine la lépreuse dans la gloire, Violaine l'aveugle dans le regard de tous²⁷⁴⁴» devient en effet « cette belle vierge sur le sein du soleil [qui] pose sa tête illuminée²⁷⁴⁵». Le discours de Rodrigue révèle également la transfiguration de Prouhèze : « L'amour a achevé son œuvre sur toi, ma bien-aimée, et le rire sur ton visage a été remplacé par la douleur et l'or pour te couronner par la couronne mystérieuse de la neige²⁷⁴⁶ », et par l'Ange est annoncée celle de Tobie :

AZARIAS : Et toi, accours, âme, [...] ! Viens, visage sans visage, étudier ce miroir, présence, étudier au fond du miroir peu à peu la naissance de ce visage qui naît ! / Comme Adam jadis dans un sommeil profond conçut Ève, enfanta la Mère des vivants, [...] ce visage à la mesure de son âme²⁷⁴⁷.

Dans *Le Repos du septième Jour*, la transfiguration est vécue comme le baptême de l'Apocalypse : l'Empereur endosse le vêtement du salut ; il « revêt » littéralement le Christ, lui qui s'était conformé à lui en offrant sa vie pour son peuple :

On apporte les vêtements de cérémonie.

L'EMPEREUR : Ô robe ! [...] / Laissez-moi y enfoncer les mains ! laissez-moi y entrer, laissez-moi y enfoncer, comme un buffle dans l'herbe fraîche²⁷⁴⁸ !

²⁷³⁸ Ville II, Th I, p.729.

²⁷³⁹ Ot, Th I, p.957.

²⁷⁴⁰ TdO II, Th I, p.479.

²⁷⁴¹ PdM, Th I, p.892.

²⁷⁴² PdM, Th I, p.900.

²⁷⁴³ AM (version pour la scène), Th II, p.836.

²⁷⁴⁴ AM, Th I, p.1084.

²⁷⁴⁵ AM, Th I, p.1082.

²⁷⁴⁶ SdS, Th II, p.441.

²⁷⁴⁷ HTS, Th II, p.721.

²⁷⁴⁸ RSJ, Th I, p.653.

Sa consécration n'est que le début de la transfiguration du monde, qui s'accomplira désormais le septième jour :

L'EMPEREUR : Que le septième jour ne le trouve pas occupé à ce labeur servile : / Qu'il lave son corps et qu'il mette un vêtement nouveau, / Et qu'il se tienne debout sur la terre, comme un prêtre auprès de la table des offrandes, [...] / Ainsi l'ombre du Seigneur avancera jusque sur vous. / Et les morts et les démons ne porteront plus les mains sur votre nourriture²⁷⁴⁹.

Chez Claudel, la transfiguration d'un visage de saint est ainsi associée à la consécration eucharistique. De cela témoigne le Pape de *L'Otage* : quand il célèbre la messe, « ce n'était plus le même homme à l'autel ! Non plus cette maigre dépouille ! Mais un ange en grande véhémence et suavité, accomplissant un acte inestimable²⁷⁵⁰ ». Par son union à Dieu et par le geste sacré qu'il pose, les deux natures humaines et divines sont réunies en lui et la lumière de Dieu émane de lui²⁷⁵¹. De même, couchée sur la table de la ferme où le père avait rompu le pain, Violaine devient pour les siens la lumière éternelle sollicitée par Pierre de Craon²⁷⁵². Irradiés de l'intérieur par la gloire divine, les héros font avec le poète cette expérience eucharistique du Christ : « Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi²⁷⁵³ ». Dieu vit désormais en Prouhèze au point qu'elle peut sentir « chaque battement du cœur [de son amant] qui à chaque seconde de la bienheureuse éternité / S'unit et se resépare²⁷⁵⁴ ». Quant à Jeanne, à l'heure de sa mort, elle ne fait plus qu'un avec le feu intérieur qui la consume²⁷⁵⁵ : « J'accepte cette flamme pure.²⁷⁵⁶ » S'offrant pour le Christ, le héros expérimente que Dieu n'est pas une représentation extérieure accessible aux sens, mais une image intérieure²⁷⁵⁷ que dessine en lui l'amour.

²⁷⁴⁹ RSJ, Th I, p.650.

²⁷⁵⁰ Ot, Th I, p.905.

²⁷⁵¹ La vie divine qui anime le héros l'éclaire d'une lumière spirituelle qui l'exempte du regard de la chair pour voir le monde et le comprendre. La Princesse prophétise ainsi les yeux fermés : « *Bientôt / Je girai de tout mon long, les mains ouvertes, / Ou, avec une profonde source de sang au milieu de la poitrine, imiterai la servante qui dort assise* » (TdO I, Th I, p.66) ; Violaine rendue aveugle par sa lèpre peut engager sa sœur à regarder : « *Regarde !* » enjoint-elle deux fois de suite à Mara. (AM, Th I, p.1056).

²⁷⁵² PIERRE DE CRAON : *La lumière profane change, mais non point celle que je décanterai sous ces voûtes.* (AM, Th I, p.1004).

²⁷⁵³ *Vers d'exil*, OP, p.18.

²⁷⁵⁴ SdS, Th II, p.446.

²⁷⁵⁵ LA VIERGE : *Mais est-ce que Jeanne n'est pas une grande flamme elle-même ?* (JdA, Th II, p.672).

²⁷⁵⁶ JdA, Th II, p.670.

²⁷⁵⁷ « *Si L'Itinerarium [de Saint Bonaventure] propose d'abord un chemin vers la contemplation par et dans les vestiges de Dieu dans le monde, il préconise ensuite un retour à l'intériorité, par l'intermédiaire de l'image de Dieu qui est en nous.* » (M.-A. Vannier, article « Trace » dans le *Dictionnaire critique de Théologie* (dir. J.-Y. Lacoste), op. cit. p.1403).

L'homme ainsi investi par la présence divine devient comme le Christ une image vivante et sacramentelle qui rend Dieu présent au monde²⁷⁵⁸. À la suite de ses personnages, Claudel se fait apôtre en invitant l'homme à se laisser transfigurer pour que d'image il devienne icône²⁷⁵⁹.

*

Avec Claudel, la scène devient un lieu *poétique*, espace fécond de la créativité où l'homme agit pour sa conversion, devenant à la ressemblance de l'Image éternelle²⁷⁶⁰. L'image n'y est donc pas seulement l'expression d'une divergence ou d'un écart entre Dieu et l'homme, mais le lieu où s'exerce la liberté de l'homme qui tend à conformer son image avec la réalité divine. Dans cette entreprise poétique et dramatique se déploie l'acte de ressemblance.

Ce processus spirituel interroge l'art de la "représentation" divine : au début des drames, Dieu est *extérieur*, celui qu'on évoque, celui dont on perçoit la trace, le concourt ou la volonté ; il reste au fond ce Créateur que Don Camille laisserait volontiers à sa place... Mais au fil de l'intrigue, Dieu devient celui qu'on imite et qu'on finit par incarner comme le Christ. L'homme ne fait plus qu'un avec le Dieu dont il est l'image... Dès lors, la représentation de Dieu n'est plus portée par le dialogue et l'action dramatiques, mais par l'homme lui-même, parvenu à sa ressemblance. Ne subsisterait le cadre de la fiction dramatique, on se demanderait comme on le fait pour les saints, si cette image devenue « présence réelle » est encore l'objet d'une « représentation » de Dieu. Celle-ci est en effet l'expression d'un manque existentiel : « Le besoin est une espèce d'image négative de la satisfaction qu'il appelle ; il est la représentation constante chez le sujet de l'objet qui est destiné à la remplir. »²⁷⁶¹ Si le personnage sanctifié ne fait plus qu'un avec Dieu, il ne le représente plus, mais l'incarne, actualisant l'histoire du salut. Par les figures de saints, les drames mettent en scène ce passage de la représentation à l'incarnation.

²⁷⁵⁸ Là encore se rejoignent l'idéal du dramaturge dont l'office est de « représenter » la réalité, et celui du prêtre dont la vocation est de « rendre présent » Dieu.

²⁷⁵⁹ « *L'Église interdit de faire de l'icône une figure, une allégorie. En effet, l'icône ne représente pas, elle révèle, et [...] elle le fait dans la mesure où elle est en contact avec le révélé, où elle est elle-même présence et communion...* » (A.Schmemmann, *L'Eucharistie, sacrement du royaume*, Paris, YMCA, 1985, p.39).

²⁷⁶⁰ « *La distance entre l'image et la ressemblance, avec ses chutes dans la caricature, constitue la destinée personnelle de chacun.* » (Olivier Clément, *Le Visage intérieur*, op. cit. p.48).

²⁷⁶¹ « *Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même* », *Art poétique*, OP p.177.

Le visage du Christ qui s'incarne ainsi et qui s'inscrit dans l'histoire des hommes, reste pourtant éternel et immuable. « Dieu ne change pas et ce que [Il] veut dire à l'homme est au fond toujours la même chose » nous dit la théologie²⁷⁶². Aussi, bien qu'elle inscrive l'image divine dans le temps et l'espace des hommes, l'incarnation n'altère pas l'image éternelle de Dieu. En représentant des figures divines, le dramaturge relève le défi d'exprimer sans la réduire la permanence de ce Dieu éternel et trinitaire.

²⁷⁶² Dominique Barthélémy, *Dieu et son image*, *op. cit.*, p. 17.

CHAPITRE 5

« **QUI EST CELUI DONT TU PARLES : DIEU ? ...** ²⁷⁶³ »

*Au-dessus de tous, Un seul*²⁷⁶⁴.

La Révélation, achevée dans le monde par le Christ et mise en scène dans l'intrigue par les personnages qui l'imitent, manifeste le visage trinitaire et catholique d'un Dieu à la fois Père, Fils et Esprit. Avec la Révélation et l'Incarnation du Verbe éternel, l'Invisible se montre aux hommes, qui désormais peuvent le représenter, ce que fait Claudel par un réseau de symboles, de figures et d'analogies, qui rendent sensible la participation de Dieu dans le drame sans le réduire à un personnage qui l'incarnerait. Nous avons ainsi relevé l'analogie entre la fonction des personnages et le symbolisme divin²⁷⁶⁵ ; nous avons ensuite montré que l'homme est appelé à devenir l'image vivante de celui qu'il figure ; il nous reste à regarder *qui* est ce « Dieu caché » que nous présente le poète et qui, s'il n'est pas un personnage, reste un actant commun à tous les drames.

Les pièces de Claudel ont toutes une dimension sacrée, et la présence de Dieu est évoquée dès le début de son œuvre dramatique²⁷⁶⁶ : la première version de *La Ville* (1890-1891) décrit la sainte Trinité comme « Le Père et le Fils / S'étreign[a]nt dans l'unité de la Respiration²⁷⁶⁷ » ; dans *La Jeune Fille Violaine* (1892), l'héroïne part « vers le Seigneur de la vie, vers la nourriture du Pain²⁷⁶⁸ » ; dans *L'Échange* (1893-

²⁷⁶³ Ville, Th I, p.725.

²⁷⁶⁴ SdS, Th II, p.282.

²⁷⁶⁵ Voir le chapitre 2, I, 4.

²⁷⁶⁶ Hormis son premier drame, *L'Endormie*, que les critiques peinent à dater, l'œuvre dramatique de Claudel débute après sa conversion.

²⁷⁶⁷ Ville I, Th I, p.271.

²⁷⁶⁸ JFV I, Th I, p.332.

1894), l'âme est une « créature de Dieu²⁷⁶⁹ » et les amants sont unis par « un sacrement indissoluble » qui place le drame dans l'ère chrétienne... Si le référentiel spirituel reste toujours chrétien, la religiosité des œuvres est portée par un cadre sacré varié : *L'Annonce faite à Marie* ou *Jeanne d'Arc au bûcher* s'inscrivent dans un contexte chrétien et *L'Histoire de Tobie et de Sara* dans un temps vétérotestamentaire, mais face à eux, *La Ville* s'écrit dans un contexte symboliste et *Tête d'Or* ou *Le repos du septième Jour* dans un registre mythique... Cette grande diversité du contexte religieux n'empêche pas une représentation du divin explicitement catholique. Dieu n'est certes pas cité dans *Tête d'Or*²⁷⁷⁰, mais il est évoqué par la figure de la « Grâce aux mains transpercées²⁷⁷¹ » ou par l'invocation du « Soleil²⁷⁷² » associé à un champ lexical liturgique²⁷⁷³, comme un emploi métonymique du nom « Dieu ». Dieu n'est pas non plus nommé dans *Le Repos du septième Jour*, qui n'en reste pas moins un drame sacré où l'Empereur occupe une fonction divine, devient figure du Christ, comme l'a montré Jacques Houriez²⁷⁷⁴, et en reçoit le nom : le « Fils du Ciel », le « Père de la famille », « le Siège de la Loi, le Sceau de la Justice, le Dispensateur de l'Eau », qui « occupe le centre et le milieu »²⁷⁷⁵...

« Qui est celui dont tu parles : *Dieu* ? » demande Ivors au poète ; « Qui es-tu donc, / Pour que je te remette ainsi mon âme entre les mains ? » demande également Louis Laine à la grâce²⁷⁷⁶... Claudel répond en paraboles, mettant en scène dans son œuvre les trois personnes de la Trinité : le Père, figure itérative des drames, est souvent cité et représenté par les figures patriarcales ; à l'instar de la famille Vercors, le Fils est rendu présent par son absence même, qui laisse à la fois son rôle vacant pour l'homme et un espace de liberté où le chercher, où l'imiter ; enfin, caché derrière ses symboles théologiques, le Saint-Esprit prélude à chaque action scénique, signe de la présence et de l'action de Dieu parmi les hommes.

²⁷⁶⁹ E, Th I, p.564.

²⁷⁷⁰ Une mention en est faite, mais à l'occasion d'une comparaison qui associe la femme à la servante de Dieu : « *La femme dans son ménage enseigne l'ardente résignation, elle enseigne la bonne volonté ; / Comme jadis, servante de la maison, elle devint servante de Dieu !* » (TdO, Th I, p.469).

²⁷⁷¹ TdO II, Th I, p.470.

²⁷⁷² TdO, Th I, p.472.

²⁷⁷³ « *contemple* » ; « *Bénédiction* » ; « *ténèbres* » ; « *solennellement* » ; « *âme* » ... Autant de termes marqués par un goût de la liturgie chrétienne. (TdO, Th I, p. 469 à 472).

²⁷⁷⁴ J. Houriez, *Le Repos du septième Jour de Paul Claudel*, Paris, les Belles Lettres, 1987, 309 p.

²⁷⁷⁵ RSJ, Th I, p.599.

²⁷⁷⁶ E, Th I, p.542.

I. « MON PÈRE QUI M'AVEZ ENGENDRÉ AVANT L'AURORE²⁷⁷⁷ »

Le père est ce qui n'est jamais là, il sort et l'on ne sait jamais au juste quand il rentre [...] Et cependant c'est bon, cette grosse main quand on ne sait plus au juste où l'on est, qui vous prend, ou sur le front cette caresse furtive lorsqu'on est malade.

C'est lui qui commande notre château et qui se débrouille au dehors avec ce grand monde confus. Il est le justicier en dernier recours formidable et le côté avec espoir toujours par où l'on attend l'inattendu.

Avant que nous soyons, il était là et déjà nous étions avec lui sa nécessité et son désir.

De son côté est le commencement et cela dont le propre est de ne pas mourir.²⁷⁷⁸

Pour le héros, nous l'avons vu²⁷⁷⁹, Dieu est une omniprésence tout à la fois encombrante et invisible, « Quelqu'un avec vous pour toujours²⁷⁸⁰ », un « maître incapable²⁷⁸¹ », un « vieillard dans les roseaux embusqués²⁷⁸² » dont on ne peut se débarrasser²⁷⁸³... Mais pour le poète, ce « Père qui n'est hors d'aucune chose²⁷⁸⁴ » est partout présent non pour s'imposer mais pour donner vie à tout le créé ; invisible non pour se soustraire mais pour mieux veiller, comme l'Ange auprès de Prouhèze²⁷⁸⁵ ou de Tobie²⁷⁸⁶. Ce double aspect de Dieu qui sous-tend la représentation du Père dans les drames marque le combat intérieur qui divise Claudel. Face à la rencontre douloureuse de l'amant avec Dieu²⁷⁸⁷, le poète qu'il est aussi a pour mission de révéler sa face cachée, le (re)présentant au contraire comme un Créateur bienfaisant et un Père miséricordieux.

²⁷⁷⁷ « Prière pour le dimanche matin », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP, p.377.

²⁷⁷⁸ « Saint Martin », *Feuilles de Saints*, OP p.663.

²⁷⁷⁹ Au chapitre 4, I, 5 et 6.

²⁷⁸⁰ PdM, Th I, p.842.

²⁷⁸¹ TdO, Th I, p.432.

²⁷⁸² SdS, Th II, p.407.

²⁷⁸³ MESA : *Supposez [...] qu'il faille tolérer en soi-même un autre. / Il vit, je vis ; il pense et je pèse en mon cœur sa pensée. / Lui qui a fait mes yeux, est-ce que je ne puis point ne pas le voir ? lui-même qui a fait mon cœur. / Je ne puis m'en débarrasser.* (PdM, Th I, p.842).

²⁷⁸⁴ PH, Th II, p.153.

²⁷⁸⁵ L'ANGE GARDIEN : *J'étais là. Je ne t'ai jamais quittée. [...] Crois-tu pour de bon que tu étais sans moi jusqu'à présent ?* (SdS, Th II, p.404).

²⁷⁸⁶ AZARIAS : *Ma place était par derrière. Pour un pèlerin, tout ce qu'il y a de dangereux, c'est par derrière que cela arrive. L'envie de revenir par exemple. [...] En arrière ! en avant ! et n'étais-je pas aussi en travers de tous les mauvais chemins pour t'empêcher de passer ? N'étais-je point là sans que tu le saches pour te barrer la route à gauche quand le chemin il est à droite ? et n'étais-je pas là même pour t'égarer quand il le fallait.* (HTS, Th II, p.715 et 716).

²⁷⁸⁷ Sur le visage de Dieu tel que l'homme le perçoit, nous renvoyons aux chapitres précédents.

1. « Vous qui êtes le Tout-Puissant²⁷⁸⁸ »

Comment aurait-il rien fait qui ne Lui serve²⁷⁸⁹?

Décrivant l'opulence et les bénédictions de la terre²⁷⁹⁰, les drames célèbrent la bonté et la générosité du Dieu créateur. Le monde y est en effet toujours présenté à son image, comme un don et un bienfait pour l'homme. Observons les décors, où rien n'est omis de la richesse de la terre créée : le premier drame, *L'Endormie*, place sur la scène « des cimes d'arbres qui s'élèvent graduellement » et « au-travers desquelles on aperçoit la mer baignée par la clarté de la lune. » S'ajoutent « une éminence terrestre », « un éboulis de roches », « l'entrée d'une grotte », « une pelouse »²⁷⁹¹... La première partie de *Tête d'Or* commence « au milieu des champs²⁷⁹² » et se poursuit « au pied d'un très grand arbre²⁷⁹³ », tandis que le dernier acte met en scène un désert, avec « une terrasse naturelle dans un lieu élevé [...] entourée d'arbres colossaux », une « montagne » et la constellation de la Grande Ourse²⁷⁹⁴... Une grande éminence y « découvre la contrée²⁷⁹⁵ » et y creuse un « précipice²⁷⁹⁶ ». *L'Échange* représente une plage enceinte d'une baie « par les roches et par des collines boisées » ; « des arbres [y] descendent jusqu'à la mer » et Louis est assis dans l'herbe dont il arrache des brins²⁷⁹⁷. Dans *Le Repos du septième Jour*, les entrailles de la terre sont mises en scène dans l'obscurité du deuxième acte. *La Ville* ne peut s'empêcher de louer la nature, plaçant ses personnages dans un jardin²⁷⁹⁸ à l'abri du chaos citadin, tandis que le poète Cœuvre célèbre « le monde, dans la fraîcheur de sa feuille, [...] dans une proportion sublime, avec l'ordre de ses lois et la composition de son branle, et dans la profondeur

²⁷⁸⁸ « Prière pour le dimanche matin », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP, p.378.

²⁷⁸⁹ SdS, Th II, p.408.

²⁷⁹⁰ Repris du psaume 64, 12, c'est le titre d'une de ses œuvres poétiques : *Corona Benignitatis Anni Dei* (1915).

²⁷⁹¹ *L'Endormie*, Th I, p.3.

²⁷⁹² TdO, Th I, p.351.

²⁷⁹³ TdO, Th I, p.362.

²⁷⁹⁴ TdO, Th I, p.435.

²⁷⁹⁵ TdO, Th I, p.436.

²⁷⁹⁶ TdO, Th I, p.449.

²⁷⁹⁷ E, Th I, p.533.

²⁷⁹⁸ Ville II, Th I, p.663.

de sa fondation²⁷⁹⁹ ». Après l'océan Indien qui réunit les personnages de *Partage de Midi*, Claudel convoque sur la scène de *L'Annonce faite à Marie* un cheval que chevauche Pierre de Craon²⁸⁰⁰ au milieu des « prairies » et des « moissons »²⁸⁰¹. Le deuxième acte s'ouvre sur « un grand verger complanté régulièrement d'arbres ronds », terre vibrante et ensoleillée²⁸⁰² autour de laquelle s'élève « le flanc d'une colline »²⁸⁰³... Le troisième acte requiert « une grande forêt aux arbres clairsemés, composée principalement de chênes et de bouleaux, avec, au-dessous, des pins, des sapins et quelques houx », une sablonnière, de « la neige par terre » et un « ciel de neige »²⁸⁰⁴, des « pierres monstrueuses » et une caverne²⁸⁰⁵. Quant au *Livre de Christophe Colomb*, il met en scène une nature généreuse et sublime avec « un énorme globe²⁸⁰⁶ », « un tourbillon de colombes²⁸⁰⁷ », l'Atlantique reflétant « le large sillon doré que fait le soleil couchant sur les eaux²⁸⁰⁸ »... Outre la complexité du décor claudélien, le souci d'exhaustivité dans la représentation de la nature est remarquable, la décrivant du plus profond de la terre jusqu'aux constellations du ciel, en passant par tous les reliefs géographiques, « l'alternance heureuse des saisons », celle des nuits et des jours, la cohabitation de tous les éléments.

Cet ordre et cette harmonie du monde que souligne Cœuvre illustrent la perfection de Dieu. « Car tout se tient en Dieu, nous dit Claudel, aux vivants en Lui ne cessent pas le fruit de ses œuvres / Qui passent et reviennent sur nous à leur temps en magnifique ordonnance²⁸⁰⁹. L'équilibre parfait de la nature inscrit les décors dans une vision éclairée du monde puisque « l'ordre est le plaisir de la raison²⁸¹⁰ » qui trouve en lui un sens. Ce sens, c'est la perfection de Dieu qui déploie dans l'agencement des nombres et dans l'ordonnance des formes une image édénique de sa propre unité et de sa propre harmonie. Aussi, les personnages accordés à Dieu vivent nécessairement ordonnés à Lui, dans un état d'obéissance aux lois qui régissent le créé ;

²⁷⁹⁹ Ville II, Th I, p.683.

²⁸⁰⁰ « Entre sur un gros cheval un homme vêtu d'un manteau noir avec une valise en croupe, PIERRE DE CRAON. » (AM, Th I, p.991).

²⁸⁰¹ AM, Th I, p.994.

²⁸⁰² « Tout vibre dans le soleil ». (AM, Th I, p.1022).

²⁸⁰³ AM, Th I, p.1022.

²⁸⁰⁴ AM, Th I, p.1041.

²⁸⁰⁵ (AM, Th I, p.1047). La didascalie va jusqu'à préciser que ces « pierres monstrueuses [...] ressemblent aux bêtes des âges fossiles, à des monuments inexplicables, à des idoles ayant mal poussé leurs têtes et leurs membres », description gratuite et jubilatoire du prodige de la nature ...

²⁸⁰⁶ CC, Th II, p.576.

²⁸⁰⁷ CC, Th II, p.578.

²⁸⁰⁸ CC, Th II, p.584.

²⁸⁰⁹ AM, Th I, p.1057.

²⁸¹⁰ SdS, Th II, p.257.

l'apparente intransigeance de la loi divine garantit l'harmonie originelle du monde, et l'obéissance des figures saintes à ces lois assure leur place dans le monde divin. Ainsi ajustés à Dieu, ces personnages vivent aussi en accord avec le monde créé à Son image²⁸¹¹. Anne Vercors est en état de béatitude dans l'abondance que la terre lui offre : chez lui, « les bêtes [...] ne sont jamais malades ; les pis, les puits ne sèchent jamais, le grain est dur comme de l'or, la paille est raide comme du fer.²⁸¹² » La pure Dona Musique, figure de la grâce, retrouve le Vice-Roi de Naples dans « *une forêt vierge en Sicile* » qui rappelle le paradis terrestre :

Une grotte haute et profonde par-devant laquelle tombe une épaisse brassée de lianes vertes à fleurs roses. Un ruisseau s'échappe à travers les pierres. Bruit innombrable d'eaux courantes. Un éclatant clair de lune. A travers les feuilles étincelantes, on devine au loin la mer²⁸¹³.

En contemplant cette même mer, Christophe Colomb s'exclame : « Que c'est beau, la mer ! Que c'est bon entre mes bras, la terre ronde ! Que c'est beau, le chemin vers l'Occident ! [...] Quand foulerai-je d'un monde jusqu'à l'autre ce tapis de pourpre que le soleil couchant déroule sous mes pieds ?²⁸¹⁴ » Et tout comme Violaine²⁸¹⁵, même à l'heure de la mort Jeanne reconnaît aussi la beauté de Dieu dans le monde : « Que c'est beau, cette Normandie toute rouge et rose ! [...] et que c'est beau pour Jeanne la Pucelle de monter au Ciel au mois de mai ! / Que tu es belle, ô ma Normandie.²⁸¹⁶ » La contemplation de la beauté devient, avec l'obéissance, le signe de l'ajustement de l'homme à Dieu : capable de voir le monde avec les yeux du Créateur, le personnage qui loue la création acte la réintégration de l'homme ancien dans l'harmonie originelle d'un monde ordonné à Dieu.

Mais parallèlement à cette présentation édénique, les choses du monde sont aussi retenues par une grande précarité, rappel de la suprématie du Créateur qui gouverne tout le créé : ainsi voit-on la mer engloutir

²⁸¹¹ A l'inverse, la nature reflète le péché de l'homme quand il s'est coupé du Créateur. Ainsi, à l'heure de l'adultère, se déchaînent les éléments « comme quelque chose qui [...] avertit les mauvaises consciences » : « *J'étais toute seule, et quel orage il a fait, relate Marthe, Et j'écoutais de l'autre côté de la porte / La mer laborieuse, effrénée, et tout au long de la côte, au loin, / Les vagues qui tonnent sans les fentes de la pierre ; et le triple éclair qui emplît la maison, alors qu'un attend le coup ; et l'interminable ruissellement de la pluie. / Et toujours la force du vent qui passe, [...]* / On ne sait ce que c'est ; mais cela souffle, comme quand on souffle. (L'Échange, Th I, p.555). Prouhèze qui rêve de son amant voit « de noires forêts sur lesquelles tout à coup s'arrête un rayon accusateur » (SdS, Th II, p.403) ; chez les peuples païens qui « gémissent et attendent », la nature est hostile : en Chine, « l'eau devient de la boue » et les îles sont tourmentées par « la tempête et le feu » (SdS, Th II, p.414) ...

²⁸¹² AM (version pour la scène), Th II, p.794.

²⁸¹³ SdS, Th II, p.350.

²⁸¹⁴ CC, Th II, p.584.

²⁸¹⁵ VIOLAINE : *Ah, que c'est beau une grande moisson [...]* et que la gloire de Dieu est immense ! (AM, Th I, p.1071).

²⁸¹⁶ JdA, Th II, p.666.

des naufragés²⁸¹⁷ et la terre ensevelir les morts ; on la voit engloutir l'Empereur du *Repos du septième jour* et « se rétrécir et devenir pas plus grosse qu'une tête d'épingle²⁸¹⁸» dans le *Soulier de Satin*... La force incontrôlable de la nature révèle la toute-puissance de son Maître ; le déchaînement des éléments coïncide avec les besoins de l'intrigue, non seulement par souci esthétique, mais par symbolisme spirituel pour manifester l'intervention du Tout-puissant dans le drame : la tempête sur laquelle s'ouvre le rideau de *L'Otage*²⁸¹⁹ semble laisser entendre la colère de Dieu ; la neige de *l'Annonce faite à Marie* revêt au contraire Violaine du manteau de la Vierge, linceul de pureté qui l'entoure au moment du miracle ; les tempêtes du *Soulier de Satin* ou du *Livre de Christophe Colomb* se font signe de la Providence pour permettre le salut des protagonistes ; le feu qui brûle et détruit la Ville anéantit du même fait son péché, tout comme il avait consumé la vanité de Pollock...

S'il contrôle les éléments, Dieu maîtrise aussi les situations pour le salut de l'homme : ainsi se perd mystérieusement la lettre à Rodrigue, empêchant les amants de donner chair à leur amour adultère ; il utilise « même le péché²⁸²⁰» pour le salut des hommes, ainsi que l'explique à Prouhèze son Ange gardien :

L'ANGE GARDIEN : Comment aurait-il rien fait qui ne Lui serve ?

DONA PROUHEZE : L'homme entre les bras de la femme oublie Dieu. [...] L'amour hors du sacrement n'est-il pas péché ?

L'ANGE GARDIEN : Le péché aussi sert. [...] Il était bon que tu lui apprennes le désir.²⁸²¹

Comme Tête d'Or²⁸²² avant lui, Mesa expérimente que « le mal même comporte son bien qu'il ne faut pas laisser perdre²⁸²³». Pour Marthe qui représente la grâce, « il n'est rien de si bas » - pas même l'humiliation de son époux - qu'elle ne désire servir. Quant à Christophe Colomb, la convoitise de la terre, « cette terre que Dieu [lui] a donnée comme la pomme dans le paradis pour qu'[il] la prenne entre [s]es doigts » sera la pierre d'achoppement propice à son salut²⁸²⁴ ... La toute-puissance de Dieu qui le rend capable d'ordonner le mal à

²⁸¹⁷ Seuls ceux qui vivent ajustés au Dieu créateur en réchappent, comme Dona Musique ou dona Sept-Épées. « Il n'y avait que moi qui savais nager » explique Dona Musique rescapée du naufrage de son bateau (SdS, Th II, p.351) ; quant à Dona Sept-Épées, elle trouve « délicieux de tremper dans cette espèce de lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus » (SdS, Th II, p.522) alors que se noie la Bouchère.

²⁸¹⁸ SdS, Th II, p.415.

²⁸¹⁹ Alors que sur son crucifix le Christ répond à l'enlèvement du Pape par son « aspect farouche et mutilé », la tempête gronde au-dehors. (Ot, Th I, p.903).

²⁸²⁰ *Etiam peccata*, SAINT AUGUSTIN (SdS, Th II, p.255).

²⁸²¹ SdS, Th II, p.408.

²⁸²² A l'heure du péché, Tête d'Or est mystérieusement mû par une nécessité que lui rappelle une VOIX, comme s'il fallait qu'il pousse son orgueil jusqu'à son paroxysme avant d'être sauvé : « *Je veux. Je sais. Il faut.* » (TdO, Th I, p.427).

²⁸²³ PdM, Th I, p.896.

²⁸²⁴ CC, Th II, p.582.

un bien plus grand, le rend enfin également maître de la mort²⁸²⁵, qu'il transforme en source de vie : celle d'Aubaine suscite la foi de Mara, celle de Prouhèze, la conversion de Rodrigue et celle de Jeanne le salut de la France.

Ce « pêcheur trop habile²⁸²⁶ » qui tire les fils de l'existence humaine devient ainsi le bon pasteur de l'Évangile²⁸²⁷ qui fait tout contribuer au bien de ceux qu'il appelle²⁸²⁸. L'image du berger apparaît dans le discours de Marthe : elle rappelle à Laine qu'il est connu « comme un mouton que l'on pèse, l'ayant acheté²⁸²⁹ » ; elle revient dans le discours de Monsieur Badilon, « pasteur » de la « petite brebis [Sygne, qui] si souvent [est] venue prendre la nourriture céleste entre [s]es mains »²⁸³⁰ et dans le discours de Don Pélage, figure de berger qui prend soin d'une petite chèvre²⁸³¹ évoquant Prouhèze. Jeanne se présente comme « quelqu'un dans le troupeau / qui reconnaît la voix de son conducteur²⁸³² », et Tobie engage son fils à écouter la voix du pâtre jouant de la flûte pour son troupeau²⁸³³ qui l'appelle :

TOBIE LE VIEUX : Tout ce qu'il y a de petits moutons au monde qui bêlent, le bêlement innombrable de toutes ces voix l'une sur l'autre qui s'arrêtent tour à tour et qui recommencent, tout ce qu'il y a d'innocents sur qui l'opresseur a mis la main, j'entends leur voix et l'on dirait qu'ils m'appellent !²⁸³⁴

La sollicitude de ce pasteur comble ceux qui l'écoutent. L'Apprenti nous enseigne que sa grâce « multiplie chacune de nos bonnes actions²⁸³⁵ » et Prouhèze confirme la prodigalité de Dieu dans son zèle pour sauver Rodrigue : « Il ne demandait qu'une goutte d'eau, et toi, frère, aide-moi à lui donner l'Océan.²⁸³⁶ » La toute-puissance et la suprématie de Dieu se manifestent ainsi à la fois dans son acte créateur et dans sa providence,

²⁸²⁵ « Sur lui la mort n'a plus aucun pouvoir » (Rm, 6, 9). Mesa reprend par ses mots ce verset « La charge des ténèbres superposées ne suffiront point à opprimer le feu infirme » (PdM, Th I, p.898) et la résurrection d'Aubaine, qui rappelle celle de Lazare et qui préfigure celle de la fin des temps, en est la manifestation éclatante.

²⁸²⁶ SdS, Th II, p.407.

²⁸²⁷ Lc 10, 11-16.

²⁸²⁸ Rm 8, 28.

²⁸²⁹ E, Th I, p.541.

²⁸³⁰ Ot, Th I, p.976.

²⁸³¹ DON PELAGE : *Que de journées j'ai passées ici, n'ayant pour compagnie du matin jusqu'au soir que mon vieux jardinier, / Ces orangers que j'arrosais moi-même et cette petite chèvre qui n'avait pas peur de moi ! / Oui, elle me donnait par jeu des coups de tête et venait manger des feuilles de vigne dans ma main.* (SdS, Th II, p.263-264).

²⁸³² JdA, Th II, p.650.

²⁸³³ HTS, Th II, p.706.

²⁸³⁴ HTS, Th II, p.706-707.

²⁸³⁵ AM, Th I, p.1045.

²⁸³⁶ SdS, Th II, p.412.

surabondance dont Il pourvoit toujours les hommes, transfigurant les éléments²⁸³⁷ comme les évènements²⁸³⁸.

Mais si ceux-ci nous disent quelque chose du Créateur, leur discours ne saurait être exhaustif ; d'une part car Dieu est plus grand que son œuvre et existe indépendamment d'elle. D'autre part, car la perception de l'homme est aveuglée par son péché : « Il ne savait pas ce qu'il avait découvert²⁸³⁹ » fait dire Claudel à l'opposant de Christophe Colomb, pour signifier non seulement le nouveau monde, mais la démesure même de Dieu et de son mystère. Aussi, pour ajouter à la création et à la providence une preuve évidente de sa bonté, le créateur omnipotent se fait père, fonction par laquelle il distingue l'homme du reste de la création pour lui dévoiler l'amour privilégié qu'il lui porte.

2. « C'est toi notre Père²⁸⁴⁰ »

... le Prince, le Pontife et le Père de famille²⁸⁴¹

Le premier visage du Père que donnent à lire les drames est celui d'un maître qui donne la vie mais qui exerce l'autorité sur ses biens, figure patriarcale qu'incarne Besme en « Père de la Ville²⁸⁴² » :

*BESME : J'ai édifié le remblai, j'ai maçonné la citerne. Car c'est moi / Qui donne l'eau à la Ville, et le mouvement, et la lumière. / Et je me tiens ici comme la roue motrice qui tourne elle-même et à qui la courroie s'attache. [...] / Par moi, pour moi, la Ville des hommes s'étend autour de moi, / Afin que je connaisse la joie et qu'ils reçoivent de moi l'assistance.*²⁸⁴³

De même, Anne Vercors dirige la ferme en patriarche ; dans la version pour la scène, il a même cette propriété divine d'omniscience : « Je sais tout » explique-t-il à Jacques Hury tandis qu'il atteste le miracle de l'enfant²⁸⁴⁴. Le pape joue ce rôle de décideur dans *Le Père humilié*, tandis que Don Pélage qui assume ce statut dans *Le*

²⁸³⁷ Le jour de Noël, dans *L'Annonce faite à Marie*, d'un coup « il ne neige plus et les étoiles brillent » (AM, III, II)

²⁸³⁸ Le héros claudélien pensait rencontrer l'amour humain mais découvre l'amour divin.

²⁸³⁹ CC, Th II, p.578.

²⁸⁴⁰ Is 64, 6.

²⁸⁴¹ RSJ, Th I, p.634.

²⁸⁴² Ville, Th I, p.675.

²⁸⁴³ *Ibid*, p.675-676.

²⁸⁴⁴ AM (*version pour la scène*), Th II, p.843.

Soulier de Satin, homme de devoir qui vole au secours de sa cousine veuve²⁸⁴⁵ en attribuant d'autorité des époux à ses filles²⁸⁴⁶. Comme Pélage est le responsable et gardien de sa femme, Tobie le vieux se présente comme celui de toute créature : « Tant que j'étais sur la terre, Seigneur, j'ai fait ce que j'ai pu ! Je n'ai pas laissé fouler aux pieds, ni déchiqeter par les oiseaux, ni brûler comme une paille vaine, l'œuvre de vos mains !²⁸⁴⁷ » Et malgré la dépendance dans laquelle le laisse sa cécité et malgré la forte personnalité de sa femme, on apprend d'elle qu'il reste le maître de sa maison :

ANNA : Mais il y a tout de même un an qu'il est parti, et depuis aucune nouvelle ! [...] Ah, j'avais bien raison, je n'aurais jamais dû le laisser partir ! c'est ce maudit vieux homme qui m'a forcé la main ! [...] / Une fois de temps en temps il arrive que c'est le vieux homme qui veut²⁸⁴⁸ !

De fait, c'est lui qui envoie son fils au secours de Sara, malgré les résistances de sa femme. Cette représentation traditionnelle du *pater familias*, dont le rôle est toujours endossé par un personnage masculin, s'explique certes par le contexte historique et culturel de l'écriture, dans un siècle où cette fonction masculine n'est pas remise en question. Mais les figures de femmes qui ont la part belle de son œuvre et qui tirent les ficelles des drames au détriment des hommes empêchent d'y lire une revendication machiste ; elles invitent au contraire à chercher le *sens* de cette partition des rôles, qui tire sa légitimité dans la révélation biblique, où Dieu s'est lui-même désigné *père* en choisissant pour son Fils une mère, et où il s'est lui-même sexué *homme* pour se révéler fils. Une telle représentation chez Claudel relève donc de la *mimesis*, invite à entrer dans le mystère de la complémentarité sexuelle, et s'explique alors par une nécessité poétique : expression de *l'image divine*, l'homme-*animus* illustre le visage du Dieu *maître* quand celui d'un Dieu *mère* est revêtu par la femme-*anima*.

Si le « maître » administre ainsi de droit tous les êtres créés, le « père » ne s'impose pas à la créature : fonction propre à l'humanité, il n'existe que par un acte de reconnaissance du fils. Aussi, le maître incontesté de la création montre à la fois la grandeur de son humilité et la puissance de son amour lorsqu'il choisit de dépendre de ses créatures pour exister comme Père :

²⁸⁴⁵ DON BALTHAZAR : *Que devoir impérieux vous appelle ?*

DON PELAGE : Ma cousine Dona Viriana, qui se meurt et aucun homme auprès d'elle. (SdS, Th II, p.264).

²⁸⁴⁶ DON PELAGE : *Déjà pour chacune d'elles j'ai choisi deux maris, et le commandement est parti qui convoque mes galants ; qui oserait résister à Pélage, le Terrible Juge ? / Elles n'auront qu'à choisir, ou autrement j'ai choisi pour elles, moi, / Le cloître qui les attend.* (SdS, Th II, p.265).

²⁸⁴⁷ HTS, Th II, p.707.

²⁸⁴⁸ HTS, Th II, p.727-728.

*Mais le Père ne se montre pas comme on montre un monument ou une montagne. C'est en engendrant qu'il se montre Père. Et c'est en engendrant le Fils, en Lui ouvrant en elle le moyen de se faire chair, que l'Église Se L'approprie selon le mode du Père.*²⁸⁴⁹

Seule la reconnaissance de ses fils permet à Dieu de manifester son essence paternelle. Dans *Le Repos du Septième Jour*, l'Empereur explique ainsi la place de Dieu dans son œuvre :

*L'EMPEREUR : Un / Existe qui est le Maître de tout. / Et, comme il nous a créés, c'est ainsi qu'il nous a constitué une dot et un apanage. [...] Il nous a mis dans le monde comme un père qui met ses enfants en nourrice ; / Mais, si nous lui refusons l'aveu de la paternité, / La Terre nous reprendra dans son sein*²⁸⁵⁰.

Claudiel met en valeur cette double propriété du Créateur : subsistant par lui-même, il existe indépendamment des hommes, mais leur reconnaissance « fait exister par l'aveu que nous en faisons davantage Celui qui est²⁸⁵¹ ». C'est pourquoi l'objet de l'intrigue repose sur la « reconnaissance » de Dieu²⁸⁵², afin qu'engendré dans la foi, il soit fait Père. C'est en se reconnaissant redevable de Tête d'Or que Cébès permet à Simon de devenir son père spirituel²⁸⁵³. De même, l'amour de Violaine fait exister Anne Vercors comme père²⁸⁵⁴, et Orian donne au Pape son statut en se reconnaissant son fils : « Il est le Père pour moi tant que je suis le fils²⁸⁵⁵. » La toute-puissance divine est ainsi assortie d'une infinie humilité : le père éternel choisit d'exister par l'homme²⁸⁵⁶.

Où le rôle du maître est de gouverner, celui du père est d'aimer. Échouent à cela Louis Laine, qui meurt sans descendance, Georges de Coûfontaine dont les enfants trépassent et Turelure que son fils renie ; s'ils portent la *trace* du Père, ils ne sont pas à sa ressemblance²⁸⁵⁷, n'aimant pas inconditionnellement. En revanche, face à eux deviennent pères même ceux que la chair n'aurait pu rendre tel : Monsieur Badilon pour Sygne, son « enfant bien-aimée²⁸⁵⁸ » qu'il immole comme Abraham sacrifie Isaac, le Père jésuite pour Don

²⁸⁴⁹ « Paul Claudiel interroge le Cantique des Cantiques », PB II, p.249.

²⁸⁵⁰ RSJ, Th I, p.649.

²⁸⁵¹ SdS, Th II, p.429.

²⁸⁵² Voir le chapitre 2, II, 3.

²⁸⁵³ « ... moi qui suis la création de toi-même, ô Père ! » (TdO I, Th I, p.45). Après sa victoire, le Roi confirme son statut : « Tu as sauvé ce royaume, / Les hommes qui travaillent, les femmes qui enfantent et les champs qui produisent la nourriture. / Tu as donné à chaque chose une nouvelle naissance. / Et moi-même, jeune homme, je te salue du titre de Père. (TdO, Th II, p.394)

²⁸⁵⁴ ANNE VERCORS : *L'amour du Père ne demande point de retour, il ne fait point apport dans un contrat, et l'enfant n'a pas besoin qu'il le gagne ou le mérite. [...] Ce qu'il a donné ne peut lui être rendu. Connais seulement que je suis, ô mon enfant, ton Père !* (JFV II, Th I, p.757)

²⁸⁵⁵ PH, Th II, p.146.

²⁸⁵⁶ MONSIEUR BADILON : *Ô mon enfant, quoi de plus faible et de plus désarmé / Que Dieu, quand Il ne peut rien sans nous ?* (Ot, Th I, p.949).

²⁸⁵⁷ Voir le chapitre 2, I, 4.

²⁸⁵⁸ Ot, Th I, p.956.

Rodrigue, n'ayant « pas d'autre enfant²⁸⁵⁹», ou encore Anne Vercors pour Jacques Hury qui devient « le fils de [s]on choix²⁸⁶⁰». Il est pourtant remarquable que ce don d'amour du Père se manifeste majoritairement envers ses filles²⁸⁶¹ : la Princesse est fille du Roi de *Tête d'Or* qui « n'a pas d'enfant mâle²⁸⁶²» ; Sygne est la fille de Monsieur Badilon, Anne Vercors qui n'a pas eu de garçon hérite deux filles :

ANNE VERCORS : Mara, Violaine ! ô mes deux petites filles ! ô mes deux petits enfants dans mes bras ! Toutes les deux, je vous aimais et vos cœurs ensemble ne faisaient qu'un avec le mien.²⁸⁶³

Figure de l'amour, la fille manifeste chez l'homme l'enfantement de l'amour, mission du père décrite par le Pape Pie qui explique ainsi sa vocation : « Si je ne suis plus avec eux, en qui seront-ils frères ?²⁸⁶⁴» C'est bien autour du père Vercors, dispensateur d'amour, que les sœurs et le fils adoptifs se réconcilient en dénouant le drame. L'amour du Père s'accomplit ainsi dans l'amour des frères qu'illustrent au plus haut point le sacrifice mutuel d'Orian et d'Orso et celui du Jésuite pour « son frère Rodrigue ».

La figure du maître autoritaire s'efface ainsi dans l'abaissement de Celui qui prend le risque de se faire père pour révéler son amour tout en laissant l'homme libre de l'accueillir. Cet amour incommensurable de Dieu dont Marthe donne la mesure à Louis est tel qu'il lui paraît suspect : « Il faut qu'il y ait un vice en toi, la soupçonne-t-il, Car / Comment se serait-il fait que tu m'eusses aimé, moi qui n'étais qu'un enfant / Et quelqu'un qui vient d'in ne sait où ?²⁸⁶⁵» Comme Marthe aime inconditionnellement Louis malgré son paganisme et son infidélité, ainsi l'amour de Dieu pour ses créatures s'exprime au plus haut degré par l'aveuglante bonté qu'il leur voue et par laquelle il les approche.

3. « Un patriarche aveugle²⁸⁶⁶ »

²⁸⁵⁹ SdS, Th II, p.262.

²⁸⁶⁰ AM, Th I, p.1018.

²⁸⁶¹ Exceptés les neveux du Pape qui sont ses fils spirituels, le « père » claudélien existe par ses filles. Louis-Agénor-Napoléon Turelure peut en effet être mis à part car il est brouillé avec son père ; quant à Tobie le jeune, il est l'accomplissement de l'œuvre dramatique de Claudel, figure du Fils enfin présente dans le drame.

²⁸⁶² TdO, Th I, p.370.

²⁸⁶³ AM, (version pour la scène), Th II, p.845.

²⁸⁶⁴ PH, Th II, p.158.

²⁸⁶⁵ E, Th I, p.559.

²⁸⁶⁶ « Tu as affaires à un Dieu que sa bonté empêche de voir clair. Toute la Bible n'est remplie que de patriarches aveugles. [...] Si ces paupières closes ne suffisent pas, la Véronique y a ajouté son voile et les soldats du prétoire ce bandeau sans lequel le sceptre, la couronne et le manteau de pourpre ne serviraient qu'à nous intimider. (cf. Mc 14, 65) ». (*Présence et Prophétie*, « Traité de la présence de Dieu » (1932), PBI, p.68)

*Tu fermes les yeux sur leurs péchés pour qu'ils se convertissent.*²⁸⁶⁷

La bonté du Seigneur est telle qu'elle le met en porte-à-faux : Il est douloureusement partagé entre Son désir de voir sa créature libre, et sa volonté de la sauver. Monsieur Badilon frémit²⁸⁶⁸ d'un tel choix pour Sygne, et don Pélage souffre de laisser Prouhèze libre de choisir entre sa passion et son salut : « Croyez-vous, dit-il, que je n'aie pas l'âme assez grande pour l'affranchir, s'il eût dépendu de moi sans crime ?²⁸⁶⁹ » La souffrance de Dieu, comme celle de Pélage, ne porte pas sur le péché mais sur le malheur que l'homme s'inflige à lui-même en péchant²⁸⁷⁰, car Dieu n'est « pas venu juger le monde, mais le sauver²⁸⁷¹ ». La bonté de Dieu est ainsi assortie d'un aveuglement sur le péché de l'homme, dont il ne craint que les conséquences néfastes pour sa créature : la Princesse aime Tête d'Or malgré l'affront qu'il lui a fait ; Sygne excuse auprès de George sa femme adultère²⁸⁷² ; Violaine n'est injuriée ni par la violence de Pierre, ni par le soupçon de Jacques, son cœur pardonne à tous deux sans calcul :

*VIOLAINE : Sachez que votre action mauvaise est effacée / En tant qu'il est de moi, et je suis en paix avec vous, / Et que je ne vous méprise et abhorre point parce que vous êtes atteint et malade, / Mais je vous traiterai comme un homme sain et Pierre de Craon, notre vieil ami, que je révère, aime et crains. / Je vous le dis. C'est vrai.*²⁸⁷³

Dans *Le Soulier de Satin*, Don Pélage ne reproche pas à Prouhèze l'amour qu'elle porte à Don Rodrigue. Le Roi, « dans sa grande miséricorde », a également « jugé bon de pardonner » la trahison de ce dernier²⁸⁷⁴ ; même Camille reconnaît l'extravagante bonté divine qui, à ses yeux rend faible et dérisoire ce Dieu « aveugle et un peu gâteux²⁸⁷⁵ ». ... Comme Dieu, Jeanne n'a jamais une parole de jugement envers les bêtes qui la condamnent : au contraire, sa mort lui laisse « le temps de fermer les yeux et de compter jusqu'à trois » avant

²⁸⁶⁷ Sg, 11, 24. Illustrant l'infinie miséricorde de Dieu, le livre d'Habacuc décrit de même : « Tes yeux sont trop purs pour voir le mal » (Hq, 1, 13).

²⁸⁶⁸ Ot, Th I, p.955.

²⁸⁶⁹ SdS, Th II, p.326.

²⁸⁷⁰ « Quelle est la fonction du Prince ? » demande Ivors à Thyrsée, qui lui répond : « C'est d'administrer le bonheur. » (Ville II, Th I, p.721) Cette finalité du bonheur que Gérin définit comme « une plus ferme sécurité, une plus large satisfaction », est l'enjeu de la conquête humaine et le gage de l'amour divin.

²⁸⁷¹ Jn, 12, 44.

²⁸⁷² SYGNE : Pardonnez-lui au nom de ces innocents ! / Songez combien elle était jeune et le mal que cela fait de mourir ! / Ah, c'est une chose plus enivrante que le vin d'être une belle jeune femme ! / Dites-moi que vous lui avez pardonné. [...] / Mon cœur est brisé de compassion pour vous. (Ot, Th I, p.908-909).

²⁸⁷³ AM, Th I, p.775.

²⁸⁷⁴ SdS, Th II, p.524.

²⁸⁷⁵ SdS, Th II, p.428.

que tout soit changé²⁸⁷⁶. N'est-ce pas toute l'histoire du Salut que résume Jeanne dans ce vers ? Fermer les yeux exprime autant l'idée de cécité que celle de mort, et c'est en fermant les yeux pendant trois jours que le Christ a sauvé l'humanité... Remontant des Enfers avec la croix « comme un homme qui se réveille²⁸⁷⁷», l'Empereur explicite par l'image du sommeil le symbolisme christique de son passage au royaume des morts. De même, quand elles font le choix irrationnel du sacrifice expiatoire, les figures de la grâce illustrent la démesure de cet amour divin : comme Marthe, Violaine ne demande rien ; elle se donne par pure gratuité, juste parce qu'elle est « si heureuse²⁸⁷⁸». Pour effacer la guerre et toute la profanation des hommes, « la bonté de Dieu / y suffira et le sang » de l'innocente Jeanne²⁸⁷⁹... Rachetant le péché du coupable en sus de le pardonner, cette miséricorde défie toutes les lois terrestres, échappe à l'entendement humain et engloutit « toutes les créatures à la fois, tous les êtres bons et mauvais²⁸⁸⁰». Une partie du mystère de la femme tient dans cette faculté irrationnelle à se sacrifier par amour, illustrant la bonté surnaturelle de Dieu.

Le héros, lui, n'a pas cette prédisposition surnaturelle à la miséricorde, mais il obtient l'amour inconditionnel de Dieu dans les scènes de confession qui marquent un tournant dans l'intrigue de plusieurs drames et convoquent sur scène la miséricorde divine. Tête d'Or le fait à l'heure de sa mort, lui qui avait ainsi harangué son armée pour conquérir la victoire : « Ceux qui vivent / Doivent se tenir debout devant le monde et confesser leur âme chargée.²⁸⁸¹ » La résolution du *Repos du septième Jour* s'engage par la confession du Premier Prince qui fait « contre [lui]-même [s]on accusation²⁸⁸² », puis par celle du Prince héritier qui confesse publiquement son manquement²⁸⁸³. Lâla engage Avare à « avoir compassion de la Ville », à oublier « l'injustice et l'angoisse » pour se laisser « vaincre par la tranquillité »²⁸⁸⁴. Dans *L'Otage*, Dieu remet à Sygne repentante ses « paroles violentes », son « désir de mort » et son « propos de tuer »²⁸⁸⁵ avant que Monsieur Badilon ne l'engage à user de la miséricorde de Dieu à l'heure de sa mort : « Âme chrétienne, faites avec moi

²⁸⁷⁶ JdA, Th II, p.668.

²⁸⁷⁷ RSJ, Th I, p.644.

²⁸⁷⁸ AM, Th I, p.1064.

²⁸⁷⁹ JdA, Th II, p.650.

²⁸⁸⁰ SdS, Th II, p.367.

²⁸⁸¹ TdO, Th I, p.411.

²⁸⁸² LE PREMIER PRINCE : *C'est pourquoi, le premier, je ferai comme il convient, ma confession !* (RSJ, Th I, p.641).

²⁸⁸³ LE PRINCE HERITIER : *[...] Ô mon peuple, je te demande pardon / De ma faiblesse et de mon manquement et de mon démerite et de ton malheur et de ta rébellion. [...] Il se prosterne.* (RSJ, Th I, p.642).

²⁸⁸⁴ Ville, Th I, p.710.

²⁸⁸⁵ Ot, Th I, p.951.

la recommandation et les actes d'espérance et de charité²⁸⁸⁶». Mesa se livre à une confession symbolique en voyant « tous les événements de [s]a vie à la fois devant [s]es yeux », laissant place à « un ordre nouveau²⁸⁸⁷ » ; Orian meurt avec le pardon de Pensée²⁸⁸⁸ et Pierre reçoit celui de Violaine²⁸⁸⁹. Quant au *Soulier de Satin*, Rodrigue s'y confesse dans la scène finale, signe de sa réconciliation avec le ciel²⁸⁹⁰ et de ses retrouvailles mystiques avec Prouhèze :

FRÈRE LÉON : Frère Rodrigue, ne serait-ce pas le moment de m'ouvrir votre cœur chargé ?

RODRIGUE : Il est chargé des péchés et de la gloire de Dieu, et tout cela me vient aux lèvres pêle-mêle quand j'essaye de m'ouvrir !

FRÈRE LÉON : Dites-moi donc tout à la fois.²⁸⁹¹

Le pardon est l'aboutissement du drame parce qu'il rétablit dans la justice celui qui se repent²⁸⁹², parce qu'il rassemble ceux qui s'étaient désunis et parce qu'il fait triompher le visage d'amour de Dieu.

Comme l'enseigne Sygne, Violaine ou Jeanne, l'amour du Père s'exprime jusqu'au don de soi. Plus coûteux encore, il manifeste sa perfection dans le consentement à l'immolation de son propre enfant²⁸⁹³ : Monsieur Badilon livre Sygne, Anne Vercors cautionne l'offrande de sa fille Violaine et le frère Dominique le sacrifice de sa fille Jeanne... De même, seul l'amour inconditionnel du Père explique l'incarnation du Fils, parole créatrice et rédemptrice qui prend corps dans le Christ pour le rachat des hommes. La miséricorde est ainsi l'amour de Dieu qui se communique à l'homme, « une passion telle qu'elle a pu arracher le Fils du sein du Père²⁸⁹⁴ ».

²⁸⁸⁶ Ot, Th I, p.977.

²⁸⁸⁷ PdM, Th I, p.898-899.

²⁸⁸⁸ ORSO : *Vous ne m'avez pas répondu tout à l'heure quand je vous ai dit qu'il m'avait chargé de vous demander pardon.* Pensée fait un signe de dépréciation. (PH, Th II, p.199). [« Dépréciation » : « Prière faite avec instance et soumission pour obtenir le pardon d'une faute et détourner un châtement. » (TLF)].

²⁸⁸⁹ AM, Th I, p.992.

²⁸⁹⁰ Selon que l'avait prophétisé La Lune : « *Toutes les créatures à la fois, tous les êtres bons ou mauvais, sont engloutis dans la miséricorde d'Adonai !* » (SdS, Th II, p.367).

²⁸⁹¹ SdS, Th II, p.528.

²⁸⁹² Le drame de Louis Laine finit au contraire dans le malheur, car à la sollicitation de Marthe : « *Avoue donc ici et confesse-toi* », Louis ne répond que par le silence puis le mensonge. (E, Th I, p.583).

²⁸⁹³ Figure patriarcale d'Abraham sacrifiant Isaac (Gn 22), et préfiguration du Père livrant son Fils unique pour le salut des hommes (Jn 6, 38-40).

²⁸⁹⁴ SdS, Th II, p.427.

II. « SI VOUS N'ÉTZIEZ QUE DIEU, IL N'Y AURAIT PAS MOYEN AVEC VOUS DE S'EXPLIQUER²⁸⁹⁵ ».

*C'est le fils de Marie et de Joseph, et c'est
Où bat ce cœur en qui un seul Jésus est fait d'une double nature,
La Deuxième Personne de la Trinité qui dit au Père ce qu'Il est²⁸⁹⁶.*

Manifestation du visage de Dieu, le Christ a déjà été présenté au cours des précédents chapitres : la seconde personne de la Trinité est la plus clairement perceptible des Trois, rendue visible par les figures christiques, les sacrements, l'Écriture... Il est le Verbe, le Dieu fait chair, le Rédempteur. Sa représentation est pourtant déroutante : alors que la tradition chrétienne aurait permis de le figurer, nul drame ne le met en scène²⁸⁹⁷. Déléguant son image aux hommes qui l'imitent, Claudel représente implicitement le Fils, dont la nature est de révéler le Père et de communiquer le salut aux hommes.

S'il prend tour à tour le visage du sacrifié, de l'amant inaccessible ou de la Parole rédemptrice, le Christ ne prend paradoxalement jamais l'apparence du fils avant l'arrivée de Tobie. Au contraire, il se confond souvent avec la figure du Père : comme dans l'Évangile, le « maître » manifeste le Père autant que le Christ, le Christ en tant qu'il révèle l'image du Père. Quant à la figure du Roi, elle exprime la gloire du Fils autant que la suprématie du Père... Le Christ est Dieu rendu visible dans l'Incarnation, mais il est pourtant difficile de dissocier son visage de la Trinité une, tant il est uni aux deux autres Personnes. En révélant le Père, le Fils partage Sa gloire ; en donnant l'Esprit-Saint, il communique Son propre souffle. Aussi le roi représente-t-il à la fois le Père et le Fils, tout comme la femme incarne à la fois le Fils et l'Esprit... Avec le Christ, entretenant délibérément la confusion des Personnes, il semble que Claudel fasse entrer son lecteur dans le mystère de l'indissolubilité du Dieu trine.

²⁸⁹⁵ « Ce n'est point de nous seulement... », *Poèmes de Guerre*, OP p.557.

²⁸⁹⁶ « La Transfiguration », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.451.

²⁸⁹⁷ « Le Christ est un homme sans visage [...] Claudel ne se le permet pas. La Face du Christ lui demeure voilée. [...] Sur ce point, Claudel est beaucoup plus proche de Moyen-Âge que de l'art baroque. » (Jacques Madaule, Claudel et le Dieu caché, *op.cit.*, p.137).

1. L'absence du Fils

*Où est parti ton bien-aimé, ô belle entre les femmes ?
Où s'en est allé ton bien-aimé que nous le cherchions avec toi ?²⁸⁹⁸*

Au sens littéral, le « fils » est doublement absent des drames claudéliens, d'une part car les figures de pères engendrent surtout des filles²⁸⁹⁹, et d'autre part car le héros mis en scène est orphelin de père²⁹⁰⁰ : il n'est jamais fait mention de celui de Simon Agnel ni de celui de Louis Laine ; L'Empereur laisse son fils « privé de père²⁹⁰¹ » ; celui de Georges est mort²⁹⁰² et si les mères de Don Rodrigue, de Don Camille et de Christophe Colomb sont évoquées²⁹⁰³, il n'en est pas de même pour leurs pères... Chez Claudel, le héros est un homme, mais il n'a pas la fonction de fils et le drame repose précisément sur cette absence que Claudel commente par la bouche de ses personnages : « Le malheur de ce temps est grand, explique Violaine. Ils n'ont point de père. Ils regardent et ne savent plus où est le Roi et le Pape.²⁹⁰⁴ » À sa plainte fait écho celle du Pape de *L'Otage* : « Il est dur pour un père d'être haï par ses enfants. [...] Parce qu'ils n'ont plus de Père, en seront-ils plus heureux ?²⁹⁰⁵ » La crise des (re)pères qui laisse l'homme seul et livré à lui-même constitue le nœud de l'intrigue claudélienne ; de fait, même les pères de substitution faillent dans leur fonction²⁹⁰⁶ : le Pape est pris en otage ; le roi meurt dans *Tête d'Or* et dans *Le Repos du Septième Jour* ; sa place est usurpée dans *L'Annonce faite à Marie* et dans *Jeanne d'Arc au bûcher*... Si cette absence peut s'expliquer sur le plan psychanalytique²⁹⁰⁷, elle agit surtout comme un ressort dramatique mis au service du plan spirituel et du sens

²⁸⁹⁸ Ct 6, 1.

²⁸⁹⁹ Voir ci-dessus, I, 2.

²⁹⁰⁰ Voir le chapitre 2, II, 1.

²⁹⁰¹ RSJ, Th I, p.615.

²⁹⁰² Ot, Th I, p.910.

²⁹⁰³ SdS, Th II, p.322 ; SdS, Th II p.268 et CC, Th II, p.581.

²⁹⁰⁴ AM, Th I, p.1052.

²⁹⁰⁵ PH, Th II, p.157-158.

²⁹⁰⁶ Quand ce n'est pas le père, c'est enfin l'époux qui est absent : les amants ne se marient pas, et les maris n'assurent pas leur fonction. (Voir le chapitre 2, I, 4.).

²⁹⁰⁷ Claudel évolue dans une famille matriarcale où la figure du père est reléguée à l'arrière-plan. Cet arrière-plan est autant la Champagne, vestiges d'une enfance idyllique qui permet un parallèle avec la figure du Père dans l'Éden, que la mort du père, qu'on peut mettre en lien avec l'occultation de la figure du Père aux yeux de l'homme après la chute. Voir Michel Malicet, *Lecture psychanalytique des œuvres de Paul Claudel, les structures dramatiques ou les fantasmes du fils*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 276 p.

anagogique : l'absence de père permet de laisser la place du fils vacante pour le héros appelé à devenir lui-même « fils du Père » au terme de son parcours initiatique.

Puisque la nature du Fils « consiste à recevoir d'un autre²⁹⁰⁸», l'homme devient ce fils lorsqu'il accepte sa dépendance à une figure paternelle, reconnaissance qui marque sa conversion en mettant fin à sa stérile autonomie²⁹⁰⁹ et qui provoque l'heureuse issue du drame. L'agonie de Tête d'Or est représentative de cette soumission filiale, alors qu'il s'offre en nouveau-né à la Princesse²⁹¹⁰ et que sa dernière réplique est la prière d'un enfant adressée au Père²⁹¹¹. L'enjeu du *Repos du septième Jour* est de faire à Dieu « l'aveu de la paternité²⁹¹²», l'ultime réplique attestant elle aussi du dénouement heureux de ce drame par la réhabilitation de l'homme comme fils : « Paix à l'enfant de Dieu dans la communion de la flamme !²⁹¹³». Notons la paronymie flamme/femme, qui, en plus d'associer la femme à l'Esprit-Saint²⁹¹⁴, fait de l'homme converti tout à la fois un Fils et un Époux, image accomplie de la figure du Christ. Dans *Partage de Midi*, le cantique de Mesa rend sensible son passage d'une relation à un Dieu tout-puissant, à la confiance en un Dieu paternel. Au début de son monologue, Mesa se tient en effet « devant la face de Dieu », qu'il appelle « mon Dieu » et dont il est la « créature »²⁹¹⁵ ; mais son discours évolue quand il entend baiser « la main paternelle » et qu'il appelle alors Dieu « ô mon Père », avant de se cacher « dans [son] giron » maternel²⁹¹⁶. Cette reconnaissance fait de lui un fils de Dieu qui réactive implicitement son baptême²⁹¹⁷ et permet le dénouement glorieux du drame. De même dans *L'Annonce faite à Marie*, Jacques Hury avait usurpé la place qu'Anne Vercors lui avait confiée²⁹¹⁸, mais le drame rentre dans la paix lorsque Anne revient et que Jacques

²⁹⁰⁸ « La forme d'existence du Fils, qui le constitue Fils de toute éternité (Jn 17, 5), est cette réception ininterrompue de tout ce qu'il est, et par conséquent de lui-même, comme don venu du Père. Et c'est précisément cette réception de lui-même qui lui donne son moi. » (H.von Balthasar, *La Théologie de l'histoire*, Parole et silence, 2003, p.26).

²⁹⁰⁹ Voir le chapitre 3, I, 6.

²⁹¹⁰ *LE ROI* : *Mais maintenant moi, mère meilleure, moi-même comme un fils rigide, je vais naître une âme chevelue !* (TdO, Th I, p.472).

²⁹¹¹ *TÊTE D'OR* : *Ô Père, / Viens !* (TdO, Th I, p.473).

²⁹¹² RSJ, Th I, p.649.

²⁹¹³ RSJ, Th I, p.660.

²⁹¹⁴ Voir la partie suivante, chapitre 5, III, 1.

²⁹¹⁵ PdM, Th I, p.888-889.

²⁹¹⁶ PdM, Th I, p.889-890.

²⁹¹⁷ Voir 1 Jn 3, 1 et CC §1692.

²⁹¹⁸ Lorsque Pierre de Craon ramène Violaine agonisante dans la maison paternelle, pour « qu'elle meure du moins sous le toit de son père », Jacques lui rétorque : « Il n'y a de toit ici que le mien. » (AM, Th I, p.1063).

prononce le nom de « Père »²⁹¹⁹. Dans *Le Soulier de Satin* enfin, l'enjeu du drame de Prouhèze est de faire de l'orphelin Rodrigue un enfant de Dieu, selon que l'y incite l'Ange gardien : « l'enfant de Dieu existe », lui rappelle-t-il, « cette enfant de Dieu dans la lumière [...] que tu as à faire afin de la lui donner »²⁹²⁰ « Faire l'enfant », c'est à la fois le seul chemin spirituel que le Christ a désigné explicitement comme conduisant à Dieu²⁹²¹ et qu'Aimé Becker a développé dans un article sur l'enfance spirituelle²⁹²², et c'est la possibilité pour l'homme de faire de Dieu ce Père qui lui manquait. Une telle reconnaissance chez le héros met en scène la fonction du Fils éternel : il désigne humblement le Père.

Chez Claudel, cette filiation se fait essentiellement par adoption²⁹²³, étape significative dans l'analogie biblique des drames²⁹²⁴:

*Dieu nous a prédestinés à être, pour lui, des fils adoptifs, par Jésus le Christ. Ainsi l'a voulu sa bonté, à la louange de gloire de sa grâce, la grâce qu'il nous donne dans le Fils bien-aimé.*²⁹²⁵

De fait, les drames célèbrent la paternité adoptive comme une image de la filiation divine. Ainsi, Cébès choisit Simon Agnel pour père²⁹²⁶ ; Lambert est explicitement le père adoptif de Lâla²⁹²⁷ ; le prêtre Badilon, celui de Sygne²⁹²⁸, le Pape celui d'Orso et d'Orian²⁹²⁹ ; le frère Jésuite se présente comme un père pour Don Rodrigue²⁹³⁰, à son tour choisi pour adopter Sept-Épées²⁹³¹ ; quant à Tobie le Vieux, il devient le père de Sara²⁹³²... C'est l'entrée dans cette nouvelle alliance divine que célèbre l'Empereur en remontant des enfers où il a établi un « fidèle pacte entre Dieu et l'homme, tel qu'un contrat d'adoption²⁹³³ ». Une telle paternité

²⁹¹⁹ AM, Th I, p.1074.

²⁹²⁰ SdS, Th II, p.409.

²⁹²¹ « Amen je vous le dis : si vous ne changez pas pour devenir comme les enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des Cieux. » (Mt, 18, 3).

²⁹²² Aimé Becker, *Nostalgie poétique de l'enfance et enfance spirituelle chez Claudel*, BSPC n°84, 1980, p.76-88.

²⁹²³ Claudel revisite ainsi le procédé de « reconnaissance » qui dénoue traditionnellement la comédie.

²⁹²⁴ Dans l'Évangile, après avoir donné au Christ un père adoptif en Joseph, Dieu prend les hommes pour ses enfants d'adoption, humble échange pour ce Dieu qui choisit l'homme pour père et devient père de l'homme.

²⁹²⁵ Ep, 1, 5-6

²⁹²⁶ CEBES : Ô père ! ô père ! car ne suis-je pas ton enfant ici / Par tout ce dont je manque ? (TdO, Th I, p.364)

²⁹²⁷ Ville, Th I, p.670.

²⁹²⁸ MONSIEUR BADILON : Rien n'a été votre père par le sang plus que je ne suis le vôtre, ma fille chérie, au nom du Père et du Fils. (Ot, Th I, p.950).

²⁹²⁹ PH, Th II, Acte II, scène II.

²⁹³⁰ LE PERE JESUITE : Seigneur, je vous supplie pour mon fils Rodrigue. (SdS, Th II, p.262)

²⁹³¹ SdS, Th II, p.524.

²⁹³² SARA : Mon père, vous êtes-vous fait mal ?

TOBIE : Qui êtes-vous et quelle est cette voix qui me dit : Mon père ? (HTS, Th II, p.734)

²⁹³³ RSJ, Th I, p.648.

ancre en effet les drames dans la tradition chrétienne du Nouveau Testament, et lie la notion d'adoption à celle d'image, puisque par l'adoption surnaturelle, « tout ce qui est propre au Christ nous est approprié par la grâce²⁹³⁴». Ainsi la filiation n'est plus acquise par la naissance, mais – selon le terme cher à Claudel – par la co-naissance : c'est en devenant image de Dieu par l'imitation du Christ que l'homme devient fils. Cette imitation passant par la communion au sacrifice du Christ, c'est bien par le sang que l'homme devient fils de Dieu, non plus un sang reçu nativement, mais un sang offert librement. Transcendant la paternité naturelle, l'adoption décrit ainsi le lien de liberté qui unit l'homme à Dieu, par le Christ, « premier né d'une multitude de frères.²⁹³⁵»

Si Claudel met en scène la reddition obéissante de l'homme-fils à Dieu, il met également en scène l'acte de consécration volontaire de l'enfant qui devient vraiment fils de Dieu : dans *L'Otage*, Monsieur Badilon lui « immole [s]on enfant unique de [s]es propres mains²⁹³⁶» et dans *Le Soulier de satin*, Dona Musique offre au Père son enfant²⁹³⁷ pour que « sa joie à toutes les âmes qui l'écoutent serve de rendez-vous²⁹³⁸». En écho à cette offrande, la dépossession de Sept-Épées arrachée à sa mère pour être confiée à Rodrigue agit comme une affirmation de l'acte consécatoire, de sorte que très naturellement ces deux enfants du don sont à la fois des figures de la grâce et promis l'un et l'autre, Sept-Épées toute entière image de l'Esprit unie à Jean d'Autriche, figure christique de sauveur. Donner ainsi son enfant à Dieu ancre non seulement les drames dans la tradition biblique²⁹³⁹ qui consacre l'humanité du fils « offert lui-même à Dieu »²⁹⁴⁰, mais joue en sus un rôle incitatif : l'offrande de l'enfant au Père, retour dans « le giron maternel », accomplit le drame dans une forme d'union mystique qui résout la crise de la séparation.

²⁹³⁴ Article « adoption surnaturelle » dans le *Dictionnaire théologique* de Louis Bouyer, *op. cit.*, p.19.

²⁹³⁵ Rm, 13, 29.

²⁹³⁶ Ot, Th I, p.957.

²⁹³⁷ DONA MUSIQUE : *Mon Dieu, qui êtes aujourd'hui ! [...] / Mon Dieu, qui serez demain, je vous donne mon enfant, ô mon Dieu, il frappe en moi et je sais qu'il existe.* (SdS, Th II, p.379).

²⁹³⁸ SdS, Th II, p.380.

²⁹³⁹ La consécration d'Isaac par Abraham (Gn 22, 6-12) ou celle de Samuel par Anne (1S, 1, 22-28) préparent celle du Christ par Marie (Lc, 2, 22-23), humanité offerte en reconnaissance de la paternité divine.

²⁹⁴⁰ He, 9, 14.

Qu'il se reconnaisse fils ou qu'il devienne à son tour père, le héros qui s'est ouvert à Dieu en entrant dans la transcendance de la filiation est ensuite appelé à poser un acte de salut, qui continue de désigner le rôle du Fils éternel dont il est la figure.

2. « Cet invincible Sauveur en toi²⁹⁴¹ »

Le salut est l'enjeu de tous les drames : sauver le pays de l'envahisseur (*Tête d'Or*) ; sauver le peuple envahi par les morts (*Le Repos du septième Jour*) et la Ville de sa corruption (*La Ville*) ; libérer Jérusalem (*L'Annonce faite à Marie*) ; délivrer les âmes captives (*le Soulier de Satin*), son pays envahi (*Le Père humilié ; Jeanne d'Arc au bûcher*), ou Sara de ses démons (*Histoire de Tobie et de Sara*) ... Pour la femme aussi, il s'agit de sauver un hôte²⁹⁴², une sœur²⁹⁴³, une âme²⁹⁴⁴... Le héros – c'est traditionnellement son rôle – a pour charge d'assurer le salut de son monde, et ceux de Claudel n'échappent pas à la règle... à une différence près : la victoire claudélienne est spirituelle et passe toujours, comme nous l'avons vu²⁹⁴⁵, par un apparent échec qui fait écho à celui du Christ en croix. Mais l'adhésion du héros à sa défaite comme le Christ à sa croix transfigure l'échec humain, qui devient lui-même un héroïsme : L'Empereur descend chez les morts « volontairement²⁹⁴⁶ » ; Sygne s'est jetée d'un bond devant [Georges]²⁹⁴⁷ ; Violaine « se place en souriant sous le crucifix²⁹⁴⁸ » ; Prouhèze est prête à recevoir « la main meurtrière » du sacrifice et mourir lui est doux²⁹⁴⁹... Si mourir est nécessaire pour la résolution du drame intérieur, si cela reste un combat pour Tête d'Or et un sacrifice coûteux pour Sygne, la plupart des héros consentent à la mort avec joie et détermination. La mort est une victoire car elle n'est pas subie mais choisie comme élément de résolution du drame. Non

²⁹⁴¹ « *Ne timeas, Maria* », *Visages radieux*, OPr, p.828.

²⁹⁴² Violaine doit « *sauver le Père de tous les hommes* ». (Ot, Th I, p.952).

²⁹⁴³ LA MÈRE : *Songe à cela, mon agneau sacrifié[...]/Violaine, sauve ta sœur, est-ce qu'il faut la laisser se perdre ?* (AM, Th I, p.1040).

²⁹⁴⁴ DONA CAMILLE : *Et qu'est-ce qu'une Amérique à créer auprès d'une âme qui s'engloutit ?*

DONA PROUHÈZE : Faut-il donner mon âme pour sauver la vôtre ? (SdS, Th II, p.269-270).

²⁹⁴⁵ Voir le chapitre 3, III, 2.

²⁹⁴⁶ RSJ, Th I, p.616.

²⁹⁴⁷ Ot, Th I, p.973.

²⁹⁴⁸ AM (*version pour la scène*), Th II, p.772.

²⁹⁴⁹ SdS, Th II, p.413.

inéluçtable, elle ne colore le drame d'aucune tonalité tragique, la défaite du héros renvoyant au contraire au paradoxe du Fils victorieux, rendu maître de la mort en communiquant la vie, « au prix de la [s]ienne²⁹⁵⁰».

Chez Claudel, ce sacrifice consenti n'est pourtant jamais un masochisme, mais toujours un acte souffert par amour. C'est parce qu'il « aime trop » Pensée qu'Orian renonce à elle et Prouhèze à Rodrigue. L'association de la douleur et de l'amour qui perdure dans les drames jusqu'à *Jeanne d'Arc au bûcher* est évoquée par le « manteau pourpre » du Christ dont se revêtent les sacrifiés à l'heure de l'immolation²⁹⁵¹. L'offrande sacrificielle de Sygne fait entrer par les fenêtres « *les rayons rouges du soleil couchant*²⁹⁵² » tandis que dans *L'Annonce faite à Marie*, Jeanne d'Arc est « *un petit homme tout en rouge près du Roi*²⁹⁵³ » et qu'au début du *Soulier de Satin*, on ne voit Dona Prouhèze que par les « *éclairs de sa robe rouge*²⁹⁵⁴ ». Cette couleur sert la morale évangélique commune aux drames claudéliens : « Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime²⁹⁵⁵ » chante Jeanne tandis que Monsieur Badilon engage de même : « Et quel plus grand amour que de donner sa vie pour ses ennemis²⁹⁵⁶ ? » En accomplissant cette parole qu'ils profèrent, les héros sacrifiés incarnent doublement le Christ, impliquant à son imitation ce témoignage : « Voyez quel grand amour nous a donné le Père²⁹⁵⁷ ». La fonction du Christ révélateur de l'amour du Père par le salut qu'il apporte est à la fois mise en scène et commentée par les héros qui le citent et le représentent : si le sacrifice du Christ est actualisé de manière fictive, le Verbe de Dieu y est réellement livré dans les citations de l'Écriture, professant l'amour du Père. Car le rouge ne limite pas l'amour à la douleur ; il annonce aussi le couronnement qui suit le sacrifice et qui promet la gloire et l'union divine à ceux qui entrent dans la folie de cet amour. Consacré Roi du Ciel, le Fils est l'Être parfaitement uni au Père, le « Ressuscité, image à forme humaine de la gloire divine.²⁹⁵⁸ »

²⁹⁵⁰ SdS, Th II, p.269.

²⁹⁵¹ Le manteau pourpre dont le Christ est revêtu à sa mort (Mt 27, 28 ; Jn 19, 2) manifeste à la fois son sang offert et sa glorification à venir.

²⁹⁵² Ot, Th II, p.957.

²⁹⁵³ AM, Th I, p.1043.

²⁹⁵⁴ SdS, Th II, p.266.

²⁹⁵⁵ JdA, Th II, p.673, en référence à Jn 15, 13.

²⁹⁵⁶ Ot, Th I, p.976.

²⁹⁵⁷ 1Jn 3, 1, reprise de l'évangile : « *Je leur ai fait connaître ton nom, et je le leur ferai connaître, pour que l'amour dont tu m'as aimé soit en eux et moi en eux.* » (Jn, 18, 26).

²⁹⁵⁸ D.Barthélémy, *Dieu et son image, op.cit.*, p.131-132.

3. « Ô Roi de ce pays²⁹⁵⁹ »

Voici le diadème formidable au-dessus de tous les chrétiens²⁹⁶⁰.

Chez Claudel, la figure du Christ ressuscité est parfois évoquée implicitement à travers la vie nouvelle de certains personnages : l'Empereur revient des Enfers avec un corps changé et la croix du salut à la main²⁹⁶¹ ; le miracle de la petite Aubaine est permis par la résurrection du Christ à l'heure où la fête de Noël et la lecture de la Parole réactivent sa nativité ; la guérison de Tobie père se lit comme une préfiguration de la résurrection du Christ²⁹⁶². La mention de retrouvailles dans un au-delà heureux évoque également en filigrane des drames la Résurrection du Christ, dont ces retrouvailles seront la conséquence directe. Mais plus présente que celle du Ressuscité est l'image du Christ en gloire, souvent représenté par la glorification des héros²⁹⁶³, et par les figures de rois. Comme le Christ donné aux hommes mais soustrait à leurs yeux, l'image claudélienne du roi est paradoxale : dans les drames, celui qui manifeste la royauté de Dieu s'efface, destitué par la mort ou la défaite... De même que le fils et l'époux²⁹⁶⁴ manquent à l'appel alors qu'ils figurent le Christ, symboliquement semble en effet s'effacer la figure du roi²⁹⁶⁵. L'un est tué dans *Tête d'Or*²⁹⁶⁶, l'autre descend aux Enfers dans *Le Repos du septième Jour* ; la place du dirigeant est vacante dans *La Ville* et quatre drames se situent à un tournant de l'histoire où la figure royale est en péril : *L'Annonce faite à Marie* et *Jeanne d'Arc au bûcher*, *L'Otage* et *Le Père humilié*... Derrière cette vacance se lit la réalité historique du Christ qui prévient ses disciples avant son ascension qu'ils ne le verront plus²⁹⁶⁷. Se lit aussi la réalité spirituelle de l'homme, en

²⁹⁵⁹ TdO, Th I, p.431.

²⁹⁶⁰ « Le Christ Roi », *Visages radieux*, OPr, p.834.

²⁹⁶¹ RSJ, Th I, p.643.

²⁹⁶² C'est ce que montre Jacques Houriez dans son étude du *Repos du Septième Jour de Paul Claudel*, op. cit., p.72 et ss.

²⁹⁶³ En évoquant l'éternité et la béatitude céleste qui les attend dans l'au-delà, les personnages attestent de la vie éternelle ; en annonçant leur délivrance et leur glorification, ils célèbrent implicitement la gloire du Christ qui les a précédés et qui a permis leur propre glorification. (Voir le Chapitre 7).

²⁹⁶⁴ Voir Chapitre 2, I, 4.

²⁹⁶⁵ Dans l'Ancien Testament, le Roi est un don que Dieu fait aux hommes parce qu'ils le lui demandent. La privation du Roi est la conséquence de leur péché, comme la privation de la vue de Dieu : « *Maintenant Israël va dire : "Nous sommes privés de roi, car nous n'avons pas craint le Seigneur."* » (Osée 10, 3).

²⁹⁶⁶ « *Adieu au roi des hommes* ». (TdO, Th II, p.448).

LA PRINCESSE : Ô Père ! Ô père ! [...] C'est ainsi qu'ils n'ont plus voulu de toi et qu'ils t'ont jeté par terre ! (TdO, Th I, p.431)

²⁹⁶⁷ Jn 16, 16.

attente ici-bas de sa rencontre avec son Roi, temps de la présence invisible marqué du double sceau de la frustration et de l'espérance.

Car bien qu'invisible, le roi n'est pas absent : sa royauté n'est « pas de ce monde²⁹⁶⁸», et perdue éternellement, ce que Claudel illustre par la permanence de la figure royale, qui demeure quand passent les rois terrestres. C'est le rôle de la succession : le Prince héritier de *La Ville* affirme l'immuabilité du roi en devenant un Empereur qui, nouveau, gouverne pourtant son pays « depuis quatre siècles, comme un homme indestructible²⁹⁶⁹». Le Roi tente d'expliquer à Tête d'Or la permanence de sa figure quand il lui déclare être « l'homme du temps présent²⁹⁷⁰» ; Sygne essaie d'enseigner la même chose à son cousin qui met tout en œuvre pour défendre le Roi de France : « Le Roi est mort, le chef est mort, reconnaît-elle, mais j'ai sauvé le Prêtre éternel²⁹⁷¹». Si Claudel met en scène des régimes monarchiques, le roi n'a de légitimité pour lui que lorsqu'il représente le pouvoir divin dans le temps. C'est pourquoi *L'Otage* représente la captivité du Pape comme une action bien plus grave que la chute de la royauté, le Pape ayant la primauté sur le roi dans l'expression de la royauté divine. Aussi, autant pour signifier la permanence du roi divin que pour souligner sa nécessité, Claudel fait réapparaître le vrai roi à la fin des drames : la Princesse est instituée reine pour continuer l'œuvre de son père ; l'Empereur remonte des Enfers dès que son héritier l'appelle²⁹⁷² ; Ivors gouverne la Ville nouvelle ; le Roi de France apparaît à la fin de *L'Otage*²⁹⁷³ ; celui que les Anglais avaient évincé dans *L'Annonce faite à Marie* revient au son des cloches de Noël. Le roi que Dona Musique attendait arrive dans *Le Soulier de Satin*, apportant avec lui la paix²⁹⁷⁴, tandis que dans *Jeanne d'Arc au bûcher* le retour du roi est acclamé par le peuple²⁹⁷⁵, image de la victoire du roi de droit divin qui rachète les faux rois de la

²⁹⁶⁸ « ... si ma royauté était de ce monde, j'aurais des gardes qui se seraient battus pour que je ne sois pas livré aux Juifs ; en fait, ma royauté n'est pas d'ici. » (Jn, 18, 36).

²⁹⁶⁹ RSJ, Th I, p.642.

²⁹⁷⁰ Le héros, qui n'est pas encore entré dans l'ordre spirituel, ne comprend pas la permanence de la royauté divine : « Ô roi tardif, lui répond-il, tu es l'homme du temps présent mais voici qu'il est déjà passé. » (TdO, Th I, p.419-420).

²⁹⁷¹ Ot, Th I, p.970.

²⁹⁷² « LE PRINCE HERITIER : Ô père ! père ! si tu es quelque part vivant, / Entends-nous ! vois notre nécessité.[...] La porte du sanctuaire s'ouvre et l'Empereur apparaît dans l'ouverture. » (RSJ, Th I, p.643).

²⁹⁷³ SYGNE : Réjouis-toi parce que tes yeux vont voir ce que ton cœur désirait. / [...]Voici le Roi sur son trône. [...]Il est le Roi encore par ce grand sacrifice que nous allons lui faire. (Ot, Th I, p.965).

²⁹⁷⁴ DONA MUSIQUE : Mon Roi est venu, il est là qui a obligé tout ce chaos à s'arrêter. (SdS, Th II, p.376).

²⁹⁷⁵ JdA, Th II, p.664.

scène des jeux de cartes²⁹⁷⁶. Ainsi, la mort ou l'usurpation de la place royale ne constituent pas un obstacle dans les drames, mais plutôt un contexte qui éclaire sa fonction spirituelle. Si le « Roi des vivants²⁹⁷⁷ » meurt, on ne peut tuer le « royal berger²⁹⁷⁸ » ; son retour victorieux à la fin des drames devient promesse d'une vie nouvelle pour le royaume et annonce eschatologique du retour du Christ en gloire²⁹⁷⁹.

Derrière les personnages de rois s'esquisse la figure évangélique du Christ, dont ils dévoilent la fonction : dans *Tête d'Or*, il est le seul à rester quand l'ennemi approche et que tous sont partis. Soutien des « pauvres et [de] ceux qui n'ont pu faire autrement »²⁹⁸⁰, il éveille ceux qui dorment²⁹⁸¹ et envoie la figure de la grâce guider ceux qui l'entourent²⁹⁸². Dans *Le Repos du septième Jour*, l'Empereur assure le lien entre le ciel et la terre, maintenant « l'éternelle harmonie entre le Visible et l'Invisible²⁹⁸³ ». Dans *La Ville*, Ivors « aime la lumière » ; établi « au milieu de la Ville²⁹⁸⁴ », il « tourne la face » vers ses sujets qui l'aiment « et vers les hommes pauvres et malheureux », leur communiquant cette lumière dont il est « tout éclatant et enflamboyé »²⁹⁸⁵. Le roi de *L'Otage*, quoique discret, rétablit « l'ordre légitime²⁹⁸⁶ » et vient « pour [s]e jeter entre [s]on peuple et l'ennemi²⁹⁸⁷ ». Assurant la paix des hommes entre eux et envers le Père, ainsi le Christ « n'a pas vécu sa vie pour lui-même mais pour nous²⁹⁸⁸ », « partageant la condition de l'immense majorité des hommes²⁹⁸⁹ » et leur faisant don de sa paix²⁹⁹⁰. Dans les drames, la fonction dramaturgique du roi se meut ainsi en fonction catéchétique pour découvrir l'image d'un roi-serviteur et susciter l'espérance en l'inéluctable victoire du roi divin.

²⁹⁷⁶ JdA, Th II, p.656-659.

²⁹⁷⁷ RSJ, Th I, p.602.

²⁹⁷⁸ DONA PROUHEZE : *Si le royal berger n'avait pas confiance à ce chien que je fus ici dix ans, / Le loup lui aurait dévoré beaucoup plus de moutons.* (SdS, Th II, p.438)

²⁹⁷⁹ ANNE VERCORS : *Ma fille est morte, la sainte Pucelle / A été brûlée et jetée au vent, [...] / Mais le Roi et le Pontife de nouveau sont rendus à la France et à l'Univers.* (AM, Th I, p.1081).

²⁹⁸⁰ TdO, Th II, p.368.

²⁹⁸¹ TdO, Th I, p.371.

²⁹⁸² TdO, Th I, p.379.

²⁹⁸³ RSJ, Th I, p.657.

²⁹⁸⁴ Ville, Th I, p.735.

²⁹⁸⁵ Ville, Th I, p.732.

²⁹⁸⁶ Ot, Th I, p.982.

²⁹⁸⁷ Ot, Th I, p.981.

²⁹⁸⁸ CEC, §519

²⁹⁸⁹ CEC, §531

²⁹⁹⁰ CEC, §2305

La figure royale enseigne ensuite la communion du Fils et du Père dans la Trinité. Le roi mis en scène possède autant les qualités d'un vieux sage qui le rattachent à l'image traditionnelle du Père, que les propriétés du Christ sacrifié qui le rattachent à la figure du Fils. Le roi de *Tête d'Or* se présente ainsi comme « David, le roi aux cheveux blancs²⁹⁹¹ » ; comme dans les représentations baroques de Dieu-le-Père, c'est un vieillard à « la barbe chenu²⁹⁹² », « solitaire, soucieux de la Sagesse, fixant sur le devoir ses yeux arides, Timonier instruit de la mer confuse²⁹⁹³ », mais comme dans l'Évangile, il est le Christ qu'abandonnent ses sujets et que délaissent les veilleurs à l'approche de sa mort²⁹⁹⁴. Dans *Le Repos du septième Jour* l'Empereur est à la fois « le Père de la famille » et « le Fils du Ciel » ; il est « la Source » et « la Parole »²⁹⁹⁵... Le roi de *L'Otage*, tel le Père céleste est le détenteur du royaume²⁹⁹⁶, et tel le Christ, celui qui apporte la paix²⁹⁹⁷. Quant au roi du *Soulier de Satin*, il est l'image stéréotypée du Père, un homme « grisonnant » qui acquiert la sagesse en entrant « dans la réalité des choses telles qu'elles sont », qui représente le pouvoir illimité de Dieu sur la création, lui qui « dénie à toute frontière le droit de l'arrêter »²⁹⁹⁸, et dont la volonté est inébranlable²⁹⁹⁹... Puisque le roi représente alternativement le Père et le Fils, l'interprétation poétique est ébranlée : quelle personne trinitaire le roi représente-t-il ? Claudel semble entretenir délibérément cette confusion³⁰⁰⁰ pour manifester le lien substantiel qui unit le Fils à son Père, indicible unité de la communion trinitaire où le Fils partage non seulement la gloire mais aussi la nature du Père³⁰⁰¹.

²⁹⁹¹ TdO, Th I, p.372.

²⁹⁹² TdO, Th I, p.386.

²⁹⁹³ TdO, Th I, p.387.

²⁹⁹⁴ *LE ROI* : *Et vous, ne pouviez-vous pas veiller et attendre ? / Mais, comme de gros valets, ils dorment ! Et moi ; David, le roi aux cheveux blancs, / J'erre par la maison de l'agonie et dans les tranchées de la mort, / [...] Je retiens avec mes mains mon âme qui saute !* (TdO, th I, p.372).

²⁹⁹⁵ RSJ, Th I, p.599.

²⁹⁹⁶ *LE ROI* : *Soyez les bienvenus dans mon royaume.* (Ot, Th I, p.982).

²⁹⁹⁷ *LE ROI* : *Nous apportons la paix avec Nous.* (Ot, Th I, p.979).

²⁹⁹⁸ SdS, Th II, p.279-280.

²⁹⁹⁹ « Celui qui m'obéit il n'y a besoin d'aucun ordre, c'est ma volonté de toute part qui l'entoure et l'entraîne comme un torrent » (SdS, Th II, p.477).

³⁰⁰⁰ A l'instar du roi, la figure du berger désigne autant le Fils que le Père ; la femme incarne autant l'Esprit-Saint, par la grâce qu'elle communique, que le Fils, par le Christ qu'elle imite ... Il est donc aussi malaisé de décomposer le visage du Dieu un que d'entrer dans le mystère théologique de la sainte Trinité.

³⁰⁰¹ « Et maintenant, glorifie-moi auprès de toi, Père, de la gloire que j'avais auprès de toi avant que le monde existe. [...] Tout ce qui est à moi est à toi, et ce qui est à toi est à moi. » (Jn, 17, 5 ; 10) Le catéchisme cite le Concile de Latran pour exprimer cette unité : « Nous croyons fermement et nous affirmons simplement, qu'il y a un seul vrai Dieu, immense et immuable, incompréhensible, Tout-Puissant et ineffable, Père et Fils et Saint-Esprit : Trois Personnes, mais une Essence, une Substance ou Nature absolument simple. » (Concile de Latran IV, DS 800, CEC §202).

Chargé de communiquer aux hommes cette gloire et cette nature divines, la personne du Fils reste paradoxale, car celui qui devait représenter le Père, l'ayant rejoint n'est plus visible pour l'homme³⁰⁰²... Son absence appelle alors la troisième Personne de la Trinité sainte, qui lie le monde visible au monde incréé :

Avant qu'il ne remonte au ciel à l'heure de midi, / Le Seigneur avertissant ses apôtres, leur dit : [...] / "Il faut que je vous ôte mon visage un moment afin que vous receviez mon âme, / Afin que vous receviez mon cœur avec votre cœur, afin que vous receviez mon âme avec votre âme / Et l'Esprit qui répète et qui entend." ³⁰⁰³

Par l'Esprit-Saint que communique le Fils, c'est Dieu tout entier qui se donne substantiellement à l'homme avec lequel il entre en *relation* et par lequel, quoiqu'invisible, il se rend éternellement présent.

III. « ESPRIT QUI ÊTES LA RESPIRATION INEFFABLE ENTRE LES DEUX PERSONNES³⁰⁰⁴ »

*Certes, c'est le Christ qui paraît, Lui, l'Image visible du Dieu invisible,
mais c'est l'Esprit-Saint qui Le révèle.³⁰⁰⁵*

Le Père qui a communiqué son image dans la Création, puis le Fils qui a révélé celle du Père dans l'Incarnation se sont rendus visibles à l'homme. Ce dernier peut donc les représenter, ce qu'il fait et ce qu'il encourage l'Église, nous dit le théologien Charles Journet, « depuis l'âge byzantin, puis aux portails et vitraux des cathédrales. [Et] quand le zèle égaré des iconoclastes a voulu proscrire les images et faire retour à l'Ancien Testament, les chrétiens ont répondu avec Saint Damascène que c'était là contredire le dessein de Dieu qui dans le Christ a réconcilié le monde. (2 Cor. 5, 19)³⁰⁰⁶». Mais l'Esprit-Saint, dont l'essence est d'être spirituel, n'est pas représentable, car sa mission, poursuit le théologien, « n'est pas de fonder un troisième univers visible, un univers post-chrétien ou super-chrétien. [...] Sa mission mystérieuse est de descendre dans nos cœurs pour les ouvrir à l'intelligence du dessein de salut formé par Dieu de toute éternité, pour, dans et à travers l'univers visible de la création, nous faire entendre le mystère d'amour du Père ; pour, dans

³⁰⁰² Il n'est de fait jamais représenté sur scène, même si Sa présence est toujours actualisée par le mimétisme des personnages qui Le figurent (voir le chapitre 2, I), par l'analogie biblique des drames (voir le chapitre 3), par Sa parole citée ou par les sacrements représentés.

³⁰⁰³ « Hymne de la Pentecôte », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p. 389.

³⁰⁰⁴ « Kyrie Eleison », *La Messe là-bas*, OP p.496.

³⁰⁰⁵ CEC p.181, §689.

³⁰⁰⁶ C. Journet, *Entretiens sur le Saint-Esprit*, Saint-Maur, Parole et Silence, 1997, p.30.

et à travers l'univers visible de la rédemption, nous faire entendre le mystère d'amour du Verbe incarné³⁰⁰⁷». La convocation de l'Esprit-Saint dans les drames offre ainsi un défi dramaturgique, puisqu'il fait advenir le monde invisible sur scène.

En outre, la mission qu'assigne Claudel au poète correspond à celle du Saint-Esprit qui fait pénétrer dans le *mystère* de Dieu³⁰⁰⁸. On comprend alors que l'Esprit-Saint s'identifie, dans sa poétique, à la Muse qu'on *écoute*, qui prend le visage de la femme, mais qui se rend *invisible* en se soustrayant à ses yeux. Les attributs féminins d'*amour* et de *grâce* sont ceux du Saint-Esprit au sein de la Trinité, lui qui unit et communique le Père créateur et le Fils rédempteur en une circularité d'amour qui rend *une* leurs Personnes. La femme unit l'homme à Dieu comme l'Esprit unit le Fils au Père³⁰⁰⁹. Cette ressemblance entre la femme et l'Esprit-Saint, qui n'est pas d'abord d'ordre ontologique mais analogique, offre au poète un moyen de le représenter. Mais la figure de l'Esprit-Saint ne se limite pas au seul symbolisme de la femme ; sa présence dans les drames est aussi révélée à travers les symboles théologiques qui lui sont traditionnellement associés, et qu'on lit dans les didascalies, les décors ou le cadre météorologique de l'intrigue : vent, pluie, feu, onction, l'Esprit-Saint prélude à chaque retournement de situation.

1. « **Le sacré frisson primordial**³⁰¹⁰ »

*L'esprit que nous avons reçu de l'Esprit, c'est cela en nous qui est premier,
l'animateur en nous qui met en mouvement la roue circulatrice.*³⁰¹¹

« *Spiration, amour et don* »... Les trois noms théologiques du Saint-Esprit³⁰¹² expliquent qu'il soit manifesté par la femme, tout à la fois muse, amante et sacrifiée. C'est elle qui nous éclaire sur le rôle de la troisième Personne de la trinité et qui manifeste dans la fiction sa présence permanente aux côtés de l'homme.

³⁰⁰⁷ *Ibid* p.31.

³⁰⁰⁸ Voir le chapitre 1, I.

³⁰⁰⁹ Voir le chapitre 2, I, 2.

³⁰¹⁰ *Art Poétique*, « Traité de la Co-naissance II », OP, p.164.

³⁰¹¹ « Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques », PB II, p.191.

³⁰¹² Charles Journet, *Entretiens sur le Saint-Esprit*, op. cit. p.27.

« Don », l'Esprit se fait *grâce gratuite*³⁰¹³; « Amour », il se fait en l'homme désir de l'Éternel³⁰¹⁴; « Spiration » enfin, il communique ses dons et se fait muse³⁰¹⁵, cette énergie qui inspire le poète et le doué de facultés à traduire l'invisible³⁰¹⁶ : « [La Muse] n'argumente point avec Vous, et fait tout ce que Vous lui dites. [...] dit le poète à Dieu. L'Esprit inspirateur s'unit à l'haleine créée / De l'épouse qui n'a rien au monde et qui offre sa bouche et son âme.³⁰¹⁷ » Dans ces vers, outre le parallèle entre la Muse et l'Esprit, le jeu des personnes forme un entrelacs de couples spirituels qui marque une telle circulation du Saint-Esprit qu'en lui sont unis la muse et Dieu, l'Esprit et l'âme - figurée dans ces vers par « l'épouse » -, mais également l'âme et le Verbe, auquel renvoie par métonymie le nom « bouche ». ... L'Esprit de la Trinité lie ainsi l'homme au Père et au Fils en une trinité nouvelle jaillie d'une communion nuptiale : c'est en se laissant pénétrer par le souffle divin que l'âme-muse-*anima* en un « frisson » est fécondée par Dieu dans une union qui confond l'haleine de Dieu avec celle de l'homme. Marthe l'explique ainsi : « La volonté existe dans le cœur de l'homme et une odeur divine lui a été donnée à sentir, comme une odeur qui pénètre par le nez.³⁰¹⁸ » Ce motif poétique, par lequel l'homme reçoit le « sens » de Dieu, est mis en scène dans les drames, où bien souvent l'haleine de la femme³⁰¹⁹ donne vie au poète qui cherche son souffle. Ainsi voit-on Cœuvre recevoir sa femme « dans le souffle qui entre par [s]es narines³⁰²⁰ », et qui exprime autant l'union poétique de la muse et du poète, l'union nuptiale des nouveaux époux, la réunion des principes masculins et féminins et l'union mystique de l'âme et de son Dieu. L'expiration de Lâla inspirée par Cœuvre évoque explicitement la Pentecôte du Christ qui souffle sur ses disciples en leur disant : « Recevez l'Esprit-Saint »³⁰²¹, onction qui précède le don des langues et la multiplication des chrétiens... Le souffle du Christ, communiquant Dieu, rend l'homme fécond : le poète l'expérimente dans ses vers et l'homme dans son âme. Par son souffle, Violaine à son tour aspire l'âme de

³⁰¹³ Voir le chapitre 2, I, 2, b.

³⁰¹⁴ Voir chapitre 3, II.

³⁰¹⁵ L'image vraie vient de Dieu, qui l'anime en lui insufflant la vie, comme à Adam dans l'Éden. Pierre de Craon témoigne de cette expérience de l'inspiration divine : « *L'artiste païen faisait tout du dehors, et nous faisons tout de par dedans comme les abeilles, / Et comme l'âme fait pour le corps : rien n'est inerte, tout vit, / Tous est action de grâces.* » (AM (version pour la scène), Th II, p.820).

³⁰¹⁶ Voir le chapitre 1, I, 2.

³⁰¹⁷ « Hymne de la Pentecôte », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.391.

³⁰¹⁸ E, Th I, p.567.

³⁰¹⁹ Pour désigner l'Esprit de Dieu qui Se communique, Claudel trouve dans le terme « haleine » une traduction plus littérale que le mot « souffle ». (J II p.519).

³⁰²⁰ *COEUVRE : Un souffle sort de toi (si fort qu'il me fait défaillir)*. (Ville II, Th I, p.692).

³⁰²¹ Jn 20, 22.

Pierre de Craon à qui elle rend la santé : « *Violaine, de bas en haut prend la tête de Pierre entre ses mains et lui aspire l'âme*³⁰²². » Ce geste scénique a valeur d'union nuptiale qui consacre Violaine à Dieu, qui unit la muse au poète, au prêtre la grâce et à l'homme son âme. Il s'agit encore de souffle dans *L'Otage*, quand Turelure renifle prosaïquement auprès de Sygne, cherchant en elle « son gibier »³⁰²³ avant de l'épouser. Quant à Pensée, elle donne à Orian son souffle pour lui communiquer son âme éternelle : « *Elle s'approche de lui les bras en croix, dit la didascalie, et lui souffle dans la bouche*³⁰²⁴ » une présence éternelle. C'est par ce souffle que les amants resteront unis, en une union désormais licite puisqu'au-delà du corps des amants elle impliquera aussi l'âme et Dieu. Là encore, l'association par Pensée de la *croix* au *souffle* renvoie explicitement à la Pentecôte johannique³⁰²⁵ : de même que l'eau de la grâce coule du Cœur transpercé, le souffle se communique par le Ressuscité des morts. À son imitation, l'haleine³⁰²⁶ des figures de la grâce transmet l'Esprit divin, et l'union de ceux qui mêlent leur souffle à l'instar d'Orian et de Pensée manifeste la communion trinitaire, dans laquelle l'Esprit Saint joue le rôle d'inséminateur divin.

Ce souffle surnaturel transmis par l'haleine de la femme explique le parfum qu'elle dégage³⁰²⁷.

Claudiel le définit comme une communication de l'Esprit-Saint très puissante :

*Sous le symbole du parfum, la charité [transmise par l'Esprit-Saint] pénètre au plus profond de notre cavité intérieure, elle va jusqu'au cœur en dilatant le cerveau. C'est ainsi que Saint-Paul nous parle de la bonne odeur du Christ (Eph 5,2). Et de même l'odeur de la sainte Vierge à laquelle je voulais expliquer que ne se mêle essentiellement rien de mortel ni d'étranger. Dieu l'aspire (l'Assomption) et elle de son côté respire Dieu et l'exhale par tous les pores. [...] Ainsi dans la Sainte Trinité, Dieu s'aspire et se respire lui-même. Christi binus odor sumus Deo (2Co 2, 15)*³⁰²⁸.

Alors que l'action charismatique du Saint-Esprit est rarement éclatante - hormis les deux miracles, le processus de conversion est toujours long et l'union mystique implicite - il est intéressant de souligner dans cet extrait la notion de « charité » que véhicule l'Esprit, car c'est elle seule qui explique le sacrifice des amantes et la force qui les anime. De ses sept dons, c'est bien cette dernière qui semble manifester l'Esprit de Dieu pour Claudiel :

³⁰²² AM, (*Version définitive pour la scène*), p.37.

³⁰²³ Dans un discours à double sens, Turelure se positionne en enquêteur et en amoureux : « *Me voilà, se présente-t-il avant de demander Sygne en mariage, gardant à la fois l'amour de l'ordre et l'instinct de la précaution, - Il aspire l'air légèrement. - Avec le nez du chien de chasse qui reconnaît son gibier.* » (Ot, Th I, p.934).

³⁰²⁴ PH, Th II, p.201.

³⁰²⁵ Jn, 20, 22..

³⁰²⁶ Claudiel revendique cette traduction pour désigner le souffle de Dieu.

³⁰²⁷ Voir le chapitre 2, I, 2, c. et le chapitre 3, I, 2.

³⁰²⁸ Paul Claudel, lettre du 21 juillet 1936 à Françoise de Marcilly, *Lettres à une amie*, Paris, Bayard, 2002, p.48.

la force dont sont animées ses femmes est signifiée par un contraste entre leur faiblesse naturelle et la grandeur de leur action. Si, dans la sphère conjugale et politique, Prouhèze est une maîtresse-femme que Pélage n'hésite pas à mettre à la tête de Mogador, sa faiblesse sensuelle et spirituelle est soulignée par les précautions qu'elle prend pour se préserver du péché, en confiant son corps à Don Balthasar et son âme à la sainte Vierge. Pour Jeanne d'Arc, les périphrases sont éloquentes, qui la désignent comme une « fille innocente », une « pauvre enfant » ou « un petit bout de femme ». De même, Sygne n'est qu'une « faible créature » et sa prière n'est qu'un « soupir léger » face au « puissant grommèlement de ces cents mâles de Dieu chantants »³⁰²⁹ Mais c'est justement dans « le murmure d'une brise légère » que souffle l'Esprit de Dieu et la faiblesse devient la condition qui, sur un plan dramaturgique, met en valeur l'action de Dieu, et qui, sur un plan spirituel, la permet. Remplies d'un souffle extérieur dont elles ne sont que les médiatrices, ces femmes peuvent communiquer à l'homme non pas leur propre force, puisqu'elles en sont dépourvues, mais celle de l'Esprit divin. On devine cette puissance à l'œuvre chez Violaine, rendue « plus forte » que le diable face au mal de Pierre de Craon³⁰³⁰ ; chez Prouhèze, on la voit qui suscite sur ses lèvres la prière à la Vierge qui conditionnera le drame : c'est « *comme saisie d'une inspiration* » qu'elle lui remet résolument son soulier³⁰³¹... À travers ces femmes sont à la fois décrites la force de l'Esprit qui « se déploie dans la faiblesse³⁰³² » et la réceptivité de l'âme nécessaire à son déploiement.

En vertu de cette analogie entre la femme et l'Esprit Saint, Claudel peut mettre sans sacrilège dans la bouche de la femme les propres mots du Christ qui font d'elle, à la manière mariale, le temple de l'Esprit divin : « Vous ne serez point triste, dit Lâla au peuple de la Ville avant de quitter la scène, car je suis avec toi pour toujours »³⁰³³. De fait, cette action permanente du Saint-Esprit se manifeste d'un drame à l'autre par les symboles théologiques³⁰³⁴ qui structurent les décors ou les actions comme autant de signes révélant à dessein sa présence agissante au côté des protagonistes.

³⁰²⁹ Ot, Th I, p.914.

³⁰³⁰ AM, Th I, p.992.

³⁰³¹ SdS, Th II, p278.

³⁰³² 2Co, 12, 9.

³⁰³³ Ville, Th I, p.671.

³⁰³⁴ « *La mission de l'Esprit, invisible dans sa profondeur ne peut être manifestée au dehors que d'une manière tout à fait inadéquate et imparfaite par des signes et des symboles.* » (Charles Journet, *Entretiens sur le Saint-Esprit*, Saint-Maur, Parole et Silence, 1997, p.37).

2. « **Comment viens-tu, Grâce de Dieu ?**³⁰³⁵ »

*Ni par la bravoure ni par la force, mais par mon Esprit seulement*³⁰³⁶ !

Préexistante à la femme qui la transmet, la force du Saint-Esprit est manifestée par la puissance des éléments : le vent communique le souffle de l'Esprit à l'heure du choix claudélien, la pluie purifie l'atmosphère avant la résolution, le feu consume le péché, la lumière révèle la vérité... La mise en scène des symboles théologiques de l'Esprit-Saint³⁰³⁷ n'a pas qu'une fonction décorative ou symbolique ; elle permet aussi d'*inclure* dans les drames la troisième Personne de la Trinité, pour la manifester comme un actant efficace qui opère à chaque revirement de situation. Contrepoint au péché humain, chacun de ces symboles vient racheter son double obscur : tout comme le « vain souffle » de l'homme, celui de « l'anti-Christ [...] qui dès maintenant est déjà dans le monde³⁰³⁸ » est chassé par le vent, l'eau qui engloutit les païens sert à baptiser, le feu brûlant de la passion devient lumière divine et les mains fermées qui accaparent se tendent vers celles qui bénissent et consacrent...

a. « **Le souffle secret**³⁰³⁹ »

*Éveille-toi, Vent du nord ! Viens, Vent du sud !
Souffle sur mon jardin et ses arômes s'exhaleront*³⁰⁴⁰!

Dans la Bible, le souffle est « le secret de la vie³⁰⁴¹ » que Dieu communique à l'homme. Chez Claudel, il se transmet par la femme mais aussi par le vent, élément incontournable³⁰⁴² de la mise en scène, qui

³⁰³⁵ « Aux lépreux de l'hôpital Saint-Louis », *Visages radieux*, OP p.815.

³⁰³⁶ Za, 4, 6.

³⁰³⁷ Ces symboles sont attestés par le *Catéchisme de l'Église catholique*, qui les recense ainsi : *Colombe, Doigt de Dieu, Eau, Feu, Lumière, Main, Nuée, Onction, Sceau*. (Table analytique, CEC p.798).

³⁰³⁸ 1Jn, 4, 3.

³⁰³⁹ « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, OP, p.237.

³⁰⁴⁰ Ct 4, 16.

³⁰⁴¹ Maurice Cocagnac, *Les Symboles bibliques*, Paris, Cerf, 1993, p.76.

³⁰⁴² « Parce qu'il est puissant et insaisissable, le vent devient facilement, dans la Bible, un élément capable d'évoquer la nature de Dieu, la transcendance de son être et de son action. Le vent est invisible ; il peut ainsi suggérer le mystère du Dieu caché. [...] Le

annonce un changement important dans l'intrigue. Il se lève à l'heure cruciale du péché pour indiquer le danger ou le dérèglement cosmique ; il souffle à l'heure du sacrifice pour donner une force spirituelle au héros. Ainsi, il agit dans le drame comme purificateur³⁰⁴³ et comme inspirateur : le vent est certes le signe de la colère divine, mais, nous dit Bachelard, dans nombre de cosmogonies, cette colère est créatrice³⁰⁴⁴.

Tête d'Or semble guidé par un souffle puissant qui structure et dirige l'action. Quand s'ouvre le drame, le vent applique à Simon Agnel un « masque de pluie »³⁰⁴⁵, premier don de celui qui implore : « Vers quelle plage blémisante de l'air lèverai-je la bouche qui respire ?³⁰⁴⁶», et qui « souffle » et « flaire [...] l'air et la terre » pour humer « le printemps qui renouvelle l'année »³⁰⁴⁷. Ce « vent chaud³⁰⁴⁸ » devient promesse de nouveauté dans l'ennui et appel vers l'inconnu : « Où me mènes-tu ? », lui demande Cébès avec inquiétude tandis que Simon se laisse investir par ce souffle régénérateur : « Un esprit a soufflé sur moi et je vibre comme un poteau !³⁰⁴⁹ ». La « force » qui se réveille en lui et qui l'« élève comme la flamme »³⁰⁵⁰ répond ainsi à une inspiration communiquée par le vent, qui met le drame en marche vers son salut. Malgré la situation critique du royaume envahi, le souffle ne quitte pas la scène dans la deuxième partie de la pièce, qui lève le rideau sur « des hommes étendus et endormis, [qui] soufflent et ronflent », tandis que « la lampe crépite et jette de la fumée »³⁰⁵¹. On apprend que ce vent vient à la fois de leur propre souffle, « exhalaison du vide qu'il y a en [eux] » et de l'extérieur, d'une « porte ouverte par où passe le vent »³⁰⁵² ; un échange de souffles est prêt à s'opérer qui conduira le héros à sa conversion. Car la porte ouverte par laquelle passe le vent apporte la bonne nouvelle du Messager, chassant le vent de l'ennui que bâillaient les hommes et le roi. Or, la victoire de l'armée qui mit en déroute un ennemi « frappé de stupeur » et « soudain pris de panique » ne peut s'expliquer

vent apporte les nuages, la pluie et la bénédiction fécondes des eaux supérieures : à ce titre, il donne la vie. Ce vent-là devient une manifestation du Dieu vivant. » (Maurice Cocagnac, *Les Symboles bibliques*, op. cit. p.70).

³⁰⁴³ « Il n'y a plus qu'à laisser le vent faire son œuvre de nettoyage. / Le voilà qui se met à l'œuvre avec un empressement sauvage ! » (« Le Christ-Roi », *Visages radieux*, OP p.834).

³⁰⁴⁴ Gaston Bachelard, « Le Vent », *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943 [1990], p.256.

³⁰⁴⁵ TdO, Th I, p.354.

³⁰⁴⁶ TdO, Th I, p.356.

³⁰⁴⁷ TdO, Th I, p.360-361.

³⁰⁴⁸ TdO, Th I, p.361.

³⁰⁴⁹ TdO, Th I, p.364.

³⁰⁵⁰ TdO, Th I, p.365.

³⁰⁵¹ TdO, Th I, p.367.

³⁰⁵² TdO, Th I, p.373.

autrement que par ce vent, « comme si soudain, bien qu'il fût jour, la Nuit [...] avait soufflé dans sa trompette de vertige ! ». Le vent soufflant dans les drapeaux a stimulé les soldats en leur donnant force et courage :

*LE MESSAGER : Et les soldats [...] Écoutaient derrière eux le bruissement du drapeau, coq de la guerre, chant des voiles ! [...] Pleins d'une colère comme celle qu'excite l'argent, / Ils se ruèrent en avant tous ensemble [...] / Et alors, je dis qu'une panique derrière eux / Se leva.*³⁰⁵³

La victoire de Tête d'Or est ainsi attribuée à ce souffle puissant et mystérieux qu'il avait reçu dans la première partie du drame et qu'a proféré l'haleine de sa « bouche ouverte et noire »³⁰⁵⁴. Mais l'orgueil et la colère qui suivent la mort de Cébès dans le second acte empêchent ce vent salutaire de souffler : pas un souffle n'anime la scène du meurtre et de l'imposture. Le vent ne se relève que pour apporter du courage à la Princesse³⁰⁵⁵ et sa défaite salvatrice à Tête d'Or : sur le deuxième champ de bataille, un « coup de vent » se lève³⁰⁵⁶, puis fait à nouveau battre un drapeau, celui de la capitulation cette fois, « une grande pièce d'étoffe noire [...] hissée au-dessus d'une des montagnes situées à l'Est, [...] drap lugubre [qui] vole dans le vent³⁰⁵⁷ ». Ce même vent qui avait accordé la victoire à l'heure du péril apporte la défaite à l'heure du salut : « à deux heures, le vent se leva, soufflant de sable³⁰⁵⁸ », aveuglant les hommes³⁰⁵⁹, faisant « voler un suaire », présage de la mort, et apportant « les ennemis comme un nuage », « comme des poux »³⁰⁶⁰. Tête d'Or déchoit alors de sa place usurpée, et le vent se charge à nouveau d'annoncer la nouvelle :

*LE CENTURION : Quelle chasse mène le vent dans le désert et la contrée des arbres infinis [...] Certes, quelqu'un de grand va mourir, et c'est pourquoi le vent se lève, / Afin qu'il détache la flamme de l'âme et le chêne s'ébranle dans sa base. / C'est la nature qui demande à reprendre son illustre enfant.*³⁰⁶¹

Le vent a fait son œuvre de messager, il a fortifié, purifié et justifié³⁰⁶² ; séparant l'âme du corps, il l'a élevée vers le ciel, dans les serres de l'aigle divin³⁰⁶³. L'Esprit de la Visitation a accompli la prière de la Vierge en

³⁰⁵³ TdO, Th I, p.392.

³⁰⁵⁴ TdO, Th I, p.399.

³⁰⁵⁵ Esseulée, affamée dans le Caucase, la Princesse implore le ciel : « Ô constellations, [...] / Ô cité du ciel nocturne, ayez pitié de moi ! ». Lui répond la « rumeur des arbres », qui précède l'arrivée de Tête d'Or (TdO, Th I, p.436).

³⁰⁵⁶ TdO, Th I, p.444.

³⁰⁵⁷ TdO, Th I, p.447.

³⁰⁵⁸ TdO, Th I, p.451.

³⁰⁵⁹ *LE MESSAGER : Et voici qu'une fumée se lève de la terre et une épaisse poussière avec un vent véhément, couvrant l'armée. / Et elle demeura longtemps sur eux, en sorte que nous ne la voyions plus.* (TdO, Th I, p.448).

³⁰⁶⁰ TdO, Th I, p.447-448.

³⁰⁶¹ TdO, Th I, p.464.

³⁰⁶² *LA PRINCESSE : Vous mourez justement. Parce que c'est moi qui devais être Reine et non pas vous le Roi.* (TdO II, Th I, p.467)

³⁰⁶³ Les derniers mots de Tête d'Or, « ô aigle, tu m'enserres ! » (TdO II, Th I, p.473) évoquent l'image de l'aigle que prend Dieu dans la Bible pour Se représenter (voir Ex. 19, 4 ; Dt 32, 11 ; Ap 8, 13).

dispersant les superbes et en renversant les puissants de leur trône³⁰⁶⁴. Dans ce drame, plus qu'un motif ou qu'une métaphore, le vent est un protagoniste décisif, une « armée » là-haut³⁰⁶⁵ qui conduit le drame vers sa résolution et le héros vers son salut.

C'est ce « rude messenger de l'évangile » qui apporte également la victoire à la ville en péril, dans *Le Repos du septième Jour* ; la croix brandie par l'Empereur, qui met en déroute mystérieusement l'ennemi, est accompagnée du vent, Esprit qui transmet la victoire de la Croix :

L'EMPEREUR : Je me tourne vers l'Est et je me tourne vers l'Ouest. / Et je sens tour à tour les deux souffles sur ma face, le souffle de la mer et le souffle de la terre. / Froid et pur arrive du ciel abyssal, là où la profondeur des eaux vierges / Se plisse sous la révolution de l'Éternité ; / Et de l'autre côté vient le vent de la terre, chargé de parfums et de fumées, de l'odeur des champs et des arbres, et des eaux douces, et des peuples et des animaux : j'ai sur ma face le vent nourricier³⁰⁶⁶!

D'un côté, le vent accomplit son œuvre de nettoyage et de l'autre, il ranime la création mourante ; est à nouveau décliné le motif des deux haleines qui se confrontent et se mêlent en vue d'une régénérescence, fécondation de ce « vent nourricier » qui présage une vie nouvelle.

Dans *L'Échange*, Louis, animé de son propre et vain souffle, ne sent pas celui du ciel : « Ce n'est point le vent qui souffle, décrit-il, c'est le souffle qui est au-dedans de moi-même !³⁰⁶⁷ » On avait pourtant appris qu'une brise soufflait sur la scène³⁰⁶⁸. ... Mais Louis n'est pas plus réceptif au vent qu'à sa femme remplie d'un souffle céleste³⁰⁶⁹ : la nuit où le vent souffle dans la pièce, Louis est absent ; préservant du péché, ce vent semble entourer une Marthe réceptive et se communiquer à elle : « On ne sait ce que c'est ; explique-t-elle, mais cela souffle, comme quand on souffle. *Elle souffle sur sa main.*³⁰⁷⁰ » A cette bouffée succède le moment de vérité où Marthe comprend l'échange et l'adultère dont elle est la victime³⁰⁷¹. Dans l'adversité, le souffle la soutient : seule encore, elle est escortée d'un « vent faible et doux³⁰⁷² », et l'homme ne peut résister à son

³⁰⁶⁴ Lc 1, 51-52.

³⁰⁶⁵ Ps 55, 3.

³⁰⁶⁶ RSJ, Th I, p.647.

³⁰⁶⁷ E, Th I, p.582. De fait, il est animé par un faux esprit, « *un esprit de songe* » (E, Th I, p.581), et il « fui[t] [...] devant le souffle du vent. » (E, Th I, p.582).

³⁰⁶⁸ E, Th I, p.556.

³⁰⁶⁹ A l'inverse, Louis s'unit à une femme privée de souffle, prête à « s'asphyxier au-dessus d'un bec de gaz » (E, Th I, p.575).

³⁰⁷⁰ E, Th I, p.555.

³⁰⁷¹ E, Acte II, Th I, p.552-565.

³⁰⁷² E, Th I, p.572.

charme³⁰⁷³ désarmant³⁰⁷⁴. Le souffle de *L'Échange* est un esprit de force et de vérité, qui manifeste avec Marthe la transmission de la grâce ; avec Louis, il fait de l'Esprit un vent de liberté qui « souffle où il veut » mais qui ne saurait s'imposer.

De même que le vent ne souffle ni auprès de Simon ni auprès de Louis à l'heure de l'orgueil, à l'heure du désir adultère dans *Partage de Midi* aucun souffle ne ventile la scène oppressante : les flots y sont des « eaux dormantes³⁰⁷⁵ », le « grand jour [y est] immobile³⁰⁷⁶ ». Pourtant, la rencontre d'Ysé et d'Amalric avait été accompagnée d'un « coup de vent comme une claque³⁰⁷⁷ », qui semblait les défendre de la passion³⁰⁷⁸ ; mais on apprend qu'Amalric, comme Louis, n'accepte pas ce souffle purificateur : il « déteste être ainsi manié, berné, bercé, brossé, crossé, culbuté, par ce fou de vent dont on ne sait ni qui ni pourquoi³⁰⁷⁹ ». Refusant ce souffle annonciateur, il sombre dans une passion mortifère qui le conduit à sa perte dans les bras d'Ysé. De la même manière dans le drame de Mesa, il fait une « chaleur à en crever³⁰⁸⁰ », rompue seulement à la fin du premier acte par « un petit air de vent qui se lève » et fait frémir « le cœur coupable un moment [...] sous le soupir du ciel. »³⁰⁸¹ Éclairant la conscience des amants d'un sentiment de culpabilité, cet Esprit de conseil les préserve du péché le temps de la traversée. Mais leurs retrouvailles dans le cimetière à l'acte suivant se font sous un « lourd ciel orageux »³⁰⁸², et le temps de la passion est celui du confinement que n'adoucit aucun souffle. Ce n'est qu'après la conversion des amants que le vent se relève pour les délivrer des liens de la chair et annoncer leurs épousailles célestes : « un grand coup de vent soulève les cheveux » d'Ysé³⁰⁸³ et lève « les voiles » qui séparaient les amants. Les derniers mots de la pièce associent ce vent libérateur à « l'Esprit vainqueur », donnant explicitement au vent une fonction spirituelle et décisive dans le drame.

³⁰⁷³ E, Th I, p.585.

³⁰⁷⁴ THOMAS POLLOCK : *Je sais que vous êtes là et je n'ai plus la force de vous quitter. / Laissez-moi rester avec vous un peu de temps.* (E, Th I, p.588)..

³⁰⁷⁵ PdM, Th I, p.831.

³⁰⁷⁶ PdM, Th I, p.826.

³⁰⁷⁷ PdM, Th I, p.833.

³⁰⁷⁸ AMALRIC : *Et cependant, Ysé, Ysé, Ysé, / Cette grande matinée éclatante quand nous nous sommes rencontrés ! [...] / Quel vent féroce il faisait dans le grand soleil ! Comme cela sifflait et cinglait, et comme le dur mistral hersait l'eau casée !* (PdM, Th I, p.833).

³⁰⁷⁹ PdM, Th I, p.831.

³⁰⁸⁰ PdM, Th I, p.851.

³⁰⁸¹ PdM, Th I, p.852.

³⁰⁸² PdM, Th I, p.853.

³⁰⁸³ PdM, Th I, p.899.

Dans le climat non moins orageux de *L'Otage*, la première action scénique est celle du vent qui s'engouffre par la porte ouverte, siffle et fait vaciller « la bougie qui s'incline »³⁰⁸⁴, préfigurant la prostration de Sygne à l'heure de son sacrifice. Le vent soutient aussi le Pape qui défend Dieu face à Coufontaine : « il fait grand vent » dès le début de la scène, qui se passe pourtant à l'intérieur³⁰⁸⁵. Succédant ensuite aux paroles du Pape, « un violent coup de vent ébranle la maison³⁰⁸⁶ » comme pour chasser le monde ancien. C'est ce même vent qui se lève dans *L'Annonce faite à Marie* pour ranimer l'enfant morte : souffle de vie, le vent du matin que sent Violaine sur sa joue se confond avec la respiration de l'enfant ressuscité³⁰⁸⁷, apportant au drame une vie nouvelle et fécondant la femme d'un enfant spirituel.

Dans *Le Soulier de satin*, le parcours du vent donne une clé de lecture précieuse. Le souffle y est explicitement associé au saint Esprit de Dieu : « Dieu soufflera sur toi³⁰⁸⁸ », promet l'Ange à Prouhèze pour fortifier son renoncement. En effet, motif filé au long du drame, le vent guide subrepticement le cours de l'action : il agite la mer sur laquelle flotte le Père Jésuite et souffle sur son visage alors qu'il prie pour Rodrigue³⁰⁸⁹ ; il purifie Prouhèze lorsqu'elle consent à l'Afrique et qu'un « coup de vent [...] fait battre la fenêtre », un « vent d'automne, [...] grand bruit qui balaye la terre et la mer »³⁰⁹⁰. Ce vent divin, qui a déjà conduit Christophe Colomb³⁰⁹¹ à la terre promise, mène le bateau de Rodrigue³⁰⁹², et lui ramène ce frère disparu qui priait pour lui dans ce même vent³⁰⁹³. Avant la mort de Prouhèze, « pas un souffle de vent » n'agite

³⁰⁸⁴ Ot, Th I, p.903.

³⁰⁸⁵ Ot, Th I, p.920.

³⁰⁸⁶ Ot, Th I, p.924.

³⁰⁸⁷ VIOLAINE : *Bonjour, Sœur ! Je sens sur ma face le souffle du jour qui naît*, dit Violaine tandis que l'enfant s'anime. (AM, Th I, p.1059)

³⁰⁸⁸ SdS, Th II, p.410.

³⁰⁸⁹ LE PERE JESUITE : *Cette vague, voici bientôt la dernière pour m'emporter. [...] Je me sers [...] du souffle que je ressens tour à tour avec sa cessation sur ma face [...] / Pour bénir cette terre que mon cœur devinait là-bas dans la nuit, tant désirée !* (SdS, Th II, p.261).

³⁰⁹⁰ SdS, Th II, p.332

³⁰⁹¹ SAINT JACQUES : *C'est moi qui tirais [Colomb] pendant qu'un vent mystérieux soufflait jour et nuit dans ses voiles, / Jusqu'à ce que dans le flot noir il vît les longues tresses rubigineuses de ces nymphes cachées que le matelot appelle raisin-des-tropiques.* (SdS, Th II, p.341).

³⁰⁹² Souffle de la grâce, c'est également le vent qui conduit à son gré Dona Musique vers le Vice-Roi de Naples :

LE VICE-ROI : *Qu'est-ce que c'est que de pénétrer ainsi sur mes terres sans papiers ?*

DONA MUSIQUE / *Ce n'est pas ma faute ! C'est le bateau qui n'a plus voulu avancer. / Je vous l'ai déjà raconté ! il n'y avait pas un souffle d'air.* (SdS, Th II, p.351).

³⁰⁹³ LE CAPITAINE : *C'est le vent du Sud peu à peu qui vient à bout de l'exhalaison de l'Afrique. / Demain vous entendrez nos voiles tirer et travailler parmi la grande émigration de la mer et la volonté de Dieu soufflera sur nous.* (SdS, Th II, p.348).

le bateau de Rodrigue³⁰⁹⁴, qui se remet à « remuer » à l'heure de sa conversion³⁰⁹⁵, manifestant à la fois le travail de la grâce et la présence de Prouhèze en esprit à ses côtés. Car le vent ne quitte pas cette dernière : tandis qu'elle se débat contre sa passion, il la berce dans sa douleur³⁰⁹⁶, jusqu'à ce qu'elle devienne elle-même une étoile « dans le souffle du Saint-Esprit³⁰⁹⁷ ». La victoire de ce vent préfigure celle des amants, à un moment charnière du drame où ils se convertissent, la dernière scène célébrant, comme dans *Partage de Midi*, le triomphe de l'Esprit : « il n'y a qu'à respirer pour vous remplir de Dieu !³⁰⁹⁸ » s'exclame le Frère Léon en mettant fin au drame.

Claudiel reprend dans *Le Livre de Christophe Colomb* ce rôle providentiel du vent qui mène où bon lui semble les navigateurs. C'est à ce souffle d'en-haut qu'il attribue la découverte de l'Amérique :

*CHRISTOPHE COLOMB I : Ce n'est pas les équipages qui marchent, c'est le vent qui les fait marcher. [...] depuis que nous sommes partis, le vent souffle dans la bonne direction, une jolie brise sans interruption vers l'Ouest.*³⁰⁹⁹ Le vent qui mène les hommes vers une terre nouvelle se confond avec l'Esprit de Pâques qui en trois jours³¹⁰⁰ fait passer le héros de l'ancien au nouveau monde, de la terre au paradis. Ce vent accompagne aussi Jeanne d'Arc à l'heure de sa mort : juste après sa condamnation, « il y a un certain mauvais petit vent venu d'on ne sait où qui se met à souffler³¹⁰¹ », tandis que dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* juste à l'heure de la pâque est évoqué le « passage du vent³¹⁰² ». Chassant les puissances du mal après la prière d'Azarias pour les futurs époux, il souffle pour rendre féconde l'union nuptiale. Communiquant un message ou l'assistance du ciel, insufflant aux amants la vie éternelle, la présence du vent n'est jamais anodine ; il vient prévenir et purifier, fortifier et consoler ceux qui acceptent de se laisser mener par lui vers l'imprévu.

Par ce souffle céleste sont portés les oiseaux, qui représentent à leur tour l'Esprit de Dieu. Des métaphores aviaires au chant des volatiles qui accompagne le héros à l'heure de l'épreuve, Claudiel les

³⁰⁹⁴ SdS, Th II, p.435.

³⁰⁹⁵ DON MENDEZ LEAL : *Excusez-moi, votre bateau remue, j'ai un peu mal au cœur.* (SdS, Th II, p.465).

³⁰⁹⁶ Dans la scène de La Lune, Prouhèze est remplacée par « cette palme que le vent de la mer par reprises après de longs suspens fait remuer et qui tremble, / Libre et cependant captive ». (SdS, Th II, p.367).

³⁰⁹⁷ SdS, Th II, p.410.

³⁰⁹⁸ SdS, Th II, p.529.

³⁰⁹⁹ CC, Th II, p.598. A l'inverse, les marins qui se révoltent contre Colomb se rebellent contre « ce vent-là qui leur fait peur ».

³¹⁰⁰ CHRISTOPHE COLOMB : *Quand je suis parti pour mon premier voyage les matelots voulaient me tuer et je les ai priés d'attendre trois jours. Ils m'ont attendu trois jours et j'ai découvert le monde nouveau.* (CC, Th II, p.619).

³¹⁰¹ JdA, Th I, p.668.

³¹⁰² HTS, Th II, p.725.

convoque fréquemment dans ses drames. Une colombe est même invitée sur scène dans *Le Livre de Christophe Colomb*, audacieuse invitation de la troisième Personne divine sur scène.

b. « Tout ce qui est esprit et tout ce qui a des ailes !³¹⁰³»

L'Esprit de Dieu descendit sur les eaux sous la forme d'une colombe³¹⁰⁴.

Les oiseaux révèlent le souffle du vent et manifestent le printemps, espérance qui renaît après l'épreuve ; ainsi voit-on « les oiseaux du ciel picor[er] le grain perdu » quand la moisson est rentrée après la mort de Violaine³¹⁰⁵, et « les colombes des Cieux » envahir la scène du *Livre de Christophe Colomb* pour signifier la victoire de la vie sur la mort³¹⁰⁶. Dans l'Ancien Testament, l'oiseau est offert en holocauste³¹⁰⁷ et en manne pour les hommes³¹⁰⁸, préfiguration du Christ qui s'offre en nourriture. Le chant des oiseaux qui accompagne Violaine et Jeanne dans leur sacrifice entre en résonance avec le texte sacré pour souligner la dimension christique de leur geste. Dans l'Évangile, l'oiseau sert ensuite de métaphore au Christ pour manifester la tendresse du Père³¹⁰⁹, image que l'on retrouve chez l'oiseau claudélien, indéfectible compagnon du voyageur solitaire.

Le chant de l'oiseau s'élève en guise de voix céleste pour annoncer le printemps et encourager le héros. Il devient le signe de l'espérance et de la force que l'Esprit-Saint communique aux hommes. Ainsi, dans *Tête d'Or*, au milieu de la nuit, à l'heure où le « pauvre pays [est] détruit, dévasté, balayé comme un parc à moutons », un rossignol « ne contient point son cœur [et] chante les merveilles de Dieu.³¹¹⁰ Il « chante tout à coup de nouveau » « après l'effrayant hiver »³¹¹¹, annonçant et préfigurant la vie qui s'apprête à jaillir malgré

³¹⁰³ CC, Th II, p.579.

³¹⁰⁴ CC, Th II, p.576.

³¹⁰⁵ AM, Th I, p.1080.

³¹⁰⁶ CC, Th II, p.625.

³¹⁰⁷ Lev, 14 -15.

³¹⁰⁸ Ex, 16, 13 ; Nb, 11, 31-32.

³¹⁰⁹ « Regardez les oiseaux du Ciel, Lui fait dire saint Matthieu, ils ne font ni semailles ni moisson, ils n'amassent pas dans les greniers, et votre Père céleste les nourrit. Ne valez-vous pas beaucoup plus qu'eux ? » (Mt 6, 26).

³¹¹⁰ TdO II, Th I, p.372.

³¹¹¹ TdO II, Th I, p.376.

la mort. Dans *L'Annonce faite à Marie*, quand part le père pour Jérusalem, un loriot accompagne son départ et le soutient de son chant³¹¹², suivi de celui d'un coucou³¹¹³. Quand Mara reconnaît enfin la résurrection miraculeuse de sa fille, « *on voit voler de grandes bandes de pigeons qui tournent, s'éparpillent et s'abattent çà et là dans les éteules*³¹¹⁴», annonçant peut-être le salut de cette femme au cœur dur. Quant au *Livre de Christophe Colomb*, à l'heure critique de la révolte des marins, la colombe annonce la terre nouvelle, réécriture de l'arche de Noé :

CHRISTOPHE COLOMB I : Regardez !

*A ce moment un oiseau apparaît, sur l'écran d'abord, ensuite sur la scène.*³¹¹⁵

De fait, la colombe est un soutien sans faille pour le héros éponyme ; « un tourbillon de colombes » était déjà venu préalablement chasser « les personnages grotesques des quadrilles³¹¹⁶ ». Associée à la figure du Défenseur de la scène précédente³¹¹⁷, l'« irruption des colombes³¹¹⁸ » manifeste explicitement le don de l'Esprit Saint³¹¹⁹ qui soutient le juste à l'heure de la mort face à l'Accusateur, joué dans le drame par l'Opposant.

Si l'oiseau accompagne le héros pour le soutenir et lui transmettre l'Esprit de Dieu, il ne quitte pas non plus les figures de la grâce, manifestant leur proximité avec l'Esprit-Saint. Ainsi, le chant des oiseaux encourage Violaine dans son épreuve³¹²⁰, écho aux voix divines qu'entend Jeanne d'Arc à l'arrière-plan du drame, et au chant des moniales de Monsanvierge ; figure de la grâce, Mara l'appelle « petite colombe³¹²¹ », motif qu'on retrouve dans le personnage de Dona Musique, caractérisée par une « tache sur [s]on épaule en forme de colombe³¹²² ». Jeanne d'Arc, elle, est accompagnée d'une « impression limpide de rossignol³¹²³ »...

³¹¹² ANNE VERCORS : *Le loriot siffle au milieu de l'arbre rose et doré ! / Qu'est-ce qu'il dit ? [...] qu'il fait beau, que Dieu est grand, qu'il y a encore deux heures avant midi. / Qu'est-ce qu'il dit encore, le petit oiseau ? / Qu'il est temps que le vieux homme s'en aille / Ailleurs et qu'il laisse le monde à ses affaires.* (AM, Th I, p.796).

³¹¹³ « *On entend au loin un coucou qui dit : mi di ! / mi di ! / là bas ! / là bas !* » (AM, Th I, p.798-799).

³¹¹⁴ AM, Th I, p.1080.

³¹¹⁵ CC, Th II, p.602.

³¹¹⁶ CC, Th II, p.579.

³¹¹⁷ CC, Th II, p.578-579.

³¹¹⁸ CC, Th II, p.579.

³¹¹⁹ « *Quand viendra le Défenseur, que je vous enverrai d'auprès du Père, lui, l'Esprit de vérité qui procède du Père, il rendra témoignage en ma faveur.* » (Jn, 15, 26).

³¹²⁰ L'alouette chante dans la nuit avant le sacrifice de Violaine (AM, Th I, p.1001). Dans la seconde version, elle chante à nouveau à l'heure de la mort pour accompagner son âme vers le ciel (AM (version pour la scène), Th II, p.842).

³¹²¹ AM, Th I, p.1050.

³¹²² SdS, Th II, p.352.

³¹²³ JdA, Th II, p.49.

Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, c'est la Reine Isabelle qui est associée à l'oiseau blanc : elle l'envoie en mission³¹²⁴ porter à Christophe l'anneau de l'alliance et de la fidélité. L'oiseau est ainsi le messager qui unit Colomb à la Reine comme l'Esprit unit l'homme à son Dieu ; il accompagne la femme-*anima* comme l'Esprit se tient aux côtés de l'âme. La venue de l'Oiseau-Dieu se lit alors comme une *Visitation* ; Claudel l'écrit à sa correspondante Françoise de Marcilly, en évoquant son pigeon apprivoisé, « humble image du S. Esprit, qui vient vous rendre visite³¹²⁵ ». Les oiseaux qui accompagnent Violaine ou Jeanne d'Arc à l'heure de leur *Fiat* viennent à la fois signifier l'inhabitation du Christ en elles à ce moment clé du drame, et leur identification au Christ qui signe la communion profonde que leur *fiat* marial a provoqué par l'Esprit-Saint.

Pour marquer le lien substantiel qui, comme Marie, unit au Christ celui qui accueille l'Esprit, Claudel use de figures poétiques en assimilant à l'oiseau le personnage converti. Ainsi, au début de son drame, Tête d'Or ne vit pas de l'Esprit-Saint ; il est un oiseau chimérique qui ne lui donnera qu'une victoire imaginaire :

*TÊTE D'OR : Et c'est ainsi que je m'élève, non pas comme le petit oiseau / Mais comme le sphinx aux cris éclatants, le cheval volant aux serres d'aigle.*³¹²⁶

Cet oiseau qui ne produit pas de chant mais des cris devient le révélateur de l'imposture de ce faux roi. Le véritable oiseau est ailleurs, sous les traits de la Princesse « clouée comme un oiseau de nuit³¹²⁷ », contrepoids qui rachète le leurre du faux-oiseau et qui invoque sur lui la grâce. Son sacrifice est efficace puisqu'à l'heure de la défaite, tandis que souffle le vent de la délivrance, Tête d'Or devient à son tour un vrai oiseau, « semblable à un pigeon indigné qui bondit vers sa femelle en traînant des ailes.³¹²⁸ » Face au sphinx et à Pégase, ce modeste pigeon rappelle à la fois l'état de faiblesse nécessaire au déploiement de l'Esprit, et signifie la victoire de Tête d'Or qui, enfin faible, peut devenir fort. Dans *L'Échange*, Louis est aussi fait pour avoir des ailes : il est entré chez Marthe « comme un oiseau / Étranger que le vent a emporté³¹²⁹ ». Mais il s'est laissé griser par la liberté de l'oiseau ; « vol[ant] dans l'air comme un busard, comme Jean-le-Blanc qui

³¹²⁴ « Isabelle [...] lui met une bague à la patte et lui donne la liberté. Elle s'envole. » (CC, Th II, p.580). A la scène suivante, Christophe Colomb « s'en empare » (CC, Th II, p.582), puis porte à son doigt « cet anneau qu'une colombe [lui] a apporté », « gage de Js Jës saintes épousailles » avec « la Volonté de Dieu » (CC, Th II, p.587).

³¹²⁵ Lettre du 24 juin 1937 de Paul Claudel à Françoise de Marcilly, *Lettres à une amie*, op. cit. p.130.

³¹²⁶ TdO, Th I, p.417.

³¹²⁷ TdO, Th I, p.477.

³¹²⁸ TdO, Th I, p.453.

³¹²⁹ E, Th I, p.538.

plane », le texte nous indique que cet oiseau n'est qu'une « illumination »³¹³⁰. De fait, il refuse de devenir vraiment l'oiseau de la grâce dont il redoute la captivité :

*LOUIS LAINE : Je me défie de toi. / Car que fais-tu de mon âme, l'ayant prise, / Comme un oiseau qu'on prend par les ailes, tout vivant, et que l'on empêche de voir ?*³¹³¹

La comparaison âme/oiseau est reprise dans *L'Annonce faite à Marie* par l'image de l'hirondelle, « petite croix véhémement » qui préfigure le sacrifice de Violaine, et qui rappelle la fonction sacrificielle de l'oiseau. En refusant de devenir une telle proie, Louis déploie ses ailes pour s'enfuir et non pour s'élever. Une fois encore, la figure féminine s'offre alors en contrepoint du refus masculin : Marthe est comparée à une « poule qui a pondu ses œufs et veut toujours garder ses petits sous ses ailes³¹³² », comme le Christ³¹³³. Quant à Christophe Colomb, tout l'enjeu de son drame est d'investir son nom en devenant lui aussi « une colombe et un porte-Christ » que Dieu a envoyés à la Reine³¹³⁴ pour faire Sa volonté... La poésie trouve ainsi dans la métaphore de l'oiseau une efficacité sans faille pour exprimer *l'assimilation* de l'Esprit Saint par le héros.

À l'image du vent portant les oiseaux s'adjoint celle de l'eau déversant la grâce, au souffle qui donne l'existence s'ajoute l'eau qui maintient en vie. Comme le souffle primitif, elle fait partie des cosmogonies ancestrales qui représentent « l'esprit de Dieu plan[ant] sur les eaux »³¹³⁵.

c. « Je ne trouve rien de plus propre que l'eau pour exprimer les choses spirituelles. »³¹³⁶

*Par une espèce de marée céleste, l'eau purifiante qui n'atteignait que le corps atteint maintenant les esprits. Ce qui lavait baptise*³¹³⁷.

Signe de fécondité et de purification, de libération et de régénération, l'eau qui évoque le baptême n'est exclue d'aucun drame, où, comme le vent, elle a plus un statut d'actant que de symbole.

³¹³⁰ E, Th I, p.535.

³¹³¹ E, Th I, p.541.

³¹³² E, Th I, p.543.

³¹³³ « Jérusalem, Jérusalem, toi qui tues les prophètes et qui lapides ceux qui te sont envoyés, combien de fois ai-je voulu rassembler tes enfants comme la poule rassemble ses poussins sous ses ailes, et vous n'avez pas voulu ! » (Lc, 13, 34).

³¹³⁴ CC, Th II, p.591.

³¹³⁵ « L'idée d'une eau primordiale est très ancienne. Cette étendue sans limite se présente comme l'immense vivier de tous les possibles. » On trouve cette notion d'eau primitive dans les "récits des origines" hindous, babyloniens, bibliques, plus de vingt siècles avant J.C.. (Maurice Cocagnac, *Les Symboles bibliques*, op. cit. p.53).

³¹³⁶ Paul Claudel citant Thérèse d'Avila, J I, p.333 (1915).

³¹³⁷ J I, p.81.

Au début des premiers drames, la pluie tombe systématiquement, installant une communication du ciel vers la terre, parole divine qui se dit et ensemece la terre pour la féconder. Ce mouvement descendant rappelle la primauté de la Parole divine dans le dialogue avec l'homme autant qu'il évoque la kénose. Par l'eau de pluie, le ciel se communique aux hommes, il déverse la grâce avant l'épreuve, ordonnant l'intrigue³¹³⁸ et manifestant la volonté de Dieu qui la précède. *Le Repos du septième jour* s'ouvre ainsi par une pluie bienfaisante qui féconde le drame et la parole, réécriture mythique du livre d'Isaïe³¹³⁹:

*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 du temps avec cérémonie, elle produit un ample sacrifice*³¹⁴⁰. Avant ce drame, le quatrième vers de *Tête d'Or* évoquait déjà la pluie sous forme d'une « arche pluvieuse³¹⁴¹ ». Dans *L'Échange*, on apprend dès le deuxième verset que « toute la nuit il a plu / À verse, comme il pleut ici³¹⁴² » ; quant au *Repos du Septième Jour*, sa troisième réplique indique également que « la pluie descend du ciel³¹⁴³ ». Si *La Ville est* plutôt placée sous le signe du feu, la pluie inonde à nouveau la scène d'ouverture de *L'Otage*, où il « pleut à verse. La pluie flanquée avec violence ruisselle sur les carreaux.³¹⁴⁴ » De même, le prologue de *L'Annonce faite à Marie* nous apprend qu'une « petite pluie a fait du bien à tout le monde³¹⁴⁵ ». Dans ces drames, l'eau préliminaire atteste que la présence de l'Esprit-Saint est antérieure aux actions des hommes, qu'il précède de sa grâce.

Si l'Esprit-Saint imprègne ainsi les personnages pour leur communiquer Sa grâce, Il agit ensuite en purificateur, en vue d'une régénérescence baptismale :

*MARTHE : Regarde là ! regarde. / L'Océan. Regarde le seuil des eaux ! / Pour l'homme du Vieux monde qui vers le soir tourne sa face fatiguée / Où est le terme du jour là est l'éclat de l'eau. / Mais voici que tu as porté tes pieds de l'autre côté. / Avoue donc ici et confesse-toi. / Tu t'es plongé dans la mer ce matin et voulais aller jusqu'au fond ; / Mais ce n'est pas cette eau salée-là qui te purifiera, mais celle qui sort de tes yeux*³¹⁴⁶.

³¹³⁸ Sur « le sens de l'histoire », voir le chapitre 6.

³¹³⁹ « La pluie et la neige qui descendent des cieux n'y retournent pas sans avoir abreuvé la terre, sans l'avoir fécondée et l'avoir fait germer, donnant la semence au semeur et le pain à celui qui doit manger ; ainsi ma parole, qui sort de ma bouche, ne me reviendra pas sans résultat, sans avoir fait ce qui me plaît, sans avoir accompli sa mission. » (Is, 55, 10-11).

³¹⁴⁰ RSJ, Th I, p.600.

³¹⁴¹ TdO, Th I, p.351.

³¹⁴² E, Th I, p.533.

³¹⁴³ RSJ, Th I, p.600.

³¹⁴⁴ Ot, Th I, p.920.

³¹⁴⁵ AM, Th I, p.994.

³¹⁴⁶ E, Th I, p.583.

Le champ sémantique du *passage*³¹⁴⁷ associe étroitement l'eau au trépas pour évoquer la nécessaire mort intérieure dans le rite du baptême. Par la bouche de Marthe, si Claudel commente à la fois l'acte de lecture – « Regarde ! » - et l'acte d'intériorisation nécessaire à la compréhension du symbole poétique - l'eau que voit Louis n'est pas celle qui lui apportera le salut -, c'est pour mettre en valeur la portée théologique du symbole. Le symbole n'a pas de réalité sans interprétation et le baptême pas de validité sans intention. L'invitation à passer d'une eau extérieure à une eau intérieure incite à une prise de conscience poétique et spirituelle. En engageant Louis à passer de l'eau de la mer où il aime baigner son corps, à l'eau des larmes qui laverait son âme, Marthe lui expose une catéchèse baptismale ; pour lui qui baigne déjà dans les eaux du salut, elle met à sa portée la compréhension de l'eau et la *possibilité* de la conversion par un double acte de lucidité – « regarde » - et d'intériorisation – « tu voulais aller jusqu'au fond » -, qui correspond au repentir. D'autres drames mettent en scène le passage baptismal par la mort en l'associant à une eau purificatrice : ainsi, les blessures de Tête d'Or « ne rendent que de l'eau » avant son décès³¹⁴⁸. La destruction de *La Ville* est combinée à « l'eau et l'ardeur du ciel [qui nettoient] les latrines et les théâtres³¹⁴⁹», tandis qu'à l'heure de la mort des amants du *Partage* tombe « une pluie comme [Ysé] n'en a jamais vue !³¹⁵⁰» Dans *L'Otage*, la pluie prépare la pâque des Coufontaine : « L'eau tombe, prophétise Georges³¹⁵¹, Effaçant avec la même patience / L'année qu'elle a mise à la mener à son point, / Préparant la terre comme une sépulture, l'immense ensevelissement des graines.³¹⁵²» Dans *L'Annonce faite à Marie*, elle a couché « la poussière du chemin »³¹⁵³, annonçant par cette image la sépulture de Violaine qui mourra dans la sablière, cet « or pour la terre / Après ces longs jours de chaleur³¹⁵⁴» qui évoque la lumière apportée au drame par sa mort. L'eau tombe de nouveau avant le dénouement : aux larmes de Mara succède la pluie, « çà et là sur la plaine, [...] dont les traits se croisent avec les rayons du soleil³¹⁵⁵», réconciliant l'eau de la nature et l'eau du repentir en une union qui sonne la fin du drame.

³¹⁴⁷ « seuil », « terme », « l'autre côté », « fond »...

³¹⁴⁸ TdO, Th I, p.471.

³¹⁴⁹ Ville, Th I, p.716.

³¹⁵⁰ PdM, Th I, p.895.

³¹⁵¹ « Une nappe d'eau ruisselle sur les quatre croisées » (Ot, Th I, p.924).

³¹⁵² Ot, Th I, p.932.

³¹⁵³ AM, Th II, p.994.

³¹⁵⁴ AM, Th I, p.1020.

³¹⁵⁵ AM, Th I, p.1080.

Dans *Le Soulier de Satin*, qui retrace un chemin de rédemption et de purification, le motif de l'eau est filé tout au long du drame, qui commence et s'achève sur un bateau. Le Père Jésuite s'était offert aux eaux de la grâce par son naufrage symbolique afin que Rodrigue fût sauvé par elles, et l'Ange gardien est envoyé des eaux célestes pour le salut des amants :

*L'ANGE GARDIEN : Moi, c'est vers ces eaux que j'habite que métier m'est de ramener ce poisson qui leur appartient. / Ces eaux que tu as tellement désirées, ne sont-ce pas elles qui sont en train de le guérir de la terre*³¹⁵⁶?

En invitant Prouhèze à se livrer à son tour aux eaux du salut, l'Ange la presse de vivre selon l'Esprit³¹⁵⁷ : « Laisse-toi persuader peu à peu par ces eaux qui te délient.³¹⁵⁸ » Le thème du rachat est à nouveau associé à l'eau par le « déliement » qu'elle opère, et l'eau agit en libératrice de la mort même : bien qu'attaché, le Père jésuite flotte « sur la mer libre³¹⁵⁹ » ; Prouhèze y conquiert de même sa liberté³¹⁶⁰ lorsqu'elle s'y abandonne³¹⁶¹, et Rodrigue y célèbre avec cette même liberté « ses fiançailles »³¹⁶².

Par l'eau, « signe sacramentel de la nouvelle naissance³¹⁶³ », est manifestée la puissance rédemptrice de l'Esprit Saint qui écrase le péché en noyant la terre et l'âme d'une surabondance de grâce. Mais l'eau, dont, révèle Bachelard, l'image n'a pas « la constance et la solidité » des images fournies par les autres éléments³¹⁶⁴, ne saurait suffire à purifier ; la radicalité du feu est aussi nécessaire au salut de l'homme, pour brûler son orgueil, éclairer ses ténèbres et réchauffer son âme.

³¹⁵⁶ SdS, Th II, p.412.

³¹⁵⁷ Rm 8, 1-27.

³¹⁵⁸ SdS, Th II, p.405.

³¹⁵⁹ SdS, Th II, p.261.

³¹⁶⁰ Elle reprend les mots du Père Jésuite : « *La Mer ! La Mer libre !* » (SdS, Th II, p.402).

³¹⁶¹ « *Ah ! je n'en ai pas assez ! encore ! Rends-la moi donc enfin, cette eau où je fus baptisée !* » (SdS, Th II, p.411).

³¹⁶² SdS, Th II, p.528.

³¹⁶³ CEC p.182, §694.

³¹⁶⁴ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p.33.

d. « Ce feu sacré...³¹⁶⁵ »

*Le feu, c'est ce qui remplace désormais bienheureusement le temps et l'espace
et qui détruit et élimine sans fin jusque dans ses racines
la possibilité d'être ailleurs qu'avec Dieu.³¹⁶⁶*

Comme le vent et l'eau, le feu n'est exclu d'aucun drame de Claudel, où il est à la fois le témoin de la présence de Dieu³¹⁶⁷ et « la Lumière de la conscience³¹⁶⁸ », l'exterminateur et le purificateur³¹⁶⁹. Dans l'histoire de la conversion des personnages, la présence du feu à leurs côtés, qu'il ravage ou éclaire, « symbolise l'énergie transformante des actes de l'Esprit-Saint³¹⁷⁰ ». Par sa lumière il contrebalance la cécité du pécheur et par sa chaleur, il ranime l'âme roide.

Le drame *Tête d'Or* débute dans le froid et l'humidité, sous le signe de l'ennui qu'aucune espérance ne réchauffe, au point qu'il est impossible à Simon Agnel d'allumer un feu³¹⁷¹. Pourtant, sa soif spirituelle est grande, son « esprit fume et bout³¹⁷² » et il sent une aspiration à s'élever « comme la flamme enracinée³¹⁷³ ». L'oxymore associe à raison le feu à l'arbre, annonçant à l'insu du héros la planche qui façonnera sa couche funèbre³¹⁷⁴, mais qui lui permettra devenir enfin, dans la mort, cette flamme inextinguible à laquelle il aspirait. En attendant le ravivage du feu, le drame entier est plongé dans les ténèbres du péché et de l'ennui :

³¹⁶⁵ « Ce feu sacré dont je parle et que j'appellerais plutôt une lumière volante et violente, loin de détruire, elle tire sur nous de toutes parts, et voici de l'inconnu, voici de nouvelles forces qui se lèvent et qui accourent et qui se déploient et qui en tumulte elles se concertent ! » (« L'Enthousiasme », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1392-1393).

³¹⁶⁶ *Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.327

³¹⁶⁷ C'est ainsi sous la forme d'un buisson ardent puis d'une colonne de feu que le Seigneur se rend présent dans le Livre de l'Exode. (Ex 3, 2 ; Ex 13, 21).

³¹⁶⁸ P.Newman, cité par H. de Lubac, *La Révélation divine*, p.59.

³¹⁶⁹ « Le feu dévorant de Dieu n'est pas systématiquement ravageur. Il est aussi un feu de purification et de transmutation de l'humanité pécheresse. » (Maurice Cocagnac, *Les Symboles bibliques*, op. cit. p.48.) Claude le met en scène comme instrument de la justice divine : c'est par le Feu que souffrent les damnés du *Repos du Septième Jour*. « Le Feu suffit à tout expliquer, rapporte le Démon, Le damné est examiné par le Feu indéfectible. »

³¹⁷⁰ CEC p.183, §696

³¹⁷¹ *SIMON* : *Je voulais faire du feu, mais c'était trop humide*. (TdO, Th I, p.353).

³¹⁷² TdO, Th I, p.363.

³¹⁷³ TdO, Th I, p.365.

³¹⁷⁴ C'est par la mise en scène d'une planche, associée à un mouvement descendant, que *Tête d'Or* choisit de son trône usurpé. (TdO, Th I, p.449).

le peuple est comparé à la lampe qu'on met sous le boisseau³¹⁷⁵ ; prêt à « s'éteindre / Comme une lampe qui empoisonne et qu'on étouffe avec un torchon mouillé³¹⁷⁶», il est dans l'obscurité³¹⁷⁷. Aussi, pour éclairer et réchauffer ce monde finissant, deux héros se lèvent sous le signe du feu : la Princesse qui éclaire les hommes³¹⁷⁸, et Tête d'Or qui les éblouit. Ce dernier, provoquant la victoire par « ses yeux étincelants³¹⁷⁹ » « apporte la chaleur dans un lieu glacé, et dans la nuit noire une lumière éclatante³¹⁸⁰ ». Mais la mort de Cébès pervertit ce feu qui devient infernal : son éclat n'est qu'une chimère, « un désir, la séduction du feu / Invincible³¹⁸¹ » qui le consume lui-même. Face à ce feu qui n'est qu'une « très chère violence arrivée à la fin de [la] lugubre journée³¹⁸² », s'allume un vrai feu, mystérieux, enraciné parce qu'il couve sous la terre³¹⁸³ tandis qu'un « soleil rouge brûle » au-dessus de l'armée³¹⁸⁴ : il donne à Tête d'Or la défaite.

Ce feu rédempteur se rallume symboliquement à l'heure de sa mort, à travers le soleil qui « emplit d'une immense rougeur la scène » et dans lequel Tête d'Or reconnaît un « feu » et du « sang »³¹⁸⁵, qui le lavent de son péché. Le feu fait également son œuvre de rédemption dans *Le Repos du septième Jour*. Aux Enfers, l'Empereur passe l'épreuve du feu qui « fait connaître sa vertu ». Ce feu « sans feu et sans fumée » ne saurait être que spirituel :

LE DEMON : « Ce n'est point le feu domestique ! ce n'est point le feu de la cuisine, ce n'est point le feu de la forge ! / Et sa chaleur est plus rude que le soufflet de la fournaise, plus dure que le Soleil en août [...] / Il est appelé le feu pénal. [...] / Connais de tout feu quelle est l'opération : il sépare, il assimile, rendant l'air à l'air, à la terre la cendre. / Et c'est pourquoi on le compare à la Science et à la Justice, pur, exact, indéfectible. [...] / Il détruit ce qui le nourrit, de ce qu'il détruit produisant de la chaleur et de la lumière.³¹⁸⁶

³¹⁷⁵ Mt 5, 15.

³¹⁷⁶ TdO, Th I, p.373.

³¹⁷⁷ : « Malheureux, dit l'un des veilleurs, il y a des ténèbres sur moi et je sais qu'il y a une chose que je ne vois point ». (TdO, Th I, p.377).

³¹⁷⁸ Elle est envoyée par le roi comme pythie alors que les hommes se lamentent : « Ô quand reviendra le soleil ! » (TdO, Th I, p.378).

³¹⁷⁹ TdO, Th I, p.390.

³¹⁸⁰ TdO, Th I, p.389.

³¹⁸¹ TdO, Th I, p.417.

³¹⁸² TdO, Th I, p.429.

³¹⁸³ « Voici qu'une fumée se lève de la terre. » (TdO, Th I, p.448). Plus explicitement encore dans la première version du drame, « les flocons violets de fumée / Se colorent d'un feu précurseur : / Il annonce un jour de combat. » (TdO I, Th I, p.117). A ce moment du drame, le feu sort de la terre, esquissant enfin la « flamme enracinée » à laquelle aspirait Simon et qui résoudra le drame.

³¹⁸⁴ TdO, Th I, p.451.

³¹⁸⁵ TdO, Th I, p.472. La première version évoque un "incendie dans le ciel » (TdO I, Th I, p.143).

³¹⁸⁶ RSJ, Th I, p.627.

Il brûle en enfer l'âme des pécheurs et embrase au ciel celle des saints : « Un même feu nourrit en vous la vie / Dans le ciel et des êtres bienheureux la splendeur et la fusion / Qui de l'Enfer est la passion et la brûlure³¹⁸⁷ ». Aussi, quand un feu s'élève des Enfers en réponse à la prière de l'Empereur, l'action justificatrice et purificatrice de Dieu est signifiée :

Le sol tremble. Grondement souterrain tel qu'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 cap³¹⁸⁸.

Au retour de l'Empereur, après la victoire sur l'armée ennemie, l'âme « allumée du feu » divin fait « contrepoids » à l'« autre feu [...] au-delà du Vide³¹⁸⁹, transfiguration spirituelle et victoire du Dieu des vivants sur celui des morts.

La puissance de l'Esprit qui transfigure tout acte mauvais en occasion de salut permet qu'un feu infernal allumé par les hommes consume la cause même de ce feu vengeur pour calciner le péché. Ainsi l'incendie de *L'Échange* allumé par Lechy Elbernon³¹⁹⁰, devient un instrument de justice et de purification. En détruisant toute la fortune de Pollock et en tuant Louis Laine, il brûle l'avarice de l'un et « l'amour déréglé » de l'autre³¹⁹¹. Consentant à ce feu et à l'immolation de ses biens³¹⁹², Thomas Pollock Nageoire est le grand vainqueur de la combustion qui a transformé ses dollars en grâce, personnifiée par la figure de Marthe avec laquelle il quitte la scène³¹⁹³.

De même, un feu « fait de main d'homme » est l'élément déclencheur de l'intrigue de *La Ville*. Depuis la hauteur d'où la contemplent Avare et Besme au début du drame, « on voit des flammes qui peu à peu se développent en un grand incendie³¹⁹⁴ », tandis qu'Avare admire son œuvre de destruction :

AVARE : Le feu partout éclate, et l'on ne sait qui l'a bouté. / Tantôt c'est une fabrique, ou un magasin, ou des théâtres, ou un lycée, / Ou un ministère avec ses cinq étages bondés de papiers, qui flambe [...] Et ici et là, la nuit, on voit le feu qui ronfle dans les caves. [...] / Comme ce feu brille et qu'il me paraît jaune dans la nuit³¹⁹⁵!

³¹⁸⁷ RSJ, Th I, p.628.

³¹⁸⁸ RSJ, Th I, p.610.

³¹⁸⁹ RSJ, Th I, p.659.

³¹⁹⁰ Parce que tout sert dans l'économie du salut, le feu qu'allume, ivre, Lechy Elbernon brûle vraiment pour purifier le drame, bien que le feu intérieur qui la consume n'ait aucune consistance :

LECHY ELBERNON : J'ai du feu au-dedans, mais ce n'est pas au cœur et il y a toujours quelque chose que je ne peux pas réchauffer, comme un glaçon enveloppé dans une serviette. (E, Th I, p.576).

³¹⁹¹ Marthe présente ainsi en quatre types les quatre personnages du drame : « Apprenez une chose de l'avare ! / Apprenez une chose de l'homme ivre et du jeune homme qui aime d'un amour déréglé. / Et apprenez une chose des femmes ». (E, Th I, p.595).

³¹⁹² "That's all", dit-il simplement en voyant brûler sa maison. (E, Th I, p.589).

³¹⁹³ E, Th I, p.595.

³¹⁹⁴ Ville II, Th I, p.667.

³¹⁹⁵ Ville II, Th I, p.667.

L'aspect artificiel de ce feu est souligné par les seules constructions humaines qu'il atteint, « fabrique, magasin, théâtre, lycée, ministère »... Mais ces dix jours d'incendie n'ont pas détruit la Ville, les flammes ont servi une cause spirituelle en consumant le monde ancien³¹⁹⁶, préparant la ville à recevoir un ordre nouveau. Ces flammes anarchistes deviennent un feu pascal, qui apporte « la paix³¹⁹⁷ » et consume la mort³¹⁹⁸, qui laisse « la terre saine » et dévoile « toute chose »³¹⁹⁹. L'Esprit de feu dispose ainsi la Ville à s'embraser d'un feu nouveau, mais spirituel et régénérateur : « La lumière commence, [...] voici la présence latérale du Soleil, voici la gloire, voici l'irrésistible invasion du feu ! / [...] Voici le jour de l'ostension de Dieu !³²⁰⁰ » L'œuvre du feu permet l'avènement d'une Pentecôte, fécondité perpétuelle de l'Esprit communiquant l'Esprit. Dans *Partage de Midi*, un même feu d'origine humaine sert à faire triompher « l'esprit inextinguible³²⁰¹ », par l'explosion qui clôt, hors-scène, le drame. La « forte flamme fulminante » qu'on entend crépiter dans l'allitération de l'avant-dernier vers³²⁰² expie le flamboiement illusoire du soleil de midi qui avait brûlé les amants, et met à nouveau en scène le passage du feu mortel des hommes au divin feu de vie.

Les symboles théologiques appellent trop d'images pour que Claudel renonce à en filer la métaphore ; ainsi fait-il à nouveau avec le feu qui ne quitte pas Violaine dans *L'Annonce faite à Marie* : du « gros cierge de cire jaune » du prologue³²⁰³ à la chandelle qui l'assiste à sa mort³²⁰⁴, en passant par le « feu de tourbe et de bruyère » qu'au Géyn elle allume « au moyen de braises conservées dans un pot »³²⁰⁵, il ne cesse de l'accompagner dans la nuit, présence spirituelle qui lui donne force dans l'épreuve et le froid, qui l'éclaire dans la nuit et dans la cécité. Avec elle, selon l'expression de Gaston Bachelard, « le feu devient

³¹⁹⁶ GERIN : *C'est ainsi que, dix jours et dix nuits, dans la bise impitoyable, dans le feu qui flambe et qui ronfle, / Montagne de fumée dans le soleil, splendeur vive par les ténèbres, / Elle a brûlé toute entière.* (Ville, Th I, p.715).

³¹⁹⁷ Ville, Th I, p.715.

³¹⁹⁸ GERIN : *Et pour ces millions de cadavres [...] / La flamme de l'incendie les a consumés.* (Ville, Th I, p.717).

³¹⁹⁹ Ville, Th I, p.725.

³²⁰⁰ Ville, Th I, p.725.

³²⁰¹ PdM, Th I, p.898.

³²⁰² PdM, Th I, p.900.

³²⁰³ (AM, Th I, p.991). Ce cierge initial préfigure celui que deviendra Violaine en se consumant de sa lèvre.

³²⁰⁴ « Jacques Hury, un flambeau à la main, pénètre dans la pièce ; il ouvre. Au bout d'un moment entre Pierre de Craon portant un corps de femme enveloppé entre ses bras. Il le dépose avec précaution sur la table. Puis il se redresse. Les deux hommes se regardent face à face à la lumière de la chandelle. » (PdM, Th I, p.1062). C'est le feu qui semble éclairer le drame et libérer la vérité dans cette scène entre les deux rivaux. Lumière dans la nuit, il est également le double de Violaine, signe d'espérance et de vie au-delà de la mort.

³²⁰⁵ AM, Th I, p.1048.

foyer³²⁰⁶». En entretenant les braises pour que le feu demeure, elle permet le passage de l'Esprit divin qui vient ranimer l'enfant morte et faire revivre la famille. Violaine vit si intimement de l'Esprit-Saint³²⁰⁷ qu'elle devient à son tour une « créature calcinée³²⁰⁸», capable de communiquer l'Esprit de vie dans la nuit, l'hiver et la mort. Outre la renaissance d'Aubaine, elle semble en effet avoir rallumé une étincelle de vie chez sa sœur, qu'une braise accompagne à son retour de la grotte, rappel symbolique de la flamme que conservait Violaine. Alors que la scène du retour de Mara « reste dans l'obscurité », Claudel précise qu'« on ne voit que le feu d'une braise dans l'âtre »³²⁰⁹. Dans cette scène sans parole, ce feu qui avait réchauffé et éclairé l'héroïne dit à la fois la vie et l'espérance qui ne quittent pas Mara au cœur de ses ténèbres, évoquant la liturgie du samedi Saint qui associe la flamme/Violaine à Marie, dernière lueur d'espérance dans le monde enténébré. Quant à l'association systématique du feu à Violaine, elle rappelle que c'est l'Esprit omniprésent qui officie par elle.

« Tison sous la cendre³²¹⁰ » au début du *Soulier de Satin*, Prouhèze prolonge le personnage de Violaine, en étant appelée elle aussi à fusionner avec le feu de l'Esprit-Saint qui la fait triompher de la chair : « Bienvenue, Prouhèze, dans la flamme³²¹¹ ! » jubile son Ange gardien lorsqu'accueillant ces « flammes désirées », elle devient une « étoile flamboyante³²¹² » consumée par l'Esprit. Par l'identification – thématique et paronymique -, Claudel commente l'analogie qui rattache la femme à l'Esprit Saint. L'assimilation grandissante de la femme au feu soumet ses drames à l'action croissante de l'Esprit qui supplée toujours plus l'action humaine. Ainsi, la femme-flamme qui restait un motif dans *L'Annonce faite à Marie* et une évocation poétique dans *Le Soulier de Satin*, devient le sujet de *Jeanne d'Arc au bûcher*, où l'héroïne partage le titre avec le feu, l'homme et Dieu se côtoyant enfin. Jeanne embrasée d'amour n'a pas besoin d'attiser les flammes puisqu'elle communique désormais avec le « souffle du feu purifiant et unificateur³²¹³ ». Le feu qui fait triompher

³²⁰⁶ BACHELARD Gaston, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.172.

³²⁰⁷ Elle insiste sur le lien qui unit Dieu au feu qui la consume :

VIOLAINE : *Et si tu passais une seule nuit dans ma peau, dit-elle à sa sœur, tu ne dirais pas que ce feu n'a pas de chaleur. / [...] Dieu est avare et ne permet qu'aucune créature soit allumée, / Sans qu'un peu d'impureté s'y consume, la sienne ou celle qui l'entoure, comme la braise de l'encensoir qu'on attise !* (AM, Th I, p.1051-1052).

³²⁰⁸ AM, Th I, p.1051.

³²⁰⁹ AM, Th I, p.1061.

³²¹⁰ SdS, Th II, p.410.

³²¹¹ SdS, Th II, p.410.

³²¹² SdS, Th II, p.410.

³²¹³ « Conférence de M.Paul Claudel (1^{er} octobre 1936) », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1385.

l'esprit sur la chair³²¹⁴ fait triompher l'Esprit sur le mal, de sorte que le drame peut être lu comme l'accomplissement sur scène de *Partage de Midi* et du *Soulier de satin*. L'explosion salvatrice de celui-là n'a plus lieu hors scène, le feu de celui-ci n'est plus réduit à une distance astronomique³²¹⁵, il est désormais convoqué sur scène pour célébrer l'Esprit vainqueur. Cette victoire est alors autant celle du Christ que celle de l'homme qui continue son œuvre de salut ; celui qui se laisse embraser réalise en effet le désir du Christ : « Je suis venu apporter un feu sur la terre, et comme je voudrais qu'il soit déjà allumé !³²¹⁶ » Par ce feu dont il choisit d'embraser la scène pour achever son œuvre dramaturgique, Claudel s'inscrit en apôtre du Christ qui continue Sa Pentecôte. Si le feu opère comme *symbole* pour expliquer la lumière divine, sa présence sur scène l'élève au statut de *signe* : il manifeste la présence de l'Esprit Saint dans le drame, et son action proclame celle de Dieu qui éclaire, réchauffe, brûle, consume et fond.

L'idée de fusion qu'apporte le feu et qu'on devine à l'œuvre dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, questionne la relation de l'homme à Dieu, autant que celle de l'homme à la femme. La définition même de la sainte Trinité, « un seul Dieu en trois Personnes » exclut dans la pensée catholique l'objectif d'une fusion entre les personnes. Aussi, la fusion par le feu est plutôt pensée comme un alliage ou une (comm)union, « le feu pur et simple [faisant] de plusieurs choses une seule.³²¹⁷ » S'impose alors dans la poétique claudélienne l'image de la cire, qui explique à la fois la nature de l'alliance divine, et la vocation de l'âme à devenir ce « joli cierge » qui suscitera la flamme³²¹⁸.

³²¹⁴ CHŒUR : *Loué soit notre frère le feu qui est sage, fort, vivant, ardent, acéré, incorruptible. / Loué soit notre frère le feu qui est savant à séparer l'âme de la chair, l'âme de la chair et de l'esprit la cendre.* (JdA, Th II, p.670).

³²¹⁵ Jacques Petit a souligné la distance qui sépare les amants du *Soulier de Satin* ; en lisant comme un refus de l'amour cet espace interstellaire qui sépare les amants, il conclue à leur échec et à la victoire de l'usurpateur. (Jacques Petit, *Claudiel et l'usurpateur*, op. cit.). Il semble que *Jeanne d'Arc au bûcher*, qu'il n'étudie pas dans son essai, rende enfin justice à l'amour claudélien.

³²¹⁶ Luc, 12, 49.

³²¹⁷ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.275.

³²¹⁸ « La flamme ne peut s'élever qu'aux dépens de la cire qui lui sert de support ». (« Conférence de M. Paul Claudel (1^{er} octobre 1936) », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1386). L'interdépendance qui lie l'homme et la flamme est un lieu commun de la poésie claudélienne, au point que le feu y est personnifié comme un amant : « *Je suis le feu !* lui fait dire Claudel en prosopopée, *Qui M'a touché, / Il faut qu'il consente à brûler.* » (« Aux lépreux de l'hôpital Saint-Louis », *Visages radieux*, OP p.816). « *De ce feu qui me détruit, fait alors répondre le poète à la victime-amante, je suis passionnément complice.* » (« L'abîme solaire », *Contacts et Circonstances*, OPr p. 1200).

e. « Le sceau qui imprime la marque du Dieu vivant³²¹⁹. »

Il nous a marqués de son sceau et il a mis dans nos cœurs l'Esprit³²²⁰.

L'Esprit qui assure la communion au sein de la Trinité unit Dieu à l'homme comme la flamme au cierge. La cire exprime ainsi l'avènement d'une lumière spirituelle³²²¹ et peut être mise en parallèle avec l'huile dont sont remplies les lampes des vierges sages, et dont sont oints les baptisés, les prêtres et les rois. Si ce symbole n'est pas fréquent sous la plume de Claudel, relevons tout de même trois occurrences qui mettent en évidence l'action du Saint-Esprit qui conforme au Christ celui que touche l'huile³²²². Après sa conversion, Mesa ne peut plus se « débarrasser » d'Ysé qui s'est « détachée comme une huile pure »³²²³. Désormais comparée à l'huile de la grâce, Ysé se sépare et se distingue de la mer/mort qui avait fait naître la passion. Le contact de Mesa avec Ysé se fait par la rencontre hiérogamique de leurs deux natures nécessairement distinctes, – Mesa-feu dans la « chapelle ardente » et Ysé-huile – ; cette rencontre n'est plus une fusion passionnelle mais un alliage mystique, à l'image de la Trinité. Le symbole est développé dans le *Soulier de Satin*, où Prouhèze est aussi appelée à se faire huile pour que s'allume en Rodrigue une lumière éternelle et que soit embrasé leur amour : « Ah ! c'est en cette blessure que je te retrouve ! dit-il par la bouche de la Lune, C'est par elle que je me nourris de toi comme la lampe fait de l'huile, / De cette huile dont brûlera éternellement cette lampe qui ne réussit pas à en faire de la lumière.³²²⁴ » Celle-ci finit pourtant par jaillir quand Prouhèze consent à brûler pour Rodrigue afin « qu'il sente sur son front de temps en temps tomber une goutte de cette huile ardente !³²²⁵ ». La combustion de l'huile suscite la lumière du Christ et sa pénétration transmet la grâce de l'Esprit, nouvelle déclinaison du motif de l'union nuptiale et de la fécondation spirituelle. Le sacrifice de Prouhèze peut être lu comme une poétisation du sacrement de Confirmation qui réactive le

³²¹⁹ Ap, 7, 2.

³²²⁰ 2Co 1, 22.

³²²¹ Voir le chapitre 4, II, 4, a.

³²²² L'onction rend semblable au Christ, car « pour saisir toute la force du symbolisme de l'huile, il faut revenir à l'onction première accomplie par l'Esprit-Saint : celle de Jésus-Christ (« Messie » à partir de l'hébreu) signifie "oint" de l'Esprit de Dieu. » (CEC p.183 §695). Le « chrétien » est à proprement parler celui qui est « oint » à la suite du Christ ; les onctions de l'Ancien Testament sont des préfigurations de celle du Christ et des conformations à Lui par anticipation. L'onction traduit donc un passage baptismal (elle se donne dans le sacrement de Confirmation qui appuie le baptême) et marque dans les drames la conversion du héros.

³²²³ PdM, Th I, p.892.

³²²⁴ SdS, Th II, p.371.

³²²⁵ SdS, Th II, p.411.

baptême de Rodrigue puisqu'il entame un chemin de conversion à la suite de cette onction symbolique. Mais cette huile baptismale qui restait jusqu'au *Soulier de Satin* un motif poétique devient objet scénique dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* avec le « fiel du poisson mystique³²²⁶ » dont le fils oint Tobie père :

*Le Vieillard s'est mis à genoux, la face tournée vers le ciel. Tobie le Jeune le baise sur les deux yeux. Puis il retire la boîte d'or de son enveloppe et l'élève vers le ciel. Puis avec le pouce il prend le fiel et l'élève et en oint chacune des paupières tendues vers lui.*³²²⁷

Par ce geste sacramentel, Tobie voit de nouveau, ce que le sens figuré nous décrit comme un recouvrement de la lucidité spirituelle. L'onction sacrée produit en effet un don de connaissance que décrit saint Jean dans sa première épître : « L'onction que vous avez reçue de lui demeure en vous et vous n'avez pas besoin d'enseignement. Cette onction vous enseigne toute chose³²²⁸. » Par l'onction de Tobie, la « connaissance » clôt le drame du salut en rachetant la faute de l'arbre-de-la-connaissance qui avait perverti le regard humain dans l'éden³²²⁹ et donne à l'œuvre dramatique une issue heureuse ; la guérison et la lucidité offertes par l'onction du foie rendent enfin visible la victoire de l'Esprit invoquée dans *Partage de Midi* et dans *Le Soulier de Satin*.

La cire évoque aussi le sceau divin, image de l'Esprit-Saint à laquelle Claudel a recours dans plusieurs drames et qui marque le héros à l'effigie divine³²³⁰. Le sceau de Dieu désigne d'abord la chasteté originelle de l'homme qui vit de l'Esprit³²³¹ dans une « maison fermée ». Claudel revient en deux circonstances sur la trace de cette chasteté édénique laissée dans le corps de l'homme : dans *L'Échange*, pour rappeler à Louis sa dépendance à un être extérieur, Marthe désigne son nombril par la périphrase « sceau de la naissance³²³² » et dans *Le Soulier de Satin*, la chair de Prouhèze porte de Dieu « le sceau empreint³²³³ ». Le caractère indélébile du sceau divin provoque la perte de celui qui brise l'alliance, ce qui menace d'arriver aux marins infidèles du

³²²⁶ SARA : *Écoute, vieillard, et mets-toi à genoux, et prosterne-toi devant ton fils, et n'aye point la hardiesse de le toucher avant qu'il ait accompli la mission dont Dieu l'a chargé à ton égard et qu'il ait oint chacun de tes yeux de ce sacrement qu'au péril de sa vie il a été puiser au fond de l'abîme* (HTS, Th II, p.738).

³²²⁷ HTS, Th II, p.738.

³²²⁸ 1J, 2, 27.

³²²⁹ Voir le chapitre 3, I.

³²³⁰ « Le sceau est un symbole proche de l'onction. C'est en effet le Christ que "Dieu a marqué de son sceau" (Jn 6, 27) et c'est en Lui que le Père nous marque aussi de son sceau. [...] Parce qu'elle indique l'effet indélébile de l'onction de l'Esprit Saint, [...] l'image du sceau (sphragis) a été utilisée [...] pour (en) marquer le caractère ineffaçable. » (CEC p.184, §698).

³²³¹ Voir le chapitre 2, I, 2, c.

³²³² E, Th I, p.543.

³²³³ SdS, Th II, p.411.

*Livre de Christophe Colomb*³²³⁴, et ce qui provoque la perte de Louis. Tout le péché de Laine est en effet commenté quand il invite Marthe à regarder sa « bouche descellée » qui respire par « une contraction qui est au-dedans de [lui]-même »³²³⁵. Cette volonté de vivre par lui-même brise le sceau qui le gardait en Dieu et déclenche une liberté funeste, symbolisée par le cheval débridé qui le ramène mort. À l'inverse, Rodrigue qui consent au sacrifice de Prouhèze scelle par cette « plaie³²³⁶ » son âme avec le ciel, et conquiert sa liberté dans ce bienheureux enfermement que scellent sa prison puis ses fers.

Dans le temps qui suit la chute et dans lequel se situent les intrigues de nos drames, le sceau marque alors la réintégration de l'homme dans le sein de Dieu ; il traduit une alliance nouvelle par la puissance rédemptrice de l'Esprit-Saint. Ainsi, ceux qui se livrent à son emprise³²³⁷ d'une part sont réunis à Dieu, et d'autre part deviennent pour le monde l'instrument de l'alliance nouvelle. Sygne, qui en porte un nom paronymique, est l'image de ce sceau divin qui rescelle les âmes à Dieu : en « coulant la face contre terre » dans le *fiat* de son sacrifice³²³⁸, elle devient, dans tout ce que l'expression implique de chasteté et d'obéissance, cette « nonne toute fondue en cire » qu'elle se défendait d'être au début du drame³²³⁹. De cette disposition nouvelle jaillit le salut, sous forme du « pli scellé » contenant « la soumission de Turelure et la capitulation de Paris.³²⁴⁰ » Cette alliance nouvelle, Prouhèze aussi la signe des mains de Don Balthazar, qui a « commandement » sur elle par délégation de son mari. L'apposition de son « seing » approuvant les clauses de cette alliance réactive implicitement son mariage, puisque Don Balthazar remplace Pélage auprès d'elle. La portée spirituelle de ce sceau est éclairée dans la suite de la scène par la consécration de Prouhèze à Marie : en donnant à la Vierge son soulier, elle scelle avec le ciel une virginité nouvelle que le péché ne brisera pas³²⁴¹. L'Ange gardien réaffirmera cette consécration quand il plongera symboliquement Prouhèze dans

³²³⁴ CHRISTOPHE COLOMB : *Il y a le sang de vos signatures sur le papier que vous avez signé ! Quand je pourrai vous remettre ce sang dans les veines, alors je pourrai vous rendre votre parole.* (CC, Th II, p.598).

³²³⁵ E, Th I, p.543.

³²³⁶ SdS, Th II, p.528. La blessure sert aussi de « sceau » à Sygne : la honte quelle s'est « acquise à la peine de /s/ son âme et à la sueur de /s/ son front [...] est scellée sur /elle/ comme une pierre, incorporée à /s/ ses os qui seront jugés ». (Ot, Th I, p.967).

³²³⁷ Rm, 8, 9.

³²³⁸ Ot, Th I, p.957.

³²³⁹ Ot, Th I, p.949.

³²⁴⁰ Ot, Th I, p.964.

³²⁴¹ SdS, Th II, p.273.

« l'eau du baptême » qu'elle recevra comme « le fer rouge effroyablement appliqué sur le nerf même de la vie³²⁴²».

Comme l'huile, le sceau marque enfin l'élection particulière des fils de Dieu³²⁴³ ; signe des rois, il est évoqué dans *Le Repos du septième Jour* où « les Rois du Sud ont reçu [le] sceau³²⁴⁴ » de l'Empereur, et dans *La Ville* où le nouveau roi Ivors « porte le sceau du soleil³²⁴⁵ ». Aussi, quand le sceau est convoqué sur scène ou dans le dialogue, c'est la fonction royale de l'homme qui est signifiée, dans sa vocation à partager la royauté de Dieu par l'imitation du Christ. L'empreinte qui façonne l'âme-cire symbolise cette conformation spirituelle au Christ, « lui que Dieu, le Père, a marqué de son sceau³²⁴⁶ ». Cette empreinte manifeste l'action de l'Esprit qui modèle l'homme pour Dieu : le changement d'état de la cire marque la conversion de l'homme par le pouvoir spirituel du feu, et permet à l'empreinte divine d'imprimer son effigie à l'âme docile. Dès lors, l'ultime onction qui scelle l'âme à Dieu et permet l'avènement de Son image se fait dans la mort, cette bienheureuse « dalle scellée et cimentée et attachée avec des ongles de fer³²⁴⁷ » dont on ne peut être délivré. Par le sacrifice consenti et la dissolution du corps, la mort devient le nouveau sceau qui réunit l'âme humaine à Dieu, lieu de rencontre avec l'Esprit de vie. Ainsi est-ce dans la mort que sont unis pour toujours les époux ; ainsi la chaste Violaine est enterrée « dans l'arche scellée » au côté de son Époux divin³²⁴⁸ ; ainsi est-ce symboliquement la mort de Sygne qui permet l'apposition par le Roi du « grand sceau de la France³²⁴⁹ » en dénouement du drame. Accomplissement politique dans le drame humain mais spirituel dans le drame intérieur, ce traité de paix signe la réunification de l'ancien avec le nouveau autant que la consécration de l'âme-cire de Sygne, enfin unie au Christ qu'elle avait imité en s'anéantissant.

³²⁴² SdS, Th II, p.411.

³²⁴³ « Pour la Bible, l'onction est un acte spirituel, qui a deux aspects : l'onction consacre et donne, à l'homme oint, la force de vivre ce nouvel état. Elle instaure aussi une différence qui se manifeste par des interdits et des règles. » (Maurice Cocagnac, *Les Symboles bibliques*, op. cit. p.322). Comme le glaive à double tranchant de l'Apocalypse (Ap, 2, 12), l'onction rend une double justice en consacrant à la fois comme roi et serviteur, comme chef et victime. Sur la question de cette élection particulière et de la liberté qu'elle interroge, voir le chapitre 6.

³²⁴⁴ RSJ, Th I, p.600.

³²⁴⁵ Ville, Th I, p.721.

³²⁴⁶ Jn, 22, 27.

³²⁴⁷ TdO, Th I, p.378.

³²⁴⁸ AM, Th I, p.1076.

³²⁴⁹ Ot, Th I, p.982.

La soumission à l'Esprit apporte la force dans le sacrifice, la paix dans la discorde et l'empreinte de Dieu dans l'âme, signe de la Nouvelle Alliance et de l'union mystique. Au symbolisme de l'empreinte s'associe alors tout naturellement l'image de la main que Claudel affectionne, qui désigne aussi l'alliance et qui met en scène l'effusion interpersonnelle de l'Esprit saint.

f. « Deux rayons sortent de ses mains : là se trouve cachée sa puissance³²⁵⁰ »

*La main de notre créateur. Une main d'artiste et de médecin.
Une main qui multiplie les nôtres³²⁵¹.*

On ne saurait compter le nombre d'occurrences et de comparaisons que Claudel accorde au motif de la main dans ses drames, ses poèmes et même ses essais. Symbole de possession³²⁵² ou de partage³²⁵³ ; instrument de travail ou de prière, de violence ou d'alliance³²⁵⁴, la main est aussi « le signe de l'effusion toute-puissante de l'Esprit Saint³²⁵⁵ », organe d'interface entre l'homme et Dieu. Geste d'imposition nécessaire à la transmission du sacrement, la main qui baptise, consacre, pardonne, confirme, unit, ordonne et guérit donne une dimension liturgique et sacrée à toutes les scènes qui lui associent un geste. La Princesse explique au Déserteur sa propriété sacramentelle : ces « mains [...] peuvent apporter un aliment meilleur que le pain³²⁵⁶ »... En effet, de bourreau Tête d'Or devient hostie lorsqu'à l'approche de sa mort, la Princesse le consacre en « *lui pos[ant] la main sur la tête* »³²⁵⁷. L'effet de ce geste est immédiat et le comportement de Tête d'Or change aussitôt : « Vis ! sois reine ! je te lègue tout » consent-il dans la réplique qui suit cette imposition. Ce même geste que fait Monsieur Badilon absout et consacre Sygne de Coûfontaine, tandis qu'elle « *fait un*

³²⁵⁰ Ha 3, 4.

³²⁵¹ Lettre du 14 juin 1945, de Paul Claudel à Françoise de Marcilly, *Lettres à une amie*, op. cit. p.335.

³²⁵² Voir le chapitre 2, I, 1.

³²⁵³ Voir le chapitre 4, III, 3.

³²⁵⁴ L'échange des mains manifeste l'alliance qui scelle les deux âmes : « Prends-moi avec tes mains qui donnent le sommeil » demande Cœur à Lâla à l'heure de l'épouser, avant de lui mettre « les mains sur les épaules ». (Ville II, Th I, p.692) De même, on apprend que Marthe « de la main a pris la main » de Louis pour l'épouser (E, Th I, p.582), et l'on voit dans *L'Annonce faite à Marie* une alliance similaire entre les époux que le père unit par un jeu de mains croisées (AM, Th I, p.1079).

³²⁵⁵ CEC p.184, §699.

³²⁵⁶ TdO II, Th I, p.441.

³²⁵⁷ TdO II, Th I, p.471.

geste de la main, [et qu']il lui pose la sienne sur la tête³²⁵⁸». Par ce geste, Sygne devient victime eucharistique offerte pour le salut du Pape. Dans *Partage de Midi*, l'échange symbolique des mains donne aux retrouvailles d'Ysé et de Mesa le caractère sacré d'un mariage qui les unit pour l'éternité : « Elle vient, elle s'accroupit à ses pieds, elle pose son bras nu au travers de ses genoux. Il lui met légèrement la main sur la tête.³²⁵⁹ » Quant à *L'Annonce faite à Marie*, si le geste de la main n'y dispense pas un sacrement, il prodigue un miracle : la didascalie précise que Violaine « met la main sous son manteau » juste avant que ne s'éveille l'enfant morte³²⁶⁰. Simple geste scénique qui attire l'attention du spectateur ou geste théologique qui impose l'Esprit-Saint, toujours est-il que la "main" est une fois de plus associée au revirement de situation et que ce geste concorde avec la résurrection de l'enfant, efficacité de la main de Violaine qui provoquera de même la conversion de Jacques³²⁶¹.

Les mains qui, par l'intermédiaire des figures de la grâce, s'ouvrent pour bénir ou communiquer l'Esprit-Saint s'opposent aux poings fermés des personnages qui lâchent la main de Dieu pour embrasser les biens terrestres. Or, à cause de la fonction sacramentelle de la main, un geste captateur ou violent acquiert lui aussi une dimension de profanation. La main de Tête d'Or, quand elle n'est pas fermée³²⁶² tue au lieu d'oindre : « Regarde cette main ! regarde-moi, jeune fille, c'est moi qui ai tué ton père !³²⁶³ » La répétition de l'injonction « regarde » met sur un même plan syntaxique les termes déjà paronymiques « main » et « moi » qui s'associent en un double procédé de personnification de la main et de réduction du « moi ». Face à la profanation de cette main surdimensionnée qui démesure l'ego du héros, s'offre alors en réparation la main ouverte, clouée et transpercée de la Princesse. La même attitude caractérise Louis dont la main cupide et personnifiée ne veut pas lâcher ses dollars :

MARTHE : Donne-moi tes mains ! donne-moi tes deux mains ! Elle lui prend l'autre main. Ô main droite ! ô main gauche ! / Ô main ! je te tenais dans la nuit et, le cœur plein de joie je comptais tes doigts l'un après l'autre. / Ô mains ! pourquoi avez-vous été si promptes à prendre et à lâcher³²⁶⁴ !

³²⁵⁸ Ot, Th I, p.957.

³²⁵⁹ PdM, Th I, p.891.

³²⁶⁰ AM, Th I, p.1059.

³²⁶¹ Violaine commence par prendre la main de Jacques, avant de lui mettre la sienne « un moment sur la tête » et de lui donner son autre main (AM, Th I, p.1064). La main qu'elle avait retirée de son cœur en reprenant sa parole, elle la restitue à son âme en unissant sa vie à la sienne par cette forme symbolique d'échange des consentements.

³²⁶² TdO I, Th I, p.117.

³²⁶³ Voir le chapitre 2, I, 1.

³²⁶⁴ E, Th I, p.583.

Les mains accaparées par le gain ont en effet dû lâcher celles de Marthe à qui Louis était pourtant uni par le sacrement du mariage ; son refus de rendre l'argent empêche sur lui l'effusion de la grâce et lui fait prononcer en ultime réplique une formule ambiguë : « Adieu pour toujours »... Oxymore ou pléonasme ? Enfer ou paradis ? Le sort de Louis, dont les mains qui ont lâché la femme-*anima* ne veulent plus la reprendre est incertain. On retrouve dans *Partage de Midi* ce thème des mains qui délaissent l'épouse : Ysé y déplore que son mari ne la « serre » plus³²⁶⁵ mais l'abandonne pour vaquer à ses affaires. C'est alors Mesa qui l'embrasse dans une étreinte mortifère, la « serr[ant] à [l]'étouffer » « dans la pression de [s]es mains³²⁶⁶».

Comme Violaine « aussitôt toute prompte [à suivre] la main qui prend la sienne³²⁶⁷», le héros doit apprendre à lâcher ce qui encombre ses mains³²⁶⁸ pour être en mesure de recevoir l'effusion de Dieu de la sienne. A l'opposé de Louis, c'est tout le chemin de salut de Pollock à qui « il ne reste rien entre les mains³²⁶⁹» après l'incendie. Bien qu'il soit vieux, il doit alors accepter de « [s]e remettre sous la main d'un autre³²⁷⁰» ; il le fait symboliquement en serrant celle de Marthe, motif qui dénoue le drame sous le signe de l'Esprit-Saint. Dans *L'Otage*, Georges et Sygne doivent à leur tour lâcher leurs mains respectives³²⁷¹ pour accepter celle de Dieu. Cet arrachement humain, effet de la préalable imposition des mains de Monsieur Badilon, permet une seconde effusion de l'Esprit pour celle qui s'est soumise à lui : Sygne morte, « *Le Roi l'asperge d'eau bénite* ». Dans *L'Annonce faite à Marie*, Violaine devient une consacrée à l'image des religieuses de Monsanvierge³²⁷² parce qu'elle a dépossédé ses mains de tous ses attachements terrestres : tout d'abord, elle ôte courageusement de « son quatrième doigt » l'anneau qui la liait à Jacques³²⁷³ ; elle peut alors « tendre la

³²⁶⁵ YSE : *Ne m'étais-je pas donnée ? / Et je voulais penser que je serais maintenant bien tranquille, / Que j'étais garantie, / Qu'il y avait toujours quelqu'un avec moi [...]/ Et qu'importe que tu me fasses mal pourvu que je sente / Que tu me serres et que je te sers.* (PdM, Th I, p.859).

³²⁶⁶ PdM, Th I, Th p.862-863.

³²⁶⁷ AM, Th I, p.1082.

³²⁶⁸ Voir le chapitre 4, II, 4.

³²⁶⁹ E, Th I, p.589.

³²⁷⁰ E, Th I, p.594.

³²⁷¹ GEORGES : *Et voici que nos mains se sont dissoutes [...]/ Et cette main m'est arrachée, la dernière que je tenais dans ma main le matin de ce sacrifice offert ! / Tout ce qui lie un homme à un autre, / Tout cela avec ta main m'était encore attaché ; enfant, sœur, père et mère [...]. Tout cela encore était avec ta main.* (Ot, Th I, p.967).

³²⁷² Sa consécration est effective et consciente, selon qu'elle l'explique à Jacques : « *La main de Dieu est sur moi et tu ne peux me défendre !* » (AM, Th I, p.1032). De fait, symboliquement, même morte « *la main de Sygne sort du drap sans qu'on puisse la faire rentrer en-dessous.* » (Ot, Th I, p.979),

³²⁷³ AM, Th I, p.998.

main » à Pierre³²⁷⁴ en un geste qui accomplit sa consécration monastique. Elle peine ensuite à laisser partir son père qu'elle « *tient toujours embrassé* », et qui doit alors lui « *défaire doucement les mains*³²⁷⁵», afin que chacun puisse répondre à la mission où l'envoie l'Esprit. Comme Marie-Madeleine avec le Christ³²⁷⁶, ce double arrachement de Violaine marque dans son chemin spirituel le passage évangélique de Pâques à la Pentecôte, de la présence de l'Aimé à l'envoi en mission. Ce passage, Prouhèze l'accomplit de même quand elle doit lâcher la main de sa petite fille qu'elle tenait dans la sienne en montant sur le bateau du Vice-Roi Rodrigue³²⁷⁷ ; une telle dépossession, qui signe le salut du pays et la mort de l'héroïne, fait écho à celle de Jeanne d'Arc qui rompt ses chaînes à l'heure de sa mort. Les mains libérées sont alors prêtes à recevoir celles de Dieu pour une alliance éternelle. Dès lors, la main divine n'est plus le signe d'un arrachement mais d'une bénédiction, elle n'est plus l'instrument d'une mainmise mais la marque bienveillante de la Providence, Esprit divin qui conduit d'une « main ferme » toute chose vers son sens³²⁷⁸.

Par la mise en scène de tous ces éléments qui communiquent Dieu – le feu, la terre et l'eau, mais aussi l'huile ou les mains –, Jacques Houriez souligne l'importance de la chair dans la vie spirituelle du poète qui a fait l'expérience physique « en son corps, [...] de la bonté et de la douceur de Dieu³²⁷⁹ ». Mettre en scène l'effusion de l'Esprit sous toutes ses formes crée une poésie de l'Incarnation qui dévoile et célèbre la kénose d'un Dieu venant à la rencontre de l'homme à travers sa propre création. Médium façonné par le Verbe pour donner vie à l'homme, la matière y est le lieu d'expression du divin. Ces manifestations divines corporelles deviennent l'enjeu d'une Visitation, le point de réconciliation de l'âme avec la chair transfigurée par l'Esprit. En elles, le symbole poétique rencontre le symbole théologique, révélant une image du Dieu-poète qui dit lui-même par symboles et analogies simultanément ce qu'il est et l'unité essentielle de son être, tout à la fois présence et image. Par la puissance de l'Esprit, le symbole n'est plus confiné à la catégorie du discours mais

³²⁷⁴ AM, Th I, p.1005.

³²⁷⁵ AM, Th I, p.1022.

³²⁷⁶ Alors qu'il apparaît ressuscité à Marie-Madeleine, le Christ l'enjoint par ces mots qu'illustrent le geste d'Anne Vercors et envoient la première apôtre en mission : « *Ne me retiens pas, car je ne suis pas encore monté vers le Père. Va trouver mes frères pour leur dire que je monte vers mon Père.* » (Jn, 20, 17).

³²⁷⁷ SdS, Th II, p.437.

³²⁷⁸ Voir le chapitre 6, III, 3.

³²⁷⁹ Jacques Houriez, *Le Repos du Septième Jour de Paul Claudel*, op. cit. p.102.

devient manifestation du don *effectif* de Dieu. Mettant en scène cette efficacité, Claudel célèbre la puissance du symbole qui quitte définitivement son rôle allégorique pour entrer dans la sphère sacramentelle :

Le symbole (du mot grec « mettre ensemble ») implique le rassemblement de deux moitiés : le symbolisant et le symbolisé. Il exerce la fonction expressive du sens et, en même temps, se pose en réceptacle expressif de la présence, il est alors épiphonique, il témoigne de l'avènement du Transcendant. ³²⁸⁰

Le sacrement ainsi décrit devient pour le poète chrétien l'idéal du symbole à l'efficacité parfaite³²⁸¹. Aussi, loin de rendre la parole poétique réductrice ou affabulatrice de la parole théologique, le symbole permet aux deux discours de se rejoindre et de se compléter. C'est le sens du théâtre claudélien, c'est le dessein d'un théâtre total, qui réunit les diverses paroles humaines pour les faire converger vers leur source, le Verbe éternel et incarné.

L'Esprit-Saint est ainsi le communicateur de la vie divine qui fait entrer l'homme dans le mystère de la relation trinitaire. Pour le poète, il est « ce trait de l'amour qui épuise d'un seul coup entre les deux participants toute possibilité d'être ailleurs que dans l'immédiat³²⁸² ». On retrouve dans cette définition l'aspiration des amants à se donner l'un à l'autre « tout à coup » dans un éternel présent, et l'on comprend alors que le désir d'amour humain soit l'expression de l'aspiration humaine à l'amour divin. Vivre l'idéal amoureux des amants claudéliens revient à vivre de l'Esprit saint, ce qui explique la mystique amoureuse qui entoure les figures de la grâce. Au nom de ce « trait de l'amour » qui perce les cœurs³²⁸³, on comprend que seule la motivation de l'amour explique non seulement l'effusion de l'Esprit sur les âmes consentantes, mais également le sacrifice de ces âmes embrasées de l'amour trinitaire. Aussi, plus qu'au simple passage d'un amour humain à un amour divin, c'est à une participation à l'amour du Dieu trine qu'invite le Saint-Esprit, car seul l'amour dont aime Dieu saura éteindre la soif d'amour de l'homme créé à l'image de cet amour³²⁸⁴. Telle est la grandeur de l'amour claudélien, qui ne peut être compris sans cette certitude paulinienne de Claudel

³²⁸⁰ Paul Evdokimov, « Le Mystère de son silence », *L'Amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973, p.27.

³²⁸¹ Voir le chapitre 6, I, 3.

³²⁸² *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.56.

³²⁸³ On peut lire dans cette expression une double référence : amoureuse, elle se rapporte au monde païen des flèches de Cupidon ; chrétienne, elle évoque la transverbération de grands mystiques comme Thérèse d'Avila... L'enjeu des drames repose sur ce passage de l'ancien symbole de la flèche au symbole nouveau, par la conversion d'*eros* en *agapè* de ce « trait d'amour » dont est percé le cœur des héros.

³²⁸⁴ « La dignité trinitaire de l'homme a ses racines obscures dans notre condition même de créature. Elle devient *image* de la Trinité par le passage d'une *imago creationis* à une *imago recreationis* puis à une *imago secundum similitudine gloria*. » (St Thomas, I, qu.93, a.4, expliqué par C.Journet dans *Entretiens sur le Saint-Esprit*, op. cit. p.22).

que le couple homme/femme est invité à entrer dans l'amour même de Dieu, par la puissance dynamique de l'Esprit-Saint. Prenant la forme d'effusions célestes ou simplement le nom de l'amour, c'est lui qui modifie le cours de l'intrigue et rend ainsi Dieu *actant* des drames.

*

Derrière les figures de la Trinité catholique Claudel illustre sa profession de foi, qu'il proclame dans le *credo* du poète Cœurve³²⁸⁵ :

CŒUVRE : Je crois à un seul Dieu vivant, je crois en un seul Dieu éternel, / Distinct, créateur, simple dans la plénitude d'une triple personne, / Et en Jésus-Christ, son fils unique, Notre-Seigneur, vrai Dieu et vrai homme, / Un seul Christ dans l'union hypostatique, pareille au mystère de la génération ; / Qui est né de la Vierge Marie, qui a souffert sous Ponce Pilate, qui est mort, qui est ressuscité le troisième jour ; / Et dans le Saint-Esprit vivifiant, et en la sainte Église catholique, infaillible et exclusive ; / Et dans la résurrection de la chair, et dans la vie éternelle ; et en un seul baptême³²⁸⁶.

Ses drames, qui sont en effet l'œuvre d'une simplification théologique de l'histoire du salut deviennent image du Dieu « simple dans sa plénitude » trinitaire. Cette simplicité n'est pas réductrice ; elle est à rapprocher de l'unicité intrinsèque de Dieu, que ne cesse de célébrer Claudel en révélant les liens spirituels qui unissent toutes les créatures entre elles et qui les unissent à Dieu.

Professée dans le symbole de Nicée après les trois personnes de la Trinité, l'Église « infaillible et exclusive » est dépositaire de ce mystère, qui dit à la fois la nature de Dieu et la vocation de l'homme. Aussi tient-elle une place de choix dans l'œuvre dramatique du poète catholique, qui la représente à la fois comme demeure du Très-Haut, comme garante de la foi et comme corps mystique du Christ. En édifiant l'Église, c'est ce dernier que les hommes bâtissent ; en la mettant en scène, c'est lui que Claudel représente dans ses drames.

³²⁸⁵ *Credo* catholique qu'il confesse à nouveau dix années plus tard dans son œuvre poétique :

*Je crois sans y changer un seul point ce que mes pères ont cru avant moi
Confessant le Père qui est Dieu, et le Fils qui est Dieu, et le Saint-Esprit qui est Dieu,
Et cependant non pas trois dieux, mais un seul Dieu,
Et le Père qui est éternel, et le Fils qui est éternel, et le Saint-Esprit qui est éternel ;
Et cependant non pas trois éternels, mais un seul Dieu éternel ;
Et le Père qui engendre et le Fils qui est engendré et qui vit,
Et le Saint-Esprit qui n'engendre ni n'est engendré, mais qui procède du Père et du Fils.*

(*Processionnal pour saluer le siècle nouveau*, OP, p.303 (1907)).

³²⁸⁶ Ville, Th I, p.731.

CHAPITRE 6

« **L'ÉGLISE QUI EST LE VERBE VISIBLE** ³²⁸⁷ »

*Voici l'immensité de tous mes frères vivants et morts, l'unanimité du peuple catholique,
Les douze tribus d'Israël réunies et les trois Églises en une seule basilique.*³²⁸⁸

On ne peut entrer dans le mystère de Dieu, ni questionner sa nature sans aborder le mystère de l'Église catholique, qui en est la garante, l'Épouse et même le Corps et à laquelle Claudel voue autant de vénération que d'obéissance. Mystère personnel qu'un homme de l'autorité et de la stature du poète-diplomate se soit toute sa vie fait le serviteur de cette institution pourtant fort critiquée par le milieu intellectuel ambiant, mais mystère expliqué par la fulgurance de sa conversion : pour Claudel, l'Église est le temple sacré où l'homme rencontre Dieu, tabernacle de la vérité face auquel on se met à genoux. Cette foi inébranlable le conduit à considérer tout lieu investi par Dieu comme un espace ecclésial, de la création qui dévoile sa présence, à l'âme humaine qui la recèle, en passant par l'espace domestique qui devient lieu de communion. Claudel met ainsi en scène le mystère théologique de l'Église qui repose sur sa double nature temporelle et éternelle, humaine et divine, corporelle et spirituelle. Elle est certes le lieu où se rassemblent les fidèles et qu'on retrouve dans *L'Annonce faite à Marie* avec la figure centrale du bâtisseur Pierre de Craon – dont le patronyme ne relève évidemment pas du hasard, rapportant à la figure du premier Pape – ; mais les sanctuaires qu'il construit renvoient aussi à la dimension mystique de l'Église de Dieu, qui désigne à la fois le temple de chaque âme où il fait sa demeure, la communion des êtres visibles et invisibles, et enfin le Corps même du Christ où chacun est appelé à devenir pierre vivante, à l'image de Violaine. Pierre angulaire de l'intrigue et de l'édifice spirituel, c'est elle qui éclaire le mystère de l'Église lorsque son corps offert sur l'autel familial rassemble, sous le regard de l'Église céleste représentée par les moniales, les membres divisés pour les unir dans la paix.

³²⁸⁷ Ville, Th I, p.730.

³²⁸⁸ *Processionnal pour saluer le siècle nouveau*, OP, p.300.

Il peut sembler paradoxal ou ironique de mettre en scène la mission d'unité et de paix d'une Église souvent en proie aux troubles et aux divisions, alors même que les drames la représentent à des périodes conflictuelles de son histoire (l'antipape et les croisades, la prise en otage du pape, l'invasion des États pontificaux...); mais cette contradiction ne fait que révéler la tension constitutive du mystère de l'Église : sainte par sa nature divine, elle est perpétuellement à sanctifier par sa nature humaine. Elle est le lieu par excellence où se rencontrent l'humanité pécheresse et la sainte divinité, lieu où s'exerce, grâce à cette tension intérieure, la liberté fondamentale de l'homme. Dans son essence, elle rejoint alors le mystère de l'âme humaine, à la fois coupable et incorruptible. Et tout comme l'âme trouve en Marie le modèle archétypal de la sainteté à laquelle elle aspire, ainsi l'Église reçoit en modèle celle qui a pour mission, comme elle, de porter le Christ au monde³²⁸⁹. En Marie se rejoignent dans l'Église la *parole* éternelle et le *corps* de Dieu qui y fait sa demeure, réponse du *fiat* au Verbe qui se fait chair³²⁹⁰. Mystère marial par excellence, l'Église enfante ainsi celui qui l'a conçue ; en elle la parole ne peut être dissociée de l'eucharistie qu'elle engendre, qui structure la liturgie catholique et donne à l'homme sa nature propre³²⁹¹. Ce *lieu* où l'homme et Dieu se rencontrent tend alors³²⁹² à devenir une *personne*, qui soit le Christ. Pour autant, et l'on entre enfin dans le mystère du corps mystique de l'Église, si elle est le lieu de l'Incarnation où Dieu livre son corps, elle n'est pas constituée des seuls membres de chair qui la façonnent, mais de tout l'univers créé, composé des créatures visibles et des puissances cachées.

Comme en réponse aux trois Personnes divines et en écho à la triple réponse de Pierre lorsqu'il devient « berger du troupeau »³²⁹³, l'Église est un seul corps « triforme : corps réel, corps mystique et corps

³²⁸⁹ « Marie est cette subjectivité [...] capable de correspondre pleinement, par la grâce de Dieu et par son Esprit venant sur elle, à la subjectivité masculine du Christ. [...] Marie n'est pas la Parole, mais la réponse adéquate, telle que Dieu l'attend, du monde créé et telle que, dans sa grâce et par sa parole, elle y est suscitée. » (H. v. Balthasar, *Qui est l'Église ?*, Saint-Maur, Parole et Prière, 2000, p.59).

³²⁹⁰ « L'Église est l'unité de ceux qui, réunis autour du « oui » de Marie – ce oui immaculé et par là illimité que la grâce conforme au oui du Christ – et formés par lui, sont prêts à laisser la volonté de salut de Dieu se faire, en eux et pour leurs frères. Cet acte primordial s'appelle l'écoute de la Parole ; [...] là est l'Église spirituelle. Là où elle manque, elle est aussi "la prostituée de Jérusalem" ». (H. v. Balthasar cité par M.Vidal dans son introduction à *Qui est l'Église ?*, op. cit., 2000, p.13-14).

³²⁹¹ C'est bien l'Incarnation et l'eucharistie qui distinguent l'homme des puissances spirituelles et angéliques, lui conférant une vocation propre.

³²⁹² La notion de « tension » marque autant le *combat* qui sera celui de l'Église en proie aux passions du monde et aux forces du mal jusqu'à la fin des temps, et l'aspiration de celle qui *tend* à devenir « sainte et irréprochable » selon sa vocation.

³²⁹³ Jn, 21, 15-17.

eucharistique³²⁹⁴». Pour contempler cette Église qui révèle Dieu et qui participe du mystère de la Trinité sainte, suivons donc avec le théologien les trois formes qu'elle revêt pour découvrir la place éminente que Claudel lui accorde dans ses drames.

I. **CORPS REEL**

*Cette demeure de Dieu dont chaque homme fait ce qu'il peut
Avec son corps est comme un fondement secret³²⁹⁵.*

Le poète consacre un drame à l'exégèse de l'Église : *L'Annonce faite à Marie* commente le passage de l'église de pierre à l'Église de chair, personnifiée en Violaine qui accepte de prendre place à l'édification du Corps du Christ - vocation qu'elle accomplit lorsque les membres dispersés de la famille sont réunis à la fin du drame. Son rôle, explicité par Pierre de Craon et Anne Vercors, éclaire les héroïnes qui la suivront : Prouhèze et Jeanne ne feront pas autre chose que de livrer leur corps pour l'unité et la paix de leur monde, qui pourra alors devenir Église, c'est-à-dire espace de *communion*.

Pour autant, point de pompeux cadre ecclésial chez Claudel - même le Pape est représenté dans sa pauvreté - ; c'est le quotidien des hommes et les hommes du quotidien qui sont appelés à former l'Église. La liturgie et les sacrements se vivent dans le cadre domestique, témoignant de cette vocation laïque qui anime le poète et qui rend l'Église accessible en tous lieux. Car elle n'est pas seulement une réalité surnaturelle et immuable ; elle est aussi incarnée dans le temps. De ce fait, elle est composée de membres pécheurs à sanctifier. Pont entre le ciel et la terre, la vocation de l'Église est la sainteté : c'est à cela qu'elle convoque et qu'elle-même est appelée.

³²⁹⁴ H. v. Balthasar, *Qui est l'Église ?*, op. cit. , p.50.

³²⁹⁵ AM, Th I, p.1045.

1. « Tu es Pierre ...³²⁹⁶»

*Deux moyens de se faire petit. Se mettre à genoux
ou bâtir autour de soi quelque chose dans le genre de S.-Pierre de Rome³²⁹⁷.*

Dans l'ensemble des drames, la présence de l'Église semble à première vue seulement esquissée : figures secondaires de prêtres, de religieux et de papes, décors anecdotiques d'église ou de cathédrale... dans presque tous les drames ces motifs rendent bien sûr explicite la présence de l'Église mais restent toujours secondaires, l'essentiel de l'action - pourtant sacrée - s'accomplissant dans un cadre domestique. Certes, l'intrigue de *L'Annonce faite à Marie* s'ouvre en présence du bâtisseur d'églises et se ferme sur le reposoir de l'hostie-Violaine. Mais le drame fait figure d'exception : les autres ne mettent pas d'églises en scène ; à peine sont-elles évoquées dans *Jeanne d'Arc au bûcher* par le son des cloches qui appellent à la prière. On peut lire dans cette discrétion une ode à l'universalité de l'Église, car celle-ci est pourtant bel et bien représentée, mais hors des sanctuaires et des cloîtres monastiques : chez Claudel, l'Église s'édifie dans le cadre ordinaire lorsque se transforment en temple le corps du héros et en sanctuaire son lieu quotidien.

Image du sein de Dieu dans lequel l'homme cherche refuge et paix, tout lieu qui exerce une telle fonction ecclésiale en recevant, rassemblant ou protégeant, devient Église. Par métonymie³²⁹⁸ autant que par symbolisme³²⁹⁹, l'Arbre peut être lu comme la représentation d'une église. Dans *Tête d'Or*, il est à la fois *lieu* où Simon cherche refuge, et *présence sacrée* qu'il prie ainsi par une personnification : « Ô Arbre, accueille-moi ! C'est tout seul que je suis sorti de la protection de tes branches, et maintenant c'est tout seul que je m'en reviens vers toi, ô mon père immobile !³³⁰⁰» Cette prière initiale semble engager Simon Agnel sur le chemin du salut, en vue d'une nouvelle naissance. La prière s'accomplira en effet sous un autre arbre, où ses mains rejoindront celles de la Princesse, geste d'alliance qui (ré)unit sous l'arbre-église le monde ancien et le monde nouveau, le pécheur et la grâce, l'homme et Dieu. Le drame suivant, *L'Échange*, reprend ce motif de l'alliance en plaçant à l'ouverture du drame les deux époux, Marthe et Louis, assis « *sous les arbres*³³⁰¹» qui

³²⁹⁶ Mt, 16, 18.

³²⁹⁷ J I, p.324.

³²⁹⁸ Métonymie enchâssée, l'arbre évoque la Croix, elle-même synecdoque du Christ.

³²⁹⁹ L'arbre se dresse comme une église, prenant racine dans « la terre inépuisable » et s'élevant vers « le ciel infini ». (TdO, Th I, p.362).

³³⁰⁰ TdO, Th I, p.362.

³³⁰¹ E, Th I, p.533.

les rassemblent. Marthe double ce décor d'une parole qui le commente : « Donne-moi ma part ! demande-t-elle à Louis qui disperse l'Église domestique en rompant les liens du mariage, donne-moi la part de la femme ! / Les exigeantes et dures racines par qui l'arbre / Prend et vit ; / Et que les autres se réjouissent de ton ombre !³³⁰² » Les racines de l'arbre - ou les fondations de l'Église - sont à trouver dans le couple humain, qui ne fait « qu'une seule chair » ; en brisant le lien matrimonial, c'est l'Église que Louis déracine. Pierre de Craon emploie lui aussi l'image de l'arbre pour signifier l'unité de cet être-Église pourtant protéiforme, qui rassemble et élève les hommes : « cet arbre fructifiant de tous les hommes que la semence eucharistique engendre en sa végétation [...] / Cela fait une seule figure qui tient à un même point³³⁰³ ». Il associe l'Arbre à l'eucharistie, par le biais d'un corps livré pour le salut des hommes, qui ensemence la terre et fait naître l'Église. Cela répond à un postulat théologique « datant » la naissance de l'Église du jaillissement du sang et de l'eau du côté du Christ en croix, qui féconde ainsi le monde³³⁰⁴. La notion d'*enfantement*, issue de cette alliance et associée à l'Église est essentielle dans la poétique claudélienne pour comprendre que l'Église est à mettre au monde, à l'échelle de l'humanité formée par l'ensemble de « tous les hommes », et à l'échelle individuelle, constituée par chaque âme.

Est également investie d'une fonction ecclésiale la maison : les habits épiscopaux de la Princesse dans le palais du Roi ou ceux de Cœuvre dans *La Ville* transfigurent le lieu d'habitation en espace sacré, que visite une parole surnaturelle : les vêtements de la Princesse précèdent son oracle, et ceux de Cœuvre la consécration du nouveau roi. Mais la maison qui aspire à devenir Église peine à l'être jusqu'à *L'Annonce faite à Marie*, drame à partir duquel l'espace intérieur est enfin réconcilié. En vertu de la sacralité de la maison, le régicide de Tête d'Or est bien plus qu'une usurpation et plus encore qu'un meurtre : c'est une profanation³³⁰⁵. La princesse qui entre « *voilée de noir* » signifie la dimension sacrée de ce lieu en réparant le sacrilège comme le prêtre le fait pour l'hostie : « *s'agenouillant par terre, elle baise la terre où elle reste prosternée.*³³⁰⁶ »

³³⁰² E, Th I, p.541.

³³⁰³ AM, Th I, p.1085.

³³⁰⁴ H. von Balthasar lit un parallèle entre l'Église, Ève nouvelle, jaillie du côté du Christ et Ève tirée de la côte d'Adam. (*Qui est l'Église ?*, op.cit. p.37). Pour le cardinal théologien Charles Journet, l'Église prend naissance à la Pentecôte (Jn 16, 4-6), où le Christ répand sur le monde Son Esprit Saint. (Charles Journet, *Entretiens sur le Saint-Esprit*, Saint-Maur, Parole et Silence, 1997, p.44). Dans un cas comme dans l'autre, l'Église naît de l'Esprit inséminé par le Christ, ce qui fait d'elle l'enfant de la Trinité, et ce qui associe au Christ tout ce qui passe par elle.

³³⁰⁵ Voir CEC §2120.

³³⁰⁶ TdO, Th I, p.430.

Pourtant, cette réparation ne suffira pas à réhabiliter la maison, qui ne sera plus habitée par le Roi et où la réconciliation finale n'aura pas lieu : les scènes qui suivent se passent toutes à l'extérieur et la maison de *Tête d'Or* reste le lieu où les personnages se sont séparés en quittant la scène. De même, les maisons de *l'Échange* semblent signer l'échec de l'Église domestique : les Laine ne s'y tiennent plus, ils restent sur le seuil, et la maison de Pollock brûle. Échec de ces quatre membres qui ne parviennent pas à vivre ensemble, à devenir Église... Une même tension caractérise la maison des Coûfontaine, qui s'essaye à devenir un lieu de communion et dispense même les sacrements : le Pape y célèbre la messe, Monsieur Badilon y consacre Sygne et Turelure l'épouse... Une grande espérance anime cette « maison-Dieu », la seule du domaine familial qui soit restée debout³³⁰⁷. Mais le pardon n'y est finalement pas donné et c'est seulement dans la mort que l'union nuptiale des vrais amants s'accomplit, la rendant invalide³³⁰⁸ : la maison ne parvient pas encore à être cet espace unifié qu'elle tendait à devenir. À la demeure en ruine de *L'Otage* succède alors la prospère ferme familiale de *L'Annonce faite à Marie*, dont l'intrigue propre est de devenir Église. C'est là qu'est rompu le pain, qu'y sont bénis les enfants et qu'y est consacrée Violaine ; c'est là que les membres divisés se retrouvent à la fin du drame dans une paix retrouvée. Rachetant les membres épars des drames précédents, c'est dans la maison, autour de la table eucharistique, que les membres se rassemblent et s'unissent en un échange de mains symbolique. La présence de la sainte y fait pour beaucoup : devenue hostie, elle introduit dans l'espace quotidien la présence du Dieu qui l'habite, faisant de la ferme un exemple d'Église domestique³³⁰⁹.

Avec ce drame, l'Église prend ainsi la dimension quotidienne de l'homme ; ce n'est pas lui qui s'élève vers elle, mais plutôt elle qui descend dans le monde en un mouvement catabatique illustré à la fin de *L'Histoire de Tobie et de Sara* par la Jérusalem céleste qui descend sur scène. Ce mouvement devient la réponse à la requête initiale de Cébès : « Qui ouvrira la porte ? Qui descendra vers moi dans la demeure où je

³³⁰⁷ Ot, Th I, p.914.

³³⁰⁸ Coûfontaine couche côte à côte les deux cousins défunts pour les unir dans la mort : « *Que ceux qui ont été séparés durant la vie aient le même lit dans la mort. / Et que le poing fermé se pose dans la main ouverte.* » (OT, Th I, p.978) La mort de Violaine propose une scène similaire, mais c'est du vivant des amants que la réconciliation se donne : dans ce drame la maison devient alors vraiment le lieu de la réunion.

³³⁰⁹ Nul besoin d'église pour celui qui vit en Dieu : « *Dans la ville, je n'ai pas vu de sanctuaire, car son sanctuaire, c'est le Seigneur Dieu, Souverain de l'univers, et l'Agneau.* » (Ap, 21, 22)

suis ?³³¹⁰» supplie-t-il tandis qu'il se meurt. Si la réponse se lit immédiatement dans le geste de la princesse qui s'abaisse alors et recueille sa vie, première annonce de la kénose divine, elle se déploie dans la continuité de l'œuvre dramatique jusqu'à la présence de l'enfant de l'amour dans le sein victorieux de Sara, figure de l'incarnation divine qui célèbre cet abaissement.

Le fait que les personnages ne se déplacent presque jamais pour un office participe également à ce mouvement kénotique de Dieu qui visite les hommes. Chez Claudel, les sacrements sont reçus à domicile et malgré son estampille de « théâtre chrétien », le poète y dessine plutôt le visage d'une Église laïque : à part le Père Jésuite du *Soulier de Satin* ou *Violaine*, qui en a pris l'apparence et le mode de vie érémitique, les personnages christiques ne sont pas des religieux. Bien au contraire, le thème du péché et des passions y est central, rendant les personnages d'une grande humanité : tout semble mis en scène pour casser l'image institutionnelle de l'Église et l'humaniser. Cette Église qui descend parmi les hommes spiritualise le monde, à l'instar de *Violaine* et des figures de la grâce, provoquant en retour le mouvement anabatique des âmes qui s'élèvent vers Dieu³³¹¹ et participent à l'édification spirituelle de cette même Église qui les a visitées :

*L'Église est à la fois l'assemblée et l'appel, la force, la raison qui en attire et en maintient ensemble les éléments. [...] L'Église catholique, telle qu'elle est et telle que Dieu la voit, c'est [...] en pleine activité un appareil à triple détente qui transforme l'éternité en actualité temporelle et le temps à son tour en éternité.*³³¹²

Derrière l'insertion de l'Église dans le quotidien de ses personnages, on peut lire le développement de la réponse que Claudel attendait de Dieu à Ligugé, apaisement du poète chrétien qui comprend que sa mission ecclésiale est appelée à se déployer non derrière une clôture mais dans le monde, par le charisme de poésie reçu d'en-haut. L'Église claudélienne rejoint ainsi même les païens auquel elle s'unit : c'est le sens du mariage de *Sygne* avec *Turelure*, ou celui de *Prouhèze* avec *Camille*. L'aspect laïc et l'inclusion des païens dans l'édifice spirituel donnent à cette Église une dimension universelle qui la rend *catholique*³³¹³.

Par sa position verticale, l'église de pierre que suppléent l'arbre ou la maison, n'assure pas seulement une fonction de *lieu sacré*, mais de *signe*. *Opera mirabilia*, les constructions de Pierre de Craon ne servent pas

³³¹⁰ TdO, Th I, p.360.

³³¹¹ On retrouve ce mouvement dans le regard des personnages convertis qui s'élève vers le ciel. Voir le chapitre 3, I, 9.

³³¹² « Paul Claudel interroge *Le Cantique des Cantiques* », PB II, p.210-211

³³¹³ Le propre de l'Église est d'être universelle : « 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 ne faites plus qu'un dans le Christ Jésus ». (Ga, 3, 28).

d'abord à appeler à la prière, mais à révéler un monde invisible et un sens caché, tout comme la maison du Roi de *Tête d'Or*, ainsi bâtie « afin qu'ils puissent la voir³³¹⁴ ». De fait, c'est par ces églises que Violaine entrevoit sa vocation. En elles, elle entend l'appel du Christ à rebâtir le temple saint³³¹⁵ et comprend avec le poète que les pierres ne sont qu'une métaphore des hommes³³¹⁶ :

Mais vous m'avez placé dans la terre, afin que j'endure la gêne et l'étroitesse et l'obscurité, / Et la violence de ces autres pierres qui sont appuyées sur moi / Et que j'occupe ma place pour toujours comme une pierre taillée qui a sa forme et son poids. [...] / Ma pierre sous l'autre pierre, et mon œuvre dans votre œuvre, et mon cœur dans votre cœur³³¹⁷.

Tout le drame de *L'Annonce faite à Marie* repose sur ce passage d'une église de pierre à l'édification d'une Église de chair, passage qui bouleverse Jacques Hury : « Mais Violaine n'est pas une pierre pour moi et la pierre ne me suffit pas !³³¹⁸ » s'insurge-t-il tant qu'il n'est pas entré dans le mystère ecclésial révélé par Pierre de Craon. Ce passage de la pierre-pierre à la pierre-homme marque la *conversion* dont nous avons dit qu'elle était l'objet des drames claudéliens³³¹⁹. Elle explique le symbolisme des ruines : il faut que la pierre-pierre s'anéantisse pour que l'homme entrevoie la réalité spirituelle de l'édifice ecclésial auquel il participe. Ainsi, la Ville détruite permet de prendre conscience de la réalité humaine qui doit la constituer. C'est la conclusion à laquelle arrive Cœuvre à la fin du drame : « Si la société est un corps, pour que déjà il vive, / Il faut que déjà il soit complet avec tous ses organes. / Et c'est à quoi servent ces hommes et ces femmes.³³²⁰ » Appelant le passage d'une « ville » à une « société », il franchit un degré d'abstraction qui l'éveille à la réalité spirituelle de la Ville, de laquelle Lâla est pleinement consciente³³²¹, mais que seule Violaine accomplira en devenant elle-

³³¹⁴ TdO, Th I, p.381.

³³¹⁵ Jn, 2, 21.

³³¹⁶ Eph, 2, 20.

³³¹⁷ « La Muse qui est la Grâce », *Cinq grandes Odes*, OP, p.271.

³³¹⁸ AM, Th I, p.1084.

³³¹⁹ Trait significatif, l'injonction « *Souviens-toi, homme, que tu es pierre et sur cette pierre / Je bâtirai mon église !* » clôt le drame *La Danse des morts* (Th II, p.696).

³³²⁰ Ville, Th I, p.733.

³³²¹ Alors que Lâla avait en effet proclamé au second acte : « *Viens donc, Cœuvre, avec nous, et mets-toi avec Avare et moi, / Afin qu'ayant démoli cette ville, Nous en utilisions les poutres et les pierres pour une construction nouvelle.* » (Ville II, Th I, p.709), Ivors, la rencontrant à la fin du drame, la tient pour responsable de la destruction de la Ville et l'invective ainsi :

IVORS : La Reine de la Folie, la Mère de ce peuple aberrant, / La Nymphe de la forêt humaine, la prometteuse de la paix dans la nourriture, / Tu vois aujourd'hui ton œuvre, ces multitudes rasées, cette ville couchée dans la poudre, / Cette forme d'humanité rompue et disjointe, et ces restes éperdus qui se cherchent par la jachère. (Ville II, Th I, 734)

Si Ivors porte envers Lâla la même accusation que les hommes envers le Christ qui annonce qu'il rebâtira le temple en trois jours. (Jn 2, 19-21), c'est parce que comme les chefs des prêtres, il ne l'a pas comprise : « *Ô Ivors, lui répond Lâla, ces fous n'ont point compris ce que je disais.* » Comme le Christ parlait du « temple de son Corps », Lâla parle de la *communion* des hommes qui saura naître de la destruction du vice : « *Je pense qu'il n'est point d'être si vil et si infime / Qu'il ne soit nécessaire à notre unanimité. / Que*

même pierre vivante. La notion de « complétude » nécessaire des membres dans l'édification du corps annonce le rassemblement final des protagonistes qui marque l'heureuse issue de *L'Annonce faite à Marie* et de *L'Histoire de Tobie et de Sara*.

Ce passage d'un corps matériel à l'édification d'un corps spirituel se lit également à l'échelle des soixante années qui déploient l'œuvre dramatique de Claudel. Ses premiers mots placent en effet le corps de l'homme comme objet de complaisance : « Cela me fait plaisir d'une manière que je ne peux dire, jubile Danse-la-nuit dans la première réplique du dialogue claudélien, Je suis aussi à mon aise ce soir dans mon vieux corps qu'une pêche qui se sent mûrir.³³²² » Mais le chemin des héros les conduit progressivement à la dépossession de ce corps, en vue de l'édification d'un corps nouveau. L'œuvre sort victorieuse de ce passage à l'issue du dernier drame, *le Chemin de la Croix n°2*, qui s'achève sur ces mots significatifs : « *Entre la Mère, cette Mère qui est l'Église, tenant le ciboire contre son cœur. [...] Tout est consommé. / Tintement de sonnette.*³³²³ » Le corps a disparu, mais l'Église demeure, présence éternelle de Dieu et de l'homme avec lui ; la cloche³³²⁴ installe le lecteur dans le temps de l'attente eschatologique. Elle invite avec le poète à transfigurer le « vieux corps » de Danse-la-Nuit en corps du Christ adoré par l'Église.

Ainsi, face à l'église de pierre destructible, qui représente le temps et l'espace des hommes, s'édifie progressivement une église spirituelle inébranlable qui fait advenir ici-bas l'au-delà, donnant aux drames les plus sombres comme *L'Otage* une invincible espérance. La pierre s'effrite avec le temps, mais l'être demeure, continuant de participer activement à l'édification du corps christique :

SYGNE : Notre château a été détruit, mais la maison-Dieu est restée debout, / Le mur a été fondu, le fossé a été comblé, l'Arbre-Dormant a été arraché, / Le puits a été pollué, la tour est tombée d'un seul coup [...] / Et de tout l'œuvre antique, il ne reste qu'un seul pignon et la cave, refuge du renard et du hérisson / Mais l'antique maison tirée du sol par la foi, le mystique domicile ayant l'hostie pour semence, [...] c'est ici que je me suis retranchée avec Dieu³³²⁵.

Par l'invasion de la nature au milieu de ces ruines, Claudel rappelle, antérieure au péché, la communion naturelle de l'homme avec Dieu, tout en esquissant un paradis nouveau où la création, qui servira toute

rien d'humain ne soit soustrait à notre jouissance ! et que la loi soit trouvée par où / Nul homme ne puisse se dérober à une harmonie invincible [...]. Et telle est la ville que nous constituerons. » (Ville, Th I, p.708).

³³²² *L'Endormie*, Th I, p.3.

³³²³ « Station XXII », *Le Chemin de la Croix n°2*, 23 mars 1952, Th II, p.1083.

³³²⁴ Voir le chapitre 5, IV, 2. c.

³³²⁵ Ot, Th I, p.914.

entière d'autel au Créateur, sera l'Église nouvelle. Il dessine alors en Sygne le temple véritable, tel que l'a voulu le Seigneur : non pas « un sanctuaire fait de mains d'hommes³³²⁶», mais celui de son corps. De même, Pierre invite à cette intériorisation lorsqu'il nous fait passer avec sa sainte Justice du sens propre au sens figuré, de l'édification d'une église de pierre à celle que deviendra Violaine dans sa chair³³²⁷. Par ces personnages qui apprennent à *devenir* pierres vivantes, s'exprime la double nature de l'Église, qui explique à la fois sa vocation éternelle et sa dimension universelle. Fondée par le Christ, elle est intrinsèquement sainte ; composée de pécheurs elle est aussi appelée à une perpétuelle conversion.

2. « Il la voulait sainte et irréprochable³³²⁸»

*Le secret de la sainteté est de laisser faire Dieu
et de cesser d'être à sa sainte volonté aucun obstacle. Une confiance naïve³³²⁹.*

Si l'Église catholique est sainte par son appartenance au ciel, son rattachement à la terre l'oblige paradoxalement à une sanctification permanente. En représentant à la fois des héros idéalisés et des figures de convertis, les drames revendiquent cette double propriété humaine/divine du cœur humain qui coïncide avec la double vocation de l'Église : créé *par* et *pour* la sainteté, l'homme est sous l'emprise du péché dont il est appelé à se départir. L'Église trouve sa justification dans cette tension : édifée par le Christ sauveur, elle est par excellence l'espace de sanctification³³³⁰ ; cette sanctification individuelle et collective bâtit le Corps du Christ dans l'âme et dans le monde, nécessitant qu'on interroge la notion de sainteté chère à Claudel.

Quoiqu'il lui voue un amour filial et obéissant, le poète n'idéalise pas l'institution ecclésiale. En témoignent les figures qui la représentent : le prêtre défroqué Turelure, l'évêque Pierre Cauchon ou le frère Jean le Maître sont autant de miroirs dépréciatifs de l'Église qu'on s'étonne presque de voir chez un fervent catholique. Mais une telle représentation vise à fustiger avec le Christ la religiosité au détriment de la foi ; elle

³³²⁶ He 9, 24.

³³²⁷ AM, Th I, p.1084.

³³²⁸ Ep 5, 27.

³³²⁹ JI, p.615

³³³⁰ « De même que la volonté de Dieu est un acte et qu'elle s'appelle le monde, ainsi son intention est le salut des hommes, et elle s'appelle l'Église. » Clément d'Alexandrie, cité dans CEC, §760.

bannit le pharisaïsme du vieil homme qui revendique avec Cauchon la Loi sans être animé de l'Esprit de cette Loi. Quant aux autres ecclésiastiques tels que Monsieur Badilon ou le Pape, ils ne sont pas leurs parfaits contrepoints qui renverraient l'image d'une Église lumineuse et forte ; ils sont eux aussi représentés dans leur profonde humanité, offrant des visages de personnages affaiblis par le doute ou les émotions. Derrière ces personnages, ce n'est donc pas l'image magnifiée d'une « épouse immaculée » que Claudel met en scène, mais celle d'une simple présence aimante, « otage » du désir des hommes. En offrant ces figures discrètes de prêtres, l'Église devient non plus la voix d'une impérieuse autorité céleste, mais le conseil sage et désintéressé d'un père aimant qui veut le salut de l'enfant qui s'est tourné vers lui. C'est bien ce qui rassemble Monsieur Badilon et le Père humilié : leurs enfants bien-aimés viennent trouver près d'eux une sagesse qui dépasse les désirs humains pour ordonner l'action au salut. Avec eux, l'Église se fait ainsi la *voix* de l'Esprit-Saint qui conseille et fortifie, et la *présence* du Christ qui oint, pardonne et aime. Enfin, par la voix de ces prêtres, c'est elle qui déploie la vocation individuelle en envoyant Sygne à sa juste place ou Orian à la sienne³³³¹.

Pas plus que ne sont saints les représentants claudéliens de l'Église, ses autres membres illustrent la pâte bien humaine – voire pécheresse – dont elle est faite. Certes, Violaine et Jeanne d'Arc réfléchissent de manière exemplaire la sainteté à laquelle tous les hommes sont convoqués ; mais Sygne, Ysé, Mesa, Prouhèze ou Rodrigue contrebalancent cette représentation idéalisée : ils sont les figures communes de n'importe quel humain partagé entre son amour pour Dieu et son désir légitime de jouir de la terre où ce dernier l'a placé. C'est ce combat qui concerne et intéresse le poète, car c'est lui qui illustre la sainteté : celle-ci, en effet, n'est pas un état figé de perfection divine, mais bien une *tension* vers Dieu, l'action de perpétuelle conversion qui ramène à lui. Chez Claudel, le saint n'est pas parfait³³³² : Sygne est dépourvue de joie et n'est pas toute

³³³¹ « Le mot "Église" [...] signifie convocation. » (CEC p. 195, §75).

³³³² Écoutons Claudel s'agacer de la perfection de ces saints qui sont si loin de l'humanité des hommes qu'il est bien difficile de s'identifier à eux et de vouloir les imiter : « *Quand nous lisons la vie des Saints [...] J'avouons que l'effet général est irritant et plus ou moins désagréable. Tout cela est tellement exagéré, incompréhensible et parfaitement inimitable ! Si je n'ai pas régulièrement mon dîner, on me voit plus farouche qu'un Incirconcis. Qu'est-ce que ces trois olives par jour que mange sainte Angèle de Merici, accompagnés de trois figues et de trois noix en l'honneur de la Sainte Trinité ? Si je n'ai pas mes sept heures de sommeil, malheur à qui viendra me réveiller ! Qu'est-ce que ces ermites pour qui c'est une délicatesse très grande de dormir quelques minutes contre un mur, tout debout comme les animaux sans jointure de la légende ? [...] Sans cesse une exigence nouvelle [...] contre la nature inventive en tout minutieusement contrariée !* » (« Sainte Thérèse », *Feuilles de Saints*, OP, p.626). Loin de cautionner la légende dorée, c'est bien dans la nature toute humaine et incarnée que Claudel envisage, lui, la sainteté.

abandonnée à Dieu, elle qui passe une scène entière à refuser avec sa tête son propre sacrifice³³³³; Violaine aurait voulu choisir elle-même sa place avant qu'elle ne lui soit révélée par Pierre ; Prouhèze a une telle conscience de sa faiblesse qu'elle remet son soulier à la Vierge et Jeanne d'Arc elle-même a peur... La sainteté de ces femmes ne repose donc ni sur leur force morale, ni sur l'héroïsme de leurs renoncements, ni même sur les miracles qu'elles accomplissent, mais sur leur obéissance inconditionnelle à Dieu qui leur donne cette force, cet héroïsme et permet ces miracles : « La sainteté, rappelle Pierre de Craon, n'est pas d'aller se faire lapider chez les Turcs ou de baiser un lépreux sur la bouche, / Mais de faire le commandement de Dieu aussitôt, / Qu'il soit / De rester à notre place, ou de monter plus haut³³³⁴. » Cette obéissance, Claudel la désigne comme « l'idée essentielle » des drames³³³⁵ qui seule permet au personnage de s'accomplir : soumis à la volonté de Dieu qui ordonne le monde à son image, le personnage se sanctifie et réalise ainsi sa vocation³³³⁶.

On comprend alors le rôle nécessairement dramatique de la loi ou du devoir auxquels est confronté le héros : par eux, il peut poser un acte d'obéissance qui signe son salut. Pourtant, malgré ce qu'enseigne Pierre à Violaine, l'obéissance ne semble pas seule suffire pour faire un saint : la docilité de Sygne est assortie d'un refus d'intention tel qu'il l'empêche peut-être de faire office de sainte. De même, Prouhèze obéissant à Don Pélage par devoir conjugal et par fidélité à son mariage ne l'aime pas pour autant ; son cœur appartient à Rodrigue, et elle ne peut trouver la joie dans ce partage : certes, « elle ne demande rien, elle ne se plaint pas, elle ne m'a rien expliqué, elle se tait », mais Don Pélage ne l'a vue qu'une fois « franchement sourire »³³³⁷... Si la soumission n'est pas suscitée par un élan du cœur, elle reste une morne servitude de l'homme ancien et résonne comme une obéissance pharisaïque à la loi. L'imitation christique n'est qu'apparence ou contrainte si elle n'est pas animée de l'Esprit d'amour, qui donne à la sainteté sa justification. Mais lorsque l'obéissance se fait l'expression confiante de l'amour de Dieu, elle devient alors signe de sainteté qu'authentifie la joie :

³³³³ « Pendant tout l'acte Sygne a ce tic nerveux d'agiter la tête lentement de droite à gauche, comme quelqu'un qui dit : Non. » (Ot, Th I, p.957).

³³³⁴ AM, Th I, p.1000.

³³³⁵ « L'idée essentielle est celle du devoir, je dirais organique, qui s'impose à un chrétien de faire la volonté de Dieu ; il ne s'appartient plus, il doit faire la volonté de Dieu. » (MI, p.237).

³³³⁶ Créé à l'image de Dieu « et à sa ressemblance », l'homme reçoit ce commandement : « Soyez saints, car moi, Yavhé votre Dieu, je suis saint. » (Lv 19, 1-2).

³³³⁷ SdS, Th II, p.327-328.

*La Sainteté n'est pas autre chose que la victoire de l'amour sur notre moralité humaine qui résiste tant qu'elle peut et qui demande à être réduite. [...] Jeanne une fois de plus est victorieuse, - je veux dire qu'elle est vaincue.*³³³⁸

Aussi, les femmes claudéliennes ne *meurent* pas comme le Christ : elles *aiment* comme lui. Puisque la sainteté n'est pas une force d'âme mais une obéissance amoureuse, elle n'ôte pas la pénibilité du sacrifice, - peine nécessaire, nous l'avons noté, parce qu'elle est le témoignage du consentement libre et gratuitement assumé - ; mais chez les saints, cette souffrance est vécue dans une joie témoignant de l'amour surnaturel qui les a mus. Le passage de l'obéissance à l'amour qui marque la sanctification du héros est ambivalent dans les premiers drames où le sacrifice est teinté de résistance, mais il devient net à partir de *L'Annonce faite à Marie*. A la suite de Violaine, Prouhèze franchit ce divin passage, ainsi commenté par le discours de l'Ange gardien : « Salut, ma sœur bien-aimée ! Bienvenue, Prouhèze, dans la flamme !³³³⁹ » Sœur des anges, elle devient un être spirituel³³⁴⁰, étape symbolique qui marque sa sanctification par la dépossession de son corps. De même prennent sens la lèpre de Violaine ou les cendres de Jeanne d'Arc : lorsque s'offre le corps de l'héroïne, c'est celui du Christ qui se donne. La sainteté livre ainsi le Corps de Dieu et la souffrance acquiert par celle du Christ une fécondité ecclésiale : les âmes qui s'unissent à la croix deviennent « resplendissantes et sans tâche »...

L'avènement de ce corps spirituel et ecclésial concorde avec le dénouement des drames et son édification en devient même l'enjeu principal : c'est bien sur la victoire de l'église domestique, préfiguration de la Sainte Famille, que se clôt *L'Histoire de Tobie et de Sara*. La sanctification individuelle dépasse ainsi l'objectif du salut personnel, car le saint fait advenir le Royaume au milieu des hommes. L'existence de l'Église atteste de cette présence, convoquant sur scène le Corps même de Dieu qu'elle abrite et incarne.

3. « La nécessité de l'ample cérémonie³³⁴¹ »

Dieu est vivant avec nous, tant qu'il y aura encore avec nous

³³³⁸ Paul Claudel, « Jeanne d'Arc au bûcher », *Conférence de M. Paul Claudel, 1^{er} octobre 1936*, Th II, p.1391.

³³³⁹ SdS, Th II, p.410.

³³⁴⁰ Victoire significative dans le parcours dramatique de Claudel qui ne réconciliera la chair et l'esprit que dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*.

³³⁴¹ Ville, Th I, p.732.

*Sa parole et un peu de pain, et Sa main sacrée qui lit et qui délie*³³⁴².

Sa pratique de la foi et son sens esthétique rendent Claudel sensible aux moyens donnés par l'Église pour rendre présent le Christ. Ainsi voit-il dans la liturgie catholique à la fois l'image de la dramatique divine et le lieu parfait où *l'imitation* christique devient *présence* réelle :

*Le grand livre qui m'était ouvert et où je fis mes classes, c'était l'Église. Louée soit à jamais cette grande mère majestueuse aux genoux de qui j'ai tout appris ! 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. Ah ! ce n'était plus le pauvre langage des livres de dévotion ! C'était la plus profonde et la plus grandiose poésie, les gestes les plus augustes qui aient jamais été confiés à des êtres humains.*³³⁴³

La dimension *poiétique* de la liturgie catholique recrée à chaque célébration la présence divine³³⁴⁴. Cette même absence qui suscite le sacrement suscite également la poésie, et Claudel voit en eux un lieu où se réunissent les idéaux dramatiques et spirituels. Derrière leur mise en scène, il semble commenter le parallèle entre l'acte poétique (image de l'acte créateur) et l'acte sacramentel (image de l'acte rédempteur) : dans les sacrements, Dieu est le poète parfait qui convertit effectivement « la boue en or » ; il ne demande pour cela qu'un offertoire, la participation de l'homme qui lui offre une matière à spiritualiser : « Ce que Dieu a créé, enseigne le prêtre à Sygne, Il le consomme en nous. Ce que nous lui sacrifions, Il le consacre. Il achève le pain et le vin. [...] / Il donne effet pour l'éternité à cette parole qu'Il nous a communiquée³³⁴⁵ ». Le poète est chargé de lui offrir cette matière de la part de l'humanité, comme le prêtre présente le pain et le vin à la messe pour qu'ils soient consacrés. En vertu de ce rapport, la consécration de Sygne, bien que symbolique devient sacramentelle et l'effusion de l'Esprit sur elle s'identifie à l'épiclese eucharistique. Quant à l'association du geste et de la parole qui façonnent cette liturgie, elle prédispose le dramaturge – dont l'art est d'associer un geste à une parole pour *re-présenter* – à entrer dans son mystère³³⁴⁶. L'aspect éminemment dramatique de la

³³⁴² Ot, Th I, p.970.

³³⁴³ « Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr p.1013.

³³⁴⁴ « *La liturgie est centrée sur la descente de l'Esprit Saint, sur l'épiclese qui rend l'anamnèse épiphannique, c'est-à-dire rend présent l'événement remémoré.* » (P.Evdokimov, « Le Mystère de son silence », *L'Amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973, p.27).

³³⁴⁵ Ot, Th I, p.952.

³³⁴⁶ Par deux fois Claudel met en scène la nullité d'un sacrement, mariages non advenus car la parole ou le geste a manqué : quand Anne Vercors marie Jacques Hury et Violaine, celle-ci « *regarde Jacques et fait oui sans rien dire avec la bouche.* » (AM, Th I, p.1019) Quant aux fiançailles de Georges et Sygne de Coûfontaine, elles n'ont été à l'inverse qu'une parole sans geste consécatoire, « *promesse seule et non point acte ni sacrement* » (Ot, Th I, p.948).

messe et de la vie du Christ devient ainsi source d'inspiration pour l'auteur, dont les drames se font l'image par une réécriture libre et poétisée.

Comme l'a savamment montré André Vachon à l'étude duquel nous renvoyons pour une analyse plus poussée de l'aspect liturgique des drames, cette liturgie suit la même structure temporelle que dans l'Église, du temps cosmique aux heures liturgiques³³⁴⁷. Suivant les deux temps du saint office, elle se déploie également en liturgie de la parole et en liturgie eucharistique, qui charpentent les drames : la présence de la Parole divine – citée ou paraphrasée – s'accompagne de sacrements qui donnent corps à cette présence. Toutes les références à la liturgie dans les drames claudéliens font communier le quotidien des hommes au Christ et à l'Église³³⁴⁸, dans un effort poétique de transfiguration de la vie humaine en une messe de sacrifice et d'action de grâce.

Si presque tous les sacrements sont mis en scène, du baptême de Louis Turelure au mariage de Tobie et de Sara en passant par les scènes de pénitence, l'eucharistie reste par excellence le sacrement claudélien. Sa grandeur semble même telle que, contrairement aux autres sacrements, Claudel n'ose la représenter dans le cadre de la messe³³⁴⁹; il la suggère seulement par symbolisme poétique à travers le partage du pain. Cela lui permet d'une part de préserver tout le mystère de l'eucharistie sans l'altérer par une représentation fictive, et d'autre part d'investir de ce sacrement des lieux et des personnages qui dépassent le cadre catholique de la messe : ainsi Tête d'Or et la princesse partagent-ils le pain dans un drame symboliste ; ainsi Anne Vercors rompt-il le pain dans la ferme familiale... Mais aussi importante soit-elle dans l'intrigue, l'eucharistie reste toujours chez Claudel un instrument en vue d'une communion fraternelle et spirituelle future, qui manifeste, elle, le fruit et la finalité du geste sacramentel : l'union à Dieu³³⁵⁰. Voyons comment ce motif de l'eucharistie

³³⁴⁷ André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel, expérience chrétienne et imagination poétique*, op. cit. 403 p. Voir le chapitre 6, l, 2, a.

³³⁴⁸ « *L'eucharistie fait l'église* » nous enseigne le catéchisme. (CEC §1396), ce que Claudel reprend presque au mot près : « *Mais il ne sera pas vraiment une nourriture pour vous sans votre collaboration. [...] Car c'est le pain qui fait l'Église.* » (*Présence et Prophétie*, « Traité de la présence de Dieu », PB1, p.63). Le glissement lexical de l'« eucharistie » au « pain » donne chez Claudel une équivalence sémantique aux deux termes, ce qui nous permet d'affirmer que le partage symbolique du pain correspond bien dans sa poésie à une eucharistie.

³³⁴⁹ La seule consécration eucharistique, faite par le Pape de *L'Otage* au cours d'une messe, n'est que *relatée* par le discours de Sygne.

³³⁵⁰ L'Esprit-Saint qui se communique dans le sacrement provoque « *une effusion de la surabondance en elle de la grâce et de la sainteté du Christ ; elle n'aboutit pas à une présence d'incarnation individuelle ou collective, mais à une présence d'inhabitation.* » (Charles Journet, *Entretiens sur le Saint-Esprit*, op. cit. p.42-43)

se décline poétiquement pour rendre Dieu présent dans le drame et préparer l'union mystique des personnages convertis.

Dans *Tête d'Or*, la première référence eucharistique est associée à une victoire ; alors que les hommes versent leur sang au combat et que parvient la nouvelle du triomphe, le Roi s'exclame : « Que leurs bouchent, exhalant / Un chant de bénédiction, mangent du soleil jusqu'au soir ! / A boire ! je veux boire avec toi, messager.³³⁵¹» Le soleil, celui-là même qui a ébloui l'ennemi et apporté la victoire, devient l'hostie à laquelle communient les hommes victorieux, préfiguration de la rédemption-communion finale de *Tête d'Or* qui tiendra ce même soleil dans ses bras au moment de mourir. Quant au sang des combattants, il permet que soit bu un « excellent verre de vin » qui symbolise autant la fécondité de leur sacrifice que la communion qu'il a apportée entre les hommes. Ainsi Claudel installe-t-il un lien entre le corps livré au combat et la victoire salvifique, entre le sang versé et l'allégresse eucharistique. Le discours devient un « chant de bénédiction » qui actualise l'« action de grâce », sens étymologique de l'« eucharistie ». Grâce à cette première communion symbolique, la scène finale s'éclaire et prend elle aussi une dimension eucharistique : avant d'embrasser le Soleil, *Tête d'Or* mourant se fait prêtre en abreuvant et nourrissant la Princesse qui se meurt³³⁵². Il connaît alors ce moment d'allégresse qui accompagne la communion et embrase le héros au moment de la mort. Mise en scène d'une communion parfaite, ce nouveau prêtre devient à son tour hostie et sa victime communicante lorsque la Princesse reçoit le corps de *Tête d'Or*, église dépositaire de cette nouvelle hostie, avant de remettre à son tour, comme le Christ, son propre corps et son propre souffle aux hommes qui en deviennent garants.

Dans *L'Échange*, on voit Marthe manger du pain sec devant sa cabane³³⁵³. Ce repas est déroutant : certes, il associe à l'hostie cette femme sacrifiée, suggérant la promesse d'une fécondité spirituelle. Mais il n'en reste pas moins un moment de solitude : Marthe ne peut partager son pain avec Louis absent. Privé de ce moment eucharistique par son éloignement délibéré, il est voué à une mort à laquelle, contrairement aux autres drames, aucune allégresse finale ne donne un sens « eucharistique ». Jusqu'au retour du défunt corps de Louis, leur maison n'est plus église qui rassemble ; elle ne le redevient qu'à la fin du drame lorsque Marthe

³³⁵¹ TdO, Th I, p.390.

³³⁵² TdO, Th I, p.438.

³³⁵³ E, Th I, 558.

reçoit dans ses bras le corps de son mari, figure de la *pietà* mariale en qui peut reposer dans l'espérance le corps de l'humanité pécheresse.

L'Otage, n'omet pas de mettre en scène « une petite table sur laquelle il y a le pain et le vin³³⁵⁴» qui donne à la maison claudélienne sa fonction ecclésiale et qui élève le sacrifice de la femme à la dimension eucharistique. De fait, Monsieur Badilon accomplit ce miracle par l'offrande de son enfant spirituelle qu'il consacre ainsi à Dieu : « Et moi, Votre prêtre, je me lève à mon tour et je me tiens au-dessus de cette victime immolée, / Et je vous prie pour elle, ainsi que l'on prie sur les azymes à la messe³³⁵⁵».

On retrouve dans *l'Annonce faite à Marie* cet élément de décor, « une grande table au milieu de la pièce³³⁵⁶» sur laquelle sera symboliquement étendu le corps de Violaine à la scène finale. De toutes les pièces de notre étude, cette dernière est la plus explicitement sacramentelle, comme pour compenser par cette forme sacrée d'incarnation l'absence de ces personnages surnaturels ou religieux qui jouent dans les autres œuvres un rôle important. Lors du départ d'Anne Vercors, on lit une réécriture de la Cène qui reprend les étapes de la consécration eucharistique. Le père prononce ainsi les paroles de l'offertoire, enjoignant à Jacques de « délivre[r] la terre de ce pain que Dieu lui-même a désiré³³⁵⁷ », préfigurant la délivrance finale de Violaine, hostie qui sortira du trou de sable comme l'épi de la terre. Quant à la consécration, « il prend le pain, fait une croix dessus avec le couteau, le coupe et le fait distribuer³³⁵⁸», dernier repas qui identifie en Mara et Violaine les apôtres Judas et Jean, l'une que le père « regarde longuement et gravement » avant de l'embrasser, l'autre qui se tient dans la même posture que « le disciple que Jésus aimait »³³⁵⁹, « la figure contre sa poitrine³³⁶⁰». Par le personnage d'Anne Vercors, l'image du Christ est d'ailleurs tellement explicite qu'il en devient son représentant scénique ; ainsi part-il pour Jérusalem en paraphrasant l'annonce eschatologique de Jésus³³⁶¹ : « Je reviendrai au moment que vous ne m'attendez pas. [...] Peut-être sera ce le matin, peut-être à midi quand on mange / Et peut-être que la nuit, vous réveillant, vous entendrez mon pas

³³⁵⁴ Ot, Th I, p.903.

³³⁵⁵ Ot, Th I, p.956.

³³⁵⁶ AM, Th I, p.1005.

³³⁵⁷ AM, Th I, p.1017.

³³⁵⁸ AM, Th I, p.1021.

³³⁵⁹ Jn, 13, 23.

³³⁶⁰ AM, Th I, p.1021.

³³⁶¹ Mat, 24, 42-43.

sur la route³³⁶²». De même qu'Anne rompt le pain avant de se soustraire aux siens, c'est précisément l'absence de Dieu qui rend possible et nécessaire le sacrement, « signe sensible de la manifestation de la Grâce », par lequel est rendue effective la rencontre spirituelle de l'homme avec son Dieu.

Après *L'Annonce faite à Marie*, le motif du pain disparaît des drames, et l'eucharistie fait place à une communion plus mystique que sacramentelle entre les personnages : la consécration de Prouhèze n'est pas accomplie par un prêtre, mais par un ange, dans un temps onirique qui n'est déjà plus terrestre ; Rodrigue et Prouhèze ne partagent pas le pain comme l'ont fait la Princesse et Tête d'Or ou Jacques et Violaine, ils ne sont pas en présence réelle l'un de l'autre, mais ils communiquent pourtant « outre-scène », comme ils communieront dans l'au-delà après la mort de Prouhèze. Est-ce par souci de souligner l'indignité de la parole poétique face à la consécration véritable d'un Verbe agissant ? Ou est-ce parce que la nécessité dramatique ne l'exige plus ? Les drames s'ancrent en effet désormais dans un contexte chrétien/biblique qui ne soutenait pas les premiers drames, symbolistes. Les sacrements y tenaient alors un rôle nécessaire pour affirmer le sens catholique des symboles poétiques ; mais le contexte des derniers drames, explicitement chrétien, éloigne la nécessité d'une référence sacramentelle. Si une forme d'eucharistie y subsiste néanmoins, avec le sacrifice des héros qui continuent de s'identifier au Christ, cette communion se fait plus implicite car plus surnaturelle, participation à l'ensemble du Corps mystique, appelé à devenir tout entier hostie. Derrière cette évolution se lit le passage de la représentation d'une église « réelle » et perceptible, à l'érection dramaturgique d'une église « mystique » composée des âmes et des esprits unis par le lien de la charité, bien au-delà du jeu des seuls actants visibles. Les personnages s'insèrent dans un corps ecclésial invisible qui dépasse le cadre de l'église de Pierre. Cette église mystique participe à l'eucharistie humaine et au dénouement des drames, dans lesquels elle prend une part active et auxquels elle donne sa dimension totale, catholique.

II. CORPS MYSTIQUE

LE VICE-ROI : Rien de ce qu'il fait n'est vain, rien qui soit étranger à notre salut [...]

³³⁶² AM, Th I, p.1021-1022.

*Car le protestant prie seul, mais le catholique prie dans la communion de l'Église*³³⁶³.

Chez Claudel, rien ne sépare en effet le monde visible du monde invisible, l'Église de la terre et celle du Ciel, et la « pierre » désigne autant le corps que l'âme de ses membres qui façonnent ensemble l'Église de Dieu. Désignée par le discours des personnages, cette Église invisible est explicitement présente sur la scène claudélienne : Anne Vercors part pour Jérusalem avec « le peuple de tous [s]es morts [...] / Ces âmes l'une sur l'autre dont il ne reste que la pierre, toutes ces pierres baptisées avec [lui] qui réclament leur assise³³⁶⁴ » ; Prouhèze seule dans sa tente perçoit une « assistance innombrable », « foule invisible et serrée qui [l']écoute sans un son »³³⁶⁵, évocation des myriades d'anges invisibles et des âmes célestes qui constituent le monde créé et entourent imperceptiblement les vivants ; quant aux voix de Catherine et de Marguerite, elles s'adressent à Jeanne, le public les entend, et elles manifestent « tout le peuple ensemble des vivants et des morts qui dit *Fille de Dieu*³³⁶⁶ ».

Pour le poète, l'ensemble de tous ces êtres - les vivants, les âmes défuntes et les créatures célestes - vit en interdépendance, défiant le temps des hommes et les lieux d'ici-bas. L'invisible communion de ces êtres qui prient pour les humains explique l'efficacité de l'intercession spirituelle et l'efficacité surnaturelle des sacrifices : chez Claudel, le héros n'est jamais seul ; il est assisté d'une puissance spirituelle bien réelle qui prend tantôt le visage d'un ange, tantôt celui d'une voix céleste, mais que seule explique la communion des saints par laquelle l'Église devient un seul et même corps divin, animé par un seul et même Esprit.

1. « Le chrétien n'est pas seul³³⁶⁷ »

*Ah, nous ne sommes pas seuls ici ! âme pénitente, vierge,
Voyez ce peuple immense qui nous entoure,
Les esprits bienheureux dans le Ciel, les pécheurs sous nos pieds,*

³³⁶³ SdS, Th II, p.340.

³³⁶⁴ AM, Th I, p.1011.

³³⁶⁵ SdS, Th II, p.401.

³³⁶⁶ JdA, Th II, p.666.

³³⁶⁷ AM, Th I, p.1011.

*Et les myriades humaines l'une sur l'autre, attendant votre résolution !*³³⁶⁸

Pour le héros, la première expérience de communion au corps mystique de l'Église est paradoxalement imposée par le martyr, motif essentiel de la dramaturgie claudélienne qu'on découvre dès *Tête d'Or*. Dans le système claudélien, le personnage martyr ne fait pas figure d'anti-héros méprisable : sa souffrance et sa faiblesse sont au contraire glorifiées³³⁶⁹, au point que ce sont elles qui font finalement de *Tête d'Or* un héros ou de Jeanne une sainte aux yeux du spectateur. Outre son aspect exemplaire, c'est la puissance de témoignage du martyr qui sert la profession de foi claudélienne³³⁷⁰. « Brûlant encore, j'atteste le feu où je suis descendu ; et ma chair comme du bois se couvre de sa propre cendre / Je porte témoignage³³⁷¹ ! » : cette fonction de témoignage que commente le dramaturge par la bouche de L'Empereur revenu des Enfers est la même qui enjoint le poète à écrire en dépit des critiques et des incompréhensions, et qui pousse Rodrigue à ses représentations de saints : ce dernier met en effet les martyrs japonais au même plan que ses images, « engins inépuisables³³⁷² » qui manifestent la gloire de Dieu. Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, c'est la présence de la foule qui met en abyme la dimension spectaculaire du martyr et qui commente l'action de témoignage du sacrifice de Jeanne, qui professe dans son ultime réplique : « Il y a Dieu qui est le plus fort³³⁷³ ». De même que la nécessité du témoignage provoque l'artiste ou le poète, ainsi suscite-t-elle les martyrs.

De fait, le martyr est tout d'abord la manifestation suprême de l'ardente charité qui anime le sacrifié : « de quel prix la vie, sinon pour s'en servir et pour la donner ? » explique Anne Vercors pour justifier le sacrifice de sa fille. Mais loin de glorifier l'être humain qui se livre ainsi, le personnage martyr témoigne surtout de la présence divine qui meut cette charité : le héros ne se sacrifie jamais pour un idéal, mais toujours pour une personne. C'est en obéissant aveuglément à Dieu que se livrent Sygne, Violaine ou Prouhèze... Dès lors, l'efficacité du sacrifice dépend de lui et non plus du martyr qui n'est que l'instrument de la grâce. Pour manifester cette efficacité du Dieu qui agit à travers le sacrifice, ce dernier porte des fruits surnaturels : miracle,

³³⁶⁸ Ot, Th I, p.954.

³³⁶⁹ Voir le chapitre 3, III, 2.

³³⁷⁰ « Le martyr est le suprême témoignage rendu à la vérité de la foi ; il désigne un témoignage qui va jusqu'à la mort. [...] Il supporte la mort par un acte de force. » (CEC, p.592, §2473).

³³⁷¹ RSJ, Th I, p.645.

³³⁷² SdS, Th II, p.460.

³³⁷³ JdA, Th II, p.672.

paix, joie... Pour l'Empereur, la croix est en effet le « signe de la joie » et « celui qui connaît [s]a joie peut seul accepter [s]a douleur »³³⁷⁴ ; Prouhèze découvre la joie céleste par le « rayon qui [la] perce » et « le glaive qui [la] divise », par « le fer rouge effroyablement appliqué sur le nerf de [sa] vie »³³⁷⁵ ; pour Jeanne, c'est au beau milieu des flammes que « la joie est la plus forte »³³⁷⁶. Cette joie céleste, choquante à l'heure du martyre, ne saurait s'expliquer sur le plan humain, mais témoigne de la présence surnaturelle de l'Esprit divin qui a mû ce sacrifice. Et, prodigalité de la grâce qui manifeste la surabondance des dons divins, le bienfait du sacrifice « ne reste pas confiné à sa source³³⁷⁷ », la joie du sacrifié contaminant bientôt les autres protagonistes : Anne Vercors et la nature avec lui s'associent à l'exultation de Violaine ; à la suite de Dona Prouhèze, Rodrigue et Sept-Épées font l'expérience de l'allégresse du don total ; quant au chœur et aux voix du ciel, elles participent à la jubilation de Jeanne en s'associant à son cri : « Il y a la joie qui est la plus forte !³³⁷⁸ ». Cette joie transforme le martyre en une hymne dont les répliques des héros se font les interprètes : « L'offrande au Créateur » couronne le drame qui, selon l'interprétation d'Agnès du Sarment, n'est alors plus « un chant refermé sur lui-même, [mais] une louange, une liturgie. Voilà où le poète rejoint le Mystique³³⁷⁹ ».

L'efficacité spirituelle du martyre tel que le représente Claudel le rend quasi-sacramentel, le confondant au sacrifice eucharistique qu'il imite. Les victimes sont en effet hosties et l'acte de leur martyre devient alors aussi performatif que le don eucharistique. C'est ce que le poète tente de manifester dans ses drames : tout rentre mystérieusement dans une paix que la crise dramatique et même la situation finale ne laissaient augurer. Cette efficacité, rendue possible par la propre mort du Christ à l'imitation de laquelle le martyre est vécu, est expliquée par le mystère catholique de la communion des saints³³⁸⁰ qui sous-tend toute

³³⁷⁴ RSJ, Th I, p.644-645.

³³⁷⁵ SdS, Th II, p.411.

³³⁷⁶ JdA, Th II, p.672.

³³⁷⁷ « Allocution de Paul Claudel au cours d'un gala organisé par Marie Bell au profit des cheminots (23 mars 1944) », *Autour du Soulier de Satin*, Th II p.1296.

³³⁷⁸ JdA, Th II, p.672.

³³⁷⁹ Agnès

du Sarment, *Claudel et la liturgie*, op.cit. p.168.

³³⁸⁰ « Accueillie et exécutée, la mission [de la grâce] déprivatise le Je, dont le rayonnement gracieux et fructueux s'étend dans tout le « Corps mystique » du Christ. C'est ainsi que se compènèntrent les missions et les personnes s'identifiant avec elles, pour former ce qu'on appelle la *communio sanctorum* ; et alors manifestement ce ne sont pas seulement les biens et les valeurs appartenant aux personnages qui deviennent leur propriété commune, mais les personnes elles-mêmes. [...] Si toutefois le mot « possession » peut

l'œuvre claudélienne. Par elle, la participation de l'un à la prière du Christ agit sur l'ensemble des membres qui forment son corps³³⁸¹. Cette communion des saints est le fil conducteur des drames, justifiant à elle seule les sacrifices et expliquant l'aspect surnaturel de leurs dénouements. C'est en vertu de ce « transfert » spirituel que Tête d'Or entame son chemin de conversion : donnant son pain à la princesse affamée sans la reconnaître³³⁸², il nourrit symboliquement le Christ et illustre la prophétie évangélique : « Ce que vous avez fait au plus petit d'entre mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait³³⁸³ ». De même, c'est le mystère de la communion des saints qui explique la rédemption de tous par un seul, permettant que le sacrifice de l'Empereur apporte la paix au monde du *Repos du septième Jour*. Dans *L'Annonce faite à Marie*, il justifie le départ d'Anne Vercors et la fécondité surnaturelle de son voyage : « Je ne suis pas seul ! explique-t-il, C'est un grand peuple qui se réjouit et qui part avec moi ! Le chrétien n'est pas seul mais [...] communique à tous ses frères, / C'est tout le royaume avec moi qui appelle et tire au siège de Dieu et qui reprend sens et direction vers lui³³⁸⁴. » Dans *Le Soulier de Satin*, il fait converger la mystique et la poétique pour expliquer d'une part la correspondance spirituelle qui unit Don Rodrigue à Prouhèze, et d'autre part l'abnégation des amants qui « bientôt s'aperçoivent que leur douloureux sacrifice sous leurs pas a produit des conséquences inépuisables³³⁸⁵ ». Saint Denys d'Athènes, lui, a « compris que pour sauver l'Europe, [...] et pour guider les hommes » il n'y a pas « de meilleure lanterne que celle que fait à [s]on poing [s]a tête coupée »³³⁸⁶ : il connaît de la puissance d'efficacité du martyr et il en témoigne. De même, le récit du sacrifice de Jeanne d'Arc est plus qu'un écrit hagiographique, il devient la célébration par Claudel de la communion des saints : dans l'Église, la lecture historique de cet épisode attribue le succès de l'entreprise de Jeanne non pas d'abord aux combats³³⁸⁷ – Claudel ne les évoque pas -, mais aux fruits mystérieux de son martyr, que la participation des

encore être employé dans le royaume du désintéressement. » (Hans Urs von Balthasar, *La Dramatique divine*, cité par M. Vidal dans *Qui est l'Eglise ? op. cit.* p.22)

³³⁸¹ Claudel consigne dans son *Journal* la conséquence de cette communion et le devoir de sainteté qui en découle : « L'homme qui produit un acte impur obscurcit peut-être des milliers de cœurs qu'il ne connaît pas, qui correspondent mystérieusement à lui et qui ont besoin que cet homme soit pur comme un voyageur mourant de soif a besoin d'un verre d'eau de l'Évangile. » (JI, p.612).

³³⁸² TdO, Th I, p.437-438.

³³⁸³ Mt, 25, 40.

³³⁸⁴ AM, Th I, p.1011.

³³⁸⁵ Paul Claudel, « A propos de la première représentation du *Soulier de Satin* au théâtre français », Th II, p.1295.

³³⁸⁶ SdS, Th II, p.379.

³³⁸⁷ Sur le plan humain, ils se soldent par un échec pour Jeanne emprisonnée et brûlée.

saintes Marguerite et Catherine souligne, insistant sur le rôle essentiel des actants invisibles dans le drame du salut.

Cette communion des saints explique alors la relation d'interdépendance qui unit les personnages claudéliens l'un à l'autre³³⁸⁸. Ainsi *Le Soulier de Satin* s'ouvre-t-il par l'explication du père Jésuite qui pose d'emblée ce postulat que le drame ne fera que démontrer : « [Rodrigue] est de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend forme derrière eux.³³⁸⁹ » De fait, les liens entre les personnages et entre les actions reposent toujours sur un équilibre contraignant et contingent, qui explique la notion de justice chère à Claudel³³⁹⁰. Don Rodrigue et le Chinois sont explicitement liés par leurs mains comme par une alliance sacrée :

LE CHINOIS : J'aimerais beaucoup être en d'autres mains que les vôtres, pourquoi m'y suis-je mis ?

DON RODRIGUE : C'est moi qui suis dans les tiennes.

LE CHINOIS : Nous nous sommes pris l'un par l'autre et il n'y a plus moyen de nous dépêtrer³³⁹¹.

Le païen et le chrétien qu'ils symbolisent s'étreignent dans une nécessité qui les dépasse ; l'Orient et l'Occident qu'ils représentent vivent dans la dépendance l'un de l'autre. Ce motif est repris dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, lorsqu'aux pleurs de cette dernière répondent à l'autre bout du pays les prières de Tobie :

LE CHŒUR I : Douleur, douleur à l'Orient ! LE CHŒUR II : Douleur, douleur à l'Occident ! [...] Le poids de l'une, il n'est pas étranger au poids de l'autre

LE CHŒUR I : Cette jeune fille à l'Orient qui pleure

LE CHŒUR II : Ce vieillard à l'Occident qui prie.³³⁹²

Ce fragile équilibre dans l'interdépendance des personnages donne à la figure du frère sa fonction de contrepoids au péché du héros : la raison d'Orso est aussi nécessaire pour rééquilibrer la passion d'Orian que la douceur de Violaine pour racheter la noirceur de Mara ou que le sacrifice du père Jésuite pour racheter la passion de Rodrigue. Quant au personnage de « l'usurpateur »³³⁹³, il trouve lui aussi son rôle dans cette économie du salut qui engage tous les hommes, en provoquant la nécessité du sacrifice et la communion des

³³⁸⁸ Le poète l'exprime souvent dans ses écrits ou par la bouche de ses personnages : « *Est-ce que tout ne tient pas ensemble ?* » interroge Sept-Épées (SdS, Th II, p.501). Pour Claudel en effet, il n'est « *pas une chose qui ne soit nécessaire aux autres* » (« La Maison fermée », *Cinq grandes Odes*, OP, p.282), « *la Création tout entière du Séraphin au minéral est homogène et reliée dans toutes ses parties par le lien de la charité.* » (« Notes sur les Anges », PB I, p.3).

³³⁸⁹ SdS, Th II, p.262.

³³⁹⁰ Voir le chapitre 4, II, 4.

³³⁹¹ SdS, Th II, p.285.

³³⁹² HTS, Th II, p.708

³³⁹³ Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op. cit. 1971, pp.111 à 113. Voir le chapitre 2, I, 5.

saints. C'est en vertu de cet équilibre des contraires que le mal et la douleur peuvent même trouver une justification : « Toutes ces choses grossières dont vous vous moquez, enseigne Dona Prouhèze à Don Camille, tout de même cela est capable de brûler sur le cœur de l'homme et de devenir de la prière. / Avec quoi voulez-vous que je prie ? / Tout ce qui nous manque, c'est cela qui nous sert à demander. / Le saint prie avec son espérance et le pécheur avec son péché ». Dans l'économie du salut, tout sert à la béatitude finale, la prière des uns s'offrant pour le péché des autres, dès lors transfiguré lui aussi en prière. On retrouve l'explication de cette fécondité paradoxale dans la figure de la rose mise en scène dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* : l'épine – qui rappelle autant la couronne du martyr que les clous de la crucifixion – y devient « le lien de la ronce hérissé d'aiguilles et de perçures pour coudre tout ensemble, pour rattacher tout ensemble dans le lien de la douleur³³⁹⁴ ! » La « perçure » devient l'occasion d'une suture des membres dispersés, pour l'unité du Corps christique.

L'interdépendance des personnes se répercute nécessairement sur leurs actes, conférant à chaque action dramatique d'incontrôlables conséquences, que Claudel décrit ainsi à propos du *Soulier du Satin* :

*La conséquence bénéfique de ce refus [de Rodrigue et Prouhèze] qui est un consentement, ne s'arrête pas aux deux êtres qui en ont été participants ; il se propage autour d'eux en ondes infinies, les voilà qui sont devenus une source inépuisable d'anneaux. Car le bien compose et le mal ne compose pas. Tristan et Yseult s'engloutissent dans un néant stérile. Mais Rodrigue a créé un monde, et Prouhèze a créé Rodrigue.*³³⁹⁵

Les conséquences claudéliennes de l'action dramatique, loin d'être en proie à un redoutable *fatum*³³⁹⁶, imposent au contraire un enchaînement d'effets salvifiques qu'il justifie ainsi : « La prière du Seigneur ne cesse pas de nous ouvrir aux dimensions de l'économie du salut. Notre interdépendance dans le drame du péché et de la mort est retournée en solidarité dans le Corps du Christ, en "communion des saints".³³⁹⁷ » A l'échelle de l'intrigue et à celle de l'histoire littéraire, ce retournement correspond à la conversion du héros et au passage de la tragédie au drame chrétien. Claudel consacre son œuvre dramatique à célébrer cette communion des personnes et la conversion d'une situation initiale tragique – la passion mortifère des amants,

³³⁹⁴ HTS, Th II, p.723.

³³⁹⁵ « Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques », *Autour du Soulier de Satin*, Th II p.1296.

³³⁹⁶ Peut-être est-ce cette conscience des inévitables répercussions des actes humains qui crée le principal lien entre le théâtre de Claudel et la tragédie.

³³⁹⁷ CEC, p.684, §2850.

ou plus généralement le péché des hommes - en un dénouement heureux³³⁹⁸ - le salut du protagoniste et de son monde, par l'intermédiaire de « priants » et de sacrifiés. Si l'action de la communion des saints se répand ainsi en cercles élargis dans tout l'univers du héros, c'est parce qu'elle tire son efficacité du sacrifice du Christ, homme juste mort pour le péché de tous³³⁹⁹. Ainsi, la communion des saints n'est pas aut centrée, mais mue par la gratuité christique de la charité, permettant, comme l'explique Violaine, que l'impureté consumée dans le sacrifice d'une créature ne soit pas forcément celle du martyr mais puisse être « celle qui l'entoure³⁴⁰⁰».

Chez Claudel, cette efficacité surnaturelle confond alors le sacrifice et la prière, à l'imitation du Verbe qui livre au Père son corps pour le salut des hommes. Pour la Princesse, l'heure de sa crucifixion devient celle de la prière lorsqu'elle s'adresse ainsi au ciel : « Ô lumière qui emplis tout ! [...] Vois-moi ainsi tendue. [...] / Ô Dieu, ayez pitié de moi ! »³⁴⁰¹, tandis que Marthe, délaissée par Louis, se tourne aussi vers le ciel pour implorer la pitié de Dieu³⁴⁰². Manifestation de l'évolution spirituelle du poète, l'expression de cette prière se décentre du héros au fil des drames pour s'étendre au monde entier. Ainsi, dans *Le Repos du Septième Jour*, la prière du sacrifié s'élargit pour porter tout le peuple : « « Que ce peuple ne périsse point ! [...] Que [je] rapporte à mon peuple le salut ! » supplie l'Empereur en demandant à la terre d'ouvrir ses entrailles³⁴⁰³. À sa suite, Violaine souffrante, en qui « le fer a pénétré » au moment du miracle³⁴⁰⁴, prie silencieusement avec les Anges³⁴⁰⁵ non seulement pour faire revivre Aubaine, mais pour manifester par elle que « la face du Père apparaît sur la terre renaissante et consolée »³⁴⁰⁶. Sa prière est efficace puisqu'on apprend au retour du père que la « la terre est libérée », que « le schisme prend fin » et que « la paix est bonne »³⁴⁰⁷. Dans *Le Soulier de*

³³⁹⁸ « Toute l'idée de la pièce repose sur l'idée du sacrifice, [...] dont le bienfait ne reste pas confiné à sa source, mais se répand sur le monde entier en cercles sans cesse élargis. (Paul Claudel, « Allocution de Paul Claudel au cours d'un gala organisé par Marie Bell au profit des cheminots. (23 mars 1944) », *Th II*, p.1298).

³³⁹⁹ 2 Co, 5, 15. Et l'Apôtre précise au sujet de ce sacrifice : « Le Christ est mort pour tous afin que les vivants n'aient plu leur vie centrée sur eux-mêmes, mais sur lui. » .

³⁴⁰⁰ AM (version pour la scène), *Th II*, p.821.

³⁴⁰¹ TdO, *Th I*, p.443.

³⁴⁰² « Ayez pitié de moi, ô vous qui êtes présents ! [...] Ô Dieu »... (E, *Th I*, p.573).

³⁴⁰³ RSJ, *Th I*, p.616-617.

³⁴⁰⁴ AM, *Th I*, p.1068.

³⁴⁰⁵ AM, *Th I*, p.1056.

³⁴⁰⁶ AM, *Th I*, p.1060.

³⁴⁰⁷ AM, *Th I*, p.1080-1081.

Satin, la mort initiale du frère jésuite n'est que prière et celle de Prouhèze le devient, élargie au monde entier par l'intercession de son Ange : « ayez pitié de ces peuples qui attendent !³⁴⁰⁸» De même, la mort de la Reine Isabelle devient aussi l'heure de l'intercession, pour Colomb et pour l'unité du monde, elle qui avait « le nom de Christophe Colomb [...] sur les lèvres, quand elle est morte »³⁴⁰⁹, elle qui « ne pensait qu'à [Christophe] et aux Indes »³⁴¹⁰. La mort claudélienne est ainsi transfigurée en une prière qui prend son sens et sa puissance dans la "catholicité" du monde : parce qu'il est total, le monde peut démultiplier l'intensité de la voix qui prie, du corps qui s'offre, et porter l'acte devenu prière jusqu'aux confins du Ciel. Soutenu par la communion des saints, le monde unit alors tous les hommes et permet que l'un prie pour l'autre aussi efficacement que si ce dernier priait lui-même.

Ce lien horizontal qui unit les personnages entre eux d'un bout à l'autre de la terre est assorti d'un lien vertical qui les unit aussi aux êtres invisibles et qui fait participer au drame tout un peuple céleste composé d'âmes, de saints et d'anges. On voit ainsi Marthe prier un défunt enfant d'intercéder pour elle du haut du ciel : « Ô mon petit frère aîné qui avez vécu quinze jours, n'ayant fait que passer sur la terre comme l'ombre d'une abeille, / Consolez-moi dans ma honte et dans mon insuccès³⁴¹¹ ! » Anne Vercors, lui, emporte à Jérusalem « tout le royaume [...] qui appelle et tire au Siège de Dieu³⁴¹² ». Quant à Prouhèze, elle consent à la mort lorsqu'elle prend conscience qu'elle sera « plus utile » au ciel qu'ici-bas³⁴¹³ ; elle rejoint alors tout le peuple de saints qui intercède pour les hommes et dont Claudel connaît l'efficacité :

Nous avons le droit et de devoir de profiter des Saints, de ne pas les laisser seuls, d'utiliser leurs explorations et leurs découvertes, de les suivre par l'intelligence et le désir si nous ne pouvons autrement. Pour pénétrer dans la vie intérieure, nous ne pouvons rester l'œil sur nos propres pieds.³⁴¹⁴

L'expérience et la puissance d'intercession des âmes célestes expliquent la glorification du martyr et la sublimation de la mort, qui élargissent l'univers théâtral à une dimension nouvelle, le monde invisible des cieux et son lot d'acteurs surnaturels.

³⁴⁰⁸ SdS, Th II p.415.

³⁴⁰⁹ CC, Th II, p.618.

³⁴¹⁰ CC, Th II, p.616.

³⁴¹¹ E, Th I, p.573.

³⁴¹² AM, Th I, p. 1011.

³⁴¹³ SdS, Th II, p.411.

³⁴¹⁴ *Présence et Prophétie*, « Traité de la Présence de Dieu », PB I, p.61.

2. « *Le peuple des Cieux*³⁴¹⁵»

*Prions avec tout l'univers*³⁴¹⁶!

Si la puissance céleste est à l'œuvre dès le début des drames claudéliens, concrétisée dans *Tête d'Or* avec le rôle du vent ou l'invocation au soleil, si le monde invisible se mêle à l'action dès *Le Repos du septième Jour* où le peuple des morts franchit la frontière du territoire visible et où l'Empereur à l'inverse pénètre dans le monde des esprits, avec *L'Annonce faite à Marie* cette puissance cosmique et surnaturelle, celle-là même qui avait aspiré les amants du *Partage*, prend désormais le visage catholique de l'Église du ciel, qui envoie sur scène ses deux principaux types de protagonistes : les anges et les saints .

Puissances d'un monde encore mythique dans *Le Repos du Septième Jour* avec la rencontre du Démon, les esprits du ciel deviennent dans *L'Annonce faite à Marie* les anges envoyés par Dieu pour conseiller et soutenir les hommes. On les retrouve ensuite activement à l'œuvre dans *Le Soulier de Satin* et dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Dans le premier drame, on apprend de Jacques Hury que les « anges servent la messe au ciel³⁴¹⁷ » ; de fait, à l'heure de la nativité qui coïncide avec le miracle, les « Voix des Anges » représentées par le Chœur sont « perçues de la seule Violaine »³⁴¹⁸, assez pure pour les entendre. L'hostie qu'elle présente dans cette messe angélique est le corps de l'enfant morte, à laquelle se substitue bientôt le sien : la voix des anges a pour rôle d'attester la dimension eucharistique de cette scène, et de soutenir de leurs prières le miracle. Parallèlement à cette convocation du chœur céleste, Anne est appelé en pèlerinage par « un ange sonnante de la trompette³⁴¹⁹ », de sorte que les deux grands événements qui structurent le drame sont initiés par ces puissances angéliques pourtant bien discrètes. Dans *Le Soulier de Satin*, on découvre que ces envoyés de Dieu influent sur le cosmos : c'est eux qui ont « déroulé une grande nappe de neige » pour le passage de l'Évêque³⁴²⁰ au début de la troisième journée, amorçant le mouvement de purification de Prouhèze qui la conduit à retrouver sa virginité originelle³⁴²¹. Mais leur puissance d'action se personnifie et

³⁴¹⁵ SdS, Th II, p.290.

³⁴¹⁶ AM, Th I, p.1055.

³⁴¹⁷ AM, Th I, p.1032.

³⁴¹⁸ AM Th I p.1056-1059.

³⁴¹⁹ AM, Th I, p.1011.

³⁴²⁰ SdS, Th II, p.373.

³⁴²¹ Voir le chapitre 2, I, 2, c.

s'incarne dans le rôle décisif de l'Ange Gardien qui oriente le drame vers son salut. Sa première mission est de se faire interprète en nous décrivant le combat que Prouhèze mène dans les « ronces, les lianes et les arbustes entremêlés »³⁴²² qui représentent son chaos intérieur ; interprète pour le public, il devient ensuite celui de Dieu auprès de Prouhèze lorsqu'il lui explique les vues divines et les conséquences spirituelles de son action. Ce rôle fait de lui un parfait intercesseur, fonction qu'explicite l'ange Azarias dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* : « J'étais là pour offrir ta prière à Dieu³⁴²³ » dit-il à Sara, tandis qu'il prie à la place de Tobie pendant son sommeil³⁴²⁴. L'ange se présente ensuite comme un être compatissant, créature au même titre que l'homme, apte à souffrir avec lui : « À quoi servirait-il d'être un Ange Gardien si nous ne comprenions pas [la souffrance] ? » Capable de s'adresser à son esprit, il peut aussi maîtriser la matière lorsqu'il met son pied sur le cœur de Prouhèze pour l'empêcher de rejoindre son amant³⁴²⁵, puis lorsqu'il l'arçonne et marque sa chair des délices d'une torture spirituelle³⁴²⁶. En préservant ainsi du péché l'esprit et la chair de sa protégée, il joue son rôle spécifique de gardien : après cette scène, on sait que l'Ange ne quittera plus Prouhèze³⁴²⁷. De même, Azarias ayant reçu « autorité et pouvoir contre les démons » « n'a pas cessé d'accompagner [Tobie], l'a « guidé à [s]a droite et à [s]a gauche », était « devant [lui] et derrière [lui] et à [s]on côté comme une tour » pendant tout son périple³⁴²⁸. Organe de la providence divine, c'est lui qui a organisé la rencontre des futurs époux et qui les a « réunis âme à âme dans le Paradis ». Si l'ange se rend visible, il n'en demeure pas moins présent lorsqu'il se soustrait aux yeux humains, et derrière cette considération commentée par Azarias lui-même³⁴²⁹, c'est la présence de tout un peuple d'esprits invisibles qui est implicitement évoquée, ouvrant le monde dramatique à un horizon nouveau et mystique, et offrant aux protagonistes comme aux spectateurs la possibilité d'une présence angélique réelle et efficace auprès des hommes.

Au secours des anges s'adjoit, à partir de *L'Annonce faite à Marie*, celui des saints qui composent aussi l'Église du ciel. Les figures de saints sont par excellence le pont qui unit les hommes à Dieu. Le monde

³⁴²² SdS, Th II, p.306.

³⁴²³ HTS, Th II, p.741.

³⁴²⁴ HTS, Th II, p.722.

³⁴²⁵ SdS, Th II, p.308.

³⁴²⁶ SdS, Th II, p.410-411.

³⁴²⁷ *L'ANGE GARDIEN : Et moi, je t'accompagne. (Ils sortent).* (SdS, Th II, p.308).

³⁴²⁸ HTS, Th II, p.741.

³⁴²⁹ HTS, Th II, p.742.

des humains et celui des saints n'est pas hermétique : tous deux communiquent et le premier est appelé à devenir le second, « bienheureux » passage auquel sont convoqués ceux que « Le Suprême Être s'est choisis afin qu'[ils] soient à lui, et qu'ils soient sa famille et ses témoins, et les hôtes de sa magnificence », afin que le « peuple horrible des hommes vi[ve] du bénéfice de leur intercession »³⁴³⁰. C'est ce passage qu'effectue Violaine, sœur de la sainte Justice, lorsqu'elle meurt, puis le père Jésuite qui intègre la cohorte des saints en expliquant leur rôle : « ce qu'il essaiera de dire misérablement sur la terre, je suis là pour le traduire dans le Ciel³⁴³¹ ». De même, Prouhèze livrée à la mort « pèse au ciel³⁴³² » pour combler Rodrigue. Ces saints héros qui restent jusqu'alors fictifs, deviennent historiques dans *Jeanne d'Arc au bûcher* puis dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Dès lors, le rôle des saints intercesseurs n'est plus seulement de nous faire franchir l'horizon visible pour nous faire entrevoir le monde céleste, mais également de reculer la barrière de la fiction pour nous faire entrer dans l'histoire sainte, dépasser la temporalité du drame pour actualiser la communion des saints. La présence anachronique des saints « de second rôle », tels Nicolas (il a vécu dix siècles avant celui du *Soulier de Satin*), Boniface (VII^e siècle) et Denys d'Athènes (I^{er} siècle), celle du frère Dominique (canonisé deux siècles avant la mort de Jeanne d'Arc), puis celle des saintes Marguerite et Catherine (elles ont vécu au IV^e siècle) ouvrent la possibilité d'une communication et d'une continuité qui font fi des frontières géographiques et temporelles, chamboulant, selon que Claudel nous y a habitués, les unités traditionnelles du théâtre, et remettant en cause la notion même de fiction³⁴³³. Par l'intervention de tous ces saints, la conquête de cet « au-delà de l'horizon » qu'entreprennent Don Rodrigue et Christophe Colomb s'accomplit véritablement. Parce que les saints du ciel en deviennent les héros, les deux derniers drames réalisent l'unité du monde entrevue dans les drames précédents : non pas seulement l'unité de la terre, mais celle de la terre et du ciel qui forment ensemble un univers nouveau et homogène. Mesa perçoit à l'heure mystique de son cantique cette communication surnaturelle : « *Déjà les portes du Ciel / Se rompent et l'armée de tous les Saints, portant des*

³⁴³⁰ RSJ, Th I, p.656.

³⁴³¹ SdS, Th II, p.262.

³⁴³² SdS, Th II, p.412. La scène consacrée à Saint Jacques (SdS, Th II, p.341-342), « grand Apôtre du Firmament » qui « maintenant au ciel monte [s]a garde circulaire », qui ne « fai[t] point défaut » et qui unit les mouvements de ceux qui se tournent vers lui « au [s]ien qui est éternel », éclaire sur le rôle d'intercesseur et de gardienne que Prouhèze acquerra lorsqu'elle deviendra, comme lui, mi-sainte mi-étoile pour Rodrigue.

³⁴³³ C'est peut-être le Saint Adlibitum du *Soulier de Satin* (SdS, Th II, p.380-381) qui incarne l'unité viscérale des mondes chère à Claudel. Ce saint inventé par le dramaturge côtoie les figures historiques des saints Boniface ou Denys d'Athènes, ramenant la fiction au milieu de l'histoire, non pour la confondre mais pour l'interroger : si la fiction accueille l'histoire et l'histoire la fiction, n'est-ce pas que cette dernière comporte sa réalité, dans le principe poétique justement bonifacien de l'analogie ?

*flambeaux dans leurs mains, / S'avancent à ma rencontre, entourant l'Agneau terrible !*³⁴³⁴» Cette visitation deviendra communion dans les drames suivants, et l'union de l'Église terrestre et de l'Église céleste, si fortement soulignée dans *Jeanne d'Arc* et *Christophe Colomb* par la double temporalité, culminera lorsque s'embrasseront les deux Christophe, puis lorsque descendra sur la scène de *Tobie et Sara* la demeure des saints, Corps mystique du Christ enfin tout entier rassemblé et manifesté, qui installe le Royaume de Dieu parmi les hommes.

3. La voix de l'Époux

*J'entends la cloche, pareille à la nécessité de parler,
à la résolution de notre silence intestinal, la parole intérieure au mot.*³⁴³⁵

A mi-chemin entre les voix audibles des saints et celles ineffables des anges, le son des cloches fait entendre une troisième voix céleste qui rappelle le passage inéluctable du temps, tout en convoquant à l'éternité du Ciel³⁴³⁶. Outre la dimension dramatique et émotive de leur tintement qu'a soulignée Richard Griffiths³⁴³⁷, les cloches symbolisent la communion entre l'Église de la terre et l'Église du ciel dont elles sont la métonymie théâtrale. Par leurs prosopopées, elles rappellent la présence de Celui qui mène le drame et invitent avec le Christ et l'Épouse³⁴³⁸ à entrer dans l'Église de Dieu pour s'unir à la messe que chantent de toute éternité les saints et les anges dans les cieux. Et si l'homme peine à répondre à cet appel dans les drames du commencement, le chant des cloches tend progressivement à couvrir la voix des hommes pour laisser retentir sur scène le mystère invisible auquel ils finissent par s'associer.

Après le premier acte d'exposition de *Tête d'Or*, la cloche par trois fois semble avertir protagonistes et spectateurs de l'enjeu spirituel de l'action qui se trame et les inviter à la conversion. Par ses premiers coups, elle convie tout d'abord à entrer dans le temps sacré du deuxième acte où le drame se noue : « *Il commence*

³⁴³⁴ PdM, Th I, p.888.

³⁴³⁵ « La Lampe et la Cloche », *Connaissance de l'Est*, p.108.

³⁴³⁶ Sur l'articulation de ces deux temporalités, voir le chapitre 6.

³⁴³⁷ R.Griffiths, « Liturgie et jeux scéniques dans le théâtre claudélien », *La Dramaturgie claudélienne*, Paris, Klincksieck, 1988, p.93.

³⁴³⁸ Ap, 22, 17.

*de sonner minuit*³⁴³⁹». Ces coups de cloche théâtraux au milieu de la nuit rendent dramatique une scène où seuls restent en ce temps de guerre « les pauvres et ceux qui n'ont pu faire autrement » ; mais soulignant aussi la solennité de la nuit et déjà les prémices d'un jour neuf, ils annoncent la promesse d'un renouveau espéré. Aussi, à ces coups de cloche répondent les coups de pieds du Roi qui appelle au réveil ses veilleurs³⁴⁴⁰ pour les tirer du « sommeil de la nuit³⁴⁴¹». Cet appel sort effectivement le drame de l'ennui et de la torpeur spirituelle dans lesquels les hommes étaient plongés au commencement de la pièce, et marque l'entrée théâtrale de la Princesse qui vient proclamer la vérité dans sa scène de pantomime. Comme se lève le rideau après les trois coups de bâton au théâtre, l'action débute enfin ; mais dans cette action toute spirituelle, le rideau qui se lève est le voile de ténèbres qui entourait les hommes d'illusions, de sommeil et d'orgueil. « Croyez-vous que vous puissiez vous cacher de moi ?³⁴⁴² » demande la Princesse aux Veilleurs comme Dieu demanda jadis à Adam : « pourquoi te caches-tu ? ». Elle amorce le processus de dévoilement qui s'accomplira symboliquement à la fin du drame quand elle recevra Simon Agnel nu dans ses bras. Le deuxième moment sacré du second acte, la mort du Roi, est suivi d'un « *bruit de cloches par l'air* »³⁴⁴³ qui semble autant sonner le glas que crier vengeance. De fait, cette sonnerie est assortie d'un coup de canon qui oppose à la voix céleste le son tout humain de la guerre par laquelle le faux roi régicide périra. L'acte se clôt enfin sur un troisième avertissement, un « *bruit confus de cloches* » qui se mêle aux voix et à la rumeur des hommes, appel du ciel étouffé par la parole humaine qui s'est autoproclamée : « il s'est fait roi sur nous »³⁴⁴⁴. Dans la noirceur de cet acte où culmine le paganisme de Tête d'Or, la cloche qui sonnait claire est progressivement couverte par le bruit des hommes qui se sont coupés de toute transcendance en se privant de leur Roi et l'extinction de cette voix céleste coïncide naturellement avec le départ de la Princesse, chassée comme la cloche par l'homme qui refuse toute aide transcendantale.

Derrière la cloche du *Repos du septième Jour*, Jacques Houriez distingue deux appels différents : l'appel à la « quiétude bouddhiste, blasphème satanique pour Claudel, qui est refus à la fois des créatures et

³⁴³⁹ TdO, Th I, p.368.

³⁴⁴⁰ Aux trois coups de cloche qui appellent à la conversion répond symboliquement le triple appel du Roi : « *Holà, vous autres, réveillez-vous !* » Il lui donne un coup de pied. « *Te réveilleras-tu, sac de laine ? te réveilleras-tu, billot ?* », Il lui donne des coups de pied. « *Te réveilleras-tu, dis ?* » (TdO, Th I, p.371).

³⁴⁴¹ Rm, 13, 11.

³⁴⁴² TdO, Th I, p.383.

³⁴⁴³ TdO, Th I, p.423.

³⁴⁴⁴ TdO, Th I, p.434.

du Créateur, complaisance au néant », et l'« invitation à la mystique chrétienne »³⁴⁴⁵. De fait, deux sons s'opposent dans le drame : l'appel païen du gong et le son mystique de la cloche. Avant que l'Empereur ne descende aux enfers, dans le monde aveuglé de paganisme et de superstition, le Conjurateur frappe trois fois sur le gong pour faire apparaître d'une nuée de feu L'Empereur Hoang-Ti³⁴⁴⁶ qui dénonce la cause du mal. Cette figure n'est pourtant pas féconde, puisqu'il « n'indique aucun remède³⁴⁴⁷ ». Le gong reste le son païen du monde ancien qui prophétise peut-être le salut mais ne l'accomplit pas encore. Aussi, lorsque l'Empereur, tel le Christ revenu des enfers, apporte le salut et fait entrer le drame dans une ère néotestamentaire, le son du gong est remplacé par celui de la cloche :

LE RECITANT : [...] La cloche que le battant extérieur alors que se renverse la roue remplie d'eau, heurte d'un coup irrégulier.

Du fond de ta profonde Vallée, j'entends le son de la cloche mystique. [...]

À travers le silence forestier, j'entends la cloche répéter deux et trois fois un mot plein de bonheur et de mélancolie. [...]

Hors du temps, la cloche retentit quand le vase déborde³⁴⁴⁸.

Rien ne peut égaler le mystérieux son de cette cloche : « ni les cymbales d'argent [...] / Ni [...] les crotales d'or » ne sont capables comme elle de saisir l'homme dans « le recueillement » et « la béatitude »³⁴⁴⁹; quant au « bonze frappant sur le poisson de bois », il est inefficace et « n'appelle point à la cérémonie »³⁴⁵⁰. Mais par cette cloche orientale qui fascine Claudel et dont il gardera le motif dans ses drames, retentit l'appel mystique de « cela / Qui par au-delà de ce vide resplendit avec invisibilité ». Cette cloche toute symboliste se confond sans discordance avec celle de l'Église, elle élève les esprits vers le monde invisible, elle appelle les âmes à la béatitude du Ciel³⁴⁵¹ et sonne la victoire de la Vie sur le monde des morts.

Peut-être est-ce cet appel mystique qui retentit au début du *Partage de Midi* lorsque se font entendre « *Huit coups sur la cloche* »³⁴⁵². S'ils désignent l'heure critique et symbolique qui ouvre le drame - midi -, ils soulignent cette même heure qui, « transfigurée », achèvera ce drame sur la victoire de l'Esprit. Mais entre-

³⁴⁴⁵ Jacques Houriez, *Le Repos du septième Jour de Paul Claudel*, op. cit. p.94.

³⁴⁴⁶ RSJ, Th I, p.608-610.

³⁴⁴⁷ RSJ, Th I, p.613.

³⁴⁴⁸ RSJ, TH I, p.654-656.

³⁴⁴⁹ RSJ, Th I, p.656.

³⁴⁵⁰ RSJ, Th I, p.655.

³⁴⁵¹ « *Bienheureux ceux-là qui habitent la « Demeure Cachée » !* » De la part du « *Suprême Être* », la cloche convoque les hommes à « *la plénitude* », à « *la Joie* ». (RSJ, Th I, p.656). Voir le chapitre 7, II, 4.

³⁴⁵² PdM, Th I, p.825.

temps, la « *cloche du dîner* » qui sonne une seconde fois pour annoncer le soir et clore le premier acte³⁴⁵³ et qui appelle à se rassembler pour le repas - symbole eucharistique -, donne également l'alerte au « cœur coupable » qui ne l'écouterà pas, devenant pour le héros le son du glas qui le conduit vers sa passion au cimetière d'Hong-Kong.

Trois sons de cloche structurent à nouveau *L'Otage* pour inviter les héros à la consécration d'eux-mêmes. Le premier, hors-scène et que seule Sygne a entendu, rappelle le mariage qui lia George à sa femme et déclencha l'action dramatique :

SYGNE : C'est ce que chantaient les coches le jour de votre mariage.

COÛFONTAINE : Ce n'est pas le chant que j'ai entendu.

SYGNE : Je connais que vous avez reçu le sacrement, ne croyant pas. [...]

COÛFONTAINE : J'ai participé à ce sacrement avec vous.

SYGNE : Non indignement cette fois. / Ô Georges, toute notre race en ce jour a été mise sous le pressoir.

COÛFONTAINE : Ô vin sacré issu de ce quadruple cœur !

SYGNE : Leur sang a été semé sur le mien.³⁴⁵⁴

La remémoration de cette messe de mariage est essentielle pour comprendre l'inexorabilité du drame de Sygne et de Coûfontaine et pour découvrir qu'ils devinrent victimes ce jour préalable au drame où non seulement ils communièrent au même vin, mais devinrent eux-mêmes le fruit pressé de la vigne. À partir de ce moment fondateur qui a uni Georges à une autre, les futurs amants ont été séparés, sacrifice premier et antérieur à leur propre conscience, mais qui a fait d'eux d'inéluctables victimes. Aussi, le second coup de cloche résonne pour eux deux comme un rappel et une confirmation de cette consécration antérieure, à l'heure où ils s'apprêtent à s'unir. « *Faible bruit d'une sonnette qui tinte* » au moment où Coûfontaine demande à sa cousine d'une part de lui céder sa main et d'autre part de laisser « où il est » ce Dieu qui se rappelle alors à lui, il vient rappeler à Georges non seulement la présence de ce Dieu qu'il veut laisser « où il est », mais aussi la consécration antérieure qui l'empêche, dans un ordre mystique, d'être tout à sa cousine. Quant à Sygne, cette sonnerie proclamant la consécration de l'hostie par Monsieur Badilon l'appelle déjà à renouveler ce sacrifice : « Monsieur le curé qui est venu dire la messe comme il l'a promis » est en train d'offrir Dieu « en ce moment sur l'autel »³⁴⁵⁵, préfigurant l'hostie qu'elle deviendra. En effet, l'heure de son sacrifice

³⁴⁵³ PdM, Th I, p.853.

³⁴⁵⁴ Ot, Th I, p.910.

³⁴⁵⁵ Ot, Th I, p.919.

sera scandée plus tard par un troisième son de cloche, la triple sonnerie de l'horloge qui entrecoupe symboliquement le combat dans lequel elle offrira sa vie :

L'heure sonne.

A ce moment Coûfontaine apparaît derrière la fenêtre. – Premier coup de l'heure. – Turelure s'est armé aussitôt. Deux détonations retentissent en même temps. Sygne s'est jetée d'un bond devant lui. – Deuxième coup. – La scène s'est emplie de fumée. Quand elle se dissipe on voit Sygne étendue par terre dans une mare de sang. – Troisième coup.³⁴⁵⁶

Les trois coups retentissent solennellement, comme la cloche qui désigne et célèbre à la messe l'élévation sacramentelle du pain eucharistique. Pour bien en marquer l'analogie, Claudel précise par la bouche de Turelure qu'on dresse alors pour Sygne un lit sur la table, qui en devient autel³⁴⁵⁷. A l'appel eucharistique du premier acte, Sygne a répondu malgré elle par sa propre consécration, qui réconcilie, comme le Christ, le monde ancien et le monde nouveau qui s'affrontaient symboliquement en Coûfontaine et Turelure.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, la cloche fait également du drame une messe, que confirment les paroles christiques d'Anne Vercors consacrant à l'heure de son départ le pain qui deviendra sur la même table Violaine-hostie. Au début du drame, la cloche réveille la ferme pour convoquer au jour nouveau cette Église domestique³⁴⁵⁸; puis avec le clocher voisin, elle chante le *Gloria* comme dans la liturgie traditionnelle : « Les deux cloches de la Cathédrale, Baudon et Baude, / Commencent à sonner au Gloria de Minuit et jusqu'à l'arrivée des Français elles ne cesseront plus de badonguer³⁴⁵⁹ ». Ces cloches, qu'on entend d'abord « presque imperceptibles » puis « de nouveau, très claires », convoquent les hommes à la nativité qui s'apprête à s'actualiser dans la renaissance d'Aubaine et le retour de Jeanne d'Arc³⁴⁶⁰. A l'appel de cette cloche, on entend répondre la cliquette de la lépreuse Violaine, offrande eucharistique qui réalise sa vocation en acquiesçant à cet appel céleste : « *On entend dans la nuit sous les arbres le bruit d'une cliquette de bois*³⁴⁶¹ ». Témoins du miracle, les cloches rappellent ensuite la présence fidèle de l'Église invisible qui assiste la lépreuse quand tous la fuient : elles sonnent au nombre trinitaire, donnant à Dieu, qui envoie par le vent son souffle, la paternité du miracle : « Comme les cloches sonnent le Gloria ! témoigne Mara. Le vent porte sur nous. Il y a

³⁴⁵⁶ Ot, Th I, p.973.

³⁴⁵⁷ Ot, Th I, p.973.

³⁴⁵⁸ AM, Th I, p.994-995.

³⁴⁵⁹ AM, Th I, p.1043.

³⁴⁶⁰ AM, Th I, p.1055.

³⁴⁶¹ AM, Th I, p.1046.

trois villages à la fois qui sonnent.³⁴⁶²» Carillonnant enfin l'Angélus dans la scène finale, elles annoncent le sommet de la messe, consécration de Violaine qui devient une hostie offerte pour la Chrétienté et le salut des siens sur l'autel de la ferme familiale. Comme à la messe, les cloches ont d'ailleurs le dernier mot du drame³⁴⁶³: idéal poétique autant qu'aspiration contemplative, la voix humaine qui dans *Tête d'Or* couvrait le son des cloches s'est enfin effacée pour laisser parler le Ciel.

Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, la personnalisation des cloches est plus marquée encore puisqu'elles se substituent aux saintes Catherine et Marguerite dont Jeanne entend les voix :

JEANNE : Merci ! bonnes cloches. Mes sœurs ! Mes amies ! Mes voix qui s'étaient tues, les voilà de nouveau qui parlent !

FRÈRE DOMINIQUE : La cloche noire et la cloche blanche !

JEANNE : Catherine et Marguerite.

(Toutes deux sonnent à la fois.)³⁴⁶⁴

L'artifice théâtral permet de faire entendre ces cloches par la prosopopée qui s'en suit, l'une qui « dit *De profundis* / et la Marguerite bleue et blanche dans le ciel qui dit *Papa Maman* ! » Ces cloches ne chantent pas le *Gloria*, mais le glas, qui par la mort de Jeanne, se confond au tintement de la consécration et transfigurent la mort en une communion. Aussi sont-elles d'un grand réconfort pour Jeanne, chant d'encouragement et déjà de victoire : elles convoquent la sainte au « festin des noces », annonçant son union mystique avec Celui pour qui elle s'est offerte. Elles aussi dépassent alors la parole humaine, voix éternelles du Ciel qui ne se taisent pas : « *Le cortège s'éloigne et s'éteint. On n'entend plus que les cloches qui sonnent de tous côtés dans la nuit.*³⁴⁶⁵»

La circularité du motif, au sein des pièces et d'un drame à l'autre, atteste de la permanence du monde invisible, mais également de la prégnance toujours croissante de la voix céleste dans l'œuvre claudélienne. Chez Claudel, le son de la cloche est un chant de victoire : victoire anticipée de l'Église sur le péché du monde, victoire du Christ sur la mort, ainsi retentissent-elles symboliquement trois fois dans la plupart des pièces, rachetant le chant du coq qui dénonçait la trahison des hommes. Motif discret mais essentiel, il clôt même son œuvre dramatique qui s'achève, en 1952, devant le tabernacle, au tintement d'une sonnette qui invite

³⁴⁶² AM, Th I, p.1055.

³⁴⁶³ AM, Th I, p.1090.

³⁴⁶⁴ JdA, Th II, p.660.

³⁴⁶⁵ JdA, Th I, p.664.

chacun à se mettre à genoux³⁴⁶⁶. Au son de la cloche finit alors par répondre chez Claudel le silence consentant des hommes qui se trouvent désormais en présence de Celui qui par elles les convoquait.

III. CORPS EUCHARISTIQUE

Ce baiser que je lui ai donné, il faut qu'il en fasse une église³⁴⁶⁷.

La consécration eucharistique des héros, marquée par le don du corps et célébrée par le chant des cloches qui proclament le dénouement du drame, manifeste la victoire de l'Esprit incorruptible et la transformation christique de la personne offerte. Sygne s'allonge au sol en offrant son corps ; la chair de Violaine gagnée par la lèpre est conquise par Dieu ; le corps d'Ysé s'apprête à exploser avec la maison pour faire triompher « l'Esprit » ; renonçant à l'offrir à Rodrigue, Prouhèze offre son corps à Dieu, et Jeanne d'Arc le sien au feu de l'Esprit-Saint³⁴⁶⁸... En livrant son corps à la suite des saintes femmes, tel Simon Agnel qui consent à remettre le sien à la Princesse, Orian qui s'en dépossède à la guerre ou Rodrigue qui se laisse mutiler, le héros se fait à son tour hostie offerte pour le salut du drame et châsse dépositaire de l'image du Christ. Ainsi devient-il lui aussi « Église », à la fois image et demeure du Très-Haut. Chez Claudel, l'offrande de soi est le geste dans lequel se retrouvent les personnages vainqueurs, l'action commune par laquelle les amants se rejoignent, réalisant l'union qu'il leur était impossible de vivre sur la terre : la mort qui devait les séparer les rassemble en une communion mystique. Parce que la communion dans la mort n'est pas réalisable individuellement, c'est ensemble que les amants - même séparés - se donnent, c'est ensemble qu'ils façonnent de leurs deux vies un unique corps spirituel, c'est en couple qu'ils édifient l'Église, qui devient le lieu de la réconciliation de Dieu avec l'homme et le signe de l'unité dans la disparité. La double essence, masculine et féminine, terrestre et céleste, christique et mariale qui donne son sens au couple claudélien l'identifie ainsi au mystère de l'Église, tout à la fois Corps du Christ et Épouse de l'Agneau. Seule une contemplation ecclésiale du corps et du couple permet de résoudre le drame initial d'*animus* et d'*anima* ;

³⁴⁶⁶ *Le Chemin de la Croix n°2*, Th II, p.1083.

³⁴⁶⁷ AM (version pour la scène), Th II, p.846.

³⁴⁶⁸ 1Co 6, 19.

seule cette Église que sont appelés à devenir les héros permet de réconcilier vocation individuelle et responsabilité collective dans l'économie du salut.

Une première lecture des drames et l'interprétation même de Claudel invitent à découvrir le visage de l'Église derrière la figure de la femme. Par sa force face à la mort³⁴⁶⁹ et par la foi qu'exprime son *fiat* inconditionnel, la femme s'associe à la Vierge, archétype de l'Église³⁴⁷⁰ ; par sa vocation à recevoir et rassembler les hommes, elle devient elle-même cette « cité de Dieu » qu'est l'Église³⁴⁷¹. De fait, Sygne se définit prophétiquement comme « la maison-Dieu restée debout » quand le château a été détruit, « le mystique domicile ayant l'hostie pour semence³⁴⁷² ». De même, Violaine devient l'église que Pierre construit, cette « œuvre bien fermée [...] que Dieu habite », et qui « décantera » son âme³⁴⁷³ ; elle est cette « Vierge sans péché » qui recueillera « comme un sacrifice ineffable le son des cloches »³⁴⁷⁴. Mais si la femme claudélienne, par sa morphologie, son tempérament et sa vocation, symbolise l'Église dans les drames, elle ne l'édifie pas sans le concours de l'homme, qui la missionne et lui donne son sens. La femme « demeurante et véritable » qui enfante le Christ et l'homme incarnant l'action salvatrice de ce Christ dessinent ensemble les deux facettes de l'Église qui ne peut se penser hors du couple, aussi indivisible que le Christ l'est de sa mère³⁴⁷⁵. Lieu initial du quiproquo et de la différence³⁴⁷⁶, le couple claudélien est appelé à devenir au fil des drames le lieu de la réconciliation où s'unissent les contraires, image du mystère de l'union hypostatique de Dieu avec les hommes dont l'Église est l'expression parfaite et la dépositaire. Visuellement, certains drames mettent en scène la réunion finale de l'homme et de la femme, lorsque la Princesse « se tient toute courbée » à côté de Tête d'Or et qu'elle « appuie l'oreille » à sa poitrine³⁴⁷⁷, lorsque Marthe prend Louis « sans rien dire

³⁴⁶⁹ Les femmes des drames ont toujours face à la mort une force qui rappelle celle du *Stabat Mater* (voir le Chapitre 2, I, 2), elle-même figure de l'infailibilité de l'Église promise par le Christ : « *J'ai prié pour que ta foi ne défaille pas* » (Lc 22, 32) et « *la puissance de la mort ne l'emportera pas sur elle* » (Mt 16, 18.).

³⁴⁷⁰ « *La foi toute personnelle de Marie est non seulement l'archétype originel [de la foi de l'Église], mais encore [son] centre permanent, dans la féminité de son obéissance à Dieu et de sa fécondité maternelle. Marie est donc la réponse parfaite et typique à la question "Qui est l'Église ?".* » (M.Vidal, introduction à *Qui est l'Église ?* de Hans Urs Von Balthasar, *op. cit.* p.20).

³⁴⁷¹ Voir le chapitre 2, I, 2. f.

³⁴⁷² Ot, Th I, p.914.

³⁴⁷³ AM, Th I, p.1004.

³⁴⁷⁴ AM, Th I, p.1090. Réplique finale de *L'Annonce faite à Marie*, "l'absorption des cloches" par la Vierge Violaine la consacre explicitement Église.

³⁴⁷⁵ Toute la théologie paulienne du couple repose sur son analogie substantielle avec l'Église. (Ep 5, 21-33).

³⁴⁷⁶ Voir le chapitre 3, II, 1.

³⁴⁷⁷ TdO, Th I, p.468-469.

dans ses bras, le maintenant sur son genou³⁴⁷⁸», lorsque Violaine « attire » Jacques qui « cache le visage dans sa robe et sanglote sourdement »³⁴⁷⁹. Dans ce geste, le héros claudélien, initialement solitaire et itinérant, remet finalement son corps dans les mains de la femme qui deviendra pour lui Église, à l'image de Marie qui reçoit Jean des mains du Christ³⁴⁸⁰. Recueillant ainsi l'homme, la femme fait de l'Église dont elle est l'image le lieu de la rencontre³⁴⁸¹ et de la réconciliation dans un drame qui trouve en elle son sens et son achèvement³⁴⁸². L'homme qui se livre ainsi aux bras de la femme-Église parachève la vocation mariale de cette dernière qui, Vierge, devient aussi « Mère des hommes ». C'est ainsi que le Prologue de *l'Annonce faite à Marie* peut se lire comme le dénouement du drame de Pierre de Craon, drame antérieur à celui de Jacques³⁴⁸³, qui scelle la réconciliation de Pierre avec la femme dans l'image de l'église qu'ils bâtissent. A l'intersection du ciel et de la terre, dans cet espace dramatique qui les séparait mais qui devient désormais l'Église, l'homme de la terre s'est élevé en se convertissant et la femme céleste s'est abaissée en offrant son corps ; Pierre et Violaine ont pu ainsi se rejoindre et mettre fin au drame qui les avait opposés. L'église qu'il bâtissent ensemble, selon la pierre et selon l'Esprit, devient le signe de la rencontre de l'homme et de la femme, le lieu de la visitation et de l'incarnation qui réunit enfin les grands antagonismes claudéliens, Église de la Justice où le ciel et la terre peuvent enfin se toucher et communiquer sans quiproquo ni mésentente. Et quand les drames ne réunissent pas les amants ici-bas, ils évoquent toujours leurs retrouvailles

³⁴⁷⁸ E, Th I, p.591.

³⁴⁷⁹ AM, Th I, p.1064.

³⁴⁸⁰ Jn, 19, 26.

³⁴⁸¹ Lieu de la présence de Dieu, la « tente de la Rencontre » dans l'Ancien Testament deviendra pour les chrétiens le Tabernacle de l'église (étymologiquement, *tabernaculum* signifie « tente » ou « hutte » (CNRTL)).

³⁴⁸² Pour l'Apprenti de Pierre de Craon, l'Église est à la fois la direction et le terme de l'itinéraire dramatique, qui donne son *sens* au parcours du héros : « à quoi sert la route s'il n'y a pas d'église au bout ? » demande-t-il. (AM, Th I, p.1044). Le Catéchisme développe ainsi cette finalité de l'Église : « *L'Église a une signification eschatologique. Pour entrer dans la maison de Dieu, il faut franchir un seuil, symbole du passage du monde blessé par le péché au monde de la vie nouvelle auquel tous les hommes sont appelés. L'Église visible symbolise la maison paternelle vers laquelle le Peuple de Dieu est en marche et où le Père "essuiera toute larme de leurs yeux". (Ap 21, 4) C'est pourquoi aussi l'Église est la maison de tous les enfants de Dieu, largement ouverte et accueillante.* » (CEC §1186).

³⁴⁸³ Comme Pierre qui faisait œuvre de division lorsqu'il portait avec son couteau la main sur Violaine, Jacques est l'homme ancien qui sépare les choses du ciel et celles de la terre et qui nécessairement ne peut alors communiquer avec la femme (voir le chapitre 3, II, 1.). Pour lui, le ciel revient « aux célestes [...] et la terre aux terrestres » (AM, Th I, p.1031), rappelant les paroles de Georges et celles de Camille, mais renvoyant alors la femme à des hauteurs inaccessibles. Mais quand l'homme terrestre s'élève en se convertissant et que la femme céleste s'humilie en offrant son corps, le ciel et la terre peuvent enfin se rejoindre et communiquer sans quiproquo ni mésentente. Ils édifient alors l'Église, lieu de la visitation et de l'incarnation, signe de la rencontre de l'homme et de la femme, du ciel et la terre qui réunit enfin ces grands antagonismes claudéliens.

surnaturelles³⁴⁸⁴, réunion qui dépasse le temps particulier des hommes pour manifester la réconciliation spirituelle et éternelle de la femme et de l'homme, d'*animus* et d'*anima*. Mesa annonce ainsi qu'il « boira » de nouveau Ysé « dans le Royaume de Dieu »³⁴⁸⁵, Pensée « absorbe » et « se remplit » de l'âme d'Orian³⁴⁸⁶, Rodrigue « sent sous [lui] » Prouhèze à travers la mer et les étoiles « autour de [lui] et sous [ses] pieds »³⁴⁸⁷, et La Reine Isabelle finit par entrer « dans les Cieux [avec s]on frère Christophe Colomb »³⁴⁸⁸... Dans ces retrouvailles toutes mystiques, l'Église de chair que symbolise la femme n'est certes plus là pour recueillir le corps de l'homme ; mais l'Église du ciel n'en est pas moins présente, se manifestant dans le son final de la cloche³⁴⁸⁹, le chant liturgique du Chœur³⁴⁹⁰ ou descendant même du Ciel : tandis qu'elle prend place sur scène sous la forme de la Jérusalem nouvelle dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, elle répond dans *Le Soulier de Satin* à la prière des « peuples qui attendent » : « - *Tout l'écran [y]est rempli par le Ciel fourmillant au travers duquel se dessine l'image gigantesque de l'Immaculée Conception.* - »³⁴⁹¹ L'avènement de l'Église de Dieu se définit ainsi comme l'objet ultime de l'intrigue, le sens du couple claudélien qui l'enfante.

Si la réconciliation des membres que le drame avait séparés marque l'apogée de la messe et l'achèvement du drame³⁴⁹², elle reste le fruit d'un long processus qui correspond au déroulement de l'action dramatique : chez Claudel, le couple est en effet appelé à *s'édifier* - dans la double acception du terme - comme une église. Ainsi prend sens la souffrance claudélienne, vécue comme la condition d'un enfantement : il faut que la roche soit scindée pour être utilisée comme pierre architecturale, que le pain soit rompu pour qu'on y communie, de même faut-il que le couple soit composé³⁴⁹³ de deux membres préalablement distincts. Ainsi se construit le corps du Christ, par le travail d'assemblage des membres

³⁴⁸⁴ Voir le chapitre 3, II, 4.

³⁴⁸⁵ PdM, Th I, p.898.

³⁴⁸⁶ PH, Th II, p.201.

³⁴⁸⁷ SdS, Th II, p.529.

³⁴⁸⁸ CC, Th II, p.626-627.

³⁴⁸⁹ Voir le chapitre 5, IV, 2, c.

³⁴⁹⁰ La dernière page du *Livre de Christophe Colomb* fait retentir sur scène un cantique composé de paroles de l'Écriture. qui récapitulent le drame (CC, Th II, p.627).

³⁴⁹¹ SdS, Th I, p.415.

³⁴⁹² La résolution des drames s'accomplit lorsque le sacrifice engendre un retour à la paix et apporte l'unité du monde, signe de la victoire du Christ venu sur terre pour « déposer en nous la parole de réconciliation » et « créer en lui un seul Homme nouveau en faisant la paix » (2 Co, 5, 19 et Ep 2, 15).

³⁴⁹³ Sur l'art de la « composition », terme cher à Claudel, voir le chapitre 4, III, 1.

auparavant désunis, double processus de purification et d'élaboration que Pierre de Craon dévoile à Violaine en l'engageant, à l'instar de tous les héros claudéliens, sur la voie de la dépossession. Quand point la joie finale issue du sacrifice, Mesa prend conscience des bienheureuses transformations intérieures que lui a imposées son douloureux chemin conjugal ; il comprend qu'au fil de l'épreuve, le « feu » de sa passion est devenu « la flamme » de son amour, le « désir [...] la justice et l'amour [...] l'acceptation »³⁴⁹⁴. C'est à cette transformation que l'Ange Gardien éduque également Prouhèze, la prévenant dès leur première rencontre que le chemin sera long³⁴⁹⁵, comme celui du Christ au Calvaire³⁴⁹⁶, comme celui de Tobie pour rejoindre Sara, comme celui des Christophe pour être réunis... L'Église, enfantée par la souffrance puis l'union des amants, est le fruit du couple claudélien et le terme du drame, mais repose sur cet antagonisme : la construction du corps du Christ engendre la décomposition de la chair des amants, dans la séparation ou la mort. C'est en « détruisant » Mesa qu'Ysé lui a fait « le chemin plus court »³⁴⁹⁷ ; c'est en permettant que Rodrigue s'échoue sur une pierre que Prouhèze lui fera franchir le seuil d'un monde nouveau³⁴⁹⁸. Grâce à *L'Histoire de Tobie et de Sara* qui seule réconcilie la possibilité du couple et de la chair, la séparation charnelle des amants dans les drames précédents peut être lue comme l'expression paroxystique de la portée spirituelle du couple claudélien : s'il n'est pas bâti sur le sable friable de la chair, ce n'est pas d'abord pour signifier que l'union terrestre est méprisable, mais pour mieux manifester qu'il s'édifie sur le roc inébranlable de l'Esprit. Telle est de même la vocation de l'Église : le temple de pierre peut être détruit, mais celui que bâtit le Christ demeure éternellement. Ainsi, si le couple renvoie une image de l'Église, la contemplation de l'Église permet à l'inverse de comprendre le couple claudélien et de voir en lui l'image de l'édifice spirituel appelé, comme Tobie et Sara, à prendre chair dans le temps des hommes.

Derrière leur vocation propre, héros et héroïnes s'unissent dans un destin commun de devenir « pierre ecclésiale » pour bâtir le corps du Christ. Cette pierre qu'ils deviennent par le don d'eux-mêmes réalise la vocation baptismale individuelle qui fait de chaque personne une Église. Mais elle ne suffit pas à bâtir un

³⁴⁹⁴ PdM, Th I, p.893.

³⁴⁹⁵ Ce chemin est le Christ (Jn, 14, 6) qu'il faut « emprunter » en imitant son sacrifice. Il constitue le fil de l'intrigue qui donne son sens au drame (voir le chapitre 6).

³⁴⁹⁶ SdS, Th II, p.308.

³⁴⁹⁷ PdM, Th I, p.890.

³⁴⁹⁸ SdS, Th II, p.412.

corps ecclésial qui soit eucharistique : seule la communion mystique et quasi-sacramentelle des membres qui la façonnent accomplit la vocation eucharistique de l'Église, qui rassemble en un seul corps chacune de ces pierres-églises individuelles³⁴⁹⁹. Le drame claudélien repose sur la tension entre la tentation de l'autosuffisance individuelle et la possibilité d'une réalisation personnelle dans le couple. Si Michel Autrand montre, dans « la scène à deux femmes du *Soulier de Satin* » que la femme a une supériorité sur l'homme dans le point de vue indiscutablement masculin de l'œuvre claudélienne, s'il en déduit que « la femme est toujours susceptible quand elle le veut de devenir l'être complet », il semble que l'association systématique de l'homme à la femme au moment de la mort et que la systématique « suscitation » de la femme par l'homme dans sa vocation³⁵⁰⁰ exclut la pensée d'une femme qui puisse être sauvée sans l'homme...et réciproquement. Chez Claudel, l'être ne peut se penser qu'en couple, lieu de la résolution du drame de l'individu et image de la communion trinitaire³⁵⁰¹. Aussi, c'est moins le sacrifice particulier que la communion des amants à ce même sacrifice qui réalise le « partage » consacrant leur amour et rendant eucharistique leur couple-Église. Fécondée par la communion de ses membres, l'Église qui naît alors peut alors devenir mère des hommes³⁵⁰² qui trouvent en elle leur unité et leur « cause ».

En rassemblant les membres éparés qui se réunissent en elle dans le dénouement heureux du drame, elle les fait participer à cette « circularité de l'amour » qui meut éternellement la sainte Trinité, au cœur de laquelle ils prennent alors leur place.

*

³⁴⁹⁹ M. Autrand, « La scène à deux femmes dans *Le Soulier de Satin*, in *La Dramaturgie claudélienne* (P. Brunel et A. Ubersfeld dir.), *op. cit.* p.37.

³⁵⁰⁰ Voir le chapitre 2, I, 3.

³⁵⁰¹ Saint Paul le dit clairement : « Dans le Seigneur, la femme n'est pas sans l'homme, ni l'homme sans la femme. » (1 Co 11, 11).

³⁵⁰² Voir le chapitre 2, I., 2, d. Chez Claudel, les figures de mère sont les images mariales de l'Église. Elles remplacent le Père absent, comme l'Église remplace sur terre le Christ monté au ciel : le père parti, c'est La Mère qui bénit Violaine avant son départ (AM, Th I, p.1040). Dans *Le Soulier de Satin*, la mère de Don Camille représente la tristesse et la prière de l'Église pour le fils prodigue qui s'éloigne (SdS, Th II, p.267). Quant à Dona Honorina dont le « devoir est que [s]on fils vive », elle illustre la vocation de l'Église protectrice du fils en l'absence du Père (SdS, Th II, p.326). La Vierge Marie devient enfin elle-même la mère de Prouhèze, cette « grande Maman effrayante » mais garante de son soulier comme l'Église l'est de son baptême et de son mariage (SdS, Th II, p.279). Quand le couple claudélien s'est réuni, il peut à son tour enfanter l'Église, en devenant pierre ecclésiale, en rassemblant les hommes dans une paix nouvelle et en engendrant à son tour des âmes selon l'Esprit.

Parce qu'elle est le lieu de la rencontre divine et la préfiguration de la Jérusalem éternelle, l'Église est à la fois « le germe et le commencement du royaume de Dieu³⁵⁰³», ensemencé ici-bas par la puissance de l'Esprit qu'insémine le Christ. Demeure divine qui représente eschatologiquement l'union à Dieu, c'est en elle qu'aboutit le chemin spirituel du chrétien. Appelée comme eux à être dans le monde sans être du monde³⁵⁰⁴, à vivre dans la temporalité humaine l'éternité de Dieu, l'Église interroge alors le rapport du temporel à l'éternel et la place du temps de Dieu dans celui des hommes...ou du temps des hommes dans celui de Dieu, si l'on choisit avec Claudel de changer de point de vue, pour contempler avec lui, depuis la croix³⁵⁰⁵, le sens de l'histoire.

L'Église et la communion des saints, exprimant la solidarité de tous les individus au-delà du temps et de l'espace des hommes, font en effet entrer dans le mystère de l'histoire, vécue pour les chrétiens comme « la communication et la communion de toutes les personnes libres possédant la même nature métaphysique [qui] doit se déployer [...] dans une communauté de destins.³⁵⁰⁶» Conscient de l'interdépendance des hommes dans l'économie du salut, certain de l'action de Dieu dans le temps des hommes, Claudel fait de l'histoire un vecteur de la révélation divine. Le sens qu'il lui donne inscrit les personnages dans une intrigue qui les dépasse, interroge le rapport de l'homme au temps et à l'éternité et questionne sa liberté face à un dénouement d'avance assumé – le salut par le Christ.

³⁵⁰³ CEC §541.

³⁵⁰⁴ Jn, 15, 19.

³⁵⁰⁵ Voir le Chapitre I, 1.

³⁵⁰⁶ Hans Urs von Balthasar, *La Théologie de l'histoire*, Parole et silence, 2003, p.11.

CHAPITRE 7

LE SENS DE L'HISTOIRE

*Tu es engagée désormais avec moi dans un chemin qui mène quelque part*³⁵⁰⁷.

Parce que Dieu s'est incarné, l'éternité est mystérieusement entrée dans le temps des hommes, qui mérite alors d'être étudié parce qu'il révèle, lui aussi, la face de l'Éternel. La conception claudélienne du drame qui réécrit dans le temps des hommes et à l'échelle de l'individu l'histoire intemporelle et collective du salut invite à interroger le rapport du poète à l'Histoire et le rapport de l'intrigue au temps. Réfléchir au « sens de l'histoire », dans la double acception des deux termes³⁵⁰⁸, c'est comprendre que *l'intrigue* rejoint *l'Histoire*, dans des drames qui leur donnent à la fois une *signification* et une *direction*.

Dans son *Art Poétique*, Claudel propose un essai sur le Temps³⁵⁰⁹, théorisant l'investigation qu'il en fait parallèlement dans son œuvre. Là, son rapport de dramaturge au traitement du temps dans l'intrigue évolue au fil des drames. Pour Jacques Petit, trois grandes étapes temporelles structurent en effet l'œuvre claudélienne : de *Tête d'Or* au *Repos du septième Jour*, le poète donne à lire un *mythe* qui « échappe au temps puisque sa nature est d'admettre une possible répétition indéfinie » ; de *Partage de Midi* au *Soulier de Satin*, il fait entrer son lecteur dans *l'Histoire*, dont l'« irréparable » rupture avec Ysé est l'élément déclencheur. Après l'apaisement du *Soulier de Satin*, il propose une *parabole*, qui s'approche à nouveau du mythe « par son

³⁵⁰⁷ LY (1921), p.154.

³⁵⁰⁸ Claudel emploie le mot "sens" dans sa « totalité » ; il le rapporte à quatre acceptions qu'il conçoit en simultanéité : « Sens : comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat » (« Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.135.). Au fil de ce chapitre, quand le mot désignera exclusivement le temps historique, nous l'écrivons « Histoire » ; mais lorsqu'il mentionnera l'intrigue ou lorsqu'il s'emploiera dans la pluralité de son sens (Histoire, intrigue, drame individuel), il ne prendra pas de majuscule.

³⁵⁰⁹ « Traité de la Co-naissance du temps », *Art poétique*, OP, p.123-145.

caractère général, [mais] s'en éloigne par son allure démonstrative, sa démarche concertée »³⁵¹⁰. Hélène de Saint-Aubert évoque elle aussi le passage de l'*historia* à la *figura*³⁵¹¹ à propos de *L'Histoire de Tobie et de Sara* ; dans les œuvres de la maturité, « L'Histoire » dont s'intitule ce dernier drame pourtant peu historique, devient le synonyme de « parabole ». Le *Livre de Christophe Colomb* commence en effet par une prière qui commente l'aspect parabolique de l'histoire mise en scène : « Je prie le Dieu Tout-Puissant afin qu'il me donne lumière et compétence pour vous ouvrir et expliquer le Livre de la Vie et des voyages de Christophe Colomb³⁵¹² ». Par la voix de l'Explicateur, Claudel propose d'emblée une herméneutique, une interprétation spirituelle de l'histoire, démarche qu'on retrouve dans *Le Soulier de Satin* avec les explications de l'Ange gardien, dans *Jeanne d'arc au bûcher* avec la lecture du Frère Dominique ou dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* avec les commentaires du Chœur. Le "commentaire" ainsi mis en scène dans la fiction est le point de rencontre de l'intrigue et de l'Histoire, tour de force qui parvient à réconcilier les catégories poétiques et historiques. Il invite à lire l'Histoire non plus comme un genre descriptif tourné vers le passé, mais comme une *poiétique* tournée vers l'avenir³⁵¹³, espace dramatique de tous les possibles où se joue le salut des hommes. Dans le rapport du poète à l'Histoire on peut ainsi lire une progression qui suit l'histoire du salut : le mythe ferait entrer dans le mystère de la création, l'Histoire dans le temps du péché et la parabole, dans l'ère du salut.

Loin d'achever son œuvre dramatique avec le *Soulier de Satin*, Claudel continue de la faire évoluer en doublant progressivement la linéarité de l'intrigue des hommes d'une circularité, éternité de Dieu qui défie la chronologie pour révéler le *sens*, pour unir la cause à sa fin. Les drames sont ainsi inscrits dans une histoire linéaire qui ne se répète pas, ne s'achève pas non plus, mais qui continue de s'écrire. La superposition d'un temps symbolique, liturgique et christique dans la temporalité des hommes ne méprise pas la linéarité de l'histoire, mais lui adjoint une circularité qui la fait déjà entrer dans une éternité qui accomplit l'histoire et la rendrait presque atemporelle. Ce passage, Claudel le marque en faisant évoluer le temps extérieur des

³⁵¹⁰ Jacques Petit, *Claudiel et l'usurpateur*, op. cit. p.161-162.

³⁵¹¹ Hélène de Saint-Aubert, *Théâtre et exégèse, L'Histoire de Tobie et de Sara de Paul Claudel*, Genève, Droz, 2014, p.23.

³⁵¹² CC, TH II, p.575.

³⁵¹³ Jacques Madaule souligne ce rapport essentiel du poète à l'histoire, lorsqu'il se définit comme un « poète impérial », désignant ainsi « ceux qui sont en quelque sorte appelés à récapituler une période de l'histoire ou de la civilisation et à annoncer la suivante. Il est remarquable que dans les *Cinq grandes Odes*, dans *Les Muses*, Claudel dise adieu successivement à trois poètes, lui étant le quatrième, Homère, Virgile et Dante. » (Jacques Madaule, « La Voix de Paul Claudel, entre Rimbaud et Dante », in *Entretiens sur Paul Claudel*, Paris, Mouton, 1968, p.16-17).

hommes vers l'expérience d'un temps intérieur qui échappe à la temporalité du monde, d'un temps linéaire qui provoque l'action et le mouvement vers un temps circulaire qui aspire à l'immobilité de l'éternité. Une fois encore, Claudel invite à une conversion ; en prenant la hauteur de vue de la Croix qui explique et unifie le temps, l'homme peut relire l'intrigue avec les yeux de Dieu :

L'histoire, dans son sens le plus étendu (tout ce qui arrive), nous paraît informe et incompréhensible, comme à qui regarderait les hiéroglyphes avant Champollion, ce mélange hétéroclite de faucons, de poinçons, de têtes de chiens. Mais une fois imprimé qui sait si ce texte vécu ne fait pas aux yeux de Dieu pour l'éternité un texte magnifique, une sublime épopée. – Nous ne voyons et ne connaissons qu'une toute petite partie de ce qui arrive à chaque minute sur l'ensemble du globe³⁵¹⁴.

Avec les yeux de Dieu, l'homme découvre le sens du drame et relit l'évènement historique à la lumière de l'histoire du salut. C'est elle à la fois qui éclaire et qu'éclaire l'histoire des hommes, et c'est l'évènement spirituel qui tend à donner sens et que tend à désigner l'évènement historique. La théologie de l'histoire relègue alors facilement l'évènement historique à l'arrière-plan du drame, pour laisser place à la signification de cet évènement. L'interprétation symbolique prévalant sur la véracité historique, le contexte de certains drames aura beau être historique, le traitement du temps restera toujours poétique, parfois même fantaisiste et anachronique.

Une telle approche théologique de l'histoire est propre à nourrir la dramaturgie claudélienne, parce qu'elle déclenche à la fois une *tension*³⁵¹⁵ chez l'homme fini qui aspire à l'Infini dont il est l'image, et parce qu'elle suscite une *action* en vue d'un dénouement : l'avènement, dans le temps des hommes, de l'éternel pour lequel il est fait et qui réconciliera ces deux temporalités qui semblaient s'affronter, le temps profane et le temps sacré³⁵¹⁶. L'articulation de cette double appréhension du temps se fait par le Christ, qui est à la fois

³⁵¹⁴ J I, p.582.

³⁵¹⁵ Toute la réflexion du théologien Hans Urs von Balthasar, théorisée dans la *Dramatique divine*, repose sur cette "tension" initiale et permanente (*Spannung*) qui fait de la vie humaine un drame, au sens positif du terme ... au sens claudélien pourrait-on même dire, car Balthasar s'est nourri de l'œuvre dramatique du poète pour bâtir sa *Dramatique* (voir la conclusion).

³⁵¹⁶ Pour Claudel, l'inscription de l'homme dans une « durée absolue » crée une « division » dans notre vie : « *De cette durée absolue notre vie est, de la naissance à la mort, une division. Elle porte en elle-même, elle a reçu en dépôt une fois pour toutes le principe de son commencement et de sa fin.* » (« Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p. 142). De fait, l'articulation du temps des hommes avec le temps de Dieu repose sur la même tension que tous les grands antagonismes claudéliens opposant la chair et l'esprit, l'homme et la femme, l'âme et Dieu. Mais cette tension est permise par le créateur qui a inscrit lui-même l'homme dans la durée ; aussi crée-t-elle la même dynamique dramatique qu'impliquent ses autres divisions, pour l'homme qui cherche à retrouver l'unité de son être. Paradoxe d'une entreprise poétique autant vouée au succès, puisque l'histoire profane et l'histoire sainte sont inséparables selon la théologie, que vouée à l'échec, puisque la perception humaine gardera toujours une part d'obscurité, « *cette relation [entre histoire profane et histoire sainte] ne p[ouvan]t être perçue clairement avant le Jugement dernier* » (H.v.Balthasar, *La Théologie de l'histoire*, op. cit. p.117).

la « jointure » et le centre, celui qui reviendra dans la gloire mais qui est pourtant toujours présent pour l'homme. De même qu'il réconcilie la chair et l'esprit, c'est lui qui réconcilie le temps et donne à l'histoire son sens. Au fil des drames, les dénouements évoluent pour mettre en scène la gloire et la parousie qui préfigurent déjà la fin des temps et la victoire du Christ.

Les poèmes dramatiques de Claudel racontent ainsi la rencontre de deux temps, non pour les opposer, mais pour les articuler, comme nous le signale l'Explicateur de *Christophe Colomb* : « Cela s'est passé non pas seulement dans le temps, mais dans l'éternité.³⁵¹⁷ » Le premier est le temps que Dieu a lui-même offert aux hommes dans la création ; le second est celui qu'il leur donne dans sa présence. Le premier est un temps diachronique, qui lit les événements dans leur succession et leur enchaînement. C'est le temps de l'individu et de l'incarnation, le temps *d'Animus*, le temps du discours argumentatif, le temps de l'explication. Face à lui, le temps circulaire est celui de Dieu qui voit les choses en synchronie. C'est le temps de l'unité, de l'analogie symbolique, le temps des correspondances, le temps *d'Anima*, le temps de la compréhension ... Le poète, qui se trouve au centre³⁵¹⁸, voit inséparables ces deux lignes temporelles qui forment à la fois la croix et la structure du cercle³⁵¹⁹.

Or, chez Claudel, l'expérience du temps circulaire passe par l'appréhension du temps linéaire. Loin d'être dénigrée, l'expérience humaine de la durée et de la temporalité est vue comme un moyen donné aux hommes pour appréhender le temps de Dieu et « expliquer » le sens de l'histoire³⁵²⁰. C'est à l'extérieur que l'homme découvre sa « poussée intérieure » ; c'est dans l'expérience du temps humain, dans la lecture des signes, que l'homme découvre le sens intérieur qui le meut, qui le fait agir et qui fait de lui, à son tour, un « signe » et une « explication ». « Ne cherchons point à comprendre le mécanisme des choses par-dessous », invite Claudel, « mais nous nous placerons devant l'ensemble des créatures, comme un critique devant le

³⁵¹⁷ CC, Th II, p.576.

³⁵¹⁸ Voir le Chapitre 1, I.

³⁵¹⁹ Voir l'analyse d'André Vachon qui montre la « coïncidence » de ces deux temps et de ces deux formes géométriques dans son étude *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, *op.cit.* 403 p.

³⁵²⁰ Ce paradoxe, Claudel le qualifie de « mystère » ; de même que les choses visibles donnent à voir l'invisible, ainsi le temps des hommes est appelé à être lu comme un « signe » du temps divin qui meut la création : « *Toute chose qui arrive est située spécialement dans la durée [...] Mais peut-être que [...] toutes les choses mouvantes et vivantes qui nous entourent nous donnent des signes aussi sûrs et l'explication éparse de cette poussée intérieure qui fait notre vie propre.* » (« Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.127.).

poète, goûtant, [...] examinant ». En lisant les évènements extérieurs, l'homme observe les effets³⁵²¹ pour découvrir la Cause qui les a mus et dont il peut alors faire l'expérience intérieure ; en regardant les « motifs » et les « développements », il découvre la « composition » d'ensemble³⁵²². L'acte de « lecture » des effets, d'« observation » des développements, Claudel le met en scène en doublant la diégèse de ses drames d'un métalangage qui la commente, qui explique le rapport de la partie au tout, de l'évènement au sens. De même que l'homme passait de la conquête d'un monde extérieur à celle de son intériorité, ainsi passe-t-il aussi de la compréhension des évènements extérieurs à l'expérience d'un temps intérieur, qui lui découvre la totalité d'un monde à la fois fini et éternel.

C'est ce passage que nous tâchons d'effectuer avec le poète et ses personnages, nous demandant comment « l'éternité dès à présent accessible » peut se donner dans la linéarité de la temporalité humaine et dramatique, comment peuvent s'harmoniser l'universalité de l'histoire du Salut et l'individualité de chaque drame. On comprendra alors que c'est peut-être la conscience d'un dénouement d'avance écrit³⁵²³ qui résout l'apparent antagonisme de ces deux « histoires » qui ne font qu'une.

I. LE TEMPS LINEAIRE

*La grande guerre de l'âme contre le monde*³⁵²⁴.

Tous les drames s'inscrivent dans un temps linéaire, marqué par l'expérience de la durée : le temps historique forme le décor, le temps de la vie terrestre coïncide avec celui du drame, le temps de la journée compose l'intrigue et les scènes, et celui de « l'heure » marque le présent. Toutes les durées invitent à converger vers cette « heure » présente qui signe l'avènement du temps de Dieu dans le temps des hommes et la conversion de celui qui en fait l'expérience. Cette heure est un évènement que toute l'intrigue prépare,

³⁵²¹ « Pas d'effet sans causes ! [...] Point de cause sans effet. » (« Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.128).

³⁵²² Claudel engage à ouvrir son œil à « l'appréciation des motifs qui décorent et composent l'instant. Il ne nous suffit pas de saisir l'ensemble, la figure composée dans ses traits, nous devons juger des développements qu'elle implique, comme le bouton la rose, attraper l'intention et le propos, la direction et le sens. Le temps est le sens de la vie. » (« Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.135.).

³⁵²³ Rm 15, 4.

³⁵²⁴ PBI, p.231.

le passage de « l'Éternel présent » dans l'histoire de l'individu, le temps de la conversion où l'homme rencontre Dieu. Si les didascalies insistent sur l'importance du temps des hommes, elles signalent également sa portée symbolique pour inviter à lire le temps historique comme un signe, afin de voir dans le Christ fait homme la seule mesure du temps humain.

1. Le temps des hommes

*L'Histoire a un sens et le rôle du dramaturge est de déterminer ce sens
et de montrer d'où elle vient et où elle va.³⁵²⁵*

Exprimer la temporalité historique dans le temps d'une représentation théâtrale est un défi dramaturgique considérable, qu'Aristote a résolu par sa règle des trois unités pour garantir la plausibilité de l'action scénique. Claudel, lui, renonce à cette appréhension, et élargit au contraire le temps humain en déployant toutes les mesures de la « durée », pour en explorer les ressorts : « Vous savez, fait-il dire à l'Irrépressible, au théâtre, nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés. Rien de plus facile que de faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions !³⁵²⁶ » Chez lui, ce n'est en effet pas la durée qui importe mais le sens. Claudel reprend ainsi la position déroutante du Christ qui semble ignorer le temps en versant à l'ouvrier de la dernière heure le même salaire qu'à celui de la première heure. Claudel traite ainsi le temps non comme l'instrument d'une *mimésis* mais comme celui d'une poétique : le temps des hommes est le lieu d'une « visitation » divine.

a. Le cadre historique des drames

Dans l'ensemble de l'œuvre claudélienne, le cadre historique est marqué par un double mouvement d'avènement et de distanciation. L'irruption de l'Histoire dans les drames semble se faire avec *L'Otage* - première pièce au fort ancrage historique par son cadre spatial, temporel et onomastique -, mais elle

³⁵²⁵ MI, p.280.

³⁵²⁶ SdS, Th II, p.323.

s'effectue en réalité dès *Partage de Midi*, qui, bien que sans contexte historique défini, voit l'appropriation du drame par l'individu et l'entrée de l'individu dans une histoire collective. Parce qu'il commence en pleine mer, à midi, dans un milieu ambivalent qui laisse à l'homme toute liberté, *Partage de Midi* marque le passage d'une *situation* dramatique à une *action* dramatique, et celui de personnages-figures à l'avènement de personnages-individus. Loin de s'insérer dans un monde déjà en ruine qui provoquait inéluctablement le drame comme c'était le cas dans les œuvres précédentes, Mesa donne de lui-même naissance au drame par sa passion³⁵²⁷, tout en prenant conscience que son drame individuel ne fait que le rendre participant d'un drame qui le dépasse ; c'est ce qu'il explicite dans son Cantique lorsqu'il *reconnaît* dans l'histoire de Dieu la sienne propre : « et je sais ce que Vous avez enduré sur votre Croix, [...] / Ah, Vous Vous y connaissez, Vous savez, Vous, / Ce que c'est que l'amour trahi !³⁵²⁸ ». Son expérience individuelle lui permet de comprendre le drame universel de l'homme et avec lui toute l'Histoire sainte. Avec cette appropriation du drame, le contexte mythique et a-personnel des premières œuvres disparaît nécessairement au profit de personnages individualisés et de situations réelles ou vraisemblables qui ouvrent la porte à l'Histoire : les pièces suivantes se situeront à la fin de l'Empire et au début de la Restauration pour *L'Otage* et *Le Pain dur*, à la fin du Moyen-Âge dans *L'Annonce faite à Marie*, « *Le jour de la fête de Saint Pie, le 5 mai 1869*³⁵²⁹ » dans *Le Père humilié*, et à la fin du XVI^e siècle dans *Le Soulier de Satin*. Très naturellement, ces pièces "historiques" mettent en scène des individus bien ancrés dans leur temps et responsables de leur drame : l'individu y joue un rôle qui le rend acteur de l'Histoire et l'Histoire devient pour lui l'écho de son propre drame. Quant aux dernières pièces, si leurs didascalies ne précisent pas de cadre temporel, le choix de personnages historiques pallie ce manque et les ancre encore plus fortement dans une réalité historique, qui les situe de la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècle pour *Le Livre de Christophe Colomb*, à la mort de la Pucelle en 1431 dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, et - les historiens ne sont pas accordés sur l'époque où aurait vécu Tobie mais Claudel le situe à l'époque du roi assyrien Almanazar³⁵³⁰ - au IX^e siècle avant la naissance du Christ dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Par la véracité historique ou spirituelle des figures qu'elles mettent en scène, ces dernières œuvres ont beau

³⁵²⁷ A la différence des pièces précédentes, le contexte de *Partage de Midi* ne met pas en scène un monde en ruine, mais ouvre aux protagonistes le champ de tous les possibles, de sorte que l'orientation dramatique n'est plus provoquée par la situation mais par l'action des personnages.

³⁵²⁸ PdM, Th I, p.890.

³⁵²⁹ Ph, Th II, p.127.

³⁵³⁰ HTS, Th II, p.700.

marquer le retour à un temps « parabolique », elles n'éteignent pas pour autant leur ancrage historique qui donne son sens à l'individu : malgré leur fort symbolisme, ni *Christophe Colomb*, ni *Jeanne d'Arc au bûcher* ni même *Tobie et Sara* n'échappent à cette incarnation nécessaire de l'individu dans le temps. Ils sont au contraire des acteurs décisifs de l'Histoire.

Pourtant, cette présence de l'Histoire dans le drame des hommes est accompagnée d'un phénomène croissant de distanciation qui la relègue à l'arrière-plan pour signifier, comme le montre Jacques Petit, que l'Histoire est mise au service de l'action individuelle³⁵³¹. Ainsi, *L'Annonce faite à Marie* se passe dans le flou d'un « *Moyen-Âge de convention*³⁵³² » où l'Histoire sert de révélateur à l'intrigue, et non l'inverse³⁵³³. Le temps du *Soulier de Satin*, « *la fin du XVI^e siècle, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle* » est marqué d'une indétermination délibérée qui souligne son insignifiance : pour Claudel, ce que manifeste le drame comme ce que révèle l'Histoire, ne fait que raconter une seule et même intrigue supérieure, le drame du salut³⁵³⁴ auquel participent les individus de tout temps. Ainsi précise-t-il que « *la scène de ce drame est le monde* » et qu'il « *s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne font qu'un seul horizon* »³⁵³⁵. En prenant l'Histoire avec la hauteur des vues divines, Claudel n'y lit bien qu'une seule « ligne » dans laquelle se fondent toutes les époques et tous les destins individuels. Pour manifester que l'Histoire est mise au service de l'idée esthétique et spirituelle des drames, le cadre historique est alors parfois volontairement brouillé, toujours en proie à une inexactitude ou à un anachronisme : Jeanne d'Arc entre à Orléans à Noël, le Pape est retenu prisonnier jusqu'à la Restauration et Panama est envisagé au XVI^e siècle... Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, l'anachronisme prend tout particulièrement la forme de la prolepse, avec l'irruption du Nouveau Testament dans le

³⁵³¹ Pour Jacques Petit, l'Histoire n'est qu'une « *trame de fond [...] les événements, quelle que soit leur importance réelle, éclairent, accentuent une aventure individuelle, lui donnent un cadre* » ; la preuve en est que les drames suivent tous un schéma similaire – ce que Jacques Petit montre en étudiant la figure de l'usurpateur et ce que notre étude a montré de la représentation de l'histoire du Salut – qui « *demeure dans les œuvres où l'histoire ne joue aucun rôle* ». (Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op. cit. p.24.)

³⁵³² AM, Th I, p.991.

³⁵³³ Cette imprécision, Claudel la double d'une inexactitude historique délibérée : « *En réalité, le roi Charles VII a été sacré à Reims au mois de juillet. Mais enfin je me suis permis de donner un coup de pouce à l'histoire, et comme dans Jeanne d'Arc au bûcher, je fais arriver le roi de France à Reims le jour de Noël. [...] Je n'ai pas eu l'idée de faire un drame pour exposer telle ou telle situation historique. Je me suis servi incidemment de tel ou tel événement historique pour servir au drame, au contraire, même en me réservant la possibilité de pas mal le modifier.* » (MI p.256-257).

³⁵³⁴ Voir le chapitre 3.

³⁵³⁵ SdS, Th II, p.260.

dialogue³⁵³⁶. Une telle figure n'a pas qu'une fonction prophétique ou poétique, elle sert aussi d'actualisateur : neuf siècles avant son écriture, Claudel rend déjà actuel l'Évangile, de même qu'il le met en scène pour un public vingt siècles après sa parution. Il défie ainsi le temps des hommes pour inviter à y lire une permanence : la parole du Christ, qui le transcende et qui explique l'Histoire.

Aussi, pour le poète, Histoire et poésie ne sont pas deux genres incompatibles qui opposeraient la réalité et la fiction ; bien au contraire, à l'image de Jean d'Autriche épousant Sept-Épées, le temps historique peut sans dissonance accueillir la fiction parce que sa fonction symbolique lui donne une *signification* qui justifie l'Histoire. Les anachronismes ne le sont que par rapport à la véracité historique mais ne modifient jamais le *sens* du drame, n'affectant pas la temporalité de la fiction. Si le cadre historique est souple, l'histoire entendue comme « intrigue » se déploie, elle, sur une ligne déterminée qui donne au drame une direction claire, la dotant d'un passé et l'engageant dans un futur, en vue d'une résolution. Les intrigues suivent une temporalité commune qui retrace les étapes fondamentales de la vie humaine : rencontre, péché, blessure, conversion, mort salvifique³⁵³⁷. A l'exception de *L'Histoire de Tobie et de Sara*, c'est vers cette mort que convergent les drames, car elle signe la fin du temps et l'entrée de l'homme dans cette vie éternelle à laquelle aspire l'histoire et vers laquelle, pour Claudel, tend l'Histoire. Dans ces deux acceptions, l'"histoire" est donc le lieu d'un avènement, une immense préparation du temps divin, une ligne qui s'écrit et qui bâtit dès ici-bas le royaume éternel de Dieu. La ligne que trace l'individu à l'échelle de son drame participe à l'écriture d'une Histoire qui réconcilie, en la personne du Christ, les destins individuels et collectifs. Ainsi Claudel explique-t-il à propos de sa *Trilogie* :

*Les trois œuvres dont vous parlez 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.[...] Ces trois drames ont un sens épique, si on veut, parce que leurs personnages ont un sens ; ils incarnent une attitude spéciale de l'humanité à une époque donnée, ils sont engagés dans des conflits qui sont ceux également qui symbolisent la période en question.*³⁵³⁸

³⁵³⁶ Entre autres références à l'Évangile, Sara profère ainsi le début de la généalogie du Christ citée chez Saint Matthieu (Mt 1, 2) (HTS, Th II, p.731), avant de reprendre à son compte les paroles de la Vierge (Lc, 1, 46-50) (HTS, Th II, p.733), tandis que Tobie redit celles d'Élisabeth quand la visite sa cousine (Lc 1, 42) (HTS, Th II, p.735), paroles néotestamentaires assumées par l'emploi proleptique du mot « chrétien » à la page suivante.

³⁵³⁷ Voir le chapitre 3.

³⁵³⁸ MI, p.262.

Histoire individuelle et histoire collective se mêlent parce que toutes deux révèlent à leur échelle un *sens* que les pièces mettent en scène : le drame des hommes qui aspirent au salut, et l'avènement de ce salut dans l'adhésion au Christ. C'est le sens qui crée le drame, et pour mieux le manifester, Claudel situe toujours ses pièces à un moment crucial de l'histoire : les pièces historiques se déroulent à une période de crise ou de transition qui exprime symboliquement le *passage* de l'ancien au nouveau qu'effectueront les héros dans l'intrigue³⁵³⁹ ; les pièces « paraboliques » se situent à l'heure de la mort pour mettre en scène le passage victorieux de la vie terrestre à la vie éternelle.

Ce *passage* à effectuer, pâque du héros qui meurt à lui-même ou pâque des hommes en marche vers leur salut, donne au drame son « sens », à la fois son explication et sa direction. Il engage les personnages dans une action³⁵⁴⁰ en vue d'une fin : Dieu. Chez Claudel, « d'un bout des siècles à l'autre³⁵⁴¹ », déployant son unicité dans la multiplicité des vies individuelles, c'est Dieu qui « aspire » les personnages et l'action, lui qui explique l'Histoire, donnant au temps des hommes sa linéarité. La notion d'« histoire » implique une évolution et un perfectionnement en vue de cette fin qui la motive ; les hommes en tirent une responsabilité et leur vie en reçoit une morale.

Le perfectionnement de l'homme se lit d'abord à l'échelle du drame individuel, où l'on voit le héros progresser vers et jusqu'à sa fin. L'histoire est « en marche » parce qu'elle a un sens, engageant les hommes dans une action, dans un parti pris qui donne à certains événements ou certaines péripéties une nécessité : c'est l'avènement de Dieu, la construction du Corps du Christ qui motive et suscite l'action individuelle et dramatique, progression individuelle par la sanctification du héros et progrès historique par l'engagement des hommes dans l'Histoire. « Lorsqu'il s'intéresse à l'histoire, nous dit Jacques Petit, [Claudel] la voit comme une marche vers l'unité à travers les conflits. La vision qu'il en prend est dominée par ce rêve de réconciliation, constamment contredit³⁵⁴² ». Cet idéal de paix et de communion justifie la violence et les sacrifices, ainsi que les combats et les péripéties, car le drame s'inscrit dans une histoire supérieure et cosmique qui aspire à

³⁵³⁹ Fin de l'ère médiévale qui annonce déjà le monde moderne avec la figure de Jeanne d'Arc dans *L'Annonce faite à Marie*, changement de régime politique dans *La Trilogie*, Contre-Réforme dans *Le Soulier de Satin*.

³⁵⁴⁰ Synonyme de « drame », nous avons vu dans le chapitre 3 combien l'action individuelle de l'homme en marche vers sa Fin qui est Dieu le rend participant du drame immémorial du salut.

³⁵⁴¹ « La vision de la Chandeleur », *Visages radieux*, OP p.809.

³⁵⁴² Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op. cit. p.116.

l'avènement définitif de Dieu, mais qui se heurte à des forces maléfiques, dont fait partie le péché³⁵⁴³. C'est cette histoire universelle qui explique le drame humain, et c'est cette aspiration commune et parfois inconsciente au triomphe de Dieu qui suscite l'action individuelle. « Les choses grandes et inouïes, notre cœur est tel qu'il ne peut pas y résister » dit Sygne pour expliquer son sacrifice³⁵⁴⁴. De même, Violaine est poussée par une nécessité qui la dépasse lorsqu'elle aspire l'âme de Pierre de Craon. Cette force mystérieuse, c'est la fin pour laquelle ces femmes sont créées et qui les entraîne inéluctablement. Les drames s'en font l'interprète, à l'instar du *Soulier de Satin* :

*D'en haut et d'en bas, de gauche et de droite, les divers éléments s'en réunissent pour aspirer les acteurs et le drame. Mais n'est-ce pas ainsi, nous le sentons tous confusément, que les choses se passent dans la vie réelle ? n'attendons-nous pas tous l'appel de l'impitoyable régisseur et de ce drame autour de nous qui requiert notre entrée et notre sortie ?*³⁵⁴⁵

Chez Claudel, l'avenir « convoque »; un dénouement d'avance écrit par la victoire du Christ attire inexorablement, et le Chœur s'en fait la voix : « Viens avec nous, Christophe Colomb ! appelle-t-il pour l'aider à mourir, Nous sommes la postérité ! Nous sommes le jugement des hommes ! Viens voir ce que tu as fait sans le savoir ! Prends ta place ! Prends ton trône³⁵⁴⁶ ! » Cette attraction du futur ouvre les drames à un temps eschatologique, particulièrement explicite dans *L'Annonce faite à Marie*, avec le retour annoncé puis effectif du Père ou dans *Le Livre de Christophe Colomb* avec l'avènement de Dieu sous l'aspect d'un « Pontife gigantesque » à qui le Chœur chante « Alléluia ! »³⁵⁴⁷. L'Histoire ne s'arrête donc pas avec la fin du temps, mais avec le dénouement qui engage l'humanité dans une temporalité nouvelle. En vue de ce dénouement, le temps linéaire des drames est perçu comme une invitation à entrer dans l'Histoire pour y vivre une pâque, passage de Dieu qui se sert de ce temps pour mener l'humanité à sa fin. Cette fin, qui par son acception temporelle marque la conclusion du drame, se confond par son acception philosophique avec « Dieu » ; d'« achèvement », elle prend alors le sens le sens d'« accomplissement ». C'est ce que nous rapporte toute l'histoire du salut, marquée par quatre grandes étapes temporelles : la création par laquelle Dieu crée le temps des hommes ; l'Incarnation par laquelle l'Éternel investit ce temps ; la Rédemption, par laquelle lui donne une issue, et la parousie qui accomplit ce temps en le transfigurant en un éternel présent. À l'heure du

³⁵⁴³ Voir le chapitre 8.

³⁵⁴⁴ Ot, Th I, p.967.

³⁵⁴⁵ Paul Claudel, « A propos de la première représentation du *Soulier de Satin* au théâtre français », Th II, p.1293.

³⁵⁴⁶ CC, Th II, p.577.

³⁵⁴⁷ CC, Th II, p.627.

drame et à l'heure de l'écriture, le passage des trois premiers événements rend d'avance le dénouement heureux, mais il n'accomplit pas encore un drame qui continuera de s'écrire jusqu'à la parousie que Claudel esquisse. Ainsi, Dieu est à la fois l'origine qui suscite le drame et le dénouement vers lequel il s'engage, et les hommes sont les acteurs qui participent à cette histoire.

Parce qu'il suit à la fois l'évolution individuelle et l'évolution historique, le perfectionnement des personnages se lit aussi d'un drame à l'autre, à l'échelle de l'œuvre générale : Prouhèze accomplit le personnage d'Ysé, Jeanne d'Arc celui de la Princesse et Rodrigue le conquérant, celui de Simon Agnel... Jacques Madaule note par exemple que « la réponse que va faire Prouhèze [à Camille] est celle que Sygne ne fit pas à Turelure³⁵⁴⁸ ». Claudel, lui, décrit une évolution entre la *Trilogie* et *Le Soulier de Satin*, qui progresse vers la « joie » :

*Il y a quelque chose de commun dans les trois pièces de la Trilogie, c'est le côté extrêmement amer, désabusé, presque cynique, douloureux, qui en constitue, pour ainsi dire, l'atmosphère. [...] C'est la même atmosphère douloureuse qu'on ne retrouve plus dans le Soulier de Satin, il y a un sacrifice, mais un sacrifice joyeux, le sacrifice d'une grande œuvre.*³⁵⁴⁹

De même que le drame peut se lire à l'échelle de l'individu ou à celle de l'Histoire, la lecture des œuvres doit prendre en compte la micro- et la macro- structure des pièces, qui ne sont en somme qu'un seul et même drame dont l'explication se déploie au fil du temps et que le dramaturge lui-même comprend au gré de son propre itinéraire spirituel.

b. La structure temporelle des drames

Si le cadre historique est avant tout un décor significatif qui invite à lire l'évènement de l'individu à l'échelle de l'évènement universel du salut, les drames restent fortement inscrits dans le temps de la vie terrestre, et Claudel engage ses personnages à y entrer, comme le Christ l'a fait en s'incarnant.

La première réplique de *Tête d'Or* entraîne ainsi le drame dans le temps des hommes, Cébès tournant « [s]a face vers l'Année », à « l'heure où les femmes vont au puits »³⁵⁵⁰ ; *L'Échange* débute « aux premières heures de la matinée³⁵⁵¹ » et la didascalie initiale de *L'Annonce faite à Marie* nous mène à « la fin de la nuit et

³⁵⁴⁸ Jacques Madaule, *Claudé dramaturge, op.cit.*, p.129.

³⁵⁴⁹ MI p.279.

³⁵⁵⁰ TdO, Th I, p.351.

³⁵⁵¹ E, Th I, p.534.

[aux] premières heures de la matinée³⁵⁵²». Le commencement de ces drames coïncide naturellement avec le début du jour et parfois même de l'an, amorçant un « itinéraire » qui engage les personnages dans la linéarité de leur histoire. Face à eux, *La Ville*, *l'Otage*, *Le Père Humilié*, *Le Soulier de Satin* ou *Jeanne d'Arc au bûcher* s'ouvrent étonnamment sur la nuit... Celle-ci ne marque pas la fin du jour, mais l'entrée dans un jour nouveau sur lequel s'ouvre le drame : « Bonne nuit ! Sygne ! Bonjour plutôt.³⁵⁵³ » se reprend ainsi Georges lorsqu'en pénétrant sur scène, il fait entrer le drame dans l'écriture d'une nouvelle journée³⁵⁵⁴. De même, *Le Père Humilié* réunit les protagonistes de nuit, mais dans le but avoué d'attendre ensemble le jour qui marquera le début du drame : pour Le Prince, ce jour sera celui de son arrestation ; pour Orian et Pensée, celui de leur passion. « C'est demain que l'on me saisit, explique ainsi Le Prince, et j'ai invité toute la Ville à passer la nuit avec moi et à attendre le moment où paraîtra avec le soleil le funeste mandataire de la Loi escorté de ses satellites.³⁵⁵⁵ » *Jeanne d'Arc au bûcher* fait franchir le même seuil : le drame consiste en l'avènement du jour qui déploiera un temps nouveau ; il commence en effet « dans l'obscurité complète » de la nuit³⁵⁵⁶ mais les « bonnes cloches » finissent par annoncer que « *Le jour se lève* »³⁵⁵⁷, qui conduira au dénouement du drame. Chez Claudel, la nuit est un commencement, suivant l'ordre temporel par lequel Dieu créa le monde, lorsque « il y eut [d'abord] un soir », puis qu'« il eut un matin »³⁵⁵⁸.

Le jour nouveau qu'annonce la nuit engage alors les personnages dans une « journée » ; pour Claudel, cette journée est synonyme « d'acte » - de drame, donc - ce qu'il explicite dans *L'Échange* par les premières paroles de Marthe³⁵⁵⁹, puis dans *Le Soulier de Satin* ainsi composé de quatre « Journées » formant autant d'« Actes ». La nuit est le temps de la naissance, le jour est celui du drame ; conduisant le protagoniste de la nuit à la nuit, la journée dramatique guide le héros de sa naissance à sa renaissance qui marque l'entrée

³⁵⁵² AM, Th I, p.992.

³⁵⁵³ Ot, Th I, p.903.

³⁵⁵⁴ COUFONTAINE : *Je n'ai pas le temps de dormir*. (Ot, Th I, p.904). Au début de ce drame, d'un point de vue symbolique la nuit manifeste les ténèbres qui entourent le monde ancien, mais d'un point de vue temporel, elle représente le début d'un jour nouveau où s'écrira le drame.

³⁵⁵⁵ PH, Th II, p.135.

³⁵⁵⁶ JdA, Th II, p.648.

³⁵⁵⁷ JdA, Th II, p.665.

³⁵⁵⁸ Gn 1, 5.

³⁵⁵⁹ Les premiers mots de la pièce installent le drame dans cette durée d'autant plus symbolique que la formule relève d'une lapalissade : « *La journée qu'on voit clair et qui dure jusqu'à ce qu'elle soit finie !* » (E, Th I, p.533).

dans une temporalité nouvelle. Le drame tire ainsi de cette linéarité à la fois son sens et la promesse d'une issue.

De fait, le dénouement qui signe la fin du drame est à la fois annoncé par la fin du jour qui clôt le temps de l'épreuve et de la division intérieure, et par l'ouverture à un temps nouveau qui esquisse un bonheur durable³⁵⁶⁰. Ainsi, *Tête d'Or* s'achève avec la lune qui « brille dans la brume³⁵⁶¹ » et l'ébauche d'un nouveau jour : l'Occident qui marquait à la fois la tombée de la nuit et la fin du jour se trouve désormais derrière les personnages. Devant eux se dessinent d'autres jours qui continueront d'écrire l'histoire et qui les mèneront vers un dénouement que l'exclamation finale annonce heureux : « En avant ! chez nous ! Vers l'Ouest ! »³⁵⁶². Comme l'Occident précédent était synonyme de « mort », cet « Ouest » vers lequel le Commandant engage ses hommes représente la fin du temps humain et l'avènement d'un « hors temps » qui réunira les vivants et les trépassés : « Allons ! engage-t-il après la mort de Tête d'Or et de la Princesse, ceux qui nous précèdent sont loin déjà »... À la fin de *L'Échange*, au « soir de la même journée » on apprend également que celle-ci « est finie et [qu']une autre est commencée³⁵⁶³ ». En effet, l'incendie de la maison de Pollock, en brûlant l'horloge³⁵⁶⁴ a mis symboliquement fin au temps linéaire des hommes que représentait cette maison, ouvrant l'intrigue sur une nouvelle histoire, représentée par l'alliance improbable de Marthe et de Pollock qui quittent ensemble la scène. *Partage de Midi* se dénoue également sur une nuit qui clôt le temps du drame pour le « transfigurer » : « le temps ancien s'achève » nous dit Ysé, et du « partage de minuit » à « la transfiguration de Midi », le temps obscur des hommes se dilate au point d'exploser pour devenir lumière éternelle dans « un ordre nouveau »³⁵⁶⁵. A la fin du *Père Humilié*, « la nuit est presque complètement venue » qui achève le drame en mettant fin au jour. En abolissant le temps, cette nuit « efface l'une après l'autre ces deux voix entre lesquelles le cœur [de Pensée] hésita » : la fin du jour met ainsi un terme aux

³⁵⁶⁰ Seule *La Ville* ne s'achève pas de nuit, mais à midi (Ville, Th I, p.735). Une telle fin rend le dénouement inachevé ; elle ne clôt pas le drame, mais l'ouvre seulement à la *possibilité* d'un dénouement heureux. Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard, avec *Partage de Midi*, que Claudel donnera son dénouement au drame de la Ville : ouvrant sa nouvelle pièce à l'heure de tous les possibles où s'achevait la première, il la conduira cette fois jusqu'à la nuit rédemptrice, achevant le drame précédent par l'explosion salvifique de la ville.

³⁵⁶¹ TdO, Th I, p.478.

³⁵⁶² LE COMMANDANT : *L'Occident derrière [...] blêmit. [...] Cent fois ainsi devant nous / Hypérior disparaîtra par les nuées / Avant que notre dernière légion dans la mer noire voie s'enfoncer la bosse flamboyante !* (TdO, Th I, p.479).

³⁵⁶³ E, Th I, p.594.

³⁵⁶⁴ E, Th I, p.545.

³⁵⁶⁵ PdM, Th I, p.898.

divisions intérieures et à la séparation des corps que provoquait le temps du drame ; elle engendre un temps apaisé et déjà mystique qui saura réunir « l'âme d'Orian [...] mêlée à celle de Pensée »³⁵⁶⁶. De même, la nuit qui clôt *Le Soulier de Satin* marque à la fois l'achèvement du drame et l'entrée dans un temps nouveau où « il est impossible de mourir³⁵⁶⁷ ». Enfin, à la fin du *Livre de Christophe Colomb*, « une foule innombrable et palpitante d'étoiles [...] fourmillant » annonce la "bienheureuse nuit" qui dénoue le drame de l'explorateur et l'engage lui aussi dans un nouvel ordre temporel symbolisé par le passage des « portes éternelles »³⁵⁶⁸.

Avec le recommencement génésiaque de la nuit et l'entrée dans l'éternité, l'histoire n'est pas finie ; pour les protagonistes qui ont « franchi le seuil », elle se poursuit dans l'au-delà, et pour ceux qui demeurent sur terre, le temps devient celui de l'attente³⁵⁶⁹. Rodrigue, lorsqu'il en fait l'expérience, comprend le sens du temps humain comme une préparation au temps béatifique qu'il expérimentera ensuite : « Ah, cela prend du temps de mourir et la vie la plus longue n'est pas de trop pour apprendre à répondre à ce patient appel !³⁵⁷⁰ » A la fois tournée vers l'avenir et expérimentant déjà l'immobilité du temps de Dieu³⁵⁷¹, l'attente est un moment intermédiaire qui réconcilie le temps linéaire des hommes et le temps mystique de l'éternité.

Au milieu de cette journée dramatique qui mène le protagoniste de la nuit à la nuit, de la naissance à la co-naissance, l'attente est scandée par les heures qui charpentent la durée, qui donnent à la journée une dimension liturgique et qui orientent les hommes vers leur fin, jusqu'à cette heure ultime et consécatoire³⁵⁷² qui signera leur pâque. C'est ainsi que *Tête d'Or* est ponctué par des sonneries qui marquent la progression du jour jusqu'à la nuit de la délivrance : peu après l'entrée de Simon Agnel, « il commence de sonner minuit³⁵⁷³ » ; « le rossignol chante » ensuite par deux fois³⁵⁷⁴, puis le coq, pour annoncer concomitamment le jour nouveau qui « commence à paraître faiblement » et la mort de Cébès³⁵⁷⁵. Les cloches sonnent encore à

³⁵⁶⁶ PH, Th II, p.200-201.

³⁵⁶⁷ SdS, Th II, p.529.

³⁵⁶⁸ CC, Th II, p.626.

³⁵⁶⁹ Voir le chapitre 3, I, 2.

³⁵⁷⁰ SdS, Th II, p.442.

³⁵⁷¹ Voir le chapitre 8.

³⁵⁷² Voir le chapitre 6, II, 3.

³⁵⁷³ TdO, Th I, p.368.

³⁵⁷⁴ TdO, Th I, pp.372 et 382.

³⁵⁷⁵ TdO, Th I, p. 405-406.

l'heure où Tête d'Or prend le pouvoir³⁵⁷⁶, mais l'ultime mouvement est annoncé par un « roulement de tambours voilés de crêpes » qui rend spectaculaire le moment attendu où le héros s'apprête à mourir³⁵⁷⁷.

Les heures sont également scandées dans *L'Échange*, qui commence « aux premières heures de la matinée », se déploie « à 10 heures [quand] le soleil monte dans la force de sa cuisse »³⁵⁷⁸, éblouissant Louis Laine ; avec les rayons du soleil, la tension dramatique de cette journée s'amplifie au deuxième acte qui s'enfonce dans « l'après-midi du même jour³⁵⁷⁹ », attendant que « le soir de la même journée, immédiatement après le coucher du soleil » n'amorce le dénouement avec l'entrée dans le troisième acte³⁵⁸⁰. Enfin, c'est à l'heure cruciale de la délivrance - la mort de Louis, la dépossession de Pollock - que le seul son mentionné par les didascalies de *L'Échange* se fait entendre comme un glas ou comme une volée pascale qui retentit dans la nuit³⁵⁸¹.

Dans *La Ville*, ce ne sont plus les sons mais les lumières qui rythment le déroulement de la journée dramatique. Dans les premières paroles qu'il prononce, Lambert invite à cette contemplation de la durée qui donne au jour son sens : « Le mouvement de rien dans une aire donnée / N'est livré au hasard, ni le pas humain. / Je le suis d'un œil aussi attentif que le savant dans un tourbillon étudie la giration des fétus », dit-il en « contemplant la Ville »³⁵⁸². En effet, celle-ci « resplendit d'une lumière fabriquée » que les personnages aspirent à voir éteinte³⁵⁸³. La lumière artificielle signale la nuit tout en masquant l'obscurité de celle-ci, étouffant avec elle la possibilité de toute création ; l'extinction de cette lumière humanoïde coïncidera à la fois avec la destruction de la Ville pécheresse et l'arrivée rédemptrice d'un jour nouveau. Le thème du drame précédent, *Le Repos du septième Jour*, permet de lire la journée sur laquelle se clôt *La Ville* comme le temps du repos pour ceux qui ont œuvré à la reconstruction d'une Ville juste, préfiguration du repos éternel dans la Jérusalem céleste que prépare l'histoire des hommes : « Ne vois-tu pas que tout est préparé pour la paix [...] »

³⁵⁷⁶ TdO, Th I, p.423.

³⁵⁷⁷ TdO, Th I, p.465.

³⁵⁷⁸ E, Th I, p.536.

³⁵⁷⁹ E, Th I, p.558.

³⁵⁸⁰ E, Th I, p.572.

³⁵⁸¹ Juste avant l'incendie, un « *coup de feu au loin* » suivi du chant d'un oiseau « *tout à coup* » rompent le pesant silence et suscitent l'attention en vue du dénouement qui s'annonce. (E, Th I, p.588).

³⁵⁸² Ville, Th I, p.663.

³⁵⁸³ LAMBERT : *Regarde ! La Ville allume ! [...] / La Ville resplendit d'une lumière fabriquée !*

AVARE passionnément : *Que je vive assez pour voir cette lumière éteinte ! / [...] Que la nuit véritable me soit donnée !* (Ville, Th I, p.664).

La lumière commence, l'air *prend* d'un bout à l'autre ! voici la présence latérale du Soleil, [...] Voici le jour de l'ostension de Dieu !³⁵⁸⁴» La dernière heure évoquée dans le drame par la lumière du soleil manifeste ainsi l'entrée dans le temps de Dieu et installe le drame dans ce « repos du septième jour ».

Dans *Partage de Midi*, la cloche ouvre le drame de manière théâtrale en sonnant le milieu du jour, « Midi », puis marque le passage du temps en annonçant l'heure du dîner qui clôt avec le premier acte une première journée dramatique³⁵⁸⁵. Une seconde journée est bien entamée lorsqu'on retrouve Mesa par « une sombre après-midi d'Avril » dans un cimetière d'Hong-Kong ; le mois évoque le temps pascal, et l'heure, la crucifixion. Comme un ultime shabbat, il faut donc attendre l'arrivée de la nuit, l'heure où « le soleil se couche [avec] de longs rayons rouges »³⁵⁸⁶, pour que soit esquissé le dénouement : le troisième acte se déploie en effet de ce coucher du soleil jusqu'à minuit³⁵⁸⁷, heure pascalle et définitive qui délivrera les amants de leur passion. L'intrigue a beau courir sur plusieurs jours et même sur plusieurs mois, sa temporalité est agencée de telle façon qu'elle ne forme en fait qu'une seule journée dramatique.

Dans *L'Otage*, le « carillon de trois cloches », annonce la résolution qui s'amorce ; celle-ci sera effective à l'heure où l'horloge³⁵⁸⁸ sonnera pour consacrer la mort de Sygne, « ce moment où [elle va] paraître face à Dieu³⁵⁸⁹», qui laisse place à la paix nocturne de la dernière scène. Le schéma semble constant puisque le second acte de *L'Annonce faite à Marie* débute aussi à « Midi », dans la chaleur étourdissante de juillet³⁵⁹⁰ qui séparera les amants. Une fois encore³⁵⁹¹, la résolution s'amorce au troisième acte par la « tombée du jour » la « veille de Noël », jusqu'à « Minuit » que sonnent les cloches³⁵⁹² et qui délivre l'enfant de la mort. Une deuxième journée structure de la même façon le dernier acte, de « la nuit » aux « premières lueurs du jour »³⁵⁹³, jusqu'au déploiement du « soleil dans le ciel » sonnant avec l'Angélus la résurrection de Monsanvierge³⁵⁹⁴ et transformant une fois encore le temps de Noël en triduum pascal.

³⁵⁸⁴ Ville, Th I, p.725.

³⁵⁸⁵ PdM, Th I, p.825 et 853.

³⁵⁸⁶ PdM, Th I, p.872.

³⁵⁸⁷ PdM, Th I, p.899.

³⁵⁸⁸ Ot, Th I, p.973.

³⁵⁸⁹ Ot, Th I, p.977.

³⁵⁹⁰ AM, Th I, p.1022.

³⁵⁹¹ AM, Th I, p.1041.

³⁵⁹² AM, Th I, p.1055.

³⁵⁹³ AM, Th I, pp.1061 et 1071.

³⁵⁹⁴ JACQUES HURY : *Écoutez !*
PIERRE DE CRAON : *Miracle !*

Le Soulier de Satin, pour sa part, ancre doublement l'intrigue dans la temporalité des hommes : en indiquant tout d'abord le temps de la représentation, « un jour de Mardi gras à 4 heures de l'après-midi³⁵⁹⁵ » ; puis en fixant la durée de l'intrigue : le drame s'ouvre avec le Père Jésuite sur une nuit constellée d'étoiles, se poursuit chez Don Pélage à la « première heure de la matinée³⁵⁹⁶ ». La première journée continue de suivre son cours, à « Midi » avec Camille et Prouhèze avant d'emmener le spectateur auprès de Rodrigue et du Chinois dans « une soirée d'une pureté cristalline³⁵⁹⁷ » qui installe progressivement la fin de l'acte dans la nuit, jusqu'au « clair de lune » dans lequel danse la Nègresse³⁵⁹⁸. Une seconde Journée peut alors débiter, scandée par l'agitation matinale du port de Cadix³⁵⁹⁹, par « l'Angélus de Midi » dans « l'automne commençant »³⁶⁰⁰, puis par « le coucher du soleil » qui remplit « tout l'air [...] d'une lumière dorée »³⁶⁰¹ avant que « la nuit » ne fasse briller Saint Jacques-Orion³⁶⁰², puis la Lune³⁶⁰³. La troisième journée commence le 5 décembre, veille de la Saint-Nicolas, sous « le soleil d'un soir d'hiver »³⁶⁰⁴ ; elle se poursuit au jour suivant, lors d'un « après-midi³⁶⁰⁵ » s'éternisant encore « deux mois plus tard », par « une sombre après-midi sans un souffle de vent » qui rassemble à l'acmé du drame Dona Prouhèze et Don Rodrigue pour leur scène d'adieux. L'indication scénique suivante nous amène avec Don Sept-Épées et la Bouchère « au petit matin »³⁶⁰⁶, puis dans une après-midi éclairée par « une sombre lumière dorée³⁶⁰⁷ » qui conduit progressivement le drame jusqu'à la nuit finale, « sous la pleine lune³⁶⁰⁸ » à l'heure du sauvetage de Sept-Épées et de la délivrance de Rodrigue³⁶⁰⁹. Les indications temporelles du *Soulier de Satin* sont tantôt précises et tantôt manquantes, ne respectant ni échelle temporelle d'une scène à l'autre, ni vraisemblance de la durée. Alors même que le drame

ANNE VERCORS : *C'est Monsanvierge qui ressuscite ! [...] C'est la sonnerie de la communion !* (AM, Th I, p.1089-1090).

³⁵⁹⁵ SdS, Th II, p.257.

³⁵⁹⁶ SdS, Th II, p.263.

³⁵⁹⁷ SdS, Th II, p.284.

³⁵⁹⁸ SdS, Th II, p.303.

³⁵⁹⁹ SdS, Th II, p.318.

³⁶⁰⁰ SdS, Th II, p.325.

³⁶⁰¹ SdS, Th II, p.336.

³⁶⁰² SdS, Th II, p.341.

³⁶⁰³ SdS, Th II, p.366.

³⁶⁰⁴ SdS, Th II, p.373.

³⁶⁰⁵ SdS, Th II, p.415.

³⁶⁰⁶ SdS, Th II, p.466.

³⁶⁰⁷ SdS, Th II, p.471.

³⁶⁰⁸ SdS, Th II, p.519.

³⁶⁰⁹ SdS, Th II, p.523.

se déploie d'un bout de la terre à l'autre et que le lecteur aurait pu s'ancrer dans des repères temporels pour ordonner la foisonnement d'actions et de personnages, le défaut d'indication temporelle invite à la fois à lire le temps des hommes comme secondaire, et à voir dans ces marqueurs temporels des indices d'autant plus symboliques qu'ils conduisent chaque journée, comme dans les autres drames, d'une nuit génésiaque à une « belle nuit³⁶¹⁰» rédemptrice, en passant par une après-midi qui constitue le nœud dramatique.

Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, c'est la voix de cette dernière, entendue « chaque matin, chaque soir »³⁶¹¹, qui rythme les heures et engage Tobie dans la linéarité du temps ; celle-ci prend corps dans le parcours géographique qu'il emprunte et qui le conduit à accomplir le drame.

Dans tous ces drames, l'inscription temporelle et le passage significatif des heures invitent à vivre la linéarité du temps terrestre non comme un outil de réalisme, mais comme une préparation symbolique à la sainte nuit en laquelle tout s'accomplit. C'est ainsi qu'au fil de l'intrigue, le temps se resserre dramatiquement pour ne devenir qu'un moment vers lequel converge l'histoire : la mort, nuit pascale qui mettra fin au drame. C'est elle qui concentre toute la temporalité des drames, leur donnant à la fois leur sens et leur issue. Paradoxalement, cette concentration qui fait converger le temps au seul moment de la mort est une dilatation qui ouvre à une temporalité nouvelle : l'éternité.

Ainsi lit-on chez Claudel le double aspect du temps des hommes : créé par Dieu qui vient lui-même le visiter pour le féconder, le temps est un Avent qui prépare l'homme à la rédemption et au temps circulaire de l'éternité divine. Par cette portée spirituelle, le cadre historique ne fait pas dépendre le drame d'une période particulière de l'Histoire, mais il est utilisé comme un décor symbolique qui révèle le *sens* de l'histoire du salut dont les événements historiques ne sont que des accidents eux-mêmes symboliques. Ainsi les périodes de transitions politiques mises en scène n'ont pas vocation à analyser l'histoire mais à illustrer la conversion intérieure des personnages. De même, les événements historiques, comme le retour du Roi de France à l'époque de Jeanne d'Arc ou de Louis XVIII, ne commentent pas l'Histoire mais le passage de Dieu dans l'Histoire. Et ce passage ne se lit pas tant dans *l'évènement* historique qui reste en marge de l'action, que dans le *symbolisme* de cet évènement. Pour le poète, le seul évènement qui a changé l'Histoire/l'histoire

³⁶¹⁰ SdS, Th II, p.527.

³⁶¹¹ HTS, Th II, p.716.

est le Christ, et seule une lecture christique de l'histoire permet de voir dans les événements historiques non seulement des figures de l'évènement du salut, mais Dieu lui-même à l'œuvre dans le drame.

c. Le point de vue « théocentrique³⁶¹²»

*Cette préparation à travers tous les siècles du corps et du sang de Jésus-Christ,
Ce Dieu qui a réussi enfin à se faire homme et le Verbe à se faire entendre.³⁶¹³*

Chez Claudel, Dieu donne à l'histoire son sens, mais également son centre. L'Incarnation et la vie historique du Christ deviennent la « récapitulation³⁶¹⁴» de toute histoire, individuelle ou collective. Tout ce qui précède le Christ l'annonce, à l'instar de la figure de Tobie, et tout ce qui lui succède en témoigne. « Cette vie, nous dit le théologien Balthasar, est la source de l'histoire en général, le sommet d'où procède toute histoire avant comme après le Christ, et où elle trouve son centre. [...]La véritable raison de l'histoire est l'action du Fils. [...] L'Esprit transforme l'histoire en histoire du salut, c'est-à-dire l'ordonne prophétiquement au Fils.³⁶¹⁵»

Faisant du sacrifice de la Croix l'évènement central de l'intrigue, Claudel situe explicitement le Christ comme le milieu juste, centre où converge la vie. C'est ce « secret » que rapporte des Enfers l'Empereur dans *Le Repos du Septième Jour* :

L'EMPEREUR : Voici la sublime intersection en qui le ciel est joint à la terre par l'homme. / Voici le jugement entre la droite et la gauche, la séparation du haut et du bas. Voici l'oblation et le sacrifice. / Voici le très-saint Milieu, [...]voici l'ineffable point. / Considère ce signe, ô monde³⁶¹⁶!

Les deux conséquences de cette conception christocentrée se déploient dans toute l'œuvre claudélienne : d'une part l'Histoire « accomplit la promesse », ce qui rend la parole du Christ effective et justifie la large part qui lui est faite dans les drames³⁶¹⁷, et d'autre part, « la vie du Christ devient la norme de toute vie historique »³⁶¹⁸, ce qui explique qu'un même schéma dramatique et qu'un même effort pour lui ressembler façonnent invariablement, bien que diversement, les intrigues claudéliennes. Axée autour du Christ, l'histoire

³⁶¹² Dominique Millet-Gérard, *Formes baroques dans le Soulier de Satin, étude d'esthétique spirituelle, op. cit.* p.51.

³⁶¹³ « Credo », *La Messe là-bas*, OP p.501.

³⁶¹⁴ Eph, 1, 10.

³⁶¹⁵ H. Urs von Balthasar, *La Théologie de l'histoire, op. cit.* p.20 et 54.

³⁶¹⁶ RSJ, Th I, p.644.

³⁶¹⁷ Voir le chapitre 4, II, 2.

³⁶¹⁸ H. Urs von Balthasar, *La Théologie de l'histoire, op.cit.* p.22.

linéaire n'est donc plus considérée comme une succession d'actions, mais comme le « développement » d'un seul et unique évènement. Dès lors, « le temps, écrit Didier Alexandre, n'est que l'Apocalypse – la révélation – progressive dont le terme sera la fin des temps. [...] Toute l'œuvre est intentionnelle, c'est-à-dire orientée vers une fin qui en est l'origine, et ses parties constitutives sont régies par une relation d'accord, et non de nécessité logique.³⁶¹⁹» De cette conception d'un temps ordonné à l'évènement christique qui se déploie et s'explique inlassablement dans la vie de chaque individu, naissent à la fois le drame pour l'homme qui éprouve une nouvelle mesure du temps en découvrant que le sien n'est pas celui de Dieu, et la résolution de ce drame, puisque dans l'unique évènement de la Rédemption, le drame est d'avance dénoué et le temps des hommes glorifié. Pour Dieu, « tous les siècles sont comme un seul instant qui ne peut être divisé³⁶²⁰», et les personnages sont appelés à en faire l'expérience : « Dis, console Violaine, qu'est-ce qu'un jour loin de moi ? Bientôt il sera passé.³⁶²¹» De la même manière, Sept-Épées reconforte Rodrigue qui pleure « l'absence essentielle » de Prouhèze : « Mais elle va être là tout à l'heure. Bientôt. Celle qui vous aimiez, bientôt, celle que vous aimiez, vous allez la retrouver bientôt³⁶²²... Tout comme le personnage était invité à changer de catégorie visuelle pour adopter le point de vue de Dieu³⁶²³, ainsi est-il convié à changer de catégorie temporelle pour dédramatiser l'attente. Mesuré à l'aune de l'éternité, le temps des hommes est flexible et peut dès lors manquer sans conséquence : qu'importe si Monsieur Badilon n'a pas eu « le temps de donner [à Georges] l'absolution³⁶²⁴ » ; la miséricorde de Dieu supplée au temps manquant, comme elle garantit à l'ouvrier de la dernière heure son salaire.

Mais à partir du *Soulier de Satin*, c'est surtout au spectateur que Claudel rend sensible, par le pouvoir de la fiction, la plasticité du temps humain. Il le fait tout d'abord en entretenant un flou temporel qui rappelle l'absence de temps dans les vues éternelles de Dieu. Dans la seconde Journée du *Soulier de Satin* par exemple, l'heure est incertaine : « on a l'impression que l'Angélus de midi vient de sonner³⁶²⁵», tandis que le

³⁶¹⁹ Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel, « comme le grain hors du furieux blutoir »*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.338.

³⁶²⁰ Ot, Th I, p.978, en référence au Psaume 90, 4.

³⁶²¹ AM (*version pour la scène*), Th II, p.846. La patience est la vertu de ceux qui vivent le temps divin : « Où je suis, explique Violaine à Jacques lors de leurs retrouvailles, *il y a patience, pas douleur.* » (AM, Th I, p.1065).

³⁶²² SdS, Th II, p.500.

³⁶²³ Chapitre 4, I, 3.

³⁶²⁴ Ot, Th I, p.974.

³⁶²⁵ SdS, Th II, p.325.

public est invité par l'Irrépressible à façonner le temps qui lui sied : « Dona Prouhèze est arrivée ici [...] il y a quelques jours, le temps que vous voudrez³⁶²⁶». Avec *Le Livre de Christophe Colomb* grandit cette insouciance ; le temps y est distendu, puisqu'on assiste sans aucune linéarité chronologique à la création du monde, puis à la mort de Christophe Colomb³⁶²⁷, avant de retrouver la reine Isabelle enfant puis à nouveau Colomb dans ses voyages... Procédé similaire à la fin du *Livre de l'Apocalypse* où les vues du ciel et les vues de la terre sont superposées, deux temps y sont concomitants : la scène et le *proscenium* exposent ensemble « la vie de cet homme [...] telle que cela s'est passé non pas seulement dans le temps, mais dans l'Éternité³⁶²⁸». Dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, qui joue déjà seuil de l'éternité, la catégorie temporelle est absente : aucune indication d'heure ni de jour, seuls la nuit et le bûcher attestent du moment crucial qui concentre toute la temporalité du drame.

Une telle contingence du cadre temporel sert le sens de l'évènement représenté. Divers procédés de distanciation sont ainsi utilisés pour que seul le moment symbolique soit signifié par l'intrigue : dans les drames historiques, c'est l'ellipse temporelle qui fait ressortir "l'évènement" qui subsiste à la représentation. Ainsi la délivrance du Pape, le mariage de Toussaint et de Sygne, ou la naissance de leur fils ne sont pas représentés dans *L'Otage*. Dans *L'Annonce faite à Marie*, une grande vacance temporelle entoure le mariage de Mara et de Jacques et la naissance d'Aubaine, et huit années sont passées sous silence entre le début du drame et le retour du père. Dans les drames symboliques et paraboliques, c'est le discours rapporté qui met en avant le sens de l'action plus que l'acte lui-même. Dès *Tête d'Or*, le Messenger joue ce rôle de « rapporteur » qui sera repris plus tard par le Chœur dans *Jeanne d'Arc au bûcher* ou *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Dans *Le Soulier de Satin*, le procédé constitue la trame même de l'action, qui se dévoile davantage par les dialogues que par les gestes. Ainsi est-ce l'Annoncier qui ouvre le discours en *décrivant* la scène initiale ; l'Ange Gardien du *Soulier de Satin* relate la tentative d'évasion de Dona Prouhèze, l'Ombre double *rapporte* l'amour des amants et l'Irrépressible *annonce* en prolepse la guérison de Rodrigue, anéantissant la temporalité de la fiction : « il guérira, annonce-t-il, ou la pièce serait finie³⁶²⁹... ». Si ces élisions, ces actions rapportées ou ces anticipations permettent de faire ressortir l'évènement du salut qui subsiste à cette épuration de l'action, ils

³⁶²⁶ SdS, Th II, p.323.

³⁶²⁷ CC, Th II, p.576.

³⁶²⁸ CC, Th II, p.576.

³⁶²⁹ SdS, Th II, p.322.

servent aussi à tenir à distance la chronologie du drame, pour entrer dans une autre acception du temps : non plus l'ordre chronologique qui régit le temps des hommes et celui de la fiction, mais l'ordre poétique qui contemple l'évènement dans ses vues éternelles. Pour Dominique Millet-Gérard, cette « liberté revendiquée dans le traitement de l'histoire, l'architecture poétique des événements l'emportant sur la linéarité chronologique³⁶³⁰», inscrivent les drames, et plus particulièrement *Le Soulier de Satin*, dans un mode d'expression baroque. Celui-ci donne au symbolisme le pas sur le réalisme, au sens le pas sur la véracité, à la poésie le pas sur l'histoire. Que le drame trouve ce sens dans le Christ rédempteur, invite à interpréter l'histoire en ajustant sa lecture à la révélation des intentions divines

2. Le Livre de la Vie

*Maintenant Vous êtes devant nous sur la croix, étendu comme un livre ouvert.*³⁶³¹

Si le Christ résume et dénoue le drame de l'homme, on comprend que l'histoire, même inachevée, soit pourtant d'avance accomplie. Cette conséquence d'une vision christocentrée se déploie dans les drames à travers le motif filé du livre, par définition synonyme d'histoire finie : le livre peut être lu parce que l'histoire a été précédemment achevée. L'importance de ce motif croît au fil des drames, puisque de mention, il devient objet scénique et même titre du *Livre de Christophe Colomb*. Nathalie Macé a montré comment, à travers ce motif, les personnages sont invités à se défaire des « vains livres » pour découvrir le Livre par excellence, qui désigne à la fois le drame, l'Écriture sainte, et le *Liber scriptus* de l'Apocalypse³⁶³². Dans la démarche claudélienne d'unification de l'être, cette histoire écrite par le drame des hommes et parfaite par le Christ³⁶³³ est en effet appelée à ne faire qu'un seul et même "livre" qui coïncide avec le Verbe. En vue du jugement dernier et de la révélation finale, la vie des hommes est ainsi consignée dans un livre que le poète a la vocation d'expliquer à la lumière du Livre saint. Il peut s'en faire lecteur parce que ce Livre a été précédemment ouvert

³⁶³⁰ Dominique Millet-Gérard, *Formes baroques dans le Soulier de Satin, étude d'esthétique spirituelle, op.cit.* p.51.

³⁶³¹ « Hymne au Sacré-Cœur », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.405.

³⁶³² Voir Nathalie Macé, *Le pays à l'envers de l'endroit, op.cit.* p.359-368.

³⁶³³ Si le Christ, Verbe de Dieu, a d'accompli l'histoire une fois pour toutes par son avènement historique, s'il ne cesse de la parfaire par sa présence permanente, il a aussi annoncé son retour à venir dans la gloire ; ainsi le Livre peut-il à la fois être écrit définitivement, être en cours d'écriture par chaque acte posé, et être encore attendu, avec l'Apocalypse. De même, la vie des hommes est à la fois inscrite de toute éternité en Dieu, mais aussi perpétuellement écrite par l'homme, en attendant sa résolution eschatologique.

par le Christ, seul « digne de prendre le Livre et d'en ouvrir les sceaux³⁶³⁴ », lui qui explique en l'accomplissant toute l'histoire du salut consignée dans ce Livre. Ce motif, qui fait donc à la fois référence à l'acte d'écriture du drame et au Livre biblique lui-même, devient un nouveau lieu de rencontre de la parole humaine et de la parole divine, de l'évènement profane et de son sens sacré. En mettant en scène le Livre saint, Claudel commente la représentation de Dieu. Gardienne de la parole, l'Écriture est garante de la présence divine.

Chez Claudel, le référentiel textuel et moral qui conditionne le drame est explicitement biblique. C'est la Bible que citent L'Empereur³⁶³⁵ puis Cœuvre pour expliquer le drame de l'homme : « Comme dit le Livre, nous savons / Que tout l'homme dans le premier homme a forligné à son principe³⁶³⁶ » ; c'est en comparant son amour à celui du Christ que Mesa prend la mesure de sa propre passion ; c'est dans la proclamation des paroles évangéliques que se clôt victorieusement *Jeanne d'Arc au bûcher*... Claudel invite ainsi l'homme à lire son histoire à la lumière du Livre saint, autant pour découvrir la signification de son drame que pour l'engager vers une fin salutaire³⁶³⁷.

Lorsqu'il met en scène le livre, Claudel fait appel à sa double auctorialité humaine et divine³⁶³⁸, de sorte que le Livre devient vraiment un lieu d'échange et de rencontre entre Dieu et l'homme. En Dieu qui est

³⁶³⁴ Ap, 5, 9. "J'ai vu, dans la main droite de celui qui siège sur le Trône, un livre en forme de rouleau, écrit au-dedans et à l'extérieur, scellé de sept sceaux. Puis j'ai vu un ange plein de force, qui proclamait d'une voix puissante : « Qui donc est digne d'ouvrir le Livre et d'en briser les sceaux ? » Mais personne, au ciel, sur terre ou sous la terre, ne pouvait ouvrir le Livre et regarder. Je pleurais beaucoup, parce que personne n'avait été trouvé digne d'ouvrir le Livre et de regarder. Mais l'un des Anciens me dit : « Ne pleure pas. Voilà qu'il a remporté la victoire, le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David : il ouvrira le Livre aux sept sceaux. » (Ap, 5, 1-5).

³⁶³⁵ Grâce aux "Livres" qui "rapportent que d'anciens Empereurs ont fait cela », celui du *Repos du Septième Jour* entreprend, de descendre aux Enfers pour libérer le peuple des morts, à la suite symbolique du Christ dont les actes sont effectivement consignés dans le livre saint. (RSJ, Th I, p.615).

³⁶³⁶ Ville, Th I, p.728.

³⁶³⁷ Face au livre saint, les « vains livres » (Nathalie Macé, « Un univers de signes poétiques », dans *Le pays à l'envers de l'endroit*, op.cit. p.359), qui dépeignent non pas la réalité du drame mais le fantasme d'une vie, ne méritent pas d'être lus, à l'instar du livre romanesque de *Partage de Midi*, un « livre d'amour » « défait et déplumé » (PdM, Th I, p.836). Contrairement au « Livre de la vie », celui-là n'a qu'une fin incertaine et Ysé cesse de le lire, non parce qu'elle l'a fini mais pour faire taire la romance au profit de la réalité : c'est désormais sa propre histoire d'amour qu'elle s'apprête à écrire avec Mesa, et qui finira par se confondre avec la Passion du Christ. Parcours inverse et tragique, Louis Laine a délaissé la lecture de la Bible au profit d'un livre sur les Indiens, dont la suite du drame révélera l'influence néfaste (E, Th I, p.536). Quant à Cébès qui n'a pas encore rencontré la Princesse et sa parole de sagesse, « les livres ne sont [pour lui] que du papier » (TdO II, Th I, p.351) ... Rédigée de main d'homme mais sous la conduite de l'Esprit divin, l'Écriture sainte est la seule référence scripturale capable d'aider l'homme à écrire son propre drame.

³⁶³⁸ Au début de la Bible, la Genèse présente ce manuscrit comme « le Livre de la descendance d'Abraham » (Gn, 5, 10), donnant à cet écrit une responsabilité humaine. Mais dès le livre de l'Exode, Dieu demande à Moïse d'y consigner Ses paroles et tous les évènements « pour en faire mémoire » (Ex, 17, 14). Depuis lors, la lecture du Livre devient un acte sacré (Ex, 24, 7) qui transcende la parole humaine parce qu'elle rend présents les faits et actes divins.

un, la parole coïncide avec l'acte ; aussi la lecture du Livre devient-elle présence agissante de Dieu pour l'homme. Et puisque Dieu crée par son Verbe, figurer dans le Livre de la vie signifie exister en Dieu, mais effacer l'écriture de ce Livre devient bien vite synonyme de mort et de péché³⁶³⁹. L'autodafé de Turelure qui brûle, dans *Le Pain dur*, les livres des Coûfontaine³⁶⁴⁰ s'inscrit dans ce symbolisme du paganisme qu'il figure. À l'inverse, celui qui concorde au Livre dans l'obéissance à Dieu est un juste³⁶⁴¹, et seul celui qui est justifié auprès de Dieu est reconnu digne de lire le « livre scellé »³⁶⁴². Ainsi le Christ, seul juste qui concorde parfaitement avec la Parole peut ouvrir le saint Livre et en déployer le sens. Si l'écriture du livre était un acte de prophétie et de mémoire³⁶⁴³, sa lecture devient un acte de révélation et de justification. Ce double mouvement continué d'écriture/lecture s'accomplit dans les drames, où la Parole est à la fois expliquée à l'homme et écrite dans son propre drame à la lumière de celle du Dieu fait homme. Lire, c'est faire exister la parole et laisser Dieu agir par elle.

Constante claudélienne, deux voix dialoguent à la lecture du livre : celle du protagoniste qui découvre l'histoire et celle de l'envoyé qui l'interprète. En effet, depuis le Christ qui a descellé le livre fermé et tout expliqué en mourant sur la Croix tel un livre ouvert et déployé³⁶⁴⁴, l'histoire peut être comprise et interprétée. Pourtant, peu d'hommes en saisissent le sens, pas même Jeanne d'Arc :

*Elle ne comprend pas, nous dit Claudel : qu'est-ce qui lui est arrivé ? C'est le ciel qui se charge de le lui expliquer. C'est pourquoi le frère Dominique lui est envoyé avec un livre. [...] Et voici que le milieu temporel, au travers duquel elles se sont passées, il se dessine sur la toile de fond, comme dans un rêve. Ce qu'elle lit, le public n'a qu'à la regarder, cela se passe sur la scène.*³⁶⁴⁵

Pour lire le livre, le héros – comme le spectateur – a besoin d'un traducteur, tout comme le monde a besoin du poète pour déployer son sens³⁶⁴⁶. Différents personnages tiennent ce rôle de médiateurs du verbe par un

³⁶³⁹ Ex 32, 32-33.

³⁶⁴⁰ *Le Pain dur*, Th I, p.12.

³⁶⁴¹ Tb, 7, 12-13.

³⁶⁴² Ap, 3, 5.

³⁶⁴³ Dt 17, 18 ; 27,58 ; 30,10 ; Jos, 8, 34 ; 23, 6 ; 24, 26 ; 1S10, 25 et Ne 8, 8 ; 13, 1 ; 1 M 3, 48 ; Is 29, 18 ; Jr, 30, 2, Ap 22, 19. Dans l'Ancien testament, le Livre désigne la « Loi » mais également la prophétie ; c'est lui qui entretient le lien entre Dieu et l'homme et qui prépare le jugement (Voir le Livre des Rois où « le reste des actions » des hommes est consigné par écrit), fonction testimoniale et religieuse qu'on retrouve dans *Le Livre de Christophe Colomb* et dans *Jeanne d'Arc au bûcher*.

³⁶⁴⁴ Avec le Christ, « le livre illisible du Ciel jusqu'à la tranche est ouvert en son irrésistible évidence. » (« Chant de l'Épiphanie », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.383).

³⁶⁴⁵ « Lettre à Bernard Gavoty (16 Juin 1954) », *Autour de Jeanne d'Arc au bûcher*, Th II p.1400-1401.

³⁶⁴⁶ Voir le chapitre 1.

acte de lecture : la Princesse, dans sa connaissance des cœurs³⁶⁴⁷, s'approche « avec le rôle et le livre »³⁶⁴⁸ pour révéler aux hommes le sens de leur existence ; l'Ange de l'Empire dévoile à l'Empereur du *Repos du Septième Jour* le « Mot de la vérité » en le déployant « comme un caractère inscrit dans le Soleil »³⁶⁴⁹ ; Cœuvre a « un livre en [lui]³⁶⁵⁰ » que Lâla, la muse, lui enjoint d'écrire et par lequel il saura expliquer le monde. Dans *L'Otage*, c'est Monsieur Badilon qui engage Sygne à délaisser les nombreux livres et registres statiques qui décoraient le manoir familial dans la scène d'ouverture³⁶⁵¹ pour embrasser la parole du Livre vivant à laquelle il l'initie³⁶⁵². Formée à l'école de son père³⁶⁵³, Violaine joue ensuite ce rôle auprès de Mara dans *L'Annonce faite à Marie* : par elle, les paroles du Livre qu'elle fait lire à sa sœur³⁶⁵⁴ sont rendues efficaces ; elles provoquent non seulement la naissance de l'enfant, mais aussi la conversion du cœur de Mara³⁶⁵⁵. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, l'Explicateur présente « Le Livre de la Vie et des voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique³⁶⁵⁶», puis Christophe Colomb II décrypte ce livre pour celui qu'il était sur terre ; quant à *Jeanne d'Arc au bûcher*, le frère Dominique y tient « un livre » que « les Anges de tous temps ont traduit dans le Ciel » et qu'il s'appête à déchiffrer pour la Pucelle qui ne sait pas lire³⁶⁵⁷, lui dévoilant le sens des événements de sa courte vie³⁶⁵⁸. Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* enfin, le livre est implicitement manifesté par la présence de « Récitants » qui en révèlent et interprètent le contenu. Faits de mots d'homme,

³⁶⁴⁷ LA PRINCESSE les regarde pensivement l'un après l'autre : *Je vois mieux maintenant. Je vous vois tous. L'ombre en vérité ne vous cache point, ni cette lumière de la lampe.* (TdO, Th I, p.381).

³⁶⁴⁸ TdO, Th I, p.382.

³⁶⁴⁹ RSJ, Th I, p.639.

³⁶⁵⁰ Ville, Th I, p.679.

³⁶⁵¹ Le décor de la première scène de l'Acte I est une bibliothèque, meublé d'un « petit bureau couvert de registres et de liasses de papiers bien rangés ». (Ot, Th I, p.903).

³⁶⁵² Tout son discours est ponctué de paroles évangéliques : « *C'est l'heure du Prince de ce monde* (Ot, Th I, p.954, en référence à Jn, 14, 30) ; « *Il est doux de mourir en moi qui suis la Vérité et la Vie* » (Ot, Th I, p.955, en référence à Jn, 14, 6), « *Que votre volonté soit fait et non la mienne* » (Ibid, en référence à Lc, 22, 11) ; « *A vous seul il appartient de savoir le jour et l'heure* » (Ot, Th I, p.956, en référence à Mt, 25, 13). A ces paroles, Sygne finit par répondre elle aussi par l'Évangile : « *Que votre volonté soit faite et non la mienne* ». (Ot, Th I, p.956).

³⁶⁵³ Le Père a lu le Livre d'Isaïe et part pour accomplir la prophétie :

ANNE VERCORS : *Il n'y a plus de Roi sur la France selon qu'il a été prédit par le Prophète.*

LA MERE : *C'est ce que tu nous lisais l'autre jour ?* (NOTE : « Voici que le Seigneur ôtera de Jérusalem et de Juda l'homme fort et valide etc.... (Is.) ») (AM, Th I, p.1009, en référence à Is, 3, 1).

³⁶⁵⁴ AM, Th I, p.1056.

³⁶⁵⁵ MARA : *Violaine, je ne suis pas digne de lire ce livre ! /Violaine, je sais que je suis trop dure et j'en ai regret : je voudrais être autrement.* (AM, Th I, p.1058).

³⁶⁵⁶ CC, Th II, p.575.

³⁶⁵⁷ JdA, Th II, p.650.

³⁶⁵⁸ JdA, Th II, p.649-650.

le livre inscrit une linéarité dans l'espace de la page et dans le temps de la lecture, et il rejoint ainsi le temps de l'Incarnation ; écrit par le Ciel, il fait entrer dans l'herméneutique sotériologique, et ouvre au temps de Dieu.

La superposition de ces deux temporalités qui tendent à ne faire qu'une seule et même ligne³⁶⁵⁹, invite le héros à ajuster son propre drame au Livre saint, ce qu'a parfaitement accompli le Christ dans l'Évangile, défi dramatique auquel sont appelés tous les personnages claudéliens. Pour eux, en effet, l'enjeu est de faire concorder leur vie avec celle du Christ³⁶⁶⁰, ce Livre nouveau, éternel et rédempteur par lequel il faut passer pour être sauvé. Le drame qui s'écrit sur la scène du monde aspire à correspondre au Livre sacré. Victoire de Violaine et de Mara qui font coïncider la renaissance de l'enfant avec la nativité du Christ. Victoire des amants du *Partage de Midi* qui passent du livre d'amour déplumé à l'écriture de leur propre drame : à l'heure de la résolution, éclairés par une lumière spirituelle, les amants voient « tous les événements » qui se déroulent « à la fois devant [leurs] yeux »³⁶⁶¹, signe que leur vie est devenue un livre. Victoire de Christophe Colomb I qui se confond avec lui-même, faisant coïncider l'intrigue à l'histoire éternelle, l'action terrestre au point de vue divin. Victoire de la vérité dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, où, selon Pierre Brunel, le « Livre » du frère Dominique, réécrivant l'histoire du Christ à travers celle de Jeanne, vainc le « grimoire » des hommes qui condamnait la sainte³⁶⁶². Par l'Incarnation du Dieu fait homme et par la Révélation du Christ qui éclaire l'histoire, la vie humaine peut enfin concorder avec la vie de Dieu³⁶⁶³. La relation du chrétien au livre est ainsi presque sacramentelle : présence actualisante de Dieu, le livre devient lieu de communion pour celui qui coïncide au Verbe qu'il contient.

Chez Claudel, le « livre » désigne donc à la fois la vie de l'homme qui se grave dans l'histoire, la vie du Verbe de Dieu qui insémine cette histoire, et la promesse consignée de tout temps en vue d'un avènement parfait et définitif de Dieu. Seule une unification de ces trois aspects résout le drame et écrit véritablement le

³⁶⁵⁹ Ainsi, dans *L'Annonce faite à Marie* ou *Jeanne d'Arc au bûcher* peut-on voir coïncider sans anachronisme deux événements historiquement distants, le retour du roi et la nativité du Christ : « Vous comprenez, explique le clerc, c'est le peuple juif qui attend le Messie, comme nous le Roi Notre Sire ». (JdA, Th II, p.664).

³⁶⁶⁰ C'est tout l'enjeu de la conversion des héros : que leur drame devienne pour l'histoire du salut, qu'ils coïncident avec l'image divine (voir les chapitres 3 et 4).

³⁶⁶¹ PdM, Th I, p.899.

³⁶⁶² Pierre Brunel, « Théâtre et musique : *Jeanne d'Arc au bûcher* », *La Dramaturgie claudélienne op. cit.* p.162.

³⁶⁶³ À tel point que, dans la Bible, l'homme est invité à « manger le livre » » comme il est convié à consommer le corps du Christ. (voir Ez, 3, 1 ; Ap, 8-10).

Livre éternel, dont le Christ est le visage et l'accomplissement, et dont le drame se fait la traduction. En vertu de son identification au livre saint, le livre claudélien est lui aussi un livre vivant, appelé à se confondre avec le Verbe³⁶⁶⁴ qui réalise ce qu'il dit, et que le drame finit toujours par citer. En Dieu comme au théâtre - analogie que Claudel développe particulièrement dans *Le Soulier de Satin* - l'acte se confond avec la profération de la parole : il est sa conséquence mais aussi son écriture. Ainsi l'acte de lecture réalise-t-il l'Écriture, rendant présente et agissante la Parole qui l'a engendrée. Mais plus encore, en écrivant son propre drame, l'homme participe à l'écriture de l'histoire du salut et à l'avènement de Dieu. Ainsi peut-il s'identifier aux figures et événements de l'histoire, qui en deviennent intemporels ; ainsi le temps des hommes peut-il déjà participer au temps de Dieu.

Objet scénique dans *Tête d'Or*³⁶⁶⁵ ou *Partage de Midi*, le Livre devient progressivement actant à partir de *L'Annonce faite à Marie*, qui fait coïncider la résurrection d'Aubaine avec la lecture de la Parole de Dieu. Dans *Le Livre de Christophe Colomb* ou *Jeanne d'Arc au bûcher*, c'est sur lui que repose l'intrigue et la double temporalité du drame, engageant le héros à (re)lire sa propre vie pour la comprendre. Pour Jeanne, « Le moment est venu, [...] que Dieu se penche vers elle sur l'œuvre accomplie et lui partage le secret de ses desseins, de comprendre ce qu'elle a fait³⁶⁶⁶ », tandis que le Chœur invite ainsi Christophe Colomb : « Viens avec nous et regarde ! Regarde ta propre vie, regarde ta propre histoire³⁶⁶⁷ ! » Cet acte de relecture qui semble propre aux deux oratorios est en fait l'objet implicite de tous les drames puisque tous invitent à la conversion du regard³⁶⁶⁸ ; la « théâtralisation » du Livre³⁶⁶⁹ dans les dernières pièces ne fait qu'explicitier cet enjeu pour en signifier l'importance. C'est bien le propre du héros claudélien de passer son drame à comprendre le sens de sa vie, qui peut seul dénouer le drame : « Je comprends maintenant Votre assistance et pourquoi j'ai refait

³⁶⁶⁴ Par l'imitation christique qu'il met en scène, Claudel invite au passage du livre écrit à un livre vivant (voir A. Vachon, *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit., p.10-11). « *Le Christianisme, nous dit le Catéchisme, est une religion du Dieu vivant qui engage dans une relation au Verbe et non au Livre* » (CEC §108) La posture du chrétien s'oppose ainsi à la foi mahométane d'un Camille qui se contente de la « science » du Livre sacré, et non de son avènement dans le monde : « *Moi, ce n'est pas un monde nouveau qu'on m'a donné pour le pétrir à ma fantaisie, / C'est un livre vivant que j'ai à étudier et le commandement que je désire ne s'acquiert que par la science.* » (SdS, Th II, p.271-272).

³⁶⁶⁵ La Princesse, « Notaire des mourants » s'approche avec « le rôle et le livre ». (TdO, Th I, p.382).

³⁶⁶⁶ Paul Claudel, « Jeanne d'Arc au bûcher », *Conférence de M.Paul Claudel, 1^{er} octobre 1936*, Th II, p.1384.

³⁶⁶⁷ CC, Th II, p.577.

³⁶⁶⁸ Voir les chapitres 3, I, 9 et 4, I, 3.

³⁶⁶⁹ Nathalie Macé, *Le pays à l'envers de l'endroit*, op.cit. p.359-368.

cette maison non point pour moi !³⁶⁷⁰» s'exclamait déjà Sygne³⁶⁷¹ tandis que Rodrigue poussait ce cri de victoire : « Je le sais ! C'était cela qu'elle était venue m'apporter !³⁶⁷²» Rodrigue peut comprendre sa vie parce qu'il est devenu artiste-prêtre capable de lire le monde ; aussi, en mettant en scène l'acte de compréhension du drame, Claudel célèbre autant la victoire spirituelle du protagoniste dont les yeux se sont dessillés que la victoire poétique du "traducteur" qui a su déchiffrer le livre mystérieux que composait son drame. Cette jubilation des héros lorsqu'ils comprennent enfin le sens du drame manifeste avec éclat la victoire de Dieu et le salut des âmes. En cela, le livre devient métonymie du Christ. La mise en scène de la relecture de l'histoire est donc intentionnellement mise au service de la foi : « au-delà de l'histoire d'un pays qu'on voit décliner, explique Claudel à propos du *Soulier de Satin*, c'est celle du catholicisme victorieux ». Instrument du passage de la mort à la vie, le livre se confond alors avec le *Liber scriptus* et devient l'enjeu du salut. Car au seuil de la mort que mettent en scène les drames, le livre n'invite déjà plus à vivre la vie, mais à la contempler, désignant la lecture comme une issue constitutive de la vie qui donne aux actes leur valeur : tout drame prépare à cette lecture annonçant le jugement dernier et la révélation finale... Ainsi l'histoire est un média ; c'est son accomplissement qui en fait un livre.

Synonyme, nous l'avons dit, d'« histoire finie », Claudel met en scène le livre pour signifier l'accomplissement de l'histoire. Tout en engageant le spectateur à se mettre à l'écoute du sens³⁶⁷³, Claudel avait d'avance prévenu, par la bouche de l'Annoncier, que « le plus beau » serait ce qu'on ne comprendrait pas³⁶⁷⁴... Et pour cause, seul l'achèvement du drame permet de comprendre le livre que Dieu écrit, et le dramaturge, par la voix de Dona Musique, invite à entrer dans cette attente du dénouement : « La main de Dieu n'a pas cessé son mouvement qui écrit avec nous sur l'éternité en lignes courtes ou longues, / Jusqu'aux virgules, jusqu'au point le plus imperceptible, / Ce livre qui n'aura son sens que quand il sera fini³⁶⁷⁵ ». Aussi, après avoir prévenu que la fin donnerait la clé du sens, Claudel signifie cet achèvement en closant son drame

³⁶⁷⁰ Ot, Th I, p.947.

³⁶⁷¹ « *Je comprends !* » est aussi la réponse exclamative de Christophe Colomb au Chœur, peu avant la résolution du drame. (CC, Th II, p.617).

³⁶⁷² SdS, Th II, p.529. Le cri de victoire de Rodrigue se confond avec la voix de Claudel qui écrit dans son *Journal* à la même époque : « *Je comprends maintenant pleinement ce qui m'est arrivé en 1900.* » (J II p.417).

³⁶⁷³ L'ANNONCIER : *Écoutez bien, ne touchez pas et essayer de comprendre un peu.* (SdS, Th II, p.260).

³⁶⁷⁴ SdS, Th II, p.260.

³⁶⁷⁵ SdS, Th II, p.381.

par ces mots : *EXPLICIT OPUS MIRANDUM*³⁶⁷⁶. Quel est donc cet « *opus* » qui voit enfin sa forme et son sens achevés ? Au sens strict et étymologique de l'expression, c'est le drame de Prouhèze et de Rodrigue qui prend fin sur ces mots ; mais pour le dramaturge, c'est toute son œuvre dramaturgique que vient couronner *Le Soulier de Satin*, dont l'auteur dira qu'il résout enfin le drame du *Partage*. Avec lui, toute histoire à laquelle peut s'identifier cette œuvre reçoit l'attribut de « *mirandum* », qui fait de la vie humaine une « œuvre admirable » pourvue qu'elle soit conduite jusqu'à son achèvement. Le thème n'est pas nouveau et la fascination de Claudel pour la "fin", qui transparait des effets de prolepse³⁶⁷⁷, poignait déjà dans *L'Annonce faite à Marie*, avec cette surprenante exclamation d'Anne Vercors :

*ANNE VERCORS : La fin, déjà ! C'est comme un livre d'images quand on va tourner la dernière page. / "Après la nuit, la femme ayant ranimé le feu domestique...", et l'histoire humble et touchante finit. / C'est comme si je n'étais plus, déjà, ici. Devant mes yeux, la voilà déjà comme si c'était en souvenir.*³⁶⁷⁸

Dès le début du drame, le père raconte la fin de l'histoire, - cette femme sera Violaine allumant dans sa grotte un feu de tourbe et de bruyère - d'une part pour inviter à lire cette histoire sous le prisme d'un dénouement heureux, et d'autre part pour faire entrer ses auditeurs dans une deuxième temporalité, tournée vers une simultanéité qui expérimente déjà l'éternité : le futur ne succède pas au présent, il le constitue. La fin oriente ainsi l'histoire qui prend en elle son origine. Le procédé prépare déjà la bi-temporalité qui structurera le *Livre de Christophe Colomb* et *Jeanne d'Arc au bûcher* : Claudel aime à raconter la fin de l'histoire, d'une part parce qu'il faut attendre la fin - entendue comme dénouement - pour que tout s'explique et que l'Histoire prenne sens³⁶⁷⁹ ; d'autre part parce que seule la fin - entendue comme accomplissement - motive le drame³⁶⁸⁰ ; enfin, parce que c'est avec la fin - entendue comme « finalité » : Dieu - que tout commence véritablement. Aussi, le temps des hommes peut logiquement prendre des accents prophétiques ; d'ailleurs, l'histoire n'est-elle pas déjà écrite dans trois des pièces où tout s'est joué et déroulé comme il était annoncé au début du

³⁶⁷⁶ SdS, Th II, p.531. Claudel reprend la formule médiévale « *explicit liber* » qui signalait l'achèvement d'un manuscrit. « *Explicit* » exprimait alors l'idée de « déploiement » de ces rouleaux qu'on déplaçait pour les lire ; Claudel joue sur l'extension sémantique du mot, qui, du déploiement matériel, gagne en abstraction pour signifier l'« explication » du livre.

³⁶⁷⁷ Voir dans ce chapitre, I, a. « cadre historique ».

³⁶⁷⁸ AM, Th I, p.1005.

³⁶⁷⁹ « *Les prophéties de la Bible se font pour ainsi dire en perspective et que les événements historiques, placés au premier plan, sont eux-mêmes les figures et les présages d'autres événements successifs qui arriveront à dégager pleinement leur sens.* » (*Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PBI, p.183).

³⁶⁸⁰ C'est la fin qui « aspire » et justifie le drame ; c'est l'apologie de la victoire divine qui motive l'intrigue et suscite les personnages : « *Le personnage [claudélien], nous dit Michel Autrand, est construit à partir de son terme. [...] Le statut du personnage n'est pas qu'il est, mais qu'il fonctionne* » (Michel Autrand, *Le dramaturge et ses personnages dans Le Soulier de Satin*, op.cit. p.38-39).

drame³⁶⁸¹? Si cette fin d'avance racontée crée une « tension entre la poussée native de son génie et la fonction du drame, car le dénouement, [aux] yeux [de Claudel], est presque la raison d'être de l'action³⁶⁸²», elle reste la seule réponse possible du chrétien face au drame de la condition humaine.

Médiateur du sens, à l'instar du poète, le livre devient le point de rencontre des deux temps qui écartèlent l'homme. A sa lecture, le passé est convié sur scène pour expliquer « le présent »³⁶⁸³, l'histoire pour expliquer l'éternité. De même qu'on change d'espace en passant du monde visible au monde invisible, ainsi le livre invite à changer de dimension temporelle : mémorial, prophétie ou intertexte, il convoque un autre temps dans le temps de l'intrigue et éclaire le drame d'un autre drame qui le dépasse de toutes parts. Pour révéler le temps de Dieu qui donne son sens à celui des hommes, Claudel superpose à la temporalité linéaire l'intention éternelle qui lui donne son sens. Ainsi se plaît-il à mettre en abyme l'acte d'écriture pour commenter le geste *poiétique* et dévoiler l'« intention » qui bâtit l'histoire, fonction métalinguistique assumée par les traducteurs du Livre et par toutes les figures, à l'instar de l'Irrépressible, de la Lune ou de l'Ombre double, qui commentent l'action dramatique. Ce métalangage que permet l'écriture dialogique et que vient signifier la mise en scène du Livre, participe de la démarche d'un théâtre total, qui va jusqu'à commenter sa propre écriture : chez Claudel, le drame explique le drame à la lumière de la Révélation et la diégèse rencontre la mimésis en une parole unifiée. Le poète invite ainsi l'homme à le rejoindre au point d'intersection de la croix³⁶⁸⁴, pour embrasser d'un regard circulaire les deux perspectives du drame qui se joue sous ses yeux³⁶⁸⁵. De là, il découvre que l'histoire des hommes rejoint le temps du Dieu qui *passé*, devenant pour ceux qui savent la lire, une immense parabole qui réécrit l'histoire du salut³⁶⁸⁶. En commentant le *sens* des drames, Claudel invite à lire les événements comme autant de « pâques » divines, qui engagent à passer du *chronos* au *kairos*.

³⁶⁸¹ C'est ce que révèle le Prologue de *L'Annonce faite à Marie*, la prière du Père Jésuite et le Livre relatant la vie de Jeanne.

³⁶⁸² M.Shackleton, "Dénouements claudéliens", *La Dramaturgie claudélienne*, op. cit. p.111.

³⁶⁸³ ... ce « présent » qui est Dieu (voir 6, I, 2, c.).

³⁶⁸⁴ Voir le chapitre 1, I.

³⁶⁸⁵ Au dire de Claudel lui-même, une telle vision explique la genèse et le génie du *Soulier de Satin* : « *Et les différentes journées se sont placées l'une derrière l'autre, chacune avec ses horizons, ses vues latérales, ses souvenirs, ses aspirations, enfin tout ce qui fait la vie d'un homme et d'un poète.* (MI, p.304).

³⁶⁸⁶ Voir le chapitre 3.

3. « La Nuit découvre le Royaume du Ciel³⁶⁸⁷ »

*Salut, grande Nuit de la Foi, infaillible Cité astronomique !
C'est la Nuit, et non pas le brouillard, qui est la patrie d'un catholique.*³⁶⁸⁸

De même que toute la création est à l'image de Dieu, ainsi le temps, créé dès la Genèse, est un déploiement de l'image divine dans la vie de l'homme et de l'humanité. Chez Claudel, ceux-ci sont invités à entrer dans le mystère de ce temps humain voulu par Dieu pour découvrir le sens spirituel dont le temps est la figure : si la vie terrestre individuelle est une expression microcosmique de l'histoire du salut, les moments de cette vie, telles la rencontre³⁶⁸⁹ ou la mort³⁶⁹⁰, ont eux aussi un symbolisme que Claudel exploite en poète et en chrétien, en défiant parfois, comme dans la Bible, la logique temporelle. Cette démarche poétique, qui s'oppose à l'approche souvent historique et scientifique du *logos* occidental, crée un temps parabolique qui associe l'œuvre claudélienne aux grands textes fondateurs qui ont profondément nourri le poète, des écrits bibliques aux épopées antiques : sans remettre en cause la structure de l'histoire ou la notion d'intrigue, ces textes qui confinent au mythe ou à la parabole soumettent l'intrigue à tout un réseau de symboles et d'images qui éclairent son sens spirituel.

Dans l'expérience claudélienne du temps, il est un moment symbolique particulier, la nuit, où se rencontrent les deux temporalités qui donnent au temps sa plénitude. Elle est à la fois la période de l'épreuve et de l'obscurité, étape nécessaire dans le déroulement linéaire du drame pour qu'advienne le jour nouveau, et le moment atemporel et mystique où Dieu passe, irruption d'un *kairos* dans le *chronos* de la journée dramatique. On le lit dans la Bible ou chez les grands mystiques : de la pâque du Livre de Moïse au Cantique spirituel de Jean de la Croix en passant par Gethsémani, c'est de nuit que « passe³⁶⁹¹ » Dieu. Temps de la rencontre spirituelle et de l'expérience d'un « métronome intérieur³⁶⁹² », la nuit ne sert plus seulement à ordonner temporellement la journée dramaturgique pour annoncer une re-naissance et préfigurer

³⁶⁸⁷ E, Th I, p.572.

³⁶⁸⁸ « Chant de l'Épiphanie », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.383.

³⁶⁸⁹ Voir le chapitre 2, II.

³⁶⁹⁰ Voir le chapitre 4, II.

³⁶⁹¹ Ex, 12, 1.

³⁶⁹² « Sur le vers français », *Positions et Propositions*, OPr, p.5.

l'éternité³⁶⁹³ ; elle déploie aussi un temps mystique qui donne à l'intrigue son sens parabolique et à l'expérience intérieure une nouvelle mesure du temps.

Le rapport initial de l'homme à la nuit est douloureux. Michel Lioure y consacre une étude dans laquelle il montre que « le théâtre de Claudel est l'illustration d'une quête obstinée de la lumière et d'un incessant combat contre la nuit »³⁶⁹⁴. En effet, dans ce temps, l'homme éprouve la souffrance physique de la blessure, l'inquiétude psychique de l'obscurité, l'angoisse spirituelle de la solitude et de la mort. *Fragment d'un drame* associe par métonymie cette dernière à la lumière nocturne : « C'est la nuit ! / Et les champs de chrysanthèmes blancs brillent sous le brouillard lunaire³⁶⁹⁵ », topos que reprend *Tête d'Or* en s'ouvrant par une nuit d'enterrement ; celle-ci laisse dans le drame un vide existentiel tel que l'Empereur la qualifie d'« atroce »³⁶⁹⁶. C'est dans la nuit qui précéda la première scène de *L'Échange*, apprend-on, que Louis consumma son adultère tandis que la pluie tombait à verse et que la marée de minuit semblait vomir le péché du héros en débordant « avec tout son bruit, crachant contre la porte fermée »³⁶⁹⁷. La nuit qui ouvre *La Ville* marque elle aussi l'heure de l'« ennui »³⁶⁹⁸, tandis qu'elle s'associe à la mort des amants du *Partage de Midi* qui se sentent « en grande nuit et peine³⁶⁹⁹ ». Dans *L'Otage*, elle est « mauvaise à passer » car elle rappelle à Georges sa solitude³⁷⁰⁰ et dans *L'Annonce faite à Marie*, elle est dangereuse aux yeux de Pierre de Craon, qui s'en méfie : « Violaine, retirez-vous, lui dit-il. Il fait nuit pleine encore et nous sommes seuls ici tous les deux.³⁷⁰¹ ». Au début du *Soulier de Satin*, la nuit correspond à l'heure païenne du « rayon maléfique³⁷⁰² » pour la Négrresse et le Chinois, et à celle de la transgression et de la solitude pour Prouhèze³⁷⁰³. Le premier son sur lequel s'ouvre *Jeanne d'Arc au bûcher* est « un chien » qu'on entend « hurler dans la nuit », suivi d'une « espèce de sanglot ou de rire sinistre »³⁷⁰⁴ ; avant que les Voix n'égayent ce temps sombre, la nuit y est donc

³⁶⁹³ Voir dans ce chapitre, I, 1.

³⁶⁹⁴ M.Lioure, "Ombre et lumière dans *Partage de Midi*", *Claudéliana*, op. cit. p.65.

³⁶⁹⁵ *Fragments d'un drame*, Th I, p.21.

³⁶⁹⁶ TdO I, Th I, p.48-49.

³⁶⁹⁷ E, Th I, p.534.

³⁶⁹⁸ Ville, Th I, p.664.

³⁶⁹⁹ PdM, TH I, p.893.

³⁷⁰⁰ Ot, Th I, p.909.

³⁷⁰¹ AM, Th I, p.991.

³⁷⁰² SdS, Th II, p.304.

³⁷⁰³ DONA PROUHEZE, regardant autour d'elle comme éperdue : *Je suis seule !* (SdS, Th II, p.307).

³⁷⁰⁴ JdA, Th II, p.649.

synonyme de malheur et d'effroi, thème qu'on retrouve dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* où cette dernière lutte contre sept fantômes qui l'assaillent pendant son sommeil³⁷⁰⁵.

Pourtant, certains protagonistes, éclairés par une lumière intérieure comme Violaine ou Cœuvre³⁷⁰⁶, peuvent sans angoisse vivre dans l'obscurité. Aussi, l'état initial de détresse des personnages face à la nuit invite à lire ce moment comme symbolique, ne représentant pas tant l'opacité extérieure que l'état de ténèbres intérieures dans lequel ils se trouvent au début du drame. La nuit, par l'obscurité qu'elle impose, est le temps de l'aveuglement, le temps de l'incompréhension et des attaques infernales, celui du combat spirituel. Quand Jeanne d'Arc demande : « Quel est ce chien qui hurle dans la nuit ? », Frère Dominique lui répond que « ce n'est pas un chien, mais Yblis le désespéré qui hurle tout seul au fond de l'Enfer³⁷⁰⁷ » ; à la scène suivante, elle demande encore : « Quelles sont ces cloches dans la nuit ? » et le moine lui répond que ce sont « les cloches qui sonnent le glas »³⁷⁰⁸... La nuit laisse ainsi entendre le son de l'Enfer et celui de la mort, qui accusent Jeanne d'être « sorcière », « hérétique », « relapse »³⁷⁰⁹. Mais pour qui sait l'écouter, la nuit laisse aussi ouïr l'acclamation « fille de Dieu » et le son des cloches victorieuses qui saluent le retour du roi³⁷¹⁰. Son double discours rend donc la nuit ambiguë et provoque un combat dans le cœur de l'homme qui peut vivre avec elle l'expérience de la mort ou la genèse de la vie, l'angoisse des ténèbres ou l'espérance de la lumière. Aussi, le combat spirituel des personnages est symboliquement vécu à ce moment ambivalent de la journée : il fait nuit à l'heure de l'ultime lutte de Tête d'Or contre lui-même ; les « deux heures » que laisse Turelure à Sygne pour discerner sa réponse sont marquées par la tombée de la nuit³⁷¹¹ ; c'est au cœur de la nuit que Prouhèze se débat contre les ronces et Tobie contre le poisson³⁷¹²...

³⁷⁰⁵ HTS, Th II, p.712.

³⁷⁰⁶ Pour ces deux personnages qui ne voient pas de leurs yeux de chair mais qui sont éclairés d'une lumière intérieure, la nuit est au contraire synonyme de lumière : « *La lune se lève. / Ouvrant les paupières, et les fermant, je vois, tour à tour, de mes yeux et dans ma pensée, l'espace illuminé. / Ô splendeur de la pleine mer, / Alors que l'ombre des grands nuages se peint sur les solitudes luisantes ! / Je te salue, ô Reine de la Nuit !* » (Ville, Th I, p.678).

³⁷⁰⁷ JdA, Th II, p.656.

³⁷⁰⁸ JdA, Th II, p.659.

³⁷⁰⁹ JdA, Th II, p.666.

³⁷¹⁰ JdA, Th II, p.664.

³⁷¹¹ Ot, Th I, p.946 et 957.

³⁷¹² *La nuit est venue. On ne voit plus qu'une ligne de montagnes lointaines et couvertes de neige. Les étoiles s'allument.* (HTS, Th II, p.713).

Livré à lui-même comme le sont Prouhèze ou Ysé délaissées par leurs maris, le héros ne peut sortir vainqueur de ce combat intérieur. Aussi est-ce dans ce temps d'épreuve que Dieu choisit de visiter l'homme pour le sauver, lui qui n'est pas venu pour les bien-portants, mais pour les malades³⁷¹³. Lieu commun poétique et spirituel, de l'obscurité seule peut jaillir la lumière comme du chaos la création³⁷¹⁴. La nuit devient alors ce néant salutaire qui correspond à la Pâque de l'Ancien Testament et aux trois jours saints de l'Évangile dans lesquels « Dieu passe », « heureuse nuit³⁷¹⁵ » baptismale qui régénère les hommes³⁷¹⁶. Cette propriété de Dieu à visiter les hommes la nuit, ainsi qu'il l'a fait pour Isaac³⁷¹⁷, Moïse³⁷¹⁸, Nathan³⁷¹⁹, Salomon³⁷²⁰ ou Joseph³⁷²¹ est mise en scène dans les drames claudéliens, où le Roi vient réveiller ses veilleurs à Minuit³⁷²², les Voix soutenir Jeanne dans la sinistre nuit³⁷²³. Mesa s'adresse à Dieu par une « nuit complète³⁷²⁴ », l'Ange gardien visite Prouhèze pendant son sommeil³⁷²⁵, tout comme Azarias le fait pour Tobie³⁷²⁶... Le temps du sommeil correspond certes au moment redoutable de l'obscurité, mais il est également celui de la « semence virile³⁷²⁷ » et de la conception : ainsi Dieu a-t-il tiré Ève de la côte d'Adam pendant qu'il dormait³⁷²⁸, ainsi le Christ a-t-il sorti Lazare de son sommeil en lui rendant la vie³⁷²⁹, et sauvé l'humanité à l'heure où ses apôtres ne parvenaient pas à veiller³⁷³⁰. La Lune du *Soulier de Satin* l'explique, ce temps n'est en fait « point sommeil », mais « la prélibation d'un autre système »³⁷³¹. Expérience mystique par excellence et

³⁷¹³ Mc 2, 17 ; Mt, 9, 12 ; Lc 5, 24.

³⁷¹⁴ « Pourquoi l'auteur sacré, pour indiquer de quoi notre Jour est fait, commence-t-il par le soir ? sinon pour indiquer que notre Jour n'est qu'une déflexion et une participation de cette lumière primitive qui ne connaît pas par elle-même de déclin ? C'est donc de son soir qu'est fait notre matin. L'un est la condition de l'autre qui lui est uni. [...] Ou faut-il assimiler le soir à ce trouble et à cette agitation qui précèdent la constitution d'un nouvel état de choses ? » (« Les trois premiers jours de la Genèse », PB I, p. 17).

³⁷¹⁵ « Heureuse nuit qui toute seule sait l'heure où Jésus est ressuscité ! » (« La Nuit de Pâques », *Visages radieux*, OP. 825).

³⁷¹⁶ Voir Pierre Brunel, « la poésie de la nuit », in *La Nuit dans les proses bibliques*, « Paul Claudel 7 », Revue des Lettres modernes, 1970, p. 53-63.

³⁷¹⁷ Gn 26, 24.

³⁷¹⁸ Ex, 4, 24.

³⁷¹⁹ 2S 7, 4.

³⁷²⁰ 2Ch 1, 7 et 7, 12.

³⁷²¹ Mt, 1, 20 et 2, 13.

³⁷²² TdO, Th I, p. 369.

³⁷²³ JdA, Th II, p. 649.

³⁷²⁴ PdM, Th I, p. 888.

³⁷²⁵ SdS, Th II, p. 401.

³⁷²⁶ HTS, Th II, p. 721.

³⁷²⁷ Sg 7, 2.

³⁷²⁸ Gn 2, 21.

³⁷²⁹ Jn 11, 11.

³⁷³⁰ Mc 14, 40.

³⁷³¹ SdS, Th II, p. 370.

prédisposition à l'union divine, les puissances de l'être³⁷³² s'endorment enfin pour que s'éveillent les facultés de l'âme :

*La nuit nous ôte notre preuve, nous ne savons plus où nous sommes. [...] Nous sommes réduits à nous-mêmes. Notre vision n'a plus le visible pour limite, mais l'invisible pour cachot [...]. Mais si la nuit occlut notre œil, c'est afin que écoutions plus, non point avec les oreilles seulement, mais les ouïes de notre âme respirante à la manière des poissons.*³⁷³³

Développant un autre sens non plus sensible mais mystique, la nuit invite à un autre mode de présence, plus spirituel et plus fécond, comme en font l'expérience les amants du *Soulier de Satin* qui ne peuvent que s'unir comme on s'unit à Dieu :

*LA LUNE : Il n'y a plus que la paix, / L'heure est minuit. – et que cette coupe de délices est pleine jusqu'aux bords que Dieu présente à toutes ses créatures. [...] / [Rodrigue] dort les voiles repliées, [...], / Le sommeil sans bords d'Adam et de Noé. / Car comme Adam dormait quand la femme lui fut enlevée du cœur, n'est-il pas juste que de nouveau il / Dorme en ce jour de ses noces où elle lui est rendue et succombe à la plénitude ?*³⁷³⁴

En attendant le face à face qui comblera l'homme de la présence de l'Aimé, la nuit lui est donnée pour vivre en esprit ce que son corps ne peut encore êtreindre.

Aussi n'est-ce pas la nuit qui représente un danger pour l'homme, mais le rapport qu'il entretient à ce moment ; c'est pourquoi les personnages sont invités à changer leur conception de la nuit pour voir en elle non plus le temps de l'angoisse et du péché, mais la promesse pascalle du jour nouveau, passage de « la nuit à la nuit » que nous avons décrit plus haut. Avare comprend que le rapport à la nuit doit être l'enjeu d'une conversion lorsqu'au creux de l'obscurité qu'a fait tomber sur les hommes le péché de la Ville, il demande : « Que la nuit véritable me soit donnée ! ». Non pas l'éprouvante nuit humaine qui plonge l'homme dans la noirceur, mais la nuit mystique par laquelle tout s'éclaire. De fait, « le soleil qui se couche³⁷³⁵ » exauce sa prière en ouvrant l'acte qui dénouera le drame. De même dans *L'Échange*, Marthe invite Louis à regarder la nuit non plus comme un temps de terreur qu'il veut fuir, mais comme l'occasion sublime d'une rencontre avec Dieu :

LOUIS LAINE : La nuit est venue ! maintenant je suis lâche ! [...] Fuyons, il le faut ! [...]

*MARTHE : Où veux-tu fuir ? [...] Regarde derrière toi les cieux étoilés qui t'entourent ! / C'est pourquoi retourne-toi / Et tiens-toi debout devant Celui qui est parfait et immobile*³⁷³⁶.

³⁷³² Par « puissances » de l'être, Thérèse d'Avila entend l'imagination, l'entendement, la mémoire et la volonté.

³⁷³³ « La Lampe et la Cloche », *Connaissance de l'Est*, OP p.108.

³⁷³⁴ SdS, Th II, p.369-370.

³⁷³⁵ Ville, Th I, p.715.

³⁷³⁶ E, Th II, p.583.

L'immobilité à laquelle invite Marthe s'oppose à l'action qui se déploie dans la durée humaine, et la perfection s'oppose à l'idée de progression inséparable du déroulement de l'histoire. Temps de conversion, la nuit invite à quitter le mouvement du temps historique pour coïncider avec l'immémoriale heure pascale. Le passage d'une nuit d'angoisse à une nuit d'extase marque en ce sens la victoire du héros dans ce combat nocturne. Ainsi, l'« atrocité » qui caractérisait la nuit au début de *Tête d'Or*³⁷³⁷ se transforme en splendeur à la fin de la pièce quand le capitaine s'écrit : « Jamais je n'ai vu un pareil couchant !³⁷³⁸ » ; à l'« obscurité complète³⁷³⁹ » des Enfers qui régnait durant tout le second acte du *Repos* succède « la paix » d'une nouvelle nuit à l'acte suivant, qui signe la résolution du drame. La « peine » que causait à Ysé et Mesa la nuit de leurs noces funèbres est finalement transfigurée en joie pour Ysé « riante, roulante, déracinée, le dos sur la substance même de la lumière³⁷⁴⁰ », de même qu'elle devient source de béatitude et de salut pour Rodrigue sous un ciel constellé d'étoiles³⁷⁴¹. Son symbolisme est enfin exacerbé dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, où la nuit noire du combat avec le poisson s'achève par le scintillement des étoiles et le passage baptismal du fleuve qui acte la *pâque* de Tobie³⁷⁴². La nuit n'est donc pas une étape comme les autres dans l'ordre chronologique de la journée, mais un temps opportun³⁷⁴³ pour rencontrer Dieu. Consentir à « la nuit obscure³⁷⁴⁴ » comme on consent à la mort³⁷⁴⁵ est la clé du drame claudélien, démarche concomitante à la conversion du personnage qui prend conscience que la lumière vient de Dieu seul³⁷⁴⁶. Au milieu de cette nuit, comme pour Rodrigue et Tobie, mais

³⁷³⁷ TdO I, Th I, p.48-49.

³⁷³⁸ TdO I, Th I, p.143.

³⁷³⁹ RSJ, Th I, p.617.

³⁷⁴⁰ PdM, Th I, p.899.

³⁷⁴¹ DON RODRIGUE : *Que pourra-t-il m'arriver de mauvais par une nuit si belle ? [...] Je n'ai jamais vu quelque chose de si magnifique ! On dirait que le ciel m'apparaît pour la première fois ? Oui, c'est une belle nuit pour moi que celle-ci où je célèbre enfin mes fiançailles avec la liberté !* (SdS, Th II, p.527).

³⁷⁴² AZARIAS : *Et maintenant c'est le poisson lui-même qui t'a fait traverser le fleuve, car vois ! tu es de l'autre côté.* (HTS, Th II, p.714).

³⁷⁴³ Le *kairos* grec, « terme grec qui signifie : « temps favorable ». Contrairement à « *chronos* » qui désigne le temps matériel de l'existence humaine, *kairos* correspond à une autre approche plus spirituelle, intérieure, du temps. Dans la Bible le « temps favorable » joue un rôle déterminant. C'est le temps de Dieu par excellence. Le mot *kairos* est utilisé pour désigner l'action salvifique, c'est-à-dire l'intervention décisive de Dieu par l'Incarnation Rédemptrice et la Parousie finale. » (<https://eglise.catholique.fr/glossaire/kairos/>).

³⁷⁴⁴ Jean de la Croix, « Chansons de l'âme qui se réjouit d'avoir atteint le haut état de perfection, qui est l'union à Dieu, par le chemin de la négation spirituelle », *Nuit obscure*, Paris, Gallimard, 1997, p.51.

³⁷⁴⁵ Voir le chapitre 3, I, 8.

³⁷⁴⁶ Voir le chapitre 4, I, 2 et II, 4, a.

aussi Jeanne d'Arc³⁷⁴⁷, Christophe Colomb après la tempête³⁷⁴⁸ et Anne Vercors à son retour de Jérusalem³⁷⁴⁹, l'homme peut alors contempler les étoiles, signe divin qui manifeste la présence de Dieu³⁷⁵⁰.

Si la ligne temporelle d'ici-bas s'achève inéluctablement par la mort³⁷⁵¹ que met en scène le passage par la nuit, ce "non-temps" n'est pas un néant mais une plénitude³⁷⁵². La mort est vécue non seulement comme une délivrance³⁷⁵³, mais comme le seuil du paradis, « le matin [d]es noces éternelles³⁷⁵⁴» selon les mots de l'Empereur. Porte d'accès à l'éternité³⁷⁵⁵, la mort relie le temps des hommes au temps céleste qui échappe à toute temporalité ; elle est l'échéance finale qui donne son sens à la vie et qui conduit le temps linéaire à se déverser dans un « hors-temps » qui désigne Dieu. C'est cette (a)temporalité qui devient le terme de la ligne temporelle d'ici-bas, et c'est à ce dilatement du temps dans l'éternité bienheureuse que prépare la vie. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, le temps terrestre est celui du *proscenium*, mais la scène est celui de l'éternité : le premier n'est donc qu'un avant-goût de l'histoire, la vraie temporalité se déployant sur la scène où le Christophe Colomb I cherche à conduire celui qui peine à quitter le temps des hommes.

« Invitation à mourir³⁷⁵⁶», le temps linéaire conduit à l'heure ultime du Salut où, depuis le Christ qui par sa mort a lui-même ouvert les portes de l'éternité, la vie se déploie dans sa plénitude comme une

³⁷⁴⁷ Dans sa nuit d'épreuve, les « douces petites étoiles » se sont « mélangées » pour Jeanne aux voix des saintes et des rossignols. (JdA, Th II, p.665).

³⁷⁴⁸ « On ne voit plus au fond de la scène qu'une étoile blanche » (CC, Th II, p.612).

³⁷⁴⁹ L'étoile que contemple Anne dans la nuit qui précède son retour se confond avec Violaine qui vient de mourir : « M'étant réveillé, j'ai vu que la nuit s'éclairait, / Et là-haut, surmontant le sombre cimier de Monsanviège, resplendissante, arrivant de l'Arabie, / L'étoile du matin sur la France comme un héraut qui s'élève dans la solitude ! » (AM, Th I, p.1073).

³⁷⁵⁰ Dans le récit de la Genèse, les étoiles sont le signe de la promesse et de la bénédiction divine (Gn 15, 5 ; 22, 17 ; 26, 4) ; pour Job, elles manifestent la présence de Dieu (Jb, 22, 12) ; comme Saint Jacques-Orion dans *Le Soulier de Satin*, elles servent de gardien pour l'homme (Ba, 3, 34 ; lettre de Jérémie, 59) et l'une d'elle, « l'étoile du matin », désigne enfin le Sauveur (Mt, 2, 2-10) appelé à naître dans le cœur de chaque homme (2P 1, 19).

³⁷⁵¹ « Le Temps est l'invitation à mourir, le moyen qui permet aux choses d'avouer en expirant leur néant dans le sein de leur Créateur ». (« Connaissance du Temps », *Art Poétique*, OP, p.126). Dans l'esthétique claudélienne, la mort est la perspective infaillible qui donne son sens et sa stabilité à la vie : « Si l'on n'est plus sûr même de la mort, écrit le poète, il n'y a plus de société, il n'y a plus rien ! C'est le trouble, c'est le désordre partout. » (« La mort de Judas », *Figures et paraboles*, OPr p.901).

³⁷⁵² « Quand le temps s'éteint, aussitôt l'éternité. » (J I p.647. (1924)).

³⁷⁵³ Voir le chapitre 8, III.

³⁷⁵⁴ L'Église désigne la mort comme la rencontre avec l'Agneau et l'entrée dans le paradis comme les noces mystiques désirées de tout temps : « Le trône des chérubins est préparé, les porteurs sont alertés, le lit nuptial est dressé, les aliments sont apprêtés, les tentes et les demeures éternelles le sont aussi. Les trésors du bonheur sont ouverts et le royaume des cieux est prêt de toute éternité. » (*Homélie ancienne pour le grand et saint samedi*, Office des lectures, samedi saint de l'année B).

³⁷⁵⁵ « Le jour le plus long viendra qui sera le jour de ma mort » (*Processionnal pour saluer le siècle nouveau*, OP p.301).

³⁷⁵⁶ « Le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d'être afin de n'être plus. Il est l'invitation à mourir, à toute phrase de se décomposer dans l'accord explicatif et total. » (« Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.145).

« éternelle présence » à Dieu. Seule cette expérience permet de passer de *l'explication* linéaire du temps à sa *compréhension* dans un « accord total ». « Ce que le dramaturge a voulu et réussi, ce n'est pas une saisie du sens, mais une immersion dans le sens, comme les deux jeunes filles qui nagent à la fin dans la chaude mer de pleine lune. [...] Une invitation continue à co-naître au sens.³⁷⁵⁷» Ce passage de l'explication à la connaissance que souligne Michel Autrand, fait de la *participation* au mystère de l'éternité la résolution de la question poétique du sens de Dieu et de l'histoire.

Aussi, pour préparer l'homme à l'éternité pour laquelle il est fait, au temps historique qui voit en Dieu sa cause et sa fin se superpose dès ici-bas un « temps » spirituel qui prend Dieu pour son centre et qui invite à entrer dans la « circularité » qui caractérise l'amour divin.

II. LE TEMPS CIRCULAIRE

*Ce que nous appelons l'histoire
N'est pas une succession d'images vaines, mais le développement,
à mesure que les choses sortant du temps cessent de lui appartenir,
D'un ordre et d'une composition³⁷⁵⁸.*

Comme l'éprouve l'homme à la lecture du livre ou en affrontant la nuit, l'expérience d'une mesure intérieure qui découvre en Dieu son centre ne se substitue pas au temps linéaire. Paradoxalement, c'est en vivant dans le temps que l'homme découvre l'éternité et c'est en expérimentant la durée qu'il comprend l'infini. Loin de s'opposer, ces deux dimensions de l'existence s'expliquent mutuellement : la nuit nous montre que c'est dans le temps des hommes que Dieu choisit de s'incarner et la mort nous rappelle que l'éternité advient dans et par l'histoire. Avec le Christ, de la nuit de Bethléem à la mort au Golgotha, Dieu met fin à l'attente vétérotestamentaire qui succédait à la promesse et il donne à l'histoire des hommes non plus seulement une direction mais un centre vers lequel tous les évènements convergent. Ce centre est à la fois une personne - le Christ -, un évènement - le salut - et une dimension nouvelle, l'éternité, qui n'est pas une

³⁷⁵⁷ M.Autrand, *Le dramaturge et ses personnages* dans *Le Soulier de Satin*, *op. cit.* p.93.

³⁷⁵⁸ Ville, *Th I*, p.729.

future soustraction au temps dans l'au-delà de la vie terrestre, mais une présence actuelle à la permanence de Dieu dès ici-bas.

Trouver en Dieu le sens du temps adjoint à la linéarité de la chronologie humaine une circularité qui lie tous les événements et invite à les percevoir en synchronie. Rodrigue et Prouhèze, ou Tobie et Sara qui s'entendent et se rejoignent à distance, font l'expérience du mode transcendantal de la présence divine. Pour Claudel, la présence est synonyme de « présent », et ce présent est un recentrement du temps, une « coïncidence » de l'homme à Dieu, dont l'essence est l'être-présent³⁷⁵⁹. Ainsi, en se concentrant vers cette heure centrale qu'est le « maintenant », le temps, loin de se resserrer se dilate dans l'éternité du présent divin.

C'est donc bien dans le temps des hommes que s'expérimente l'infini de Dieu. L'Église, tout d'abord, y donne accès par le cycle liturgique qu'elle invite à vivre : celui-ci fait à la fois entrer dans la *circularité* du Dieu dont l'essence est de se donner, et toucher le *centre* de ce temps, le Christ qu'elle donne aux hommes. Cette figure sacrée du cercle que l'homme côtoie dans le temps liturgique se retrouve dans les schémas dramatiques et les motifs poétiques des pièces, auxquelles ils confèrent une forte valeur religieuse, invitant à un recentrement et à une immobilité qui font déjà goûter aux délices de l'éternité. En trouvant la plénitude de lui-même en son centre, le héros claudélien peut alors coïncider avec ce « maintenant » qui l'empêche d'être ailleurs qu'en Dieu et qui conduit le temps humain à sa perfection.

1. Le temps liturgique

*L'histoire est comme une messe
où Dieu de temps en temps se retourne et dit : Dominus vobiscum*³⁷⁶⁰.

Pour Jacques Petit, la jonction entre le temps linéaire des hommes et l'éternité divine se fait par le temps liturgique, qui assure « une unité mystérieuse pareille à une hostie rompue que le temps partage avec l'Éternité³⁷⁶¹ ». Proposant à la fois une révélation et une expérience de la mesure divine, le rythme liturgique est l'occasion pour les chrétiens de vivre le temps divin dans la temporalité humaine. Claudel lui fait la part

³⁷⁵⁹ Ex, 3, 14.

³⁷⁶⁰ JI, p.235.

³⁷⁶¹ Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op.cit. p.154, citant P.Claudel, « *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* ».

belle dans son œuvre poétique qui lui consacre deux recueils, *La Messe là-bas* et *Corona Benignitatis Anni Dei*, à propos de laquelle il écrira :

*J'ai voulu montrer au-dessus de l'année terrestre et marchant du même pas, une autre année, celle du Ciel, celle du Calendrier dont l'étincelante couronne et la guirlande toujours recommençant sur l'immuable itinéraire dont le Christ a fixé les étapes, nous introduisent à l'éternel office.*³⁷⁶²

Par le motif de la "couronne" et celui de la "guirlande", on voit comme s'entrelacent les deux lignes qui figurent ensemble le temps. Mais il s'agit pourtant de comprendre comment une forme "toujours recommençant[e]", qui engendre la figure géométrique du cercle et celle littéraire de la répétition, peut devenir "itinéraire"...

Le temps liturgique, qui informe les drames comme l'a analysé André Vachon³⁷⁶³, suit certes la ligne temporelle d'une année terrestre et celle de la vie du Christ, mais répété annuellement, il est également cyclique, et l'agencement de ces deux figures confère à la géométrie de ce temps la forme d'une spirale, qui réconcilie l'idée de *répétition* que peut engendrer le cercle et celle de *nouveauté* qu'impose la ligne. De fait, dans le temps liturgique, rien n'est en fait répétition, mais tout est participation perpétuelle à l'unique événement du salut ; rien n'est nouveauté mais tout est actualisation nouvelle du mystère. Du point de vue divin circulaire, l'idée poétique de « répétition » traduit les notions d'« éternité » et d'« immuabilité³⁷⁶⁴ » ; mais dans l'expérience liturgique spirale, la répétition du même geste ou du même événement induit plutôt l'idée de « progrès³⁷⁶⁵ » ou d'« élévation ». La figure d'itération qu'on trouve dans les refrains lyriques des amants claudéliens s'inscrit dans cette expression du progrès : quand, au début et à la fin des drames, Mesa se présente par les mots « c'est moi » et quand Jacques Hury accueille Violaine d'un « ô ma fiancée à travers les branches en fleurs, salut ! », les mots sont certes les mêmes, mais le cœur a changé. Entre-temps, l'amant s'est converti et la parole s'en est trouvée transfigurée ; ainsi la répétition parfait-elle une parole antérieure³⁷⁶⁶

³⁷⁶² Conférence « La Nature, la Foi, la Patrie », février 1915, à propos de *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.1092.

³⁷⁶³ A. Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit., 403 p.

³⁷⁶⁴ « Dieu ne change pas, nous dit le théologien Dominique Barthélémy, et ce que Dieu veut dire à l'homme est au fond toujours la même chose. » (D. Barthélémy, *Dieu et son image*, op. cit., p. 17).

³⁷⁶⁵ De Platon à Heidegger, en passant par Aristote et Kierkegaard, H. von Balthasar étudie la notion de progrès dans l'histoire de la réflexion sur l'histoire, pour montrer d'une part que la notion de « progrès » ou tout au moins de « processus de réalisation » constitue la base de la réflexion sur l'histoire, et pour montrer d'autre part que l'expérience biblique « *renverse pour la première fois l'interprétation verticale de l'histoire pour la changer en une interprétation horizontale, [...] le pôle divin* » venant désormais « *s'installer dans l'avenir temporel* ». (H. v. Balthasar, « L'essence dans l'immanence. L'état de vie dans le monde. Progrès vertical et horizontal. », *La Théologie de l'histoire*, op. cit. p.108-113).

³⁷⁶⁶ Voir le chapitre 4, II, 2.

qui était déjà vraie mais encore discordante. Avec le chiasme ou le parallélisme, la répétition fait partie du système binaire qui commande la rhétorique biblique³⁷⁶⁷ et façonne le vers claudélien. Méthode de mémorisation, mimétique du rythme binaire qu'on trouve dans la nature et figure d'insistance, la répétition biblique acquiert en outre une dimension performatrice : lorsque la parole du Christ reprend celle des psaumes et des prophètes, il l'accomplit. De même chez Claudel, si les héros répètent une parole antérieure, qu'elle soit la leur ou celle du Christ, c'est pour la réaliser, faisant de la répétition non pas l'échec d'un drame qui serait revenu à une situation initiale de crise, mais l'expression d'un accomplissement. Ces notions d'actualisation et de progrès sont particulièrement manifestes dans la répétition du geste eucharistique de *L'Annonce faite à Marie* : sur la table où le pain a été béni et rompu au départ du père, premier degré de répétition de la sainte Cène, Violaine est ensuite déposée, hostie livrée pour le dénouement du drame. Violaine non seulement réactualise le sacrifice du Christ, mais elle achève aussi celui qu'avait réalisé le père à son départ en partageant le pain. Pour manifester cet accomplissement, le père rentre à l'heure de la communion finale, qui a résolu le drame et fait progresser les héros. De même dans *Le Soulier de Satin*, Rodrigue, dont le mât a été préalablement brisé et qu'on retrouve enchaîné sur le bateau de sa délivrance répète en l'accomplissant la scène de prière initiale du Père Jésuite qui s'était livré pour lui, enchaîné – comme le Christ – à ce qu'il reste de son propre « navire démâté³⁷⁶⁸ ». Procédé similaire dans *Le Livre de Christophe Colomb* dont le dénouement est un retour à la scène initiale avec la relecture de la première page³⁷⁶⁹. Cet effet de répétition ne marque pas l'échec du drame, mais son couronnement : « Il est vrai. Tout recommence de nouveau dans la lumière et l'explication ; ne voyez-vous que tout est devenu pur et blanc et que tout est peint sur la lumière comme avec de la lumière condensée ?³⁷⁷⁰ » La scène initiale est certes rejouée, mais ce n'est déjà plus tout à fait la même ; elle est éclairée par le sens qu'elle a acquis au fil de cette « Explication » qu'est le drame. Par ce procédé, Claudel se présente résolument en poète Moderne, qui ne craint pas de répéter la parole éternelle parce qu'il sait que la répétition exacte n'existe pas, mais qu'elle est toujours un approfondissement du sens. De tels effets de circularité, qui bâtissent la poétique dramatique de Claudel, font l'éloge de ce temps circulaire qui permet à la fois de faire l'expérience du temps humain – la répétition

³⁷⁶⁷ Voir R. Meynet, *L'Analyse rhétorique. Une nouvelle méthode pour comprendre la Bible. Textes fondateurs et exposé systématique*, Initiations, Les Éditions du Cerf, Paris, 1989, p.23-173.

³⁷⁶⁸ SdS, Th II, p.260.

³⁷⁶⁹ CC, Th II, p.621.

³⁷⁷⁰ CC, Th II, p.621.

marque nécessairement une "avancée" car le temps linéaire ne permet pas de revenir en arrière -, et d'inscrire ce temps dans un geste immémorial qui lui donne sens. Pour Antoinette Weber-Cafilisch, la répétition permet même une « simultanéité³⁷⁷¹ » en réunissant par les mots, évènements ou motifs répétés, deux temps que la chronologie sépare nécessairement. La répétition, signe d'accomplissement d'un fait ou d'une parole antérieure, marque ainsi l'unification – presque la superposition - de ces faits ou de ces paroles ; c'est le propre de la liturgie : en répétant les mêmes gestes ou les mêmes mots, l'homme s'unit au geste et à la parole centrale qui ont convoqué ces répétitions et qui sont ceux du Christ. En revivant les évènements de sa vie, l'homme pénètre toujours plus profondément dans leur mystère, jusqu'au jour où il n'aura plus besoin de répéter ce Verbe, car il coïncidera avec lui.

L'aspect cyclique du temps liturgique s'inscrit dans cette poétique de la répétition pour manifester la réactualisation permanente d'un évènement historique unique : le don de Dieu aux hommes. Cette actualisation qui fait entrer dans le présent de Dieu³⁷⁷² est permise par l'efficacité sacramentelle que seul l'acte liturgique dispense et qui rend Dieu réellement présent dans le temps des hommes. Le poète traduit ainsi son expérience sensible de chrétien : « ô mon Dieu, écrit-il, nous perdons toute envie de passer et d'être ailleurs, en compagnie de Celui qui Était, qui Est et qui Sera. (Cf Jn 17,24)³⁷⁷³ ». L'expérience d'éternité, Claudel la fait d'abord en Dieu, au sein de la liturgie et dans la pratique des sacrements. Au cœur de la liturgie eucharistique, l'hostie s'élève, comme au milieu de l'année liturgique se dresse le Christ glorieux au soir de Pâques : toute la liturgie chrétienne fait converger les regards vers ce « cœur » de la foi qui s'expose et se donne³⁷⁷⁴. Elle désigne ainsi dans le Christ le centre du temps, mais aussi le centre de l'homme qui reçoit en

³⁷⁷¹Antoinette Weber-Cafilisch analyse comment la répétition fait échapper l'œuvre à une écriture « unidirectionnelle » où « les évènements de la diégèse s'enchaînent nécessairement sur une ligne puisque ce qui vient d'abord est toujours la cause de ce qui arrive ensuite ». Elle montre, dans *Le Soulier de satin*, que « la répétition est la fois un facteur d'unité et de développement parce qu'elle agit simultanément à toutes les échelles du texte : au niveau des mots, au niveau des phrases, au niveau de l'argumentation, au niveau des personnages dé- ou re-doublés, au niveau des thèmes, au niveau des scènes. » (A.Weber-Cafilisch, « Géométrie fictionnelle dans *Le Soulier de Satin* », in *La Dramaturgie claudélienne* (P.Brunel et A.Ubersfeld dir.), *op. cit.* p.24).

³⁷⁷² « Le culte liturgique [...] est le moyen par lequel la conscience chrétienne cherche à transformer chaque instant de l'existence en un présent aussi absolu que celui qui éclate au sommet de la vie du Christ ». (André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, *op. cit.*, p.239). Joseph Ratzinger parle de « présent liturgique ». (*L'Esprit de la liturgie* (trad. Génia Català), Ad Solem, Genève, 2001, p.96-97).

³⁷⁷³ PB I, p.300.

³⁷⁷⁴ « Le mystère liturgique n'est pas une essence abstraite persistant identique à elle-même à travers les différentes célébrations culturelles. Il se trouve réalisé, d'une manière exemplaire, une seule fois au cours de l'année, dans la célébration du mystère pascal.

lui ce Dieu qui se donne. Pourtant, ce n'est pas seulement dans le cadre ecclésiastique que l'homme participe à la liturgie ; de même que l'espace domestique est amené chez Claudel à devenir un espace ecclésial³⁷⁷⁵, ainsi le temps quotidien est-il invité à devenir un temps liturgique. Outre le déroulement des saisons scandées par les fêtes religieuses³⁷⁷⁶, outre la transmission de l'Écriture, voix comptant parmi celles des protagonistes³⁷⁷⁷, outre les gestes rituels telle l'imposition des mains, ou la musique sacrée qui envahit progressivement les drames³⁷⁷⁸, de nombreux éléments participent de cette sécularisation de la liturgie, visitation du temps de Dieu dans celui des hommes. Le son des cloches³⁷⁷⁹, scandant les événements ordinaires comme le réveil ou les repas et les étapes fondamentales de la vie comme le baptême ou la mort, intègre le temps du quotidien dans le temps liturgique que vit parallèlement l'Église. Le dialogue des voix célestes et terrestres, qui commence dès *L'Annonce faite à Marie* par le son de ces cloches, et qui se poursuit dans *Le Soulier de Satin* avec l'intervention des personnages surnaturels, puis dans les derniers drames avec les Voix, le Chœur ou l'Ange, insère dans le temps du drame l'esprit liturgique des répons qui structure la messe et les offices chrétiens. Le lyrisme et le symbolisme christique qui entourent la mort des héros font également entrer les drames dans le mystère du temps liturgique : chez Claudel, la mort est un moment sacré que l'on pleure et que l'on célèbre, digne d'être représenté ... et même théâtralisé. La « christoformation » du héros à l'heure de la mort³⁷⁸⁰ consacre cet inéluctable événement naturel comme le plus haut des actes liturgiques, qui rend présent dès ici-bas le temps du Royaume.

En introduisant la forme circulaire, la "guirlande temporelle" liturgique que nous décrit Claudel dessine une couronne, qui représente la victoire de l'itinéraire spirituel et la gloire divine à laquelle goûtent ceux qui sont entrés dans ce temps mystique « par le moyen de la ligne ». Regardons comment Claudel met en scène cette expérience intérieure du héros qui apprend à passer³⁷⁸¹ par la ligne temporelle de son

Les autres moments liturgiques n'auront jamais d'autre fonction que d'amener tel Jour, telle Heure en coïncidence avec cet événement unique. » (A.Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit. p.206).

³⁷⁷⁵ Voir le chapitre 6, I.

³⁷⁷⁶ Voir A.Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit., 406 p.

³⁷⁷⁷ Voir le chapitre 4, II, 2.

³⁷⁷⁸ Voir Richard Griffiths, « Liturgie et jeux scéniques dans le théâtre claudélien », in *La Dramaturgie claudélienne* (P.Brunel dir.), op. cit., p.93-94.

³⁷⁷⁹ Voir le chapitre 6, II, 3.

³⁷⁸⁰ Voir le chapitre 4, III, 3.

³⁷⁸¹ Le "passage" du temps linéaire au temps circulaire est bien le fruit d'une *conversion* du héros qui apprend à ajuster son regard aux vues éternelles de Dieu (voir les chapitres 3, I, 9 et 4, I, 3) : « *Nous voyons les choses en succession [...] Mais la Bible*

existence pour s'abîmer dans un "cercle". Image du sein maternel, il signifie à la fois l'alliance, l'éternité et la totalité auxquelles aspire le drame et vers lesquelles converge le temps des hommes.

2. « L'extase circulaire³⁷⁸² »

Si la ligne représente la marche de l'histoire, l'horizon à conquérir, l'arme du combat ou l'organe de la virilité, le cercle est la figure féminine qui symbolise plutôt la dilatation de l'espace et du temps, la relation et l'intériorisation. Symbole de fermeture, il exprime l'intégrité et l'homogénéité de celui qui est *un*³⁷⁸³. Ligne qui ne connaît ni commencement ni fin, il défie les limites temporelles et spatiales. Par le mouvement circulaire qu'il engendre, il manifeste la communication et la correspondance ininterrompue de ceux qu'il (ré)unit. Ainsi représente-t-il l'éternité et la divinité de l'homme, dont Dieu est le point central vers lequel sont appelées à converger les existences.

Car le héros désire l'infini, il ne trouve pas sa plénitude dans le temps des hommes ; il faut qu'un jour la ligne virile qui déterminait sa conquête se dilate dans une circularité qui seule saura lui procurer l'extase qu'il cherchait, à raison, dans la femme, et qui l'introduit dans le temps de Dieu.

Tête d'Or met en scène le passage d'un temps linéaire décevant pour Simon Agnel à l'expérience d'un temps intérieur qui prend pour mesure le centre de son âme. Au début du drame, en enterrant la femme qu'il aime, il réalise que le temps des hommes est éphémère : « j'ai vu d'autres chemins, d'autres cultures, d'autres villes. On passe et tout cela est passé.³⁷⁸⁴ » Cette expérience négative le conduit à mettre fin à sa première conquête pour entrer dans un temps cyclique : il revient à son point de départ, retour symbolique dans le sein de la terre natale qui marque le début d'un nouveau rapport au temps. Le héros cherche en effet une « mesure » qui puisse le combler, lui qui n'appréhende le futur que par son expérience passée mortifère,

voit les choses à la manière de Dieu et les nombres eux-mêmes comme des édifices déjà réalisés et appréciables. » (*Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.148.)

³⁷⁸² SdS, Th II, p.342.

³⁷⁸³ Voir dans ce chapitre II, 3.

³⁷⁸⁴ TdO, Th I, p.353.

redoutant ce temps qui lui reste à vivre : « ô jours frivoles, dates !³⁷⁸⁵ » geint-il... L'élément déclencheur de cette quête d'un temps nouveau a été une expérience intérieure d'éternité, un jour où le temps le décevait plus que jamais, l'avenir s'annonçant aussi sombre que le passé :

SIMON AGNEL : Et cependant – hier, comme elle dormait, je sortis, / Sachant que le lendemain je serais seul. / C'était la nuit et mon cœur était plus lourd qu'une pierre au bout d'une corde. / Mais voilà que, comme je marchais, peu à peu, / Je sentis cette vie à moi, cette chose / Non mariée, non née, / La fonction qui est au-dedans de moi-même³⁷⁸⁶.

C'est désormais l'éternité qui motive les actes de Simon Agnel : « Je ne mourrai point, mais je vivrai ! [...] J'ai juré [...] / que je ne céderais point et que je n'aurais point peur et que j'irais où j'ai résolu.³⁷⁸⁷ » Si sa conception de l'éternité n'est pas encore juste, c'est déjà dans le « centre » et le « milieu » de sa vie qu'il la cherche, mettant fin à la linéarité du jour : « la nuit au milieu de l'univers », Simon retrouve sa mesure auprès de l'Arbre, centre symbolique³⁷⁸⁸ qui s'identifie au père nourricier ou au sein maternel autant qu'au bois christique de la croix :

Ils arrivent au pied d'un très grand Arbre.

Ô Arbre, accueille-moi ! C'est tout seul que je suis sorti de tes branches, et maintenant c'est tout seul que je m'en reviens vers toi, ô mon père immobile ! / Reprends-moi donc sous ton ombrage, ô fils de la Terre ! Ô bois, à cette heure de détresse ! Ô murmurant, fais-moi part / De ce mot que je suis dont je sens en moi l'horrible effort³⁷⁸⁹!

Le recentrement de Tête d'Or correspond à son expérience intérieure de l'infini dont il est assoiffé. Pour bien marquer son entrée dans un temps immatériel qui rompt avec l'expérience du temps historique, une « pause d'une durée indéterminée » s'ensuit, abstraction au temps des hommes qui finira de s'accomplir à la résolution du drame, dans la mort du héros qui embrassera métaphoriquement le soleil circulaire.

De même, *Le Repos du Septième Jour*, dont le titre invite d'emblée à une réflexion sur le temps, raconte le passage d'une mesure humaine et malheureuse du temps à l'expérience d'un temps divin qui ouvre à la béatitude de l'éternité. Dès la première page du drame, le cadre temporel de ce monde envahi par les morts s'inscrit dans un rapport linéaire et historique au temps : l'Empereur rappelle aux hommes « le commencement du temps » ; pour le vénérer, les hommes ne regardent pas son immanence, mais « reportent en arrière » leur regard et admirent sa fonction dans « les générations des hommes »³⁷⁹⁰. Pourtant, le monde

³⁷⁸⁵ TdO, Th I, p.356.

³⁷⁸⁶ TdO, Th I, p.357.

³⁷⁸⁷ TdO, Th I, p.358-359.

³⁷⁸⁸ L'Arbre est au milieu du jardin d'Éden.

³⁷⁸⁹ TdO, Th I, p.363.

³⁷⁹⁰ RSJ, Th I, p.599.

de l'Empereur échappe à la linéarité : il gouverne « l'Empire du Milieu », « il est rond comme une coupe, et l'astre du jour y est posé comme un fruit, / Et le grand Dragon s'y enroule, dont on ne sait où est sa fin ni sa tête »³⁷⁹¹. Sa géographie même confine à l'éternité dont, par sa fonction immuable, l'Empereur est le représentant. Aussi, telle est la faute qui a dérégulé l'ordre spirituel qui fondait ce monde : en bafouant le repos du septième jour qui donnait au temps humain sa mesure et sa vocation d'éternité, les hommes ont fait du seul temps linéaire l'étalon de leur temporalité. Ils ont dressé des « murailles », figure linéaire, mais elles ne parviennent pas à arrêter l'invasion des morts³⁷⁹². Le « carré magique » du Nécromant, s'opposant au cercle divin, fait apparaître Hoang-Ti, l'Empereur des Morts, qui confirme avoir dessiné pour les hommes les lignes qui les vouent à la mort :

HOANG-TI : J'ai établi l'Empire. Tuant les Chefs et les Princes, j'ai adopté la multitude. J'ai bâti une muraille. / J'ai fixé le commencement de l'année, j'ai réglé les cycles. J'établie l'ordre du temps, donnant ma prescription. / J'ai creusé le Grand Canal ? J'ai établi les routes. J'ai détruit les livres.

Aussi faut-il, pour briser ces lignes qui organisent la géographie et la temporalité des hommes et qui les condamnent à une mort inéluctable, que l'Empereur ouvre la Terre, emporte le « bâton impérial » qui dessinait le pouvoir humain, y descende en son centre et redessine pour son Empire un « cercle » qui redonne le temps circulaire pour mesure du temps humain. Cette nouvelle figure est celle d'une sphère, qui apporte une troisième dimension au cadre géo-temporel dans lequel vivent les hommes : l'idée de « profondeur » et de « source » confèrent à ce lieu nouveau une fécondité et une atemporalité toute féminine :

*L'EMPEREUR : Ouvre-toi, ô Terre ! / telle que tu ouvres ton sein au Ciel quand il descend vers toi dans la pluie et dans la tempête ! [...] / Ouvre-toi, fais-moi passage ! / Car comme un homme dont la maison est minée, je te toucherai dans ton assise. / Car en toi est la racine de la Vie, de toi jaillissent le Feu et les Eaux universelles. [...]. / Je te commande, par le Ciel, si telle est la volonté du Ciel souverain, / Que rentrant en toi, ô Mère de ma chair, tout vivant, / Je rejoigne l'origine et la cause, et par une seconde naissance / Rapporte à mon peuple qui périt le salut.*³⁷⁹³

Dans la terre-sphère, image du sein maternel, point de haut ni de bas ; point de début ni de commencement, mais une « origine » et une « cause ». Le centre de la Terre ne connaît « point de gauche, point de droite, [...] Le lieu n'est plus. / Le temps n'est plus. » Ils font place à une expérience nouvelle, sensitive et non plus cognitive : l'Empereur touche « le fond du monde », la « racine de la terre », le « principe du poids » ; à la place des hommes, il rencontre « des âmes » ; de même, il n'entend plus avec ses oreilles, mais « dans son

³⁷⁹¹ RSJ, Th I, p.600.

³⁷⁹² RSJ, Th I, p.604.

³⁷⁹³ RSJ, Th I, p.616-617.

âme »³⁷⁹⁴... Par cette visitation, l'Empereur a pour tâche de convertir tout le rapport des hommes au temps et à l'espace en suscitant pour le monde une « seconde naissance », non plus celle de la chair, mais celle de l'âme, « co-naissance » à l'Esprit qui est appelé à devenir mesure nouvelle du temps des hommes. Une fois le temps rétabli dans la juste « Attente » qui fait advenir dès ici-bas les prémices de l'éternité promise, le « bâton » impérial peut être restitué et le temps des hommes peut être vécu dans sa juste mesure qui réconcilie la ligne et le cercle :

*L'EMPEREUR : Voici le bois royal ! [...] / De la profondeur de la terre je rapporte le bâton d'investigation et de commandement, cela sur quoi l'Empereur s'appuie, / La mesure du monde, l'étalon de sagesse et de puissance. [...] / Je tiens entre mes mains le signe royal et salutaire ! / Voici la sublime intersection en qui le ciel est joint à la terre par l'homme. [...] / Voici le très-saint Milieu, le centre d'où s'écartent également les quatre lignes, voici l'ineffable point.*³⁷⁹⁵

Ce « bâton » a désormais la forme d'une croix qui dessine les diamètres d'un cercle et qui fait implicitement du Christ le centre de l'Empire ; la « ligne » qu'il représentait est remplacée par le « point ». Le monde devient alors le « sacré vestibule », l'« habitation présente de l'homme immortel »³⁷⁹⁶. Telle est donc la moralité du drame : la mesure de l'homme, c'est celle d'une ligne finie et il est bon qu'il en prenne conscience : « Je ne suis qu'un homme, rappelle l'Empereur à ses sujets avant de mourir, et ma mesure est celle de mes bras étendus.³⁷⁹⁷ » Mais cette ligne est appelée à devenir charpente d'une croix, celle que rapporte des Enfers l'Empereur pour résoudre le drame. Dans cette figure nouvelle, l'homme acquiert alors un centre, mesure divine et éternelle à laquelle il doit consacrer un jour saint, qui échappe au temps : « En ce Septième Jour que Vous fîtes, Seigneur, / Quel est votre repos, si ce n'est dans mon cœur ?³⁷⁹⁸ » Dieu au centre de l'être associe la personne à sa forme circulaire. En bafouant le repos du septième jour, les hommes s'engagent dans une vie linéaire qui les condamne inéluctablement à la mort ; mais en vivant le dernier jour à la mesure divine, ils transfigurent la mort en repos, la fin du temps en éternité.

Cette géométrie spatio-temporelle organise aussi le drame *La Ville*, qui débute par des lignes entrecroisées qui ne parviennent à se joindre : « Ils se séparent. L'un croise l'autre / Comme le *fil* la trame. [...] Tel est ce mouvement qu'il y a dans les villes³⁷⁹⁹ ». Dans la Ville, de « longues lignes de lumière / En long,

³⁷⁹⁴ RSJ, Th I, p.618.

³⁷⁹⁵ RSJ, Th I, p.643-644.

³⁷⁹⁶ RSJ, Th I, p.647.

³⁷⁹⁷ RSJ, Th I, p.651.

³⁷⁹⁸ « Prière pour le dimanche matin », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.378-379.

³⁷⁹⁹ Ville, Th I, p.663.

en large indiquent les canaux où coule la matière humaine.³⁸⁰⁰» Pourtant, dans cet univers stérile composé d'hommes et de lignes, Lâla provoque un mouvement circulaire et ouvre la possibilité d'une fécondation : lorsque Lambert « entend un cri de femme, [s]on cœur se serre violemment, comme une roue qu'on cercle en l'arrosant³⁸⁰¹». Comme lui, Cœuvre, qui jouira de la « possession » de la femme-*anima*, entre avec elle dans une nouvelle dimension du temps et de l'espace, circulaire et cosmique : « Voyez, vous tous qui m'entourez, convoquait-il à l'heure de prendre Lâla pour femme, Ô cercle le plus large, / Cieux ! étoiles !³⁸⁰²» Par elle, l'homme fait l'expérience du cercle et du ciel³⁸⁰³. Fruit de l'union nuptiale de l'homme et de la femme, du cercle et de la ligne, Ivors restaure pour la Ville la juste harmonie des formes, le juste rapport au temps. Le drame s'achève ainsi par la victoire du cercle, avec cette reconnaissance d'Ivors : « Et pour ce qui est du baptême, je salue celui de la lumière éclatante et virginale, / Où ce *globe* est en ce moment englouti³⁸⁰⁴». Concomitamment à sa profession de foi, ce nouveau roi, « chose sacrée entre tous les hommes » est « placé dans le milieu des organes », « dans le milieu de la Ville »³⁸⁰⁵, désignant le Dieu auquel il s'est converti comme "centre" vers lequel peuvent désormais converger les « fils » des existences humaines qui ne parvenaient à se joindre au début du drame.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, le passage d'une temporalité humaine au temps éternitaire de Dieu est mis en scène dès le Prologue par une "ligne" délibérément brisée, Violaine ouvrant une porte jusqu'alors condamnée : « Elle ouvre les deux serrures qui grincent et tire les verrous. [...] Elle approche la barre avec effort », et s'exclame : « Et tout enfin s'ouvre par le milieu ! »³⁸⁰⁶ Pierre de Craon, visionnaire en sa qualité d'artiste, explique le rôle de cette porte qui rompt la ligne temporelle des hommes pour découvrir l'éternité que la maladie lui fera bientôt goûter :

PIERRE DE CRAON : Ce qui était caché redevient visible avec Lui. [...] / Violaine qui m'avez ouvert la porte, adieu ! je ne retournerai plus vers vous [...] / Quand celui qui a plu à peu de gens en cette vie s'endort, ayant fini de travailler, entre les bras de l'Oiseau éternel ; / Quand déjà au travers des murs diaphanes de tous côtés apparaît le sombre Paradis³⁸⁰⁷.

³⁸⁰⁰ Ville, Th I, p.667.

³⁸⁰¹ Ville, Th I, p.666.

³⁸⁰² Ville, Th I, p.691.

³⁸⁰³ Voir le chapitre 2, I, 2.

³⁸⁰⁴ Ville, Th I, p.731.

³⁸⁰⁵ Ville, Th I, p.733 et 735.

³⁸⁰⁶ AM, Th I, p.994.

³⁸⁰⁷ AM, Th I, p.996.

En ouvrant symboliquement la porte du Ciel, Violaine découvre à Pierre l'éternité qui s'apprête à l'accueillir. Après avoir brisé la "ligne" en ouvrant la porte scellée, elle donne son anneau à Pierre³⁸⁰⁸, lui remettant le signe d'une alliance éternelle, « petit cercle » dont il fera « une semence d'or »³⁸⁰⁹. Violaine deviendra cet "anneau" offert, pierre d'angle qui donne aux autres pierres leur circularité et constitue le "milieu" de la voûte : Pierre prophétise que son âme deviendra « pareille à [la lumière] de l'âme humaine pour que l'*hostie* réside au milieu ». L'histoire de *L'Annonce faite à Marie* commence alors, avec l'entrée dans ce temps intérieur et circulaire consenti par Violaine, qui mesure désormais ses actions à l'aune de son âme éternelle et non plus selon le temps des hommes. Depuis le don de l'anneau, la figure du cercle l'entourne : elle-même « entourée d'arbres épais et de rosiers formant berceau », le « grand verger » dans lequel elle retrouve Jacques Hury est « complanté d'arbres ronds³⁸¹⁰ » ; elle apparaît « couronnée d'une espèce de diadème d'émaux et d'orfèvrerie³⁸¹¹ ». Dans sa grotte, elle est ensuite accompagnée par un immense halo de lune³⁸¹² rappelant « l'*hostie*³⁸¹³ » qu'elle est devenue et annonçant la « goutte de lait » qui perlera des lèvres d'Aubaine³⁸¹⁴. Le décor de ce troisième acte prépare la « visitation » de Mara à sa sœur, qui coïncide avec celle de Dieu pour son peuple : rencontre nuptiale, la « grande forêt » qui abrite Violaine est traversée par « une large percée rectiligne [qui] vient d'être pratiquée au travers du bois jusqu'à l'horizon »³⁸¹⁵, ligne humaine transperçant comme le glaive le corps christique que représente par métonymie le « bois » dans lequel vit Violaine. Le dénouement s'amorce alors, parce que les deux temporalités, que Jacques ne parvenait à concilier³⁸¹⁶, se rencontrent enfin : Mara rejoint le temps spirituel de sa sœur par le biais de la liturgie et Violaine rejoint le temps historique de Mara par la résurrection très matérielle d'un corps. La ligne et le cercle se sont rencontrés et ils ont fécondé un être nouveau, issu de la chair de l'une et de l'âme de l'autre³⁸¹⁷, réconciliant le temps

³⁸⁰⁸ AM, Th I, p.998.

³⁸⁰⁹ AM, Th I, p.1004.

³⁸¹⁰ AM, Th I, p.1022.

³⁸¹¹ AM, Th I, p.1027.

³⁸¹² AM, Th I, p.1047.

³⁸¹³ AM, Th I, p.1024.

³⁸¹⁴ AM, Th I, p.1061.

³⁸¹⁵ AM, Th I, p.1041.

³⁸¹⁶ Ancré dans son temps comme dans sa terre, Jacques ne pouvait admettre que Violaine soit à la fois épouse et Vierge, qu'elle appartienne à Monsanvierge autant qu'à Combernon : « *Aux célestes le ciel, et la terre aux terrestres. / Car le blé ne pousse pas tout seul et il faut un bon laboureur à celui-ci* » (AM, Th I, p.1031). Trait viril s'il en est, en bon laboureur il est l'homme du temps linéaire qui creuse le « sillon » pour féconder la terre, celle-ci même à laquelle s'identifie Violaine dans sa grotte ou sa sablonnière.

³⁸¹⁷ Itération de la figure et de l'image nuptiale, à l'heure du miracle, le « cœur [de Violaine] s'est rétréci et le fer a pénétré en [elle]. » (AM, Th I, p.1069).

des hommes avec celui de Dieu. La géométrie du jardin familial peut alors changer dans le dernier acte : Jacques, qui avait retrouvé Violaine près de la fontaine de l'Adoue, « un grand trou carré dans une paroi verticale de blocs calcaires³⁸¹⁸», s'assied désormais « à droite » du père, sur « un banc de pierre semi-circulaire où l'on accède par trois degrés »³⁸¹⁹, tandis qu'Anne bénit ce lieu, « terre reconnaissante et fécondée³⁸²⁰ ». Le décor reprend enfin ce motif « semi-circulaire » qui réconcilie "le cercle" et la "ligne" dans « l'immense arc-en-ciel » qui se déploie alors dans l'air.

Une même étude pourrait être appliquée au *Soulier de Satin* qui commence par esquisser un monde rempli de lignes, avant de se dilater dans un cosmos atemporel et circulaire. Au début du drame l'espace est organisé autour de « deux chemins qui partent de [la] maison »³⁸²¹; dans une autre partie du jardin, on découvre à la scène suivante une « longue muraille » qui traverse la scène³⁸²². Ce sont ensuite « une rue » et les « barreaux de fer » qui grillagent une fenêtre³⁸²³, puis une « caravane » prête à partir³⁸²⁴ et « l'horizon » qu'inspectent Rodrigue et le Chinois « allongés sur un talus »³⁸²⁵, avant qu'on ne les retrouve le long d'un « chemin creux » et adossés contre le « tronc d'un arbre »³⁸²⁶ ... Derrière toutes ces lignes, c'est le futur qui appelle les héros insatisfaits et les convoque au voyage. Mais la venue de la nuit dessine une figure circulaire à la fin de cette journée : la Négresse « tourne dans le clair de lune³⁸²⁷ » tandis que Dona Prouhèze tente de s'échapper par le ravin qui « entoure l'auberge »³⁸²⁸. C'est dans ce cercle qui dessine déjà pour elle une couronne d'épine³⁸²⁹, que Prouhèze fait sa première rencontre avec son envoyé céleste. Commence alors pour elle une nouvelle histoire, qui bien vite échappe aux lignes du temps pour se dilater dans l'éternité du ciel : elle rejoint tout d'abord une place fortifiée, le château de Mogador, cependant que Rodrigue dans sa quête, voit le mât de son bateau symboliquement brisé en deux³⁸³⁰. Si l'image traduit l'impossible union charnelle

³⁸¹⁸ AM, Th I, p.1026.

³⁸¹⁹ AM, Th I, p.1074.

³⁸²⁰ AM, Th I, p.1075.

³⁸²¹ SdS, Th II, p.263.

³⁸²² SdS, Th II, p.266.

³⁸²³ SdS, Th II, p.272.

³⁸²⁴ SdS, Th II, p.273.

³⁸²⁵ SdS, Th II, p.284.

³⁸²⁶ SdS, Th II, p.298.

³⁸²⁷ SdS, Th II, p.303.

³⁸²⁸ SdS, Th II, p.306.

³⁸²⁹ Comme la couronne du Christ, le ravin est « *plein de ronces, de lianes et d'arbustes entremêlés* ». (SdS, Th II, p.306) L'Ange rend l'image explicite en évoquant le chemin du Christ au Calvaire (p.308).

³⁸³⁰ SdS, Th II, p.345.

depuis que Prouhèze a consenti à l'Afrique, elle inscrit également la relation des amants dans une nouvelle dimension temporelle : la ligne brisée ouvre la voie à un amour éternel. En s'enfermant dans la forteresse, bienheureuse « maison fermée » qui évoque l'âme, l'Église et le ciel, Prouhèze retrouve la virginité qui lui donne à la fois son intégrité morale et sa fonction féminine. Rodrigue la visite alors dans cette forteresse³⁸³¹ qui consacra la chasteté de cet amour : Prouhèze ne faillira pas mais cette nuit préludera à tant d'autres que les amants, grâce au temps mystique qui les relie désormais, pourront passer en présence l'un de l'autre, malgré la distance : « L'essentiel, comprend Rodrigue, [c'est] qu'où elle soit, [...] elle ne peut pas s'empêcher d'entendre les mots que je dis³⁸³² ». Saint Jacques l'avait d'ailleurs prédit ainsi : « tous les murs qui séparent vos cœurs n'empêchent pas que vous existiez en un même temps. » Aussi, à la suite de Prouhèze, Rodrigue, qui vivait entouré de lignes, l'œil sur « l'horizon », « épée³⁸³³ » au poing, « mât » dressé sur les flots où scintillent de « longs filaments pareils à une poignée de verges³⁸³⁴ », mais dont la quête était mue par un désir d'éternel³⁸³⁵, est désormais disponible pour s'abîmer dans « l'extase circulaire » que décrivait Saint Jacques, où les aveuglants rayons du soleil seront remplacés par la rondeur du ciel et des étoiles. Pour cela, tandis que le globe et sa rotation impriment un mouvement circulaire, une ligne terrestre sera encore brisée, celle de l'isthme de Panama :

Le globe tourne et l'on voit à l'horizon sur l'extrême courbure apparaître la longue ligne sinueuse de l'isthme de Panama derrière lequel commencent à briller les eaux d'un autre Océan.

*DONA PROUHEZE : Entre les deux Mers, à l'horizon de l'Ouest, / Là où la barrière est plus mince entre ces deux masses d'un Continent par le milieu qui se sépare, / C'est là que tu t'es établi, là est la Porte qu'on t'a donné à ouvrir.*³⁸³⁶

Ce faisant, Rodrigue « a rejoint le commencement de tout³⁸³⁷ », abolissant avec la frontière géographique la notion temporelle de « fin ». Si le Roi en soutire un gain commercial et militaire, Rodrigue en tire une expérience spirituelle préparée par la rencontre et la séparation de Prouhèze qui devient pour lui cette « eau³⁸³⁸ » dont il était assoiffé mais dont le canal a à la fois permis le passage et la dispersion. Mystérieusement « établi au milieu » d'un globe tournant, il a trouvé la place jointive qui lui permet de

³⁸³¹ SdS, Th II, p.356.

³⁸³² SdS, Th II, p. 360.

³⁸³³ SdS, Th II, p.294.

³⁸³⁴ SdS, Th II, p.348.

³⁸³⁵ « *Tout ce que je touche*, disait-il à ses hommes, *je voudrais le rendre immortel ! un trésor inépuisable !* » (SdS, Th II, p.341).

³⁸³⁶ SdS, Th II, p.402.

³⁸³⁷ SdS, Th II, p.414.

³⁸³⁸ Voir le chapitre 2, l, 2, c.

réconcilier l'idée terrestre et masculine de « ligne » et celle céleste et féminine de « cercle ». Aussi, dans la dernière Journée, on le retrouve apaisé, entouré de ses pinceaux et de ses images capables de « passer à travers toutes prisons », comme le pinceau d'un « artiste parfait, [...] Sesshiu, quand il a dessiné ce cercle, une perfection pour toujours, sur la paroi de Kyôto.³⁸³⁹» Insoumises aux frontières spatiales et temporelles, la puissance de ces images est « incompatible avec les murailles », celles-là mêmes qui formaient le décor du premier acte. Ces icônes préparent le dilatation de Rodrigue dans la scène finale, lorsqu'exultant sous les étoiles, il s'abîme enfin à son tour dans la « girandole³⁸⁴⁰» des constellations à laquelle participent depuis sa mort Dona Prouhèze et tous les saints-étoiles, placés sous l'égide de Saint Jacques qui monte dans le ciel « sa garde circulaire³⁸⁴¹». Pendant ce temps, sa fille, Dona Sept-Épées, va s'unir à Jean d'Autriche voué par sa mère à être placé « au centre de l'Europe³⁸⁴²». C'est d'ailleurs Dona Musique qui explique le rôle des lignes humaines, destinées, comme les rayons d'un astre, à converger en un "point" qui désigne l'accord parfait voulu par Dieu :

DONA MUSIQUE : Puisque la main de Dieu n'a pas cessé son mouvement qui écrit avec nous sur l'éternité en lignes courtes ou longues / Jusqu'aux virgules, jusqu'au point le plus imperceptible, / Ce livre qui n'aura son sens que quand il sera fini. / C'est ainsi que par l'art du poète une image aux dernières lignes vient réveiller l'idée qui sommeillait aux premières, revivifier maintes figures à moitié faites qui attendaient l'appel. / De tous ces mouvements épars, je sais bien qu'il se prépare un accord³⁸⁴³.

Que les lignes soient celles des destinées humaines ou des vers du poète, on comprend qu'elles sont l'expression d'une "tension" vers l'accord total, un moyen qui se fond un jour dans le "point" qui les attire, et qui met fin à la phrase comme il met fin au temps.

Un tel accord circulaire couronne enfin aussi l'union de Tobie et de Sara. Jusqu'à leur nuit de noces, ils étaient conduits par des figures linéaires : Tobie était guidé par "l'horizon" ; il avait le "fleuve" à traverser ; Sara était attaquée par « un rayon de l'Enfer³⁸⁴⁴» et convoquait Tobie le matin « d'un trait aigu et clair » qui lui

³⁸³⁹ SdS, Th II, p.459.

³⁸⁴⁰ Girandole : « Gerbe de fusées partant d'une roue tournant autour d'un axe vertical et donnant lieu au bouquet. » (TLFI) L'Annoncier décrivait ainsi le ciel constellé d'étoiles. (SdS, Th II, p.360). Évoquant à la fois la rondeur et le mouvement circulaire des lumières, c'est bien dans une « circularité » que s'abîme Rodrigue à la fin du drame.

³⁸⁴¹ SdS, Th II, p.341.

³⁸⁴² SdS, Th II, p.380.

³⁸⁴³ SdS, Th II, p.380.

³⁸⁴⁴ HTS, Th II, p.717.

disait de partir « avec un javelot à la main »³⁸⁴⁵. Mais leur union les fait entrer dans une atemporalité céleste que convoque ainsi Azarias, paradis qui les entoure et les enceint :

*AZARIAS : Et toi, émerge, reparais, reparais solennellement dans la nuit, autour de ce couple conjugal [...] Paradis de la création, [...] enveloppe de ton enceinte sacrée ce couple qui naît seuil à seuil à la connaissance [...] / Et vous, je vous convoque autour d'eaux, rejetons sacrés, arbres du Paradis.*³⁸⁴⁶

Alors, de rayon perçant qu'elle était, Sara devient elle aussi l'étoile de Tobie³⁸⁴⁷ ; alors les « phylactères » peuvent « enguirlander » d'un mouvement circulaire l'Arbre de Jessé, selon que Sara l'avait rêvé³⁸⁴⁸ ; alors le « Paradis » peut se déployer sur terre sous la forme mi-linéaire mi-circulaire d'un flot divin dont la source est également la fin :

LA ROSE BLANCHE ET ROUGE : Béni soit ce courant qui vient du Paradis !

LA VIGNE : Et béni soit ce courant qui jusques au Paradis ...

*LA ROSE : ... nous ravit et nous emporte*³⁸⁴⁹!

Par l'image de la source et du courant s'explique la superposition des deux appréhensions du temps : l'origine et le terme de la vie sont un seul et même lieu auquel l'histoire ramène, Dieu. Parce qu'en lui se confondent la fin et la cause, ainsi la ligne temporelle qui se déploie du commencement à la fin prend-elle une forme circulaire.

Dès *Tête d'Or*, on voit ainsi au fil du drame claudélien le rapport du héros au temps évoluer jusqu'à la réconciliation du « cercle » et de la « ligne » par la figure de la « croix » : crucifixion de la Princesse qui met fin au drame ; croix rapportée des Enfers qui rend aux deux temporalités, naturelle et surnaturelle, leur juste place ; immolation de Sygne offrant une issue au conflit qui opposait le temps politique de Turelure et le temps spirituel du Pape... Mais à partir de *L'Annonce faite à Marie*, où le sacrifice de Violaine, illustré dès le Prologue par le grand crucifix et le signe de la croix dont se marquent les héros, l'éternité ne succède plus au temps des hommes : elle en fait partie, dès le début du drame. De même, dans *Le Soulier de Satin*, l'indissociabilité de ces temporalités est revendiquée dès le Prologue, par l'Annoncier qui désigne le Père Jésuite, attaché à son tronçon de *mât* tel le Christ à la croix, comme un « *point* de l'océan Atlantique qui est à quelques degrés au-dessous de la Ligne à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent³⁸⁵⁰».

³⁸⁴⁵ HTS, Th II, p.719.

³⁸⁴⁶ HTS, Th II, p.722.

³⁸⁴⁷ HTS, Th II, p.720.

³⁸⁴⁸ HTS, Th II, p.711.

³⁸⁴⁹ HTS, Th II, p.724.

³⁸⁵⁰ SdS, Th II, p.260.

Instrument du dénouement dramatique et du salut spirituel, le père Jésuite épouse « la croix³⁸⁵¹ » ; de même Christophe Colomb a-t-il « réuni la Terre catholique et en a fait un seul globe au-dessous de la Croix³⁸⁵² »... Si ce motif de la croix permet de structurer le cercle, c'est leur point d'intersection, centre du cercle qu'elles forment, qui intéresse le plus Claudel, et dans lequel il trouve la résolution de ses drames. « Le cercle, c'est Claudel, nous dit André Vachon ; comme chez les mystiques, Dieu en est le point central : point infime, point imperceptible, mais autour de quoi tout tourne et se tient.³⁸⁵³ » Le cercle caractérise ceux qui vivent en communion avec Dieu, mais la concentration du cercle en un "point" révèle l'essence même de Dieu comme « centre » de la personne et de l'univers, du temps et de toute mesure humaine. Ce « tout petit point blanc » sur l'horizon que désignait l'Annoncier et que devient Rodrigue³⁸⁵⁴ pousse les héros claudéliens dans leur quête ; Saint Jacques indique un point céleste comme destinée humaine : « Vous me retrouverez comme un *point* de repère. En moi vos deux mouvements s'unissent au mien qui est éternel³⁸⁵⁵ ». La Terre tout entière finit par se concentrer en un seul point, lorsqu'elle « se rétrécit et ne devient pas plus grosse qu'une tête d'épingle³⁸⁵⁶ », cette perle qui constitue le grain de chapelet dans lequel tient Prouhèze³⁸⁵⁷ et qui préfigure l'étoile qu'elle deviendra enfin pour Rodrigue, « ce point de lumière dans le sable vivant de la nuit.³⁸⁵⁸ » Mais le point claudélien est le fruit d'une réduction et d'une distanciation : l'objet de la béatitude a dû s'éloigner et se réduire à sa plus parfaite unicité, signe d'abnégation et de conformation à celui qui est *un*. Cette réduction de l'être aimé crée la douleur de l'amant ; aussi ce point se confond-il à celui d'intersection de la croix³⁸⁵⁹, qui noue les drames comme les mains de Jeanne. Dans ce nœud sublime et douloureux qui concentre et rassemble l'infini en un unique point de résolution, l'amour exprime à la fois son irréductibilité et sa perfection dont le "point" est l'expression la plus aboutie.

³⁸⁵¹ SdS, Th II, p.261.

³⁸⁵² CC, Th II, p.575.

³⁸⁵³ A. Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit. p.189.

³⁸⁵⁴ SdS, Th II, p.350.

³⁸⁵⁵ SdS, Th II, p.342.

³⁸⁵⁶ SdS, Th II, p.415.

³⁸⁵⁷ DONA PROUHEZE : *J'ai retrouvé mon numéro perdu. Ce petit caillou transparent. Je le tiens fort dans ma main. Cette larme thésaurisée. Ce diamant inaltérable. Cette perle unique. / L'eau retrouvée. / [...] La semence du jour futur. / Mais ai-je dit que je tenais cette goutte d'eau ? C'est moi qui tiens en elle. [...] La Terre qui dit Ave Maria. / Comme elle est petite entre toutes les Cités de Juda ! Si petite, minime. Si petite entre tant de lumières.* (SdS, Th II, p.401-402).

³⁸⁵⁸ SdS, Th II, p.289.

³⁸⁵⁹ « Oui, je sais qu'il ne m'épousera que sur la croix et nos âmes l'une à l'autre dans la mort et dans la nuit hors de tout motif humain ! » admet Prouhèze en devenant pour Rodrigue ce point irréductible qui fera d'elle son étoile (SdS, Th II, p.368).

La représentation de ce « point » évolue au fil des pièces : dans les premiers drames, il est un point médian, qui se situe encore par rapport à une "ligne". Avec l'avènement de l'Histoire dans les drames, il devient un point "central" qui marque l'entrée dans un rapport circulaire au temps et à l'espace, contrastant avec le fil de l'intrigue. Tant que le temps des drames était mythique, le "milieu" désignait la place centrale autour de laquelle se structurait l'espace : ainsi le nouveau chef de *La Ville* s'établissait-il « au milieu » de la cité, comme l'Empereur dans son Empire. Mais avec *Partage de Midi* qui met en scène une « crise du milieu³⁸⁶⁰ » et l'entrée de ses drames dans l'Histoire, Claudel semble remettre en question cette place médiane ambiguë, où l'homme fait l'expérience angoissante d'un "présent" pris en tenaille entre un passé et un futur équidistants. Le "milieu" qui désignait jusqu'alors la place du juste devient le lieu du danger, le point le plus éloigné du terme et du commencement, celui où convergent deux segments qui rendent possibles le salut autant que la perte. En faisant du "milieu" l'objet du *Partage de Midi*, Claudel ne renonce pas à ce point médian salutaire, mais il le convertit en un point central dès lors que le Christ visite les héros. L'univers prend alors pour eux des dimensions cosmiques, le temps se dilate bien au-delà des limites de l'histoire. Quand celle-ci bascule dans l'éternité et que la linéarité du drame se double d'une ligne transcendante qui forme une croix, esquissant un temps circulaire, l'inconfortable place médiane devient le lieu central où l'homme expérimente la plénitude : c'est ainsi que Rodrigue ou Dona Sept-Épées, dans *Le Soulier de Satin*, ne sont plus perdus au milieu de la mer, mais se retrouvent chacun leur tour « en pleine mer³⁸⁶¹ », « sous la pleine lune³⁸⁶² ».

Cette plénitude, exprimée par la figure du cercle, induit une notion de "fermeture" qui nécessite une distinction. Chez Claudel, deux fermetures s'opposent : l'obstruction sclérosante et aliénante du cœur qui vit centré sur lui-même et qui aura besoin de la blessure pour s'ouvrir³⁸⁶³ ; et la bienheureuse fermeture qui manifeste la plénitude d'un cœur comblé qui a trouvé en Dieu son centre³⁸⁶⁴. De même en est-il pour le temps : il faut que soit brisée la ligne qui enfermait l'histoire dans un cycle répétitif et vain, celui-là même que

³⁸⁶⁰ Voir MI, p.207-208.

³⁸⁶¹ SdS, Th II, pp.345 et 519.

³⁸⁶² SdS, Th II, p.519.

³⁸⁶³ Voir le chapitre 3, II, 3.

³⁸⁶⁴ Voir dans ce chapitre, II, 3.

vit Simon Agnel en revenant à son point de départ au début de *Tête d'Or*, pour qu'elle se déploie en spirale, selon que l'y invite le temps liturgique. L'enjeu du temps circulaire, qui est aussi le défi poétique opposant Anciens et Modernes, c'est qu'il ne devienne pas une figure close, signe d'échec et de répétition stérile³⁸⁶⁵, mais que cette circularité soit au contraire l'expression d'un progrès³⁸⁶⁶, d'une communication ininterrompue et d'une participation à la vie divine :

L'idée d'éternité se réduit à celle d'une fermeture par elle-même infrangible.

Lors le Temps sera fermé sur nous et le Présent en sera le centre éternel.

Quoi de mieux fait que ce qui est achevé ? Quoi de plus fini que ce qui est terminé ? Quoi de plus fini que ce qui ne peut plus finir ?³⁸⁶⁷

L'entrée du héros dans un « cercle » qui se confond avec le sein maternel et avec la communion conjugale lui fait déjà goûter dès ici-bas les joies de l'éternité. Communion à la nature par la « présence aux choses », l'éternité est aussi communion au « présent », unique disposition qui permette d'expérimenter la « sainte réalité » chère à Claudel.

Dieu n'existe qu'au présent, c'est pourquoi se confondent en lui la volonté, le désir et la plénitude : celui qui entre dans ce présent divin coïncide avec la volonté divine, et connaît la plénitude de ceux qui n'ont plus d'autre désir que l'instant qu'ils vivent. Jusqu'à *Jeanne d'Arc* au bûcher, Claudel ne conçoit pas cette expérience de la plénitude hors de la mort : la communion à la béatitude du présent éternel, dont l'homme avait eu un avant-goût dans son union avec la femme, ne se vit qu'à l'heure de la mort, où l'homme s'affranchit des contraintes matérielles et temporelles qui semblaient faire obstacle au bonheur de l'éternité. Mais avec *L'Histoire de Tobie et de Sara*, la mise en scène de l'union nuptiale et l'exultation de l'enfant dans le sein de sa mère, Claudel semble conclure son œuvre et résoudre la tension dramatique sur cet acte de foi que la

³⁸⁶⁵ « L'eschatologie biblique est qualitative, elle qualifie l'histoire par l'eschaton (l'ultime) et brise toute conception close et statique. C'est le thème très riche de l'exode, [...] sans retour possible à son point de départ : « Celui qui regarde en arrière n'est pas propre au Royaume de Dieu » (Lc 9, 62). Le temps biblique brise le temps cyclique des retours éternels, Ulysse revenant à la fin auprès de Pénélope. [...] Maintenant, en Christ, c'est toute l'histoire qui prend la figure de l'exode centrée sur l'homme viator. L'Église en situation historique est l'Église de la « diaspora », communauté eschatologique en marche vers le Royaume, vers sa propre plénitude et par cela justement à travers la cité terrestre. » (P.Evdokimov, « Le Mystère de son silence », *L'Amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973, p.23). Claudel exprime ainsi : « Le Temps n'est pas seulement le recommencement perpétuel du jour, du mois et de l'année, il est l'ouvrier de quelque chose de réel, que chaque seconde vient accroître. [...] / Le passé est une incantation de la chose à venir, sa nécessaire différence génératrice, la somme croissante des conditions du futur. Il détermine le sens, et, sous ce jour, il ne cesse pas d'exister [...]. Bien mieux, il ne cesse pas de se développer. » (« Connaissance du Temps », *Art Poétique*, OP p.140).

³⁸⁶⁶ Le terme « progrès » est entendu dans son sens premier de « mouvement en avant » et de « processus évolutif orienté vers son terme idéal » (TLFI).

³⁸⁶⁷ « Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même », *Art poétique*, OP p.203.

coïncidence à Dieu peut se vivre dans le temps des hommes, dans le bonheur terrestre et conjugal. C'est dans le présent d'ici-bas que l'homme peut à la fois vivre la réalité parfaite et déjà expérimenter l'éternité. Le présent est la clé de cette « totalité » à laquelle aspire non seulement le poète, mais aussi l'homme qu'il met en scène derrière ses personnages. Ainsi est-ce par la mystique, en faisant coïncider l'homme à la présence de Dieu, que Claudel met fin au drame de la séparation : dans l'abandon à l'instant présent, le désir tyrannique fait place à la "satisfaction" tant recherchée ; l'"écart" qui engendrait l'attente et la distance douloureuses disparaît au profit de la coïncidence et de la simultanéité ; la division intérieure s'évanouit dans la rencontre avec soi-même, selon que le mettent en scène les retrouvailles de Christophe Colomb ; l'angoisse qui affectait les héros des premiers drames et qui poursuivait encore Jeanne d'Arc et Christophe Colomb à l'heure de la mort, fait place à la joie.

3. « Le " maintenant " qui détruit le futur et introduit l'éternité.³⁸⁶⁸ »

Ne maudissons pas le présent qui est avec nous comme notre éternité.³⁸⁶⁹

Dans le monde total de Paul Claudel comme dans la réalité où l'espace et le temps sont indissociables, le "présent" se confond avec "la présence". Celle-ci comble l'écart originel qui façonnait l'espace dramatique et séparait l'homme de Dieu ; elle est une disponibilité toute christique à la présence du Père, disponibilité telle, qu'elle fait "coïncider" à Dieu celui qui vit de sa présence. Le théologien Balthasar l'appelle *réceptivité* : le Fils est parfaitement uni au Père, parce qu'il « ne s'approprie rien qui ne lui soit constamment et sans interruption donné par le Père », et parce qu'il « n'anticipe pas la volonté du Père ». A l'inverse, l'écart entre l'homme et Dieu, péché de celui qui ne reçoit pas « tout bien *quand* Dieu le lui donne, [...] est dans son essence un saut par-dessus le temps. »³⁸⁷⁰ Le temps de Dieu est ainsi le présent, et tout écart avec ce temps constitue un espace dramatique. La conversion et le dénouement du drame consistent alors pour les personnages à recevoir dans l'humilité le présent, pour devenir image du Christ et entrer dans le

³⁸⁶⁸ J I, p. 674.

³⁸⁶⁹ « La Maison fermée », *Cinq grandes Odes*, OP, p.290.

³⁸⁷⁰ H. von Balthasar, *La Théologie de l'histoire*, op.cit. p.29-30.

temps de Dieu. Dans l'Église, cette « présence » est amenée par l'imitation du Christ dans les sacrements, qui actualisent l'évènement pascal et rendent Dieu présent. De même dans les drames claudéliens, l'imitation christique de celui qui s'efface pour coïncider à la volonté du Père devient une condition pour être présent à Ce qui est³⁸⁷¹, source de joie et de plénitude.

La communion à l'instant présent est ainsi apportée comme réponse à la tension dramatique initiale : les personnages désiraient « avoir » Dieu³⁸⁷²; ils apprennent à « être » avec Lui. Présence des amants l'un à l'autre, présence de l'homme à Dieu, présence du poète aux « choses qui existent »³⁸⁷³, vivre le présent revient à faire une expérience de Dieu qui est l'essence de l'être³⁸⁷⁴, et met tout à la fois fin au drame amoureux, au drame du salut, au drame poétique. La présence à cet « être » qui ne saurait être autrement qu'au présent, est une correspondance de la personne à l'essence de sa propre personne, « co-naissance » dans laquelle l'homme trouve son sens et sa plénitude. Conduisant à cette « co-naissance », l'histoire devient pour l'homme une nécessité existentielle.

En présence de ce qui est, le temps n'est pas plus nécessaire que la parole pour combler un espace désormais inexistant : l'homme qui coïncide au présent accomplit ce qu'il est³⁸⁷⁵ et peut enfin connaître la béatitude et la totalité auxquelles il aspirait dans le temps du drame. Ce désir d'absolu, déjà Simon Agnel pressent qu'il le comblera en conquérant le moment présent. Celui-ci met fin à un passé décevant et enterré avec la femme aimée : « *Maintenant*, à cette heure d'angoisse ! maintenant, il faut que je le retrouve³⁸⁷⁶ ! » s'écrit-il en partant à la rencontre de l'Arbre, personnification d'un père spirituel, qui lance sa quête dramatique. Suite à la mort de Cébès, en quête de ce présent qui le rendra heureux, Simon Agnel cherche dans l'assouvissement sans frein de ses passions des substituts de « présence », qui ne parviennent pas à le combler. Ainsi défie-t-il le temps en se remettant lui-même la couronne royale :

TÊTE D'OR : Le temps qui meut et dispose tout / Se retire de nous comme la mer. / Et voici que sur la terre solide se tient debout / Pour la première fois un Roi. [...] / Oui, et l'éternité peut prendre une voix et se lamenter, elle

³⁸⁷¹ Voir le chapitre 4, II, 3.

³⁸⁷² Voir le chapitre 2, I, 1.

³⁸⁷³ « *Ce n'est point le futur que j'envisage*, dit le poète dans son *Art poétique*, c'est le présent même qu'un dieu nous presse de déchiffrer. » (« *Connaissance du Temps* », *Art Poétique*, OP p.126).

³⁸⁷⁴ Pour Claudel, l'Éternel est « ce qui ne peut pas ne pas être ». (JI, p.146).

³⁸⁷⁵ « *L'homme est fait pour vivre dans le présent* » nous dit Claudel dans *L'Évangile d'Isaïe* (PB II, p.570), expliquant à la fois son désir passionné de l'immédiat et la pénibilité à vivre dans la « promesse » de ce présent.

³⁸⁷⁶ TdO, Th I, p.364.

n'ébranlera point mon cœur royal. / Car que peut le chaos même de la nuit de la création / Contre celui dont l'âme, dans la perfection des ténèbres, dans l'horreur même du silence, reste fixe, / Et qui ne craint point la douleur et la mort ?³⁸⁷⁷

S'il entend conjurer la mort, force est de constater la vanité de cette éternité factice, qu'il s'est lui-même façonnée et qu'il a dissociée du temps des hommes :

TÊTE D'OR : Je me soucie peu de cet Après / Qui constitue toute la chanson... un seul mot ! / Et, en vérité, je devrais aussi peu me soucier de ce qui est Avant ! / Et pourtant, / Je pourrais dire que je sors non repu du théâtre. Je meurs, et je suis vivant³⁸⁷⁸!

Son présent ne le comble pas et seule sa mort finit par résoudre le drame en lui permettant de coïncider parfaitement à l'instant : « Considère-le ! dit-il à la Princesse. Je fus homme ! et par moi l'effort de l'homme à satisfait à sa volonté. Et tout à coup j'ai été brisé.³⁸⁷⁹ » La reconnaissance de sa juste mesure le met enfin aux prises avec le présent qui lui donne sa réalité.

Comme dans *Tête d'Or*, l'assouvissement immédiat du désir constitue l'objet de l'intrigue et de la réflexion dramatique de *L'Échange* : « Je ne sais ce que c'est qu'hier et que demain, c'est assez que d'aujourd'hui pour moi³⁸⁸⁰ » dit Louis Laine tandis que son « aujourd'hui » l'entraîne vers la mort ... Marthe, qui reprend presque les mêmes mots, les érige pourtant en moralité du drame : « C'est assez du jour présent, dit-elle avant de quitter la scène, c'est assez que de vivre aujourd'hui³⁸⁸¹ »... Deux conceptions du présent s'incarnent dans ces deux personnages. Chez Louis, l'« aujourd'hui » est jouissance épicurienne, à l'écoute de son propre désir qui l'entraîne inéluctablement vers sa mort. Mais chez Marthe, il est l'éternel présent de Dieu vécu dans une attitude de réceptivité christique. Face à la faiblesse mortelle de Louis, « l'aujourd'hui » de Dieu confère à Marthe une force, qui lui permet d'affronter avec vaillance et jusqu'au bout du drame les événements pourtant tragiques qui l'assaillent. La mise en scène de cette force chez la douce Marthe, qui quitte la scène déterminée à assumer l'avenir en vivant le présent, rend la moralité du drame éloquente et puissante.

L'ajustement au présent constitue également la victoire du *Repos du septième Jour*, où l'Empereur s'exclame en rétablissant l'ordre : « Place qui est la nôtre, séjour intransgressible, existence de la chose

³⁸⁷⁷ TdO, Th I, p. 425-426.

³⁸⁷⁸ TdO, Th I, p.463.

³⁸⁷⁹ TdO, Th I, p.469.

³⁸⁸⁰ E, Th I, p.534.

³⁸⁸¹ E, Th I, p.595.

présente, salut !³⁸⁸²» Cette victoire se perpétue par la « présence » de l'Empereur nouveau à une forme infinie – une "informe" pourrait-on dire - qui représente à la fois le présent et l'immutabilité :

L'EMPEREUR NOUVEAU : Comparution devant le ciel béant ! [...] / Renversant le visage, j'adore la hauteur ; / Étendant les deux bras, j'embrasse l'étendue ; [...] / Dessus, devant, derrière, à droite, à gauche, dessous, / tu es partout, et cependant tu n'as ni haut ni bas, / Ni mesure, ni étendue, ni apparence. / Je suis présent devant le Vide ! / Bénie soit ma naissance et bénie soit cette heure où j'existe et je vis !³⁸⁸³

La coïncidence avec l'instant devient une adéquation avec soi-même qui accomplit la personne, lui procurant extase et béatitude. Pour la première fois, le mot final d'« assouvissement³⁸⁸⁴» résout ainsi dans l'expérience du présent le drame de la faim et du désir qui tirailait Simon Agnel et Louis Laine. Le nouvel Empereur se donne alors cette tâche : « Que j'administre la volonté des hommes par la crainte, / Afin que chacun remplisse son heure avec exactitude, / Et qu'à l'Éternité soit fournie la mesure correcte du Temps.³⁸⁸⁵» Gouvernant selon la justice, il cherchera à maintenir, en un idéal politique, spirituel et poétique, l'harmonie entre le ciel et la terre, l'éternel et le présent.

Une telle victoire se perpétue dans *La Ville* dont le schéma est similaire à celui du *Repos* : l'incendie de la cité est vécu comme une heure propice qui saisit Avare de joie et qui coïncide avec l'apparition de Lâla, figure de la grâce : « l'heure est venue ! » jubile Avare pour la désigner. Le présent a pu s'édifier sur les ruines d'un passé révolu et Ivors, qui gouverne la ville nouvelle, a désormais pour charge « d'administrer le présent ». Aussi enjoint-il ses hommes de ne pas suivre leur désir chimérique de bonheur, mais de vivre simplement le présent qui, même dans le labeur et la souffrance, est seul capable de procurer ce bonheur : « Tu as raison, Ivors, de ne point te tourner vers l'avenir ou le passé, le conforte Cœuvre / Mais d'envisager d'un regard droit le présent, car le présent seul existe, étant la superficie de l'éternité permanente³⁸⁸⁶».

C'est cette « éternité permanente » à laquelle goûte Violaine et dont elle tire un bonheur de chaque instant qu'elle tâche de communiquer à Jacques. Car chez les amants de *L'Annonce faite à Marie* s'opposent aussi deux modes d'assouvissement face au désir du bonheur : « Ah que cette heure est belle et je n'en demande point d'autre ! » s'exclame Violaine, déjà comblée à l'heure de ses fiançailles alors même que la lèpre commence à la ronger, tandis que Jacques, censé recevoir de Violaine la certitude de sa félicité, remet

³⁸⁸² RSJ, Th I, p.647.

³⁸⁸³ RSJ, Th I, p.656.

³⁸⁸⁴ RSJ, Th I, p.660.

³⁸⁸⁵ RSJ, Th I, p.658.

³⁸⁸⁶ Ville, Th I, p.727-728.

pourtant le bonheur au lendemain : « Demain sera plus beau encore³⁸⁸⁷ », lui répond-il. Durant tout le drame, Violaine restera le chantre de ce présent qui la rend heureuse même aux heures les plus sombres, se conformant au *hodie*³⁸⁸⁸ de l'Angélus. Chassée, elle quitte la ferme le « soir même »³⁸⁸⁹ ; quand elle meurt, « elle reste et ne s'en va pas³⁸⁹⁰ » : cette disponibilité à l'heure présente donne à la figure féminine sa permanence qui la rend éternelle³⁸⁹¹. André Vachon étudie le rapport de Violaine à cette « heure » que scandent l'Angélus tout au long du drame et qui se fait l'expérience du « présent le plus instantané³⁸⁹² ». Il montre que « l'heure » y désigne le présent comme « seul réel³⁸⁹³ », et que cette heure est d'abord un temps intérieur³⁸⁹⁴. Marquer l'heure dans le drame rappelle et convoque à « l'heure suprême [qui] est déjà présente³⁸⁹⁵ » et dont Violaine connaît la mesure parce qu'elle concorde avec le *fiat* sonné par l'Angélus.

Dans *Le Père humilié*, cette soumission au devoir du présent sauve Orian de l'enfermement que risquait de devenir la circularité amoureuse telle que l'envisageait Pensée :

ORIAN : Est-ce que vous m'enfermerez à clef dans votre maison et je n'aurai pas d'autre affaire au monde que de vous caresser ? / [...] Quand je posséderai mon âme, c'est alors que je pourrai vous la donner. / Jusque-là, c'est le devoir qui passe d'abord, quel qu'il soit, urgent, aussitôt, dès qu'il se présente³⁸⁹⁶!

Lui aussi fait du présent deux expériences opposées ; celle de la passion irrésistible qu'il éprouve pour Pensée l'aliène, « heure d'aveuglement et de vertige³⁸⁹⁷ » : « Ah, je suis fou ! Ah, que m'importe tout le reste au prix de ce seul moment que tu peux me donner ?³⁸⁹⁸ », mais celle qui l'enjoint à obéir à un devoir extérieur à lui-même le libère. C'est dans la disponibilité à l'heure présente, en partant au combat, qu'il résout finalement le drame du désir et rencontre l'éternité qu'il voulait partager avec Pensée : « J'étais trop impatient pour la vie, brusque, trop capricieux, trop prompt. L'insecte mâle qui n'est réglé que pour une heure. [...] Ce que je

³⁸⁸⁷ AM, Th I, p.1028.

³⁸⁸⁸ Voir André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit., p.353.

³⁸⁸⁹ AM, Th I, p.1036.

³⁸⁹⁰ AM, Th I, p.1067.

³⁸⁹¹ C'est le titre du recueil d'anthropologie chrétienne de Gertrud von Lefort : *La femme éternelle* (op. cit.). Voir le chapitre 2, I, 2, a.

³⁸⁹² A.Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, op. cit., p.242.

³⁸⁹³ *Ibid* p.247.

³⁸⁹⁴ Dans *Connaissance du Temps*, l'heure est donnée par le « métronome intérieur » ; l'épreuve du temps est une expérience existentielle et spirituelle : « J'entends mon cœur en moi et l'horloge au centre de la maison. [...] Le battement de notre cœur amène l'heure que nous indiquons et que nous sommes. » ("De l'Heure", « Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.141).

³⁸⁹⁵ *Ibid* p.351.

³⁸⁹⁶ PH, Th II, p.182.

³⁸⁹⁷ PH, Th II, p.196.

³⁸⁹⁸ PH, Th II, p.184.

te demandais, ce que je voulais te donner, cela n'est pas compatible avec le temps, mais avec l'éternité.³⁸⁹⁹» L'« heure » claudélienne est johannique ; c'est une pâque, le « passage » d'un temps opportun (*kairos*) qui permet, dans le temps du drame, l'expérience d'un présent éternel. Orian, en saisissant à la guerre le passage de cette heure propice, fait vivre à son amour cette pâque rédemptrice.

Le Père Jésuite l'éprouve lui aussi au début du *Soulier de Satin* ; à l'heure de mourir, il vit son agonie dans l'action de grâce : « *Aujourd'hui*, il n'y a pas moyen d'être plus serré à Vous que je ne le suis³⁹⁰⁰ », loue-t-il Dieu. Sa proximité à Dieu tient bien sûr dans les liens qui le serrent et l'identifient au "Christ à la colonne", mais elle est aussi le fruit de cet « aujourd'hui » thérésien auquel il a consenti et qui désigne l'heure de sa mort. A sa suite, l'Ange Gardien invite Prouhèze à se détourner du passé, à dépasser la temporalité du drame pour entrer dans cette heure sainte à laquelle Dieu convoque³⁹⁰¹ : « Et moi j'existe avec toi. Écoute-moi qui existe.³⁹⁰² » En s'ouvrant à la présence de cette existence invisible mais bien réelle, Prouhèze ouvre sa relation amoureuse à une dimension atemporelle, à laquelle La Lune convoquait justement les amants : « A quelle époque et comment la chose s'est-elle passée, il ne sait plus ; en avant et derrière, le passé et l'avenir ont été également détruits. [...] Un des côtés par où l'être est limité a disparu. En un lieu où il n'y avait plus de retour.³⁹⁰³ » A la fin du drame, Rodrigue est invité à la même démarche par le frère Léon ; lorsqu'il se tourne vers le passé pour connaître les détails du mariage de Prouhèze, le moine lui répond : « Il y a si longtemps, je ne me rappelle plus. [...] Mon fils, il ne faut plus regarder que les étoiles.³⁹⁰⁴ » Rodrigue le sait, l'éternité est l'expérience d'une seconde³⁹⁰⁵ ; seul compte l'instant présent car lui seul permet d'abolir l'écart que créent le passé ou la distance, lui seul permet de passer d'une succession qui frustre à une simultanéité qui comble³⁹⁰⁶.

³⁸⁹⁹ PH, Th II, p.183.

³⁹⁰⁰ SdS, Th II, p.260.

³⁹⁰¹ « *Ne pouviez-vous Me faire crédit d'une heure ? L'Éternel à tes pieds, Israël, Le vois-tu qui te demande crédit d'une heure ! [...] Une heure ! depuis l'éternité Je t'aime, Je pense à toi, Je suis à toi ! On dirait que Je ne suis Dieu que pour toi ! Et toi, ne peux-tu Me donner une heure ?* » (*L'Évangile d'Isaïe*, PB II p.572).

³⁹⁰² SdS, Th II, p.405.

³⁹⁰³ SdS, Th II, p.370.

³⁹⁰⁴ SdS, Th II, p.529.

³⁹⁰⁵ DONA PROUHEZE : *Ainsi, je puis te donner la joie ?*

DON RODRIGUE : *Je sais que tu le peux si tu le veux et l'éternité ne serait-ce qu'une seconde.* (SdS, Th II, p.443).

³⁹⁰⁶ FRERE LEON : « *Il n'y a plus moyen [...] d'être ailleurs ! [...] Tout ce qui en vous s'accrochait misérablement aux choses une par une et successivement ! C'est fini des œuvres serviles !* » (SdS, Th II, p.529).

Comme les amants claudéliens, celui qui vit le temps présent n'a alors plus besoin de la parole pour communiquer ; il entre tout entier dans le mystère de Celui qui Est, et qui se confond avec le Verbe. L'entrée dans « l'heure intérieure » qu'expérimentent le poète ou le héros est entérinée par le silence³⁹⁰⁷, notion exaltée par Claudel dans sa poésie, mais rendue ambiguë dans son exaltation même... Le silence claudélien est avant tout le signe d'une victoire spirituelle pour celui qui n'a plus besoin de combler par les mots l'écart avec la réalité, parce qu'il correspond à la Parole. Ainsi la Muse-femme « ne parlera pas, elle est occupée à ne point parler. Elle coïncide. » Pour Claudel, le silence est l'expression de la perfection de l'instant présent, expérience par laquelle l'homme échappe au temps : « Chut ! si nous faisons du bruit le temps va recommencer³⁹⁰⁸ ! » écrit-il dans *Cent phrases pour éventails*. Il conclut de même son traité *Connaissance du Temps* : « Il ne me reste à tirer sous ces lignes aucune barre : que ce discours débouche dans le silence et le blanc !³⁹⁰⁹ » Par la bouche de Cœuvre, il invite à entrer dans l'ineffabilité de l'instant, qu'aucune parole ne pourrait décrire : alors que le poète tente d'expliquer ce qu'est l'histoire, il finit son discours par ces mots qui enjoignent à passer de l'explication à l'expérience : « Mais pourquoi est-ce que je perds mon âme en de vaines paroles ?³⁹¹⁰ » Des années après, que Claudel renonce à l'écriture dramaturgique peut alors se lire à la fois comme une victoire spirituelle et comme une ultime mise en scène de ce silence béatifique : la composition finale de son œuvre théâtrale a pour titre « le ravissement » tandis que *le Chemin de la Croix n°2* qui clôt le dernier recueil de son *Théâtre* laisse les destinataires en adoration du Verbe fait chair dans le ciboire³⁹¹¹. Mais si la poésie claudélienne fait l'éloge du silence comme seule expression de l'expérience spirituelle, son théâtre est loin de reposer substantiellement sur ce silence. Il le met certes en scène avec Sygne ou Rodrigue, pour marquer le consent à « l'heure » de la passion³⁹¹², mais ce silence reste douloureux, larmes de l'un et semi-évanouissement de l'autre... L'expression dramaturgique de la plénitude de l'instant, bien que théorisée par la louange du silence, se fait plutôt chez Claudel par un cri de joie, exultation des amants qui s'unissent et de l'âme qui rencontre Dieu.

³⁹⁰⁷ Voir le chapitre 4, II, 2.

³⁹⁰⁸ *Cent phrases pour éventails*, OP p.727.

³⁹⁰⁹ « Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.145.

³⁹¹⁰ *Ville*, Th I, p.729.

³⁹¹¹ Th II, p.1083.

³⁹¹² Voir le chapitre 4, II, 2.

4. « *Au seuil des grandes joies inexprimables...*³⁹¹³ »

*C'est là qu'est la Patrie ! ah, de t'avoir quittée quelle est notre infortune !
c'est de là chaque année que revient le soleil et le printemps !
C'est là que fleurit la rose ! c'est là que tend mon cœur
avec des délices inexprimables, c'est de ce côté qu'il écoute
avec d'immenses délices quand chantent le rossignol et le coucou !
Ah ! c'est là que je voudrais vivre ! c'est là que va mon cœur³⁹¹⁴ !*

« Le grand thème de Claudel est la joie. [...] Toute l'œuvre de Claudel proclame que la "grande joie divine est la seule réalité"³⁹¹⁵», résumait en 1955 Robert d'Harcourt, directeur de l'Académie française, dans le discours qu'il prononça aux funérailles du poète à Notre-Dame. La joie claudélienne est à la fois l'expression du fruit spirituel de la vie en Dieu telle que le poète l'a expérimentée ici-bas, et sa profession de foi chrétienne, espérance en la béatitude éternelle³⁹¹⁶ dont la joie terrestre est un avant-goût. Mais chez Claudel, la joie reste ambiguë car elle est inséparable de la douleur, qui semble la conditionner ... Cette subordination à la souffrance s'explique d'une part car la joie parfaite pour laquelle l'homme est faite n'existe pas sur la terre, à l'instar de l'amour des amants ; et d'autre part car la joie se conquiert, comme une contrée sauvage, au prix de larmes et de sang. De même que la conquête du héros est déclenchée par une nécessité supérieure, ainsi la joie claudélienne est une injonction au bonheur, avec toutes les contraintes qu'impose le devoir : « Tourne ton cœur vers la joie ! tourne, Besme, tourne ta face vers la joie !³⁹¹⁷ » enjoint Cœur dans *La Ville* ; « Faites-leur comprendre qu'ils n'ont d'autre devoir au monde que de la joie », donne ensuite pour mission le Pape du *Père humilié* à ses neveux³⁹¹⁸ ; Prouhèze, elle, explique à Rodrigue qu'« on ne fait pas de conditions » à la

³⁹¹³ «... qui nous entourent et nous attendent. » (Lettre de Paul Claudel à Ève Francis, le 18 juin 1918, in *Un Autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, p.161).

³⁹¹⁴ SdS, Th II, p.381.

³⁹¹⁵ « *Ce mot de lui sur la joie, est extrait d'une lettre à Jacques Rivière du 24 octobre 1907* ». <http://www.academie-francaise.fr/funerailles-de-paul-claudel-notre-dame-de-paris>

³⁹¹⁶ La vie éternelle devient une réalité de plus en plus explicite dans les drames : évoquée dès *Tête d'Or* comme une question de foi : « *Ils disent que l'homme renaît...* » (TdO, Th I, p. 146-147), dans *L'Annonce faite à Marie*, elle est métaphorisée dans le pain : après la mort de Violaine, on entend gratter à la porte – cette porte derrière laquelle avait Violaine annoncé qu'elle se trouverait - ; voici justement l'épi : la vie de Violaine continue dans le blé, tandis que Jacques comprend que « *le cri de la tombe s'ouvre* ». (AM, Th I, p.1086). Dans les drames suivants, le personnage passé au-delà continue de prendre plus de consistance pour celui qui reste : Pensée s'adresse à Orso mort, Rodrigue entend Prouhèze et Christophe Colomb enfin rencontre "en chair et en os" celui qu'il est devenu après sa mort, affirmation de la vie éternelle et proclamation de la résurrection de la chair.

³⁹¹⁷ Ville, Th I, p.687.

³⁹¹⁸ *LE PAPE : Faites-leur comprendre qu'ils n'ont d'autre devoir au monde que de la joie ! / La joie que Nous connaissons, la joie que Nous avons été chargé de leur donner, fais-leur comprendre que ce n'est pas un mot vague, un insipide lieu commun de sacristie, /*

joie³⁹¹⁹ et Jeanne nous enseigne que la joie « est la plus forte !³⁹²⁰ » ... Réponse à une vocation, objet d'une conquête intérieure et nécessité impérieuse³⁹²¹ l'expérience de la joie est un cheminement, qui fait dire à Didier Alexandre qu'il existe chez Claudel une « échelle des joies³⁹²² » : le héros apprend à passer de la joie physique à la joie intellectuelle puis à la joie divine³⁹²³.

C'est à cette dernière que préparent les joies terrestres et que veut conduire l'histoire : opposée au plaisir, la joie claudélienne est conçue dans la perspective théologique et eschatologique de l'avènement de Dieu et de son triomphe final³⁹²⁴. Seul celui-ci explique la joie du *Soulier de Satin*, que Claudel décrit comme un « sentiment de triomphe, d'enthousiasme, d'être venu à bout d'une situation très difficile, d'avoir trouvé l'équilibre [...] et c'est ce sentiment triomphal qu'on trouve en dépit de tous les obstacles dans mon drame et qui en explique en particulier le côté comique, inspiré par cette joie [...], par ce sentiment de triomphe dans le bien, le bien qui est venu complètement par-dessus le mal, qui l'a complètement éliminé.³⁹²⁵ » Seules la conscience et la participation du personnage à cette victoire historique et spirituelle provoquent la joie, capable de l'embraser en dépit de sa souffrance : atteinte de lèpre, Violaine connaît la « grande joie » de la nativité parce qu'elle a foi dans cette heure « où toute joie est née »³⁹²⁶. La joie claudélienne est une motion intérieure et un acte de foi ; elle ne saurait en aucun cas être rationnelle : « nul ne comprend le secret de [l]a joie³⁹²⁷ » de Lalâ, car elle échappe à l'entendement. Cette joie impérieuse, pour laquelle l'homme est faite, doit à la fois subordonner l'action, sans pour autant reposer sur elle, car elle n'est pas le fruit d'un agir, mais

Mais une horrible, une superbe, une absurde, une éblouissante, une poignante réalité ! et que tout le reste n'est rien après. (PH, Th II, p.170).

³⁹¹⁹ DONA PROUHEZE : *On ne possède point la joie, c'est la joie qui te possède. On ne lui fait point de conditions. / Quand tu auras fait l'ordre et la lumière en toi, quand tu te seras rendu capable d'être compris, c'est alors qu'elle te comprendra. [...] Quand tu lui auras fait de la place, quand tu te seras retiré pour lui faire de la place toi-même, à cette joie chérie !* (SdS, Th II, p.445).

³⁹²⁰ JdA, Th II, p.672.

³⁹²¹ « *La fin en Dieu justifie donc, rétrospectivement, tout le drame : rares sont les écritures dramatiques qui laissent si peu de place au hasard et qui donnent tous les pouvoirs à la nécessité.* » (D.Alexandre, « *Démesures de Paul Claudel* », *Introduction*, Th I, p.XVIII).

³⁹²² Didier Alexandre, *Genèse de la poésie de Paul Claudel*, « *comme le grain hors du furieux blutoir* », *op. cit.* p.288-289. « *Dans La Ville, la joie du couple est insuffisante et doit laisser place à la joie de la société qui prend pour fin sa cause, c'est-à-dire Dieu ; de même, la joie solaire sentie est insuffisante et doit laisser place à la « rigueur de la joie » vécue dans « l'ivresse ». C'est l'ivresse de Rodrigue face à l'amour : "lorsque sa coupe est pleine, ne serait-il pas ivre ?"* (SdS, Th II, p.370) ».

³⁹²³ La joie vient de Dieu et mène à Lui, que Claudel désigne par la périphrase « *cette source éternelle de ma joie* » (« *Saint Louis* », *Feuilles de Saints*, OP p.661).

³⁹²⁴ Jn, 16, 33.

³⁹²⁵ MI, p.302-303.

³⁹²⁶ AM, Th I, p.1060.

³⁹²⁷ Lalâ, Ville, Th I p.734.

d'une disposition intérieure. Et puisque cette joie est la conséquence par anticipation – ou par participation – de la victoire finale du Christ, sa conquête correspond à celle de la foi : seuls l'atteignent ceux qui croient en l'issue heureuse du drame et qui finissent par s'abîmer en Dieu - ou en ce qui le représente, si l'on songe au soleil de *Tête d'Or*. Les figures d'anticipation s'expliquent alors : dévoilant la fin heureuse du drame avant même son dénouement³⁹²⁸, elles sont un outil didactique nécessaire pour expliquer la joie que tirent du sacrifice ceux qui en sont victimes. Ainsi le discours de la Lune décrit-il bien avant le dénouement du *Soulier de Satin* la plénitude des amants, pourtant au paroxysme de la douleur à l'heure de ce discours : « Il n'y a plus que la paix, / L'heure est minuit, - et que cette coupe de délices est pleine jusqu'aux bords que Dieu présente à toutes ses créatures³⁹²⁹ ». Là encore, ce n'est ni la chronologie, ni la manière dont finit l'intrigue qui importent, mais le fait que, s'achevant en Dieu, elle se termine bien : c'est à ce dénouement victorieux, que tend et conduit l'histoire.

Dans les premiers drames, la victoire intérieure coïncide avec l'apaisement de la situation extérieure: *Tête d'Or* se clôt par une victoire militaire, puis par une action qui tranche avec l'ennui initial : le Commandant ordonne à ses hommes d'aller « en avant ! » et la didascalie finale précise qu'« *ils sortent tous* » suite à cette injonction. Par cet *excipit* dynamique qui annonce une nouvelle conquête, l'ennui et le symbolisme sont vaincus, le nœud dramatique est dénoué, « la faiblesse humaine surmontée, l'obstacle des choses dissipé³⁹³⁰ ». Dans *Le Repos du septième jour*, par la puissance de la Croix qu'il a brandie, l'Empereur a mystérieusement mis en déroute l'armée ennemie³⁹³¹, tandis que *La Ville* s'achève par l'évocation de l'édification d'une « Ville nouvelle sur la terre dans le soleil de Dieu³⁹³² », qui rachète victorieusement la perversion de l'ancienne.

A la fin de cette première ère dramatique, le triomphe s'intériorise, privilégiant, comme par contraste, le dénouement de l'action intérieure au détriment de l'action extérieure. Ainsi, celui de *Partage de Midi*, tragique du point de vue de l'intrigue, signe bel et bien une victoire spirituelle, marquée par la fin d'une situation de péché et par la réconciliation des amants : à l'heure où leur maison s'apprête à sauter, « tout est

³⁹²⁸ Voir dans ce chapitre, I, a.

³⁹²⁹ SdS, Th II, p.369.

³⁹³⁰ TdO, Th II, p.479.

³⁹³¹ RSJ, Th I, p.646.

³⁹³² Ville, Th I, p.732.

résolu pour de bon³⁹³³», « la voici enfin consommée / La victoire de l'homme sur la femme et l'entre-
possession / De l'égoïsme et de la jalousie.³⁹³⁴» De même, la mort qui clôt *Le Père humilié*, *L'Annonce faite à
Marie*, *Le Soulier de Satin* ou *Jeanne d'Arc au bûcher*, loin de traduire l'échec du parcours initiatique entrepris
par le héros, manifeste la victoire de l'éternité sur le temps et celle de l'esprit sur le corps : la mort permet
« une réunion telle / Que ce ne soit plus le temps qui la fasse cesser, mais elle qui soit capable au contraire de
faire cesser le temps³⁹³⁵». Cette conception du trépas comme élément de résolution, sous-tendue par la foi
en une vie après la mort, résout certes le drame de la séparation, mais ne réconcilie pas encore les oppositions
profondes qui façonnent le drame de l'homme et divisent les héros ...

Il faut attendre *Le Livre de Christophe Colomb* et *L'Histoire de Tobie et de Sara* pour que cette victoire
repose non plus sur la supériorité de l'éternité sur le temps et de l'esprit sur le corps, mais sur la réconciliation
de ces antagonismes. Dans ces deux drames, elle est célébrée sur scène par l'union effective de ceux qui se
cherchaient et s'appelaient en vain depuis le début de l'œuvre dramatique : le temps de la chair et le temps
de l'esprit ne s'opposent plus, ils sont appelés à s'unir comme le Christophe de la terre avec celui du ciel,
comme Tobie avec Sara.

Cette réunion est le signe d'un apaisement spirituel et d'un accomplissement dramatique : enfin le
dénouement coïncide sur scène avec le message christique d'unité et de paix auquel aspirait le drame et toute
la création : « quand est-ce que nous aurons la paix ?³⁹³⁶» demandaient les hommes de *Tête d'Or* qui
« cherchent la paix et à vivre en paix des fruits de leur travail³⁹³⁷ ». « Volonté de Dieu³⁹³⁸ », la paix est le fruit
évangélique du dénouement heureux des drames qui atteste la victoire finale d'un cosmos réintégré dans
son unité originelle. Ainsi à la fin du *Repos du Septième Jour*, le fils trône désormais glorieusement dans un
monde béatifié où le passage de l'Ancien au Nouveau monde s'est accompli, *pâque* des vivants célébrée par
le nouvel Empereur : « Paix au peuple dans la bénédiction des eaux ! Paix à l'enfant de Dieu dans la
communion de la flamme !³⁹³⁹ » Ce don, Ysé et Mesa l'échangent mutuellement en répons lors de leurs

³⁹³³ PdM, Th I, p.833.

³⁹³⁴ PdM, Th I, p.893.

³⁹³⁵ PH, Th II, p.195.

³⁹³⁶ TdO, Th II, p.391.

³⁹³⁷ TdO, Th I, p.418.

³⁹³⁸ « *Apprends cette volonté de Dieu qui est la Paix* ». (HTS, Th II, p.726).

³⁹³⁹ RSJ, Th I, p.660.

retrouvailles, où « Paix Ysé! » / « Paix, Mesa! » remplace l'échange des consentements qui unit les amants pour l'éternité³⁹⁴⁰. Dans la scène finale de *L'Otage*, la paix est personnifiée dans la venue du Roi et mise en exergue dans l'enjambement du vers :

LE ROI : Le Roi de France est fier de voir, autour de son trône rétabli, vos épées. / Ce n'est point à l'étranger que vous les avez remises, mais au Roi de France, Louis votre Roi, et qui est seul

Majestueusement :

*La paix.*³⁹⁴¹

Cette paix est également le fruit de la Nativité dans *L'Annonce faite à Marie* : l'heure de Noël marque le retour du Roi en France et la réconciliation des sœurs sur ces paroles de Violaine : « Paix, Mara, voici le jour de Noël où toute joie est née ! » La reprise des paroles angéliques « *Paix aux hommes sur la terre !* »³⁹⁴² rappelle la dimension cosmique et surnaturelle de cette paix qui ne vient pas des hommes, mais de Dieu, et qui met fin au drame. Quant à la victoire du *Soulier de Satin*, elle est à la fois annoncée et résumée par ces mots de l'Annoncier : « tout a été consommé sur cet étroit autel [...] / Tout, après un peu de mouvement, est rentré dans la paix paternelle.³⁹⁴³ » Implicitement, cette paix manifeste la victoire du Christ, dont elle est la mission³⁹⁴⁴ : le *pax tibi* est le signe effectif que le drame claudélien se dénoue heureusement, apaisement du poète et derniers mots sur lesquels tombe le rideau de *L'Histoire de Tobie et de Sara* : « *Pax vobis*, dit l'Ange avant de disparaître. *Nolite timere.*³⁹⁴⁵ » Le mot « paix » est la traduction hébraïque de l'idée de plénitude qui caractérise l'état supérieur de ceux qui ont atteint leur fin³⁹⁴⁶, mot qui parachève le drame et accomplit l'Écriture.

Effet de cette plénitude et fruit d'une pacification extérieure ou intérieure, la paix, chez Claudel, tend toujours à coïncider avec la conquête de Dieu, qui accomplit dans l'ordre spirituel la quête terrestre entreprise au début du drame. Celui qui cherchait à conquérir le monde finit par mettre la main sur Dieu comme il la mettait sur la femme³⁹⁴⁷ : « ce Dieu qu'il aimait comme un sauvage et non pas comme un saint, [Orlan] l'a

³⁹⁴⁰ PdM, Th I, p.894.

³⁹⁴¹ Ot, Th I, p.981.

³⁹⁴² JACQUES HURY : *L'Ange de Dieu nous avertit de la paix* (AM, Th I, p.1088), puis AM, Th I, p.1060.

³⁹⁴³ SdS, Th II, p.261.

³⁹⁴⁴ Jn, 14, 27.

³⁹⁴⁵ HTS, Th II, p.744.

³⁹⁴⁶ L.Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.102.

³⁹⁴⁷ Voir le chapitre 2, I, 1.

conquis », nous apprend Orso³⁹⁴⁸, tandis que Christophe Colomb possède enfin la terre tant désirée, qui n'est plus le Nouveau Monde terrestre, mais le paradis : « Oui, Dieu me l'a donné, et je le tiens, et je ne le lâcherai pas³⁹⁴⁹ ! ». Si Claudel relate cette issue victorieuse par le lexique très concret de la conquête, il relève aussi le défi poétique d'exprimer l'indicible expérience mystique de ceux qui ont rencontré Dieu. Dans *Le Repos du Septième jour*, le discours de l'Empereur raconte ainsi l'état extatique qu'il a connu dans l'au-delà :

L'EMPEREUR : Ô richesse de ma possession ! Je suis aveugle et je vois ! / Mais qu'ai-je dit, je vois ? car tous mes sens ne sont plus qu'un, et, confondu avec l'entendement, / Ceci est l'organe multiple de la contemplation dans l'extase. [...] / C'est ainsi que mon esprit, comme le Sage qui découvrit les Sept Notes, du sens aigu de la chose plus basse ravi au rapport supérieur, / Monte de cause en cause et s'élève comme dans l'enlèvement de la flamme. Ô vision ! ô éveil !³⁹⁵⁰

L'extase ainsi décrite parle au mystique autant qu'au poète, puisqu'elle se manifeste par une parfaite synesthésie, à laquelle aspirait ce dernier³⁹⁵¹. Dans *Le Soulier de Satin*, la Lune, synecdoque de la nuit, elle-même métonymie de l'union nuptiale, décrit elle aussi l'état d'extase spirituelle qui ravit ceux qui s'abîment en elle :

LA LUNE : Ah ! qu'il est doux de dormir avec moi ! / Je suis là de toutes parts en elle, hors d'elle, mais La créature que j'aime, [...] Elle n'a plus rien à faire, elle est sans cesse occupée à remplacer ce que la vie lui ôte, / Elle cède, elle veut bien, [...] Elle sait, elle croit, elle est close, / Elle est pleine, elle flotte, elle dort³⁹⁵².

L'apparente contradiction de son propos traduit l'ivresse des sens chez ceux qui expérimentent la plénitude céleste. Et cette ivresse ne fait plus que croître : *Le Livre de Christophe Colomb* s'achève « dans un délire de joie » symbolisant l'entrée de Christophe en Paradis³⁹⁵³ ; elle atteint son paroxysme à la fin de *Jeanne d'Arc au bûcher* dans l'onomatopée de Marguerite qui jubile symboliquement sept fois : « Hi ! hi ! hi ! hi ! hi ! hi ! hi !³⁹⁵⁴ ». ... Chant en langue, rire ou folie qui rappelle à la fois celle de la négresse³⁹⁵⁵ et celle du sage de l'Écriture³⁹⁵⁶, les mots, réduits à la plus simple interjection, ne peuvent plus contenir la joie. Le procédé est repris dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, où la joie extatique de ceux qui contemplent la Jérusalem céleste achève le drame en un « immense murmure comme d'une foule innombrable en échos interminables, en

³⁹⁴⁸ PH, Th II, p.197.

³⁹⁴⁹ CC, Th II, p.618.

³⁹⁵⁰ RSJ, Th I, p.647-648.

³⁹⁵¹ Voir le chapitre 1, I, 2.

³⁹⁵² SdS, Th II, p.367.

³⁹⁵³ CC, Th II, p.626.

³⁹⁵⁴ JdA, Th II, p.672.

³⁹⁵⁵ SdS, Th II, p.304.

³⁹⁵⁶ Voir le chapitre 1, I, 1.

*immenses modulations, arrivant à la consonne et à la syllabe, mais jamais jusqu'au mot*³⁹⁵⁷ ... Dans cette altération, le mot devient orgasme par lequel la mystique résout le drame amoureux : l'ineffable communion que les corps n'ont pas pu vivre sur terre, les âmes la vivent enfin en Dieu. Cet indicible état qui jaillissait dans le mysticisme de *Tête d'Or* et du *Repos du septième Jour*, qu'on retrouve timidement dans la joie de Violaine, plus certainement dans celle de Prouhèze et de Rodrigue, et qui exulte à partir du *Livre de Christophe Colomb*, marque la glorification et la béatitude des héros, chantres de la foi et de l'espérance du poète-dramaturge en cette issue glorieuse³⁹⁵⁸. La fin du drame, c'est l'éclatement du centre intime de l'homme qui prend enfin la mesure de l'Éternel, victoire de Dieu dans l'humanité qui le contemple enfin et jouit de sa propre gloire.

La théologie nous apprend que la gloire, telle qu'elle se manifeste dans l'Écriture, est « l'irradiation de la puissance et de la sainteté divines » et qu'elle est indissociable de la résurrection du Christ³⁹⁵⁹. Elle s'exprime sur terre par la lumière divine qui rayonne de la matière et qui est appelée à irradier le corps même de l'homme glorieux. Claudel reprend ce mode d'expression biblique pour manifester la victoire divine et la promesse de vie éternelle : à l'heure du dénouement, il évoque ou met en scène une lumière jaillissant en dépit même de la nuit, telle l'étoile Prouhèze dans le ciel de Rodrigue et l'étoile Sara dans celui de Tobie. Ainsi, lorsque *Tête d'Or* expire en « tenant le soleil sur sa poitrine », c'est la Grâce-aux-mains-transpercées, figure du Christ, qu'il étreint enfin. D'elle, il avait en effet dit qu'elle était « le suprême soleil » et qu'il serait heureux celui qui pourrait « prendre le ravissement sous ses bras »...³⁹⁶⁰ L'heure de son trépas coïncide avec l'étreinte de la lumière. Dans *L'Échange*, même la mort ténébreuse de Louis Laine est compensée par la louange de la lumière, qui donne au drame son espérance : « Ne louerons-nous pas le soleil qui nous permet de voir et de regarder ?³⁹⁶¹ ». A la fin du *Repos du Septième Jour*, c'est « une petite lumière [qui] s'allume » « au pied du rempart démesuré de la montagne », Horeb biblique représentant le lieu de la rencontre divine et annonçant la « communion de la flamme » invoquée par l'Empereur en clausule du drame³⁹⁶². Cette

³⁹⁵⁷ HTS, Th II, p.744.

³⁹⁵⁸ Cette issue est une « fin » dans la mesure où Dieu désigne la fin du drame.

³⁹⁵⁹ L.Bouyer, *Dictionnaire théologique, op. cit.* p.279.

³⁹⁶⁰ TdO, Th I, p.470-471.

³⁹⁶¹ E, Th I, p.595.

³⁹⁶² RSJ, Th I, p.660.

communion de lumière et de feu, que connaissent également les amants du *Partage de Midi*³⁹⁶³, *La Ville* y aspirait déjà : une lumière « éclatante et virginale » « engloutit la globe » à l'heure du dénouement³⁹⁶⁴. Cette lumière est à la fois l'expression de la joie finale, et la réponse à la prière d'Ivors qui demandait à Cœuvre : « Apprends-moi donc, ô mon père, comment je constituerai une société nouvelle entre les hommes / Selon la rigueur de la joie, une ville dans la clarté de l'évidence. » La lumière qui « engloutit le globe » prend toute sa mesure dans cette réplique, esquissant déjà la ville nouvelle dont « la clarté » et « la joie » seront les fondements. Dans *L'Annonce faite à Marie*, c'est sans surprise que la lumière auréole Violaine dès le Prologue, puisque nous avons vu qu'il est par anticipation l'explication du drame : Violaine « se place en souriant sous le cierge » pour que Pierre la « regarde bien »³⁹⁶⁵. La bougie y joue ainsi un double rôle : éclairage scénique, elle la désigne pour que convergent les regards vers l'héroïne ; métonymie de ce qu'elle deviendra, elle glorifie déjà Violaine en l'identifiant à cette lumière qui, à la fin du drame, inondera, « telle qu'après la moisson, la plaine immense »³⁹⁶⁶. Ce paradis luminescent, l'Ange gardien le promet à Prouhèze lorsqu'il la salue en annonçant le lieu qui l'accueillera bientôt : « Au revoir, sœur chérie, dans la lumière éternelle !³⁹⁶⁷ » L'irradiation des protagonistes à la fin des drames exprime la vérité qui se fait jour en eux³⁹⁶⁸ et la gloire qui les éclaire. L'avènement de la lumière marque ainsi le dénouement du drame, victoire de Dieu en l'homme et de l'homme dans l'histoire :

*[La gloire] arrive à sa perfection dans la connaissance par laquelle les êtres qui sont à l'image de Dieu par excellence lui renvoient sa propre lumière. D'où la glorification, qui n'est que la gloire divine reconnue par ceux qui sont appelés à en vivre en la contemplant. [...] Les créatures ne peuvent réaliser leur fin qu'en Le glorifiant.*³⁹⁶⁹

Cette victoire n'est pas l'apothéose de l'homme ni l'exaltation de Dieu, mais l'expression de la gloire de Dieu par la glorification de l'homme à son image, Dieu et l'homme enfin réunis en une seule et même gloire. Hélène de Saint-Aubert, qui étudie la figure de la gloire dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, y montre qu'elle est « conçue au sein d'une relation, [...] en une circularité qui a le mérite de préserver la transcendance divine

³⁹⁶³ L'homme y devient une « forte flamme fulminante, [...] grand mâle dans la gloire de Dieu, / [...] dans la splendeur de l'août » ? (PdM, Th I, p.900).

³⁹⁶⁴ Ville, Th I, p.731.

³⁹⁶⁵ AM, Th I, p.992.

³⁹⁶⁶ AM, Th I, p.1074.

³⁹⁶⁷ SdS, Th II, p.413.

³⁹⁶⁸ COEUVRE : *La Vérité incompréhensible / Est comme le soleil dans la vision de qui toute chose / Dans l'ivresse de la joie et dans l'exultation de témoignage.* (Ville II, Th I, p.732).

³⁹⁶⁹ L.Bouyer, *Dictionnaire théologique, op. cit.* p.280-281.

[...]. Car la gloire de Dieu consiste à se donner lui-même, et à se donner à l'homme, ainsi que le laisse entendre le chapitre 17 de Saint-Jean (Jn 17, 1-5 et 24).³⁹⁷⁰» Cette gloire à laquelle participe désormais l'homme couronne le temps en le rendant vraiment circulaire : plus seulement par son expérience intime de Dieu comme centre du temps et de l'être, mais par sa participation à la circularité infinie de l'amour divin. Seule celle-ci peut combler le désir amoureux et donner à l'histoire la juste mesure du temps, à la fois dynamique et immuable. C'est ainsi que la vraie gloire n'est pas la couronne acquise par la mort au prix du martyre, telle qu'elle semblait l'être jusqu'à *Jeanne d'Arc au bûcher* : avec *L'Histoire de Tobie et de Sara*, elle devient enfin participation des vivants à la vie divine.

*

Avec le temps circulaire se lit le passage du mouvement à une immobilité, qui n'est pas immobilisme mais « présence » à l'éternel présent, passivité de l'homme qui se laisse entraîner dans la circularité de l'amour trinitaire. « Claudel, écrit Jacques Houriez en citant *Le Repos du Septième Jour*, a découvert qu'on peut aller vers [Dieu] par l'effort, mais aussi par le poids, "par un certain refus et rétractation des choses du dehors, [...] par un certain arrêt, une mise au cran de l'âme en présence de l'éternité".³⁹⁷¹ » La « fixité » claudélienne à laquelle invite l'Annoncier du *Soulier de Satin*³⁹⁷² et qui attache la Princesse à un sapin ou Jeanne d'Arc au bûcher, ne marque pas le coup d'arrêt de l'action dramatique mais son accomplissement : l'action s'est à la fois tellement intériorisée dans l'amour et tellement élargie dans la communion des saints, qu'elle se dilate désormais dans le présent pour devenir l'action même de Dieu. « Bon gré, mal gré, parmi nous il vous a fallu quelque temps apprendre le repos et l'immobilité »³⁹⁷³ explique le Japonais comme élément de résolution du drame de Rodrigue. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, c'est l'immobilité de ce dernier, « prisonnier et enchaîné à son mât »³⁹⁷⁴, qui sauve le navire de la tempête³⁹⁷⁵, tout comme le Père Jésuite avant lui avait sauvé le héros du *Soulier de Satin*, parce qu'il était « fixé » à ce mât qui personnifie par métonymie le salut.

³⁹⁷⁰ Hélène de Saint-Aubert, *Théâtre et exégèse*, *L'Histoire de Tobie et de Sara de Paul Claudel*, Genève, Droz, 2014, p.30.

³⁹⁷¹ Jacques Houriez, *Le Repos du Septième Jour de Paul Claudel*, op. cit., p.119.

³⁹⁷² SdS, Th II, p.260.

³⁹⁷³ SdS, Th II, p.457.

³⁹⁷⁴ CC, Th II, p.608.

³⁹⁷⁵ CHRISTOPHE COLOMB : *Est-ce moi qui tiens le bateau ?*

LE COMMANDANT : *Tant que tu tiendras le mât, toutes les fureurs du Chaos ne pourront rien contre nous, et notre bateau trouvera à travers cet univers défoncé un chemin sûr. [...] Si tu lâches le mât, nous périssons.* (CC, Th II, p.609-610).

Lorsque le héros accepte de renoncer à son propre mouvement, « un autre peut commander là-haut dans le vent et dans la mort³⁹⁷⁶», prenant en main l'action dramatique... La vision claudélienne de l'histoire est ainsi marquée par la personne et l'*action* de Dieu que la fixité du héros tend à désigner.

Ce providentialisme qui donne son sens à l'histoire, qui rend l'Éternel présent dans le temps des hommes et l'action divine dans l'agir humain, engendre une dernière tension que cette étude se propose d'observer : l'homme, créé originellement libre, est pourtant soumis à une fin qui le détermine et à une vocation qui conditionne son bonheur. Une histoire ainsi écrite et un dénouement d'avance assumé en la personne divine interrogent la liberté humaine. L'engageant dans une histoire qui le dépasse, quelle marge de liberté Dieu laisse-t-il donc à sa créature pour qu'elle s'exclame avec Rodrigue enchaîné : « Vous comprenez ce que je disais quand tout à l'heure j'ai ressenti obscurément que j'étais libre ?³⁹⁷⁷»

³⁹⁷⁶ CC, Th II, p.609.

³⁹⁷⁷ SdS, Th I, p.529.

CHAPITRE 8

« ... **QUE VEUT-IL DE NOUS ?**³⁹⁷⁸ »

*Je suis fait dans une vie ;
chaque minute de ma vie, suivant le jeu de ma liberté, est calculée pour un contact,
comme chaque spire du ressort enroulé sur le barillet.*³⁹⁷⁹

La circularité d'amour qui unit l'homme et Dieu engendre un double mouvement perpétuel : l'homme agit pour Dieu et Dieu pour l'homme, au point que la liberté de l'un s'aliène au bonheur de l'autre, Dieu s'offrant à l'homme pour être pleinement Dieu, l'homme se remettant à Dieu pour devenir pleinement homme. La dépendance devient ainsi le signe de la communion. Tel est le paradoxe de la liberté chrétienne exposé sur la croix : le Dieu d'amour crée l'homme libre, mais le signe accompli de cet amour et l'expression parfaite de cette liberté se manifestent dans l'assujettissement total à l'aimé, tel que l'enseigne Marthe par sa « passion de servir ».

Dès la *Genèse* dont l'arbre interdit s'en fait le garant³⁹⁸⁰, la liberté marque en effet le début du drame humain : témoignage ultime de l'amour de Dieu, elle offre à l'homme la possibilité de se séparer de lui ou de lui rester uni dans l'obéissance. Si les héros font un usage néfaste de leur liberté, tels Louis et Prouhèze qui délaissent leurs époux pour leurs amants, celui qui leur a donné cette liberté dans la Création, loin de les en priver à tout jamais en conséquence de leur péché, les confirme au contraire dans cette liberté sur la croix, de sorte qu'à l'échelle du drame l'homme peut exercer doublement sa liberté : d'une part en choisissant son Créateur parce qu'il consent, à l'instar de Violaine au début de *L'Annonce*, à son humble place de créature, et d'autre part en reconnaissant son Sauveur, parce qu'il se sait soumis au péché. Là diffèrent Louis et Prouhèze, qui choisit la rédemption par la croix quand il persiste dans son autonomie mortifère. Parce qu'il est pécheur, l'homme ne tire donc pas sa liberté de la seule création, mais de la croix rédemptrice, qui en devient la garante

³⁹⁷⁸ Ville, Th I, p.726.

³⁹⁷⁹ « Connaissance du Temps », *Art poétique*, OP, p.142.

³⁹⁸⁰ Voir le chapitre 2, I.

et le trophée de victoire : « notre liberté, écrit le théologien Balthasar qui parle de “liberté dramatique” et de “liberté joyeuse dans les ténèbres”, est inséparable du fait que nous avons été libérés. [...] Sans cesse il faudra que, dans l’initiative humaine, le principe et l’impulsion les plus intimes soient docilité envers Dieu.³⁹⁸¹» La liberté nécessite un acte de « reconnaissance » - élément de résolution du drame³⁹⁸² - envers Dieu : paradoxalement, seul un passage par la croix dans un mouvement d’abandon et de restitution³⁹⁸³ délivre l’homme du péché et de la mort, le rendant ainsi libre de la liberté même d’un Dieu éternel qui ne peut choisir le mal.

Une telle cession de l’homme à Dieu permet non seulement à l’homme de « choisir la vie³⁹⁸⁴», mais également au Dieu tout-puissant d’agir dans l’homme³⁹⁸⁵ qui peut alors devenir participant de l’action divine, selon les mots de saint Paul : « Je vis, mais ce n’est plus moi, c’est le Christ qui vit en moi³⁹⁸⁶». Cette puissance de Dieu en l’homme, Claudel la met en scène par les fruits que portent ses héros-hosties qui, de l’Empereur à Tobie, en passant par Violaine ou Jeanne d’Arc, apportent au drame la paix et le salut du Christ. Que, dans son humilité, Dieu soumette sa volonté et son action à l’agir de l’homme confère à ce dernier une mission et une responsabilité dans l’Histoire : il est choisi pour coopérer à l’avènement du Christ et au triomphe de Dieu. Se dessine alors le deuxième paradoxe de la liberté chrétienne : même dans cette relation libre et choisie, la *fin* a été d’avance annoncée³⁹⁸⁷ et administrée par la victoire du Christ, qui semble conditionner l’homme et déterminer l’histoire...

Avec ses héros, Claudel questionne cette curieuse liberté : l’Empereur « voi[t] la place qui est réservée à chaque homme³⁹⁸⁸» ; toute libre qu’elle soit d’y répondre, Sygne voit « la main de Dieu » dans le sacrifice qu’on attend d’elle³⁹⁸⁹ et depuis sa naissance Christophe Colomb est un « homme prédestiné dans le nom

³⁹⁸¹ H. U. von Balthasar, *Dans l’engagement de Dieu*, cité par T.-M. Pouliquen dans *Libres en Christ, la liberté chrétienne selon l’anthropologie de Hans Urs von Balthasar*, Edition des Béatitudes, 2008, p.66.

³⁹⁸² Voir les chapitres 2, II, 3 et 3, I, 9.

³⁹⁸³ Voir le chapitre 3, III, 3.

³⁹⁸⁴ Dt 30, 19.

³⁹⁸⁵ Voir le chapitre 3, III, 2.

³⁹⁸⁶ Ga, 2, 20.

³⁹⁸⁷ Voir Le chapitre 7, I, 2.

³⁹⁸⁸ RSJ, Th I, p.651.

³⁹⁸⁹ SYGNE : *Grand Dieu ! C’est ici que votre main apparaît !* (Ot, Th I, p.948).

signifie Colombe et Porte-Christ³⁹⁹⁰ ». Dans *Le Soulier de Satin*, l'action de la Providence qui sème la lettre de Prouhèze semble manipuler les amants comme elle ballote Rodrigue prisonnier sur les flots... Cette impression de mainmise ou de destin, les amants de *Partage de Midi* en accusaient déjà Dieu, à qui ils reprochaient de les avoir réunis sur le même bateau, se dédouanant ainsi de leur péché :

*YSE : Ce n'est point notre faute si nous nous sommes rencontrés sur le bateau ! / C'est quelqu'un qui nous a ajustés ensemble sur le bateau ! Ce n'est pas notre faute s'il y a quelqu'un qui nous a ajustés ensemble bon gré mal gré sur le bateau*³⁹⁹¹.

Quand bien même cette rencontre provoque une blessure nécessaire au salut, le sentiment d'y avoir été contraint donne au drame entier l'impression d'un complot divin pour la rédemption de l'homme. Or, la sensation de servitude qu'éprouve ainsi le héros face à son histoire ne trouve aucune alternative, puisqu'en échappant à ce salut pour lequel il est fait, il ne peut que rester dans son péché, qui l'aliène diablement plus...

Pourtant, au moment où Mesa pleure la rencontre de la femme qui l'a mis face à l'impératif divin, le poète chante dans ses *Cinq Grandes Odes* la joie d'être ainsi choisi et mené par Dieu : « Heureux non pas qui est libre, mais celui que vous déterminez comme une flèche dans le carquois³⁹⁹². » A sa suite, Violaine, le Père Jésuite ou Prouhèze en font l'expérience : la clé de la béatitude se trouverait paradoxalement dans le dessein de Dieu qui s'impose à la liberté de l'homme, son bonheur dans la soumission à sa volonté bienfaisante... Avec Claudel, regardons alors au fil des drames la part de liberté que Dieu laisse à l'homme... à moins qu'on ne découvre à l'inverse que, dans l'humilité divine, le choix soit donné à l'homme de laisser à Dieu la liberté d'agir ou non dans l'histoire, pour son bonheur.

I. « ...LE MUR DONT JE SUIS PRISONNIER³⁹⁹³ »

Conséquence du péché originel ou orgueil de la créature, les héros de Claudel ont en commun une soif intarissable de liberté dont ils ont été privés avant même que le drame ne commence. Si Tête d'Or cherche

³⁹⁹⁰ CC, Th II, p.575-576

³⁹⁹¹ PdM (2^{ème} version), Th II, p.901

³⁹⁹² Paul Claudel, « Magnificat », *Cinq grandes Odes, Po.* p.257

³⁹⁹³ « J'ai appris que ce n'est point dehors, c'est dedans qu'est le mur dont je suis prisonnier. » (« Au verso de Sainte Geneviève », *Feuilles de Saints*, OP p.651).

à régner souverainement, c'est parce qu'il avait auparavant essayé « en gémissant de [se] retirer des mains fortes et dures³⁹⁹⁴», dont il ne précise pas, car tout se tient chez Claudel, si ce sont celles d'une femme, celles de Dieu, ou celles d'*Anima* qui souffle en lui comme la conscience. Niant sa finitude, il crie à la liberté : « Ne voyez-vous pas que je suis faible, sans aucune défense ? [...] /Moi-même je ne puis pas renaître !³⁹⁹⁵ » ; refusant toute limite, il veut soumettre les peuples : « En cela que quelque chose ne m'est pas soumise, je ne suis pas libre³⁹⁹⁶ ». Sa soif de gouverner en maître crie sa révolte contre une servitude qu'il peine à désigner mais qu'il pressent constitutive de son être.

Dans *Le Repos du septième Jour*, le peuple demande la liberté du monde matériel envahi par les spectres des trépassés : « Délivrez-nous de l'immonde attouchement des morts !³⁹⁹⁷ » implorent-ils. L'Empereur reçoit cette requête et l'approfondit en l'intériorisant : « Quelque chose est en nous d'indestructible. Délivre cela qui est en nous prisonnier !³⁹⁹⁸ » La prière de délivrance qu'il adresse dans l'au-delà ne concerne plus seulement le monde matériel, mais l'âme elle-même, prisonnière du péché. La supplique fait écho à la prière du poète qui cherche dans l'acte poétique à délivrer « le feu intérieur » qui l'habite³⁹⁹⁹, de sorte que chez Claudel, le héros crie à une triple libération, du corps, de l'âme et de l'esprit.

La Ville met également en scène un monde privé de liberté ; le décor initial y présente la cité comme un lieu d'enfermement, « un mur sans fenêtre », « une fosse⁴⁰⁰⁰ » où les citoyens sont coincés dans une boucle qui n'est pas signe d'éternité mais de répétition vaine : « Ça se promène, explique Lambert, suivant l'allée qui a la forme d'un 8. / Ils reviendront par le même chemin.⁴⁰⁰¹ » En effet, dans cette cité l'ouvrier est « esclave » de son travail et « désire la liberté »⁴⁰⁰². Parce qu'il se sent « emprisonné avec ces gens-là », Avare désire allumer la ville d'un brasier libérateur, et même Besme, que le monde pourtant considère libre, souffre d'une pseudo-liberté qui le rend malheureux : « Étant riche, je suis libre ; étant libre, je suis seul⁴⁰⁰³ »... Il sait que la vraie liberté est intérieure et que son esprit est prisonnier de sa mélancolie : « Tu n'ignores pas ces allures

³⁹⁹⁴ TdO, Th I, p.402.

³⁹⁹⁵ TdO I, Th I, p.140-141

³⁹⁹⁶ TdO, Th I, p.416.

³⁹⁹⁷ RSJ, Th I, p.602.

³⁹⁹⁸ RSJ, Th I, p.639.

³⁹⁹⁹ Voir dans ce chapitre, II, 2, d.

⁴⁰⁰⁰ Ville, Th I, p.665.

⁴⁰⁰¹ Ville, Th I, p.664.

⁴⁰⁰² Ville, Th I, p.697.

⁴⁰⁰³ Ville, Th I, p.677.

patientes et sournoises / Par où une morne volupté, pénétrant peu à peu notre sens intime, / [...] enlace et captive en un moment notre imagination et notre volonté.⁴⁰⁰⁴ L'enfermement extérieur de la ville est le signe des prisons intérieures qui aliènent ses habitants.

Si les héros de *L'Échange* se fourvoient eux aussi sur le champ d'investigation de la vraie liberté, ils n'en revendiquent pas moins un même besoin existentiel : Laine annonce à Marthe qu'il « sera[...] libre en tout ! [et] fera[...] ce qu'il [lui] plaît de faire !⁴⁰⁰⁵», tandis que Pollock cherche dans l'argent une improbable liberté que même l'enfer ne limiterait pas⁴⁰⁰⁶. Comme pour Besme, la liberté des hommes est toute relative aux yeux des héros de *Partage de midi* : elle se confronte à celle des autres, et il y « est inquiétant d'être libre » ; chacun vit en une interdépendance contraignante : quatre personnages engagés par le « destin [à] tricoter ensemble » dont une femme qui a « [s]es enfants dans [s]on tablier »⁴⁰⁰⁷... Ce lien forme le nœud de l'intrigue puisque le drame, pour Mesa, repose sur la soumission asservissante d'Ysé à son époux, « réduite et obéissante comme un vieux cheval blanc qui suit la main qui le tire⁴⁰⁰⁸».

L'Otage a cette originalité de mettre explicitement en scène la captivité d'un principe spirituel, figuré par le Pape et image de l'âme prisonnière du monde, de la vie éternelle captive du péché. Cette aliénation est liée à la chute de l'Ancien régime qui a provoqué, pour Georges de Coûfontaine, « la servitude de l'homme à l'homme » et qui constitue l'état d'enfermement du monde extérieur. Le motif dessine également la trame de fond du *Père humilié* où Pensée, comme l'Italie encerclée par « la grande étouffeuse » autrichienne, est recouverte « d'un voile qui [l'] asphyxie »⁴⁰⁰⁹.

Dans *Le Soulier de Satin* enfin, toutes les actions individuelles sont mues par cette même soif de liberté : le roi d'Espagne veut conquérir le monde car il « dénie à toute frontière le droit de l'arrêter⁴⁰¹⁰» ; conquérant, Rodrigue veut « élargir la terre » et ne tolère aucun « mur »⁴⁰¹¹ ; converti, il « aimerait donner naissance quelque part à une liberté irrésistible comme le soleil peu à peu qui triomphe de tous les voiles

⁴⁰⁰⁴ Ville, Th I, p.676.

⁴⁰⁰⁵ E, Th I, p.542.

⁴⁰⁰⁶ THOMAS POLLOCK NAGEOIRE : *C'est la vie, ça, c'est la liberté pour toujours ! [...] L'enfer ne m'arrêtera pas et je ne me ferai pas damner pour rien !* (E, Th I, p.553).

⁴⁰⁰⁷ PdM, Th I, p.830.

⁴⁰⁰⁸ PdM, Th I, p.833.

⁴⁰⁰⁹ PH, Th II, p.150.

⁴⁰¹⁰ SdS, Th II, p.280.

⁴⁰¹¹ SdS, Th II, p.505.

sans qu'on ait l'idée de dire merci !⁴⁰¹²» Prouhèze, elle, veut quitter cette terre d'ici-bas qui est « comme une cercueil » où ses membres connaissent « la gaine de l'étroitesse et du poids », « la tyrannie [...] du fini et de l'accidentel »⁴⁰¹³. Quant à Don Camille, il recherche ce « rien qui nous délivre de tout⁴⁰¹⁴... A la liberté recherchée dans la matière répond le désir d'une liberté intérieure que ne brident ni la mort ni les fers, parcours de conversion qu'effectuent tour à tour Prouhèze puis Rodrigue⁴⁰¹⁵.

L'homme claudélien crie ainsi désespérément à la liberté car de toutes part il semble entouré de forces qui le contrôlent : quand ce n'est pas le Démon qui s'acharne contre le monde, il est prisonnier de son péché, et la seule délivrance proposée dans les drames n'est qu'un lien nouveau de l'homme qui se restitue à Dieu, de sorte qu'échappant aux puissances du Mal ou à son propre péché, le héros ne quitte une prison que pour en gagner une autre.

1. « Le mal est dans le monde⁴⁰¹⁶»

Dès sa conversion, alors même qu'il fait l'expérience de la libération intérieure, Claudel est confronté au paradoxe de la liberté chrétienne : l'amour de Dieu est si grand qu'il permet à l'homme de choisir le mal, « tel est le respect que Dieu a eu pour son œuvre, telle est la liberté qu'il lui remet entre les mains⁴⁰¹⁷ ». D'Adam et Ève aux héros claudéliens, l'interdit qui garantit la liberté⁴⁰¹⁸ fait du premier usage de cette liberté une expérience négative : lorsqu'il l'exerce, l'homme soumis aux puissances du Mal⁴⁰¹⁹ tombe dans le péché dont il se retrouve captif, Adam et Ève chassés du Paradis, Tête d'Or devenu meurtrier, Louis et Mesa adultères... Les premiers drames mettent ainsi en vis-à-vis la question de la liberté et celle du mal inhérent au monde, qui entrave cette liberté⁴⁰²⁰. C'est le thème du *Repos du Septième jour*, où le Mal est ainsi désigné et reconnu,

⁴⁰¹² SdS, Th II, p.503.

⁴⁰¹³ SdS, Th II, p.411.

⁴⁰¹⁴ SdS, Th II, p.269.

⁴⁰¹⁵ Voir dans ce chapitre, II, 2, d.

⁴⁰¹⁶ RSJ, Th I, p.648.

⁴⁰¹⁷ RSJ, Th I, p.639.

⁴⁰¹⁸ Voir le chapitre 3, I, 3.

⁴⁰¹⁹ Nous noterons « Mal » le mot qui désigne la puissance diabolique, et « mal » l'acception plus générale qui comprend le péché et la souffrance.

⁴⁰²⁰ « Le problème proprement religieux et moral du mal est le problème que cause inévitablement la création d'un monde de volontés libres, associées par une mystérieuse solidarité » (L.Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit. p.410).

figure de « L'Anti », « la fin retournée sur la cause⁴⁰²¹ ». Dans ce drame où Claudel interroge le mal et son origine, il prend bien soin de distinguer Satan du pécheur : il est « le Père du Mal », et contrairement au pécheur aveuglé, il ne connaîtra pas la miséricorde car il a péché librement, « connaissant Dieu »⁴⁰²². A l'inverse, les hommes pécheurs qui succombent au mal n'ont qu'une connaissance partielle de Dieu, ils « ne savent pas ce qu'ils font », selon les mots christiques de l'Ange Gardien, car « qui pleinement voit le bien, celui-là seul pleinement comprend ce qu'est le mal. »⁴⁰²³ L'étude de Jacques Petit sur *Le Repos du Septième Jour* perçoit ainsi le Mal « moins comme une présence que comme une force⁴⁰²⁴ », expliquant l'impulsion qui pousse l'homme à pécher.

Jusqu'à la fin de son œuvre dramatique, Claudel met en scène cette puissance de négation comme un actant du drame humain qui s'oppose au héros ou le fourvoie dans sa quête : il meut les figures de pécheurs dans *L'Échange* où le diable habite en Lechy Elbernon⁴⁰²⁵, dans *L'Otage* où l'emporte le « Sorcier Turelure⁴⁰²⁶ », dans *L'Annonce faite à Marie*, où Mara blasphème par ce qu'elle a « un diable [...] qui [lui] chantait une petite chanson⁴⁰²⁷ » ... Il agit directement comme adversaire à travers les « légions de Satan » qui peuplent l'Afrique du *Soulier de Satin*⁴⁰²⁸, les « démons de l'Amérique » qui se déchaînent en voyant Colomb arriver⁴⁰²⁹, Yblis, qui « hurle tout seul au fond de l'Enfer⁴⁰³⁰ » ou les fantômes de Sara qui l'assiègent⁴⁰³¹...

⁴⁰²¹ RSJ, Th I, p.637.

⁴⁰²² *L'EMPEREUR : L'œil de Satan pénètre dans la profondeur des énergies divines, / Et il voit la lumière, la sagesse, l'amour, la justice, la mansuétude, la générosité, / Par lesquelles il fut créé au commencement, et par lesquelles maintenant il subsiste. / Et comme l'impie, le fou et le méchant / Use du monde comme s'il était créé pour lui, c'est ainsi que Satan, connaissant Dieu, / Comme la cause à la fin, se le subordonne à lui-même.* (RSJ, Th I, p.638). Si la faute est la même pour ceux qui renient le Créateur, Satan est inexcusable parce qu'il a la connaissance de Dieu, tandis que l'homme pécheur, aveuglé par lui, prend seulement le nom d'« impie », de « fou » ou de « méchant ».

⁴⁰²³ SdS, Th II, p.306, en référence aux paroles du Christ en croix (Lc, 23, 34).

⁴⁰²⁴ Jacques Petit, *Claudel et l'usurpateur*, op. cit., p.143.

⁴⁰²⁵ *LECHY ELBERNON : Et le mal n'est point pour un seul, mais il se propage sans fin, / Car il est touché dans son hérédité. Et telle est la joie que je donne. / - Et vous n'êtes point vierge non plus.*

MARTHE : Ah ! / Certes il faut que tu sois le diable pour avoir trouvé ce mot-là ! / Démon, tu ne me confondras point. [...] / Mais par où l'homme se conserve, c'est par là que tu veux le détruire. (E, Th I, p.577-578).

⁴⁰²⁶ Ot, Th I, p.925. Turelure est en effet le « fils du sorcier Quiriace » et de la servante de Sygne (Ot, Th I, p.954).

⁴⁰²⁷ AM, Th I, p.1054.

⁴⁰²⁸ Don Pélagie parle de l'Afrique comme d'une « autre Arabie fermée et vide que les Légions de Satan essayent de nous interdire. » (SdS, Th II, p.332).

⁴⁰²⁹ CC, Th II, p.595-596.

⁴⁰³⁰ JdA, Th II, p.656.

⁴⁰³¹ HTS, TH II, p.712.

Asmodée, le démon de la luxure, est l'opposant désigné de Tobie comme il est peut-être le démon intérieur de Claudel :

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, c'est lui, cet ennemi, cet affamé de l'Âme humaine, il mord dedans ! C'est lui, ce gardien qui la garde ! Comme un chien affamé de viande, de 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 nés de la femme il flaire en bavant de désir cette odeur de péché originel.⁴⁰³²

S'opposant à Dieu qui a revêtu l'humanité jusque dans sa chair, le Mal en tout point s'oppose à l'homme qui en est l'image. Ainsi décrit par Azarias avec le lexique de la bestialité, le démon fait œuvre en l'homme de déshumanisation, s'attaquant en lui au Dieu fait homme : dans *Tête d'Or*, la puissance de Simon est une « volonté de non-homme qui [le] pousse comme du genou au milieu de [lui]⁴⁰³³ » ; dans *L'Échange*, Laine est mû par un « esprit animal et sournois⁴⁰³⁴ » qui le fourvoie ; dans *Le Soulier de Satin*, la négresse Jobarbara qui promet au Chinois de lui « faire voir le diable » se qualifie de « petit poisson de la nuit », de « chaudron qui ballotte et qui bondit », tandis que le Chinois la compare à un « impur alligator » et à un « gros ver de marée basse »⁴⁰³⁵. Quant à *Jeanne d'Arc au bûcher*, âne, mouton et cochon, les juges qui parlent « au nom du Diable⁴⁰³⁶ » sont animalisés... Face au Mal, la rédemption apporte au contraire une plénitude d'humanité à l'homme non pas transformé en dieu - promesse fallacieuse du serpent de la Genèse - mais glorifié dans son humanité que le Christ a rendue parfaite en la revêtant, « le grand mâle dans la gloire de Dieu, / L'homme dans la splendeur de l'août⁴⁰³⁷ ».

Si le Mal est mentionné dans chaque drame, on voit pourtant évoluer à partir du *Soulier de Satin* le rapport que Claudel entretient avec lui : dans les premières pièces, les forces maléfiques sont puissantes ; cause du péché des hommes, elles les mènent à leur perte. Ainsi, dans *Le Repos du septième Jour*, l'Empereur

⁴⁰³² HTS, Th II, p.717.

⁴⁰³³ TdO, Th I, p.363.

⁴⁰³⁴ E, Th I, p.567.

⁴⁰³⁵ SdS, Th II, p.303-304.

⁴⁰³⁶ Par un quiproquo comique qui souligne le ridicule des détracteurs de Jeanne, il est fait mention du diable non plus comme une force ésotérique et païenne, mais comme une puissance agissante au sein même de l'Église :

L'ÂNE : Jeanne, reconnais-tu que c'est par l'aide du Diable très puissant notre Seigneur...

Tous font le geste de se lever.

PRAESES : Assis ! assis ! quels idiots ! Assis au nom du Diable. (JdA, Th II, p.655).

⁴⁰³⁷ PdM, Th I, p.900.

a beau savoir que « le Mal est ce qui n'est pas⁴⁰³⁸ », l'importance que Claudel lui accorde est loin de le représenter comme ce « néant » qui le définit... Mais quand les personnages démoniaques reparassent dans les derniers drames, leur rôle change radicalement : par un paradoxe qui les tourne en dérision, ils viennent circonscrire le Mal à la corporéité des démons qui l'incarnent. Par ce procédé de réduction, le Mal, dédramatisé, n'est plus une force mais un simple personnage ; ridiculisé, il devient même témoin de la sainteté : « Cacha-diablo⁴⁰³⁹ » sert malgré lui le Roi alors qu'il pensait lui désobéir⁴⁰⁴⁰ et les démons de Christophe Colomb ne s'acharnent sur celui-ci que parce qu'ils le redoutent⁴⁰⁴¹... Une inversion s'est opérée et la peur qui étreignait les vivants dans le *Repos du Septième Jour* saisit désormais Huitchtlipochtli, Quetzalcoatl, Tlaloc, Ixtlipetzloc et « tous les dieux », manifestant le grand détachement de Claudel à l'égard du Mal et célébrant en contre-point la victoire de Dieu qu'ils savent d'avance acquise sur eux. Réduit à une simple évocation ou tourné en dérision, le Mal finit par perdre toute consistance, et même tout intérêt, pour le poète qui écrit dans son *Journal* en 1924 : « Le bien est plus intéressant que le mal, parce qu'il est plus difficile.⁴⁰⁴² » De fait, l'œuvre claudélienne est sous-tendue par cette certitude théologique proférée par l'Empereur, que le Mal est néant et qu'il ne peut rien contre Dieu : « sans la permission du Ciel ouvert et bleu, dit-il au Démon, / Il ne vous est pas permis de nous nuire.⁴⁰⁴³ » De même, Marthe s'affranchit du diable qui habite en Lechy parce qu'elle sait qu'il est d'avance vaincu : « Pour quoi faire détruire ? lui demande-t-elle. Tout est vain contre la vie, humble, ignorante, obstinée⁴⁰⁴⁴... Face au Mal et à son œuvre de négation, le bien est en effet plus subtil et plus propre à servir le drame, parce qu'il ne se prend pas mais se conquiert, parce qu'il n'agit pas mais compose.

⁴⁰³⁸ RSJ, Th I, p.625. « *La théologie chrétienne se saisira de la définition du mal donnée par Plotin comme n'étant qu'une privation, une simple absence du bien.* » (L. Bouyer, *Dictionnaire théologique*, op. cit., p.408.

⁴⁰³⁹ Surnom de Don Camille (SdS, Th II, p.423).

⁴⁰⁴⁰ DONA PROUHEZE : *L'important est que vous fassiez ce que je veux et depuis dix ans [...]*

En gros je n'ai pas de reproches à vous faire et je crois que le Roi est content.

DON CAMILLE : *Quel bonheur ! Ainsi pour lui rendre service il a suffi que je cesse de lui obéir !* (SdS, Th II, p.422).

⁴⁰⁴¹ Les démons, qui peuvent voir en esprit, selon leur nature, s'effrayent à la vue de Christophe Colomb, dans le bateau duquel vient d'être célébrée la messe : « *Oh là là ! j'ai peur ! j'ai froid ! j'ai chaud ! je claque des dents* » dit l'un ; « *j'ai la colique ! j'ai une espèce de ver dans les boyaux qui me fait beaucoup de mal* » dit un autre. « *Hélas ! hélas ! C'est fini de mes grands repas de chair humaine ! c'est fini de la grande chaudière aztèque !* » se lamente un troisième ... En repréailles à l'arrivée du Christ que représentent la venue du héros et la foi qu'il apporte, ils s'unissent avec les diables de l'Afrique pour déclencher une tempête : « *La mer bout depuis l'Amazone jusqu'au cap des Tempêtes ! Quel saladier ! quelle soupe au lait ! Nous allons voir ce que M. Christophe Colomb va faire là-dedans avec ses petites caravelles !* » (CC, Th II, p.595-596).

⁴⁰⁴² JI, p.616.

⁴⁰⁴³ RSJ, Th I, p.612.

⁴⁰⁴⁴ E, Th I, p.577-578.

2. « Il n'y a pas moyen d'échapper⁴⁰⁴⁵ »

En s'opposant radicalement au Bien, le Mal reste ainsi un actant marginal du drame claudélien. En revanche, la souffrance et le péché, ces deux autres acceptions du mal, sont « plus intéressants » et donnent davantage matière à la composition dramatique, parce qu'ils deviennent l'occasion d'un bien. Au point que le mal entendu comme "souffrance" n'est même pas appréhendé comme tel par le poète :

Le chrétien ne considère comme mal que ce qui le sépare de Dieu, et le mal qui l'afflige, s'il vient de Dieu, n'est pas un mal, mais au contraire un bien qui l'en rapproche. C'est pourquoi [...] le chrétien est joyeux, et trouve joie dans son sacrifice même.⁴⁰⁴⁶

Un tel argument qui défie la logique du sage sert la jubilation du poète chrétien et lui permet, ironie du fou, de célébrer la souffrance, utile dans l'économie du salut pour compenser le déséquilibre induit par le péché. Si la théologie ne peut cautionner l'assertion « s'il vient de Dieu », elle loue avec Claudel la toute-puissance divine, effectivement capable de donner sens à l'insensé en transfigurant la souffrance en œuvre de salut, le sang en eau baptismale⁴⁰⁴⁷. Aussi faut-il lire, à l'origine de cette souffrance, la « bienheureuse faute » à laquelle est suspendu tout le drame du salut. Entre le Mal qui l'engendre et la souffrance qui le rachète, le péché concentre l'intérêt dramatique de la question du mal. Même s'il ne saurait en aucun cas être considéré comme un bien, il côtoie le bien de deux manières propres à nourrir sa liberté, et que préfigure cette « mer » qu'elle inspire mais dont on venait d'apprendre qu'elle n'était qu'une « eau dormante », apparentée à la mort. Dans *Le Soulier de Satin*, en vertu de la relation d'interdépendance du créé, c'est « Don Balthasar [qui] va payer [la] fuite [de Prouhèze] de sa vie⁴⁰⁴⁸... Loin de recevoir la liberté désirée, celui qui se laisse mener par ses passions pour y trouver la liberté est enfermé dans une prison plus grande encore, que symbolisent les « ronces et [...] épines charitables » qui retiennent Prouhèze alors qu'elle s'exclame : « Je suis libre ! »⁴⁰⁴⁹, cri antithétique qui sonne aussi faux que sa liberté. Avec l'intervention de son Ange Gardien, elle fait alors

⁴⁰⁴⁵ SdS, Th II, 299.

⁴⁰⁴⁶ J I, p.306.

⁴⁰⁴⁷ *PENSEE* : Une âme comme la mienne, ce n'est pas avec de l'eau qu'on la baptise, c'est avec le sang ! (PH, Th II, p.149).

⁴⁰⁴⁸ SdS, Th II, p.307.

⁴⁰⁴⁹ SdS, Th II, p.307.

l'expérience d'une geôle plus contraignante encore : le scrupule ou la conscience⁴⁰⁵⁰ gâtent ce qui restait de vie dans cette liberté usurpée. Prouhèze en fait les frais lorsqu'elle se prépare à rejoindre Rodrigue : « Il y aura un autre gardien qui m'aidera et auquel vous n'échapperez pas si aisément, la prévient Don Balthasar, [...] l'Ange que Dieu a placé près de vous, dès ce jour que vous étiez un petit enfant innocent⁴⁰⁵¹ ». La suite du drame montre en effet que l'Ange Gardien n'a pas quitté Prouhèze, frappant un « coup sourd » dans sa conscience : « c'était mon hameçon au fond de tes entrailles, lui révèle-t-il, et moi je réglais le fil comme un pécheur longanime.⁴⁰⁵² » Ce fil, qui relie l'âme à Dieu est présenté comme un lien insécable puisque Prouhèze a beau tirer, elle ne fait qu'en renforcer le nœud. Pour Rodrigue, la conscience se fait entendre par la voix du serviteur chinois, « l'homme que la Providence a placé près de lui pour lui donner l'occasion de faire son salut⁴⁰⁵³ », puis par Dona Sept-Épées : « Il y a quelque chose dans mon âme qui est vous et qui épie vos mouvements, / Vous n'échapperez pas à votre petite Sept-Épées⁴⁰⁵⁴ »...

Si le héros écoute cette conscience et tâche de ne pas pécher, il n'en reste pas moins prisonnier d'un autre mur incontournable : sa faiblesse naturelle achève de l'aliéner, l'empêchant comme saint Paul de faire « le bien qu'[il] voudrai[t] » et lui faisant commettre « le mal qu'[il] ne voudrai[t] pas »⁴⁰⁵⁵. Même avec une grande rectitude d'intention, le héros est impuissant face au péché qui s'empare de lui inexorablement et devient pour lui un cachot inéluctable. Avant même que l'intrigue amoureuse ne se noue, Pensée désigne en Orian sa prison : « Le voici non loin de moi comme un homme entièrement libre et dégagé, / Sans savoir que cela n'est pas et de quel lien je lui suis déjà attachée. / Oui, qu'il le veuille ou non⁴⁰⁵⁶ ». Dans la scène suivante, Orian prophétise de même à Pensée costumée : « Nous saurons vous rendre captive, ô saison qui piquez toute chose avec votre flèche ardente ! [...] Voyez ! Ces murailles de verdure presque noire, sur qui vous n'avez aucune emprise / Ne sont là que pour nous séparer du monde.⁴⁰⁵⁷ » La suite du drame leur donne

⁴⁰⁵⁰ Le motif était déjà esquissé dans *l'Échange*, où la mer déchaînée « avertit les mauvaises consciences ». (E, Th I, p.555). Il est à mettre en lien avec celui de la « mémoire » par laquelle l'homme reconnaît Dieu. (Voir le chapitre 2, II, 3).

⁴⁰⁵¹ SdS, Th II, p.276.

⁴⁰⁵² SdS, Th II, p.404.

⁴⁰⁵³ SdS, Th II, p.311.

⁴⁰⁵⁴ SdS, Th II, p.499.

⁴⁰⁵⁵ Rm, 7, 20.

⁴⁰⁵⁶ PH, Th II, p.132.

⁴⁰⁵⁷ PH, Th II, p.144.

raison, puisque son amour pour Pensée le rend « si sombre et si fermé⁴⁰⁵⁸» que le Pape lui demande : « Dis-moi, c'est donc si fort ces attachements de la terre ?⁴⁰⁵⁹ » Si forts, qu'il préfère être enfermé dans la mort plutôt que dans ce péché mortel. Car le héros est conscient de cette faiblesse et sait qu'il ne pourra échapper au péché. Prouhèze la redoute tellement qu'elle s'en dédouane d'avance auprès de Don Balthasar : « Je vous ai loyalement averti. [...] Tout ce que je pourrai faire pour vous échapper et pour rejoindre Rodrigue, / Je vous donne avertissement que je le ferai. [...] Vous voyez, je me défie tellement de ma liberté que je l'ai remise entre vos mains.⁴⁰⁶⁰ » De même à la fin du drame, son âme-sœur Rodrigue « promet », « crache par terre » mais prédit qu'il « ne tiendra[...] pas »⁴⁰⁶¹, et les mêmes ronces qui retenaient Prouhèze peinent à retenir Rodrigue qui, dans le délire de sa maladie, « essaye de sortir de ce taillis inextricable qu'il entend se rompre et se froisser devant lui sous le poids d'une présence invisible⁴⁰⁶² ». Quoiqu'ils envisagent, les amants semblent ainsi condamnés à finir enfermés à cause d'une déficience contre laquelle ils ne peuvent rien.

Et lorsque le pécheur a enfin tellement consenti à sa faiblesse qu'elle est devenue pour lui une force, il se trouve pris dans de nouveaux rets : d'un côté, le mariage est une « attache »⁴⁰⁶³ ; d'un autre, le renoncement à l'amant(e) bâtit des murailles de tristesse, « la prison » étant pour Rodrigue « là où [Prouhèze] n'[est] pas⁴⁰⁶⁴ »... Le héros fait alors l'expérience d'une solitude si douloureuse qu'il se retrouve comme Prouhèze « au fond d'une prison⁴⁰⁶⁵ ». Certes, son renoncement à Rodrigue est qualifié par La Lune de « sortie désespérée », qui évoque la libération du péché ; mais, délivrée, Prouhèze n'en semble pas plus heureuse : ce renoncement la laisse dans un « relâchement affreux », « un abîme », un « vide » qui l'ensevelissent⁴⁰⁶⁶ plus encore, tandis que Rodrigue est prisonnier d'un « paradis de torture » auquel « il y a impuissance pour [lui] désormais d'échapper.⁴⁰⁶⁷ » Et quand Prouhèze trouve finalement la joie dans cette abnégation, c'est parce qu'elle s'est remise entre les mains de Dieu qui garde désormais sa liberté :

⁴⁰⁵⁸ PH, Th II, p.163.

⁴⁰⁵⁹ PH, Th II, p.168.

⁴⁰⁶⁰ SdS, Th II, p.275.

⁴⁰⁶¹ SdS, Th II, p.508.

⁴⁰⁶² SdS, Th II, p.323.

⁴⁰⁶³ E, Th I, p.543.

⁴⁰⁶⁴ SdS, Th II, p.301.

⁴⁰⁶⁵ SdS, Th II, p.366.

⁴⁰⁶⁶ LA LUNE : *cette crise, cette sortie désespérée tout à coup, / Et tout à coup ce relâchement affreux, cet abîme, ce vide où elle était qu'elle me laisse ! / Regardez-la à genoux, cette douleur de femme ensevelie dans la lumière !* (SdS, Th II, p.367-368).

⁴⁰⁶⁷ SdS, Th II, p.370.

« Comment faire pour vouloir quand j'ai remis à un autre ma volonté ? Comment faire pour remuer un seul doigt quand je suis prise et tenue ?⁴⁰⁶⁸» Force est ainsi de constater que la liberté ne se trouve assurément pas là où la cherche le héros, et qu'au fond, elle n'existe peut-être même pas.

II. « ... TELLE EST LA LIBERTE QU'IL LUI REMIT ENTRE LES MAINS »⁴⁰⁶⁹

*Ô Ange ! de même qu'au jour premier tu attestais en la recevant
la lumière de la Gloire, aujourd'hui en la rejetant,
Tu ne glorifies pas moins la Justice. [...] /
Tel est le respect que Dieu a eu pour son œuvre, telle est la liberté qu'il lui remit entre les mains.⁴⁰⁷⁰*

L'homme n'est pas voué à l'inéluctabilité de son péché, que sa faiblesse excuse : Dieu, « qui reste fidèle⁴⁰⁷¹ », ne le laisse pas dans l'aveuglement et dans l'auto-privation de sa liberté. Au contraire, il redessine pour lui « le cadre d'une liberté nouvelle dans le Christ » : en révélant son visage dans l'incarnation, il restaure la possibilité de *voir* le Bien, et par le sacrifice d'amour de la croix, il délivre l'homme du mal. C'est donc sous l'angle d'une libération que Claudel aborde dans ses drames la question de la liberté, qui prend alors pour nom le Christ.

Parce que l'homme peut coopérer au salut en se conformant à lui, l'œuvre de rédemption devient l'espace d'une liberté renouvelée où se déploie la possibilité, pour l'homme, de prendre part à l'œuvre de Dieu. Ainsi, l'appel originel à la ressemblance divine, indissociable de l'appel à l'existence, contient implicitement l'appel au salut⁴⁰⁷². En répondant à cet appel qui forme sa vocation, l'homme à la fois réalise ce qu'il est depuis l'origine, une image de Dieu, et participe à la rédemption du monde, par la ressemblance au Christ. Chez Claudel, la liberté est ainsi engagée dans l'Histoire et participe à son accomplissement : la

⁴⁰⁶⁸ SdS, Th II, p.443.

⁴⁰⁶⁹ RSJ, Th I, p.639.

⁴⁰⁷⁰ RSJ, Th I, p.639.

⁴⁰⁷¹ 2 Ti 2, 13.

⁴⁰⁷² Dieu a tout créé « d'un seul coup » ; la Parole qui crée est la même Personne trinitaire que le Verbe rédempteur, le Christ, qui, se révélant aux hommes, ne fait que manifester l'appel originel antérieur au péché.

réponse à l'appel divin est au sens propre une "responsabilité". Dès lors, la liberté n'est plus une question d'être mais d'agir, ce qui la rend constitutivement dramatique.

Cette liberté prend pour postulat une dépendance ontologique de la créature à son Créateur :

Vous êtes là et je suis là. / [...] Et vous êtes ma fin, et moi aussi je suis votre fin. [...] / Pas un souffle de ma vie que je ne doive à votre éternité. [...] / Vous êtes ma vie et je ne puis être autre part qu'avec Vous⁴⁰⁷³.

Les personnages qui cherchent hors de Dieu leur liberté, à l'instar de Tête d'Or ou de Louis, ne connaissent pas la joie des enfants de Dieu. Si les premiers drames questionnent la liberté ontologique de l'homme, bien vite la maturité spirituelle et la culture théologique de Claudel font évoluer la question. À partir de *L'Otage*, les drames interrogent le propre de la liberté chrétienne, qui ne peut s'exercer que dans le rapport consenti d'une créature à son Créateur. Sygne y exerce cette liberté dans la douleur, mais dès *L'Annonce faite à Marie*, la dépendance à Dieu devient source de joie :

VIOLAINE : Loué soit Dieu qui m'a donné ma place, tout de suite et je n'ai plus à la chercher. Et je ne lui en demande point d'autre. [...] / Tout est parfaitement clair, tout est réglé à l'avance et suis très contente. / Je suis libre, je n'ai à m'inquiéter de rien, c'est un autre qui me mène, le pauvre homme, et qui sait tout ce qu'il y a à faire !⁴⁰⁷⁴

Plus rien à craindre ni à désirer lorsqu'on est tout entier dans la main de Celui qui donne l'existence. Seule la contemplation de l'unicité divine permet de comprendre la liberté non plus comme un choix, mais comme une participation volontaire à une totalité, la vie béatifique en Dieu.

1. « Vous m'appelez, Verbe de Dieu ⁴⁰⁷⁵ »

*L'inexorable amour me tient par les cheveux.
Puisque je suis à toi, découvre-moi ta face !
Puisque tu tiens mes mains, que veux-tu que je fasse ?
Toi qui m'as appelé, dis-moi ce que tu veux⁴⁰⁷⁶.*

À l'origine du drame, il est une parole irrésistible auquel tous les personnages aspirent plus ou moins consciemment à répondre, appel de Dieu qui ne cesse de « susciter » toute chose à l'existence. Pour Claudel,

⁴⁰⁷³ Paul Claudel, « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, Po. p.238.

⁴⁰⁷⁴ AM, Th I, p.999.

⁴⁰⁷⁵ « Hymne du Saint Sacrement », *Corona Benignitatis Anni Dei*, OP p.399.

⁴⁰⁷⁶ *Vers d'Exil*, OP, p.17.

cette parole créatrice se confond avec le désir : intérieur ou extérieur, l'appel extrait le héros de sa solitude ou de son ennui et l'engage dans l'histoire. Avec lui naissent ainsi la possibilité d'une action (*drama*)⁴⁰⁷⁷ qui rend l'homme agissant et responsable, et la perspective d'une rencontre qui le sort de sa funeste autonomie. *A priori*, l'appel est donc positif, vecteur de liberté ; il est en soi un acte salvifique puisqu'il sort l'homme de sa solitude. Pour Tête d'Or, « hors du silence une voix telle que la voix humaine / S'est adressée à [s]on cœur, et il s'est fondu comme une masse de fer ! Elle résonne encore ! Cet espoir qui réchauffe comme le café !⁴⁰⁷⁸» Voix qui se lève pour susciter un sauveur dans un monde que perd l'ennui et l'ennemi, cette motion intérieure déclenche l'action dramatique et donne au héros son espérance. Dans *Le Repos du Septième Jour*, c'est le peuple qui appelle l'Empereur : il « élève les mains vers [lui] » et le désigne pour apporter le salut. De même, Louis est appelé par Marthe « dans [s]on angoisse »⁴⁰⁷⁹, comme l'homme par le Christ à Gethsémani. Monsieur Badilon attend chez Sygne « cette chose pour laquelle il apparaît qu'[elle a] été créée et mise au monde⁴⁰⁸⁰ » : « Sygne, sauvez le Saint-Père ! » la supplie-t-il⁴⁰⁸¹... À partir de *L'Annonce faite à Marie*, l'appel s'étend à tous les personnages : Violaine est désignée par Pierre de Craon pour rebâtir l'Église, puis par Mara pour sauver son enfant. A sa suite, Orian est doublement convoqué, par le Pape qui lui demande de « reste[r] avec [lui] à cette heure où tous vont [l]e répudier », et par l'Empereur dont il est « chargé d'[...]exécuter » l'ordre⁴⁰⁸². De même, *Le Soulier de Satin* est l'histoire d'un seul et même appel divin porté par différentes voix : Don Camille supplie Prouhèze de lui apporter son Dieu ; Rodrigue est « le maître qui [l']appelle⁴⁰⁸³ » nuit et jour ; Pélage l'envoie ensuite en Afrique⁴⁰⁸⁴, avant que l'Ange Gardien ne l'engage au sacrifice, en l'incitant à écouter au fond d'elle, « entre le cœur et le foie, ce coup sourd, cet arrêt net, cette touchée urgente⁴⁰⁸⁵ » ; en répondant à son mari qui l'envoie en Afrique elle « a trouvé son destin et [...] son destin l'a

⁴⁰⁷⁷ Voir le chapitre 3.

⁴⁰⁷⁸ TdO, Th I, p.403.

⁴⁰⁷⁹ MARTHE : *Louis Laine, je t'appelle dans mon angoisse !* (E, Th I, p.568).

⁴⁰⁸⁰ Ot, Th I, p.950.

⁴⁰⁸¹ Ot, Th I, p.947.

⁴⁰⁸² Ot, Th I, p.921

⁴⁰⁸³ SdS,Th II, p.276.

⁴⁰⁸⁴ « *C'est cela que je suis venu vous annoncer, Prouhèze, un devoir à la mesure de votre âme.* » (SdS, Th II, p.335.)

⁴⁰⁸⁵ SdS, Th II, p.404.

trouvée⁴⁰⁸⁶». Rodrigue reçoit aussi du Roi une mission qui motive sa quête, « un de ces appels silencieux dans le secret de la chapelle intérieure⁴⁰⁸⁷» :

LE ROI : Celui que je veux, [...] / D'un seul éclair il a su que c'est à lui, et cette sierra toute bleue, il y a longtemps qu'elle se dressait à l'horizon de son âme ; il n'y a rien [...] qu'il ne reconnaisse et que d'avance je ne lui ai donné par écrit. / Pour lui, le voyage n'a point de longueurs et le désert point d'ennuis⁴⁰⁸⁸.

Il répond également à l'appel de Prouhèze, qui se confond avec celui de l'Afrique : « Une lettre m'a fait venir, un appel, une volonté à laquelle je n'avais rien à imposer. [...] Il n'y a plus d'appel, dites-vous ? Ce n'est pas ce que dit le cœur en moi qui écoute⁴⁰⁸⁹», avant que sa fille ne l'engage à « délivrer les captifs »... Ce triple appel suscite en Rodrigue un conquérant, un poète et un amant et le conduit de la maîtrise des mers à l'imprévu du ciel. De même pour Christophe Colomb, « c'est la Volonté de Dieu qui [l]'appelle vers l'Ouest⁴⁰⁹⁰ » à parcourir la terre⁴⁰⁹¹, et par la voix du Chœur, cet appel est doublé d'une clameur céleste qui l'envoie conquérir le ciel : « Christophe Colomb ! Christophe Colomb ! Viens avec nous ! Viens avec nous ! [...] Quitte ta patrie ! quitte ta patrie ! quitte, quitte, quitte ta patrie ! Comme Abraham que Dieu appela hors de Ur.⁴⁰⁹² » « Réunir la terre de Dieu » et gagner le Paradis n'est en somme qu'une seule et même vocation qui engage le corps et l'âme, un seul enjeu qui entraîne une action temporelle et éternelle. Dans le drame suivant, les voix venues du ciel envoient Jeanne d'Arc en mission : « Jeanne ! Jeanne ! Fille de Dieu, va ! va ! va !⁴⁰⁹³ ». Écho aux voix de Domrémy qui l'avaient conduite à prendre les armes, elles amalgament en une seule et même vocation l'appel à libérer la France et l'appel à mourir pour Dieu. Enfin, l'appel de Sara motive toute *L'Histoire de Tobie et de Sara* :

TOBIE LE JEUNE : Père, c'est étrange, il me semble que j'entends là-bas une voix qui se lamente. Écoute ! [...] / Un appel ! Chaque matin sans aucun bruit elle [la voix] m'éveille ! / Et chaque soir avant que je m'éteigne pour dormir, elle est là comme un reproche. Chaque pas que je fais en avant, j'entends, je l'entends mieux !⁴⁰⁹⁴

Si l'Épouse appelle l'Époux à son secours, c'est aussi la grâce qui, comme Abraham, engage le héros à quitter son pays et ses parents pour recevoir une descendance qui portera le salut... Cri des hommes qui appellent

⁴⁰⁸⁶ SdS, Th II, p.344.

⁴⁰⁸⁷ SdS, Th II, p.431.

⁴⁰⁸⁸ SdS, Th II, p.282.

⁴⁰⁸⁹ SdS, Th II, p.437-438.

⁴⁰⁹⁰ CC, Th II, p.580.

⁴⁰⁹¹ « Ah ! se languit-il, combien de temps tarderai-je encore à suivre l'appel de ce soleil qui m'invite à le suivre ! » (CC, Th II, p.584).

⁴⁰⁹² CC, Th II, pp.557 et 581.

⁴⁰⁹³ JdA, Th II, p.666.

⁴⁰⁹⁴ HTS, Th II, pp.702 et 716.

un héros à leur secours ou cri de Dieu qui convoque pour eux un rédempteur, appel à libérer le pays, à sauver la France, le pape, une âme en détresse ou la chrétienté, l'appel claudélien est messianique ; convocation au salut, il touche autant les saints que les hommes pécheurs, car tous sont appelés⁴⁰⁹⁵.

Bien que l'appel soit polyphonique, il n'y a qu'une vocation : le héros est appelé à fournir « une certaine totalité⁴⁰⁹⁶ » de lui-même, à réunir ses « possibilités » pour devenir image du Christ, un être « un » qui participe au salut.

Notre âme, écrit Claudel en 1929, quand elle n'a pas reçu un appel, entendu son nom prononcé, elle est comme une armée au bivouac, dispersée de tous côtés. Au premier coup du clairon et drapeau déployé elle forme un carré invincible. C'est le but qui la rassemble et la constitue, lui donne conscience d'elle-même. C'est pourquoi S.Paul dit des païens : ...incompositos.⁴⁰⁹⁷

Qu'il soit donc appelé par la femme, le prêtre ou le monde, c'est toujours le « but » qui appelle le héros, Dieu qui lui désigne sa « fin », qui est - puisque tout en lui est *un* - à la fois Dieu lui-même, l'homme lui-même et la mission qu'il doit remplir. Parce qu'il sollicite un sauveur et parce qu'il est Dieu prononçant le nom de l'homme, l'appel glorifie ce dernier en le désignant comme une Parole divine. Cette vocation *une* est donc à la fois individuelle et collective. Individuelle, car l'homme est appelé pour son propre salut, pour correspondre à ce nom qui le désigne⁴⁰⁹⁸. Par la bouche de Mesa, Claudel voit dans cet appel même la plénitude de l'être qui répond au nom qui l'a fait : « Ô la joie d'être pleinement aimé ! ô le désir de s'ouvrir par le milieu comme un livre ! [...] / Et soi-même, ceci seulement, eh quoi, / Que l'on est totalement clair, lisible, mais que l'on se sente actuellement / Prononcé / Comme un mot supporté par la voix et par l'intonation de son verbe⁴⁰⁹⁹ ! » Et vocation collective, car l'homme est appelé pour dénouer une situation dramatique : s'il y a un appel, c'est qu'il y a un *écart* que l'appelant investit de sa voix et que l'appelé est chargé de remplir de sa présence. L'appel investit l'espace dramatique à la fois pour le désigner comme tel et pour le combler : « si on ne l'appelle plus, nous dit Claudel à propos de Jeanne d'Arc, c'est parce qu'elle est arrivée⁴¹⁰⁰ » ...

⁴⁰⁹⁵ Eph, 4, 4.

⁴⁰⁹⁶ PdM, Th I, p.858.

⁴⁰⁹⁷ J I, p.866.

⁴⁰⁹⁸ Voir le chapitre 4, II, 5.

⁴⁰⁹⁹ PdM, Th I, p.842.

⁴¹⁰⁰ « Sainte Jeanne d'Arc », *Visages radieux*, OP p.845

En envoyant l'Irrépressible du *Soulier de Satin* solliciter sur scène les personnages⁴¹⁰¹, Claudel met en scène la nécessité d'un appel qui rende les personnages participants du drame, quel que soit leur rôle. À leur image, tous les hommes sont appelés dans le drame à une vocation qui leur est propre. Mais parmi les appelés se distinguent ceux que la littérature nomme « héros » ou que l'Église canonise comme « saints », à l'exemple de Jeanne d'Arc. Certains élus reçoivent ainsi une vocation plus particulière, non pour eux-mêmes mais pour le peuple entier, pour une époque donnée⁴¹⁰² et indépendamment de leur propre salut, qui devient une conséquence collatérale à leur vocation. Claudel ne tente pas d'expliquer le mystère de l'élection particulière, mais il fait comprendre qu'il y a un appel parce qu'il y a une mission : tout comme la beauté appelle le poète, la détresse « suscite » un sauveur et le péché un rédempteur ; Dieu convoque des conquérants pour découvrir le monde visible, des poètes et des prêtres pour le traduire, des muses et des amantes pour en livrer le secret, un Christ pour le sauver. Ainsi, Ivors a « toujours senti sur [lui] une élection et avec [lui] une prérogative⁴¹⁰³ » et en Tobie, « Dieu suscite[...] un berger »⁴¹⁰⁴ par un appel irrésistible : « Lorsque Dieu joue de la flûte il n'y a point de barrière qui soit capable de retenir ce cœur de chair⁴¹⁰⁵ », explique Tobie à sa femme pour justifier le départ de son fils ; Simon Agnel, Sygne, Violaine, Jeanne d'Arc... tous sont appelés individuellement, par leur prénom, pour résoudre un drame inscrit dans le temps historique, apporter à l'intrigue un dénouement et aux autres hommes le salut. Ce faisant, l'appel conforme le héros au Christ, archétype de l' élu⁴¹⁰⁶, qui apporte la délivrance. De ce point de vue, l'appel divin est donc à la fois une nécessité, un honneur et une glorification pour l'homme ainsi convoqué pour l'accomplissement de l'histoire et la rédemption du monde.

Pourtant, la perception de l'élection divine comme une participation à la gloire de Dieu n'est pas le fait de tous les personnages ... Tel Jacob avec l'Ange, Tête d'Or lutte avec le Soleil jusqu'à la mort, tandis que Sygne répond à contrecœur à l'appel que lui adresse le Christ par la voix de Monsieur Badilon. Il faut dire que chez Claudel, l'appel est une parole ambiguë : certes, il s'adresse à l'individu, mais pour lui imposer une place

⁴¹⁰¹ Scène II, Journée II, SdS, Th II, p.321-324.

⁴¹⁰² Balthasar voit dans l'apparition d'un grand saint « un temps privilégié de l'histoire de l'Église accordé par l'Esprit-Saint ». (*La Théologie de l'histoire, op. cit.* p.120).

⁴¹⁰³ Ville, Th I, p.721.

⁴¹⁰⁴ HTS, Th II, p.705 et 709.

⁴¹⁰⁵ HTS, Th II, p.706.

⁴¹⁰⁶ Le nom du *Christ*, « celui est oint », le désigne comme archétype de l' élu.

et une responsabilité dans un tout qui le désindividualise ; certes il engendre la liberté car il requiert une réponse libre, mais cette réponse ne supporte aucune condition et ne peut être qu'un consentement, l'« *Adsum* » qui forme la devise des Coûfontaine ou le chant de reconnaissance des amants du *Partage* : « C'est moi ». Répondre à sa vocation, c'est être « présent » pour Celui qui appelle et coïncider à sa présence car « tout ce qui a reçu de Dieu un nom est capable de *répondre* à ce nom.⁴¹⁰⁷ » Hors de cet appel et de ce nom, il n'y a pas de vie ; hors du consentement, il n'y a qu'une négation, soustraction à la vie que la théologie définit comme un néant. Cette tension rend « la liberté [...] dramatique, ou plutôt, c'est elle justement qui finit par être ontologiquement le noyau dramatique du « je », à cause d[e ce] double dynamisme [d'auto-possession et de consentement] qui la constitue et qui préside à tout acte humain. »⁴¹⁰⁸ L'exercice libre de la volonté ne peut qu'être un consentement.

Si Claudel insiste dans ses drames sur l'appel et le mystère de l'élection particulière de certains, c'est parce qu'il interroge aussi son génie et sa propre vocation. De *Tête d'Or* à *Partage de Midi*, à l'heure où il cherche à la fois le sens de sa conversion si soudaine et de sa vocation - religieuse et artistique - il ne peut encore mettre en scène ni la joie d'être choisi, ni la paix à consentir au mystérieux appel. Une fois encore, la réponse heureuse à l'appel divin ne point qu'à partir de *L'Annonce faite à Marie*. Aussi, le rapport de Claudel à la vocation évolue avec le temps. À l'époque de *Tête d'Or*, il y voit le signe d'une exclusion, comme l'analyse Marie-Madeleine Fragonard : « L'élection est une chose personnelle, dont le secret ne peut être communiqué. Elle oblige l'élu au silence, à l'incommunicabilité : elle l'oblige à être séparé des hommes par une barrière d'incompréhension : ils peuvent l'aimer, mais non le comprendre.⁴¹⁰⁹ » C'est la posture de Claudel à la fin de ses années d'adolescence, alors qu'il est encore encombré de son génie littéraire et de sa nouvelle vocation de chrétien. Avant même d'y répondre, accepter sa vocation constitue déjà un drame personnel, dont Mesa se fait l'écho ; il a beau avoir goûté la douceur de l'appel divin, il souffre de son intransigeance : « Ô le tourment de se sentir épelé comme de quelqu'un qui n'en vient pas à bout ! Il ne me laisse pas de repos ! / J'ai fui à cette extrémité de la terre ! [...] / Et je suis comme un débiteur que l'on presse et qui ne sait point

⁴¹⁰⁷ « La légende de Prâkriti », *Figures et paraboles*, OPr p.946

⁴¹⁰⁸ A. Scola, cité par T. M. Pouliquen, *Libres en Christ*, op. cit., p.43).

⁴¹⁰⁹ M.-M. Fragonard, *Tête d'Or ou l'imagination mythique chez Paul Claudel*, Collection de l'École Normale supérieure de Jeunes Filles (ex-Sèvres), 1967, p.18.

même ce qu'il doit.⁴¹¹⁰ » Dans *L'Otage*, écrit après la crise vocationnelle et le mariage du poète, la notion d'amour intervient enfin dans le sacrifice de l'écu : « Il est facile d'accepter la mort, et la honte, et le coup sur le visage, et l'inintelligence, et le mépris de tous les hommes. / [...] Tout est facile, ô mon Dieu, à celui qui Vous aime.⁴¹¹¹ » Mais cet amour théorisé par Monsieur Badilon n'est pas encore effectif pour Sygne qui se donne à contrecœur. Il le devient seulement avec Violaine, puis avec Orian à sa suite qui s'approprie ce que le prêtre expliquait à son aïeule : « Ah, votre voix n'aurait pas tant d'empire, répond-il au Pape qui l'engage au renoncement, elle ne m'obligerait pas à de tels sacrifices, si elle ne répondait à ce qu'il y a de plus fort dans un homme, / À cette chose que j'ai à faire et pour laquelle je sais que j'ai été mis au monde, à cette chose qui l'a obligé à naître.⁴¹¹² » Il comprend que l'appel n'est pas un impératif extérieur mais une nécessité intérieure. Rodrigue parachève le raisonnement quand il perçoit que cette nécessité intérieure qui l'enjoint au renoncement est la joie : « la joie d'un être n'est-elle pas dans sa perfection ? et [...] notre perfection est d'être nous-mêmes, cette personne que le destin nous a donnée à remplir »⁴¹¹³. Si Rodrigue reste un rédempteur solitaire, privé d'épouse et encore incompris des hommes, l'appel finit par trouver son accomplissement avec *L'Histoire de Tobie et de Sara*, qui réconcilie enfin l'idée de vocation à celle de sociabilité, dans ce drame où Tobie s'accomplit en Sara et où la vocation s'accorde enfin avec le bonheur. Ainsi, quand l'élection est assurément vécue comme un devoir et une contrainte dans les premiers drames, elle devient progressivement pour le héros le signe de l'amour : il est choisi parce qu'il est aimé entre tous. À l'image de la Princesse dont la « voix est celle de l'amour⁴¹¹⁴ » ou à l'image de Lâla qui choisit tour à tour Lambert puis Cœuvre, Dieu élit selon son cœur :

SIMON : Ô Cébès, tu as rencontré un homme que les dieux aiment !

CÉBÈS : Quels dieux ?

SIMON : Ils choisissent des enfants d'hommes qui ils veulent. Ils le guident !⁴¹¹⁵

Ainsi, l'élection manifeste autant l'amour de Dieu pour l'écu que sa liberté, contre laquelle le héros ne peut rien⁴¹¹⁶.

⁴¹¹⁰ PdM, Th I, p.842-843.

⁴¹¹¹ Ot, Th I, p.956.

⁴¹¹² PH, Th II, p.169.

⁴¹¹³ SdS, Th II, p.442.

⁴¹¹⁴ TdO, Th I, p.382.

⁴¹¹⁵ TdO I, Th I, p.42

⁴¹¹⁶ L'Esprit « souffle où il veut » (Jn 3, 8) et « le projet de Dieu relève de son choix et ne dépend pas des œuvres mais de celui qui appelle ». (Rm, 9, 11-12). La Princesse illustre cette absolue liberté de Dieu ; même enchaînée, cette figure de la grâce rejetée par les hommes, reste libre : « *Malgré ces bras attachés au-dessus de ma tête, je reste ce que je suis. [...] mon âme / Royale n'est pas*

Paradoxal, l'appel est donc à la fois l'espace d'une liberté par la réponse qu'il attend, et le lieu d'un déterminisme par l'injonction qu'il donne, « subtil dosage, écrit Dominique Millet-Gérard, de l'élection divine et de la liberté humaine, entre lesquels l'exercice de la volonté bien dirigée fait le lien verticalisant⁴¹¹⁷».

2. Le libre-arbitre

LE PÈRE : Il y a une chose que Dieu n'a pas faite : c'est le péché.

LA FILLE : Mais pourquoi Dieu ne le détruit-il pas ?

LE PÈRE : Dieu ne peut rien contre la volonté d'un être qu'il a fait libre et immortel [...].

LA FILLE : Et alors sa volonté créatrice, son désir de faire du bien à cet être qu'il a fait, vient se briser éternellement contre cet obstacle⁴¹¹⁸?

De même qu'un changement de point de vue est nécessaire pour retrouver le face à face avec Dieu⁴¹¹⁹, de même l'homme ne peut pénétrer le mystère de la liberté qu'en la mettant en perspective de l'éternité où elle prend sa source et trouve sa plénitude. Par définition, l'unicité du Dieu *Un* ne saurait se déployer dans le temps en perdant son unicité. Les événements divins forment alors nécessairement une « totalité » pour Dieu qui échappe au temps, et cette unicité essentielle se manifeste dans un unique événement dont l'histoire et la matière ne sont que les « développements⁴¹²⁰ » : la profération du Verbe créateur, qui contient en lui l'intention, l'acte et la finalité, ne peut être qu'une et totale. Il n'y a donc qu'un seul et unique appel à la vie, qui contient tous les autres, dont l'appel au salut. Dès lors, la vocation n'est pas un déterminisme⁴¹²¹ mais la plénitude d'une vie donnée irrémédiablement en une fois et déployée dans le temps. Les amants du *Partage de Midi* le comprennent du moment où ils s'écrient : « donnons-nous donc d'un

entamée, et, ainsi, / Ce lien est aussi honorable qu'un trône. » (TdO, Th I, p.442). L'Irrépressible, quant à lui, sort de sa loge avant d'être appelé car « on ne *l*e *]*contient pas si facilement, *fil]*fui*[t]* comme un gaz par-dessous la porte et *fil]*détone au milieu de la pièce. » (SdS, Th II, p.321).

⁴¹¹⁷ Dominique Millet-Gérard, *Formes baroques dans le Soulier de Satin*, op.cit. p.147

⁴¹¹⁸ *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.201.

⁴¹¹⁹ Voir le chapitre 4.

⁴¹²⁰ « *Ce que nous appelons l'histoire n'est pas une succession d'images vaines, mais le développement, à mesure que les choses sortant du temps cessent de lui appartenir, d'un ordre et d'une composition.* » (Ville, Th I, p.729).

⁴¹²¹ Pour expliquer l'action du Saint-Esprit dans la vie du Christ, Hans von Balthasar propose une métaphore théâtrale qui évoque l'analogie claudélienne, et qui résout tout à la fois la question de l'inspiration divine et celle du déterminisme : « *Il faut comparer l'e Christ à un acteur qui reçoit une "inspiration" à chaque instant, scène par scène, mot par mot, le rôle qu'il joue pour la première fois. La pièce n'existe pas d'avance, elle est simultanément inventée, portée sur scène et exécutée. L'incarnation n'est pas la nième représentation d'une tragédie toute prête depuis longtemps dans le coffre des archives de l'éternité.* » (H. v. Balthasar, *La Théologie de l'histoire*, op. cit. p.33).

seul coup !⁴¹²²». Cette exclamation les libère, réponse adéquate à cette Parole de vie qui les appelait et à laquelle ils participent désormais. Nulle contrainte dans la réponse, mais seulement un acquiescement, car la Parole est une ou n'est pas. La réponse à l'appel divin n'est unique que parce que l'appel est total ; ainsi Dona Musique n'a pas besoin de donner la nature de sa réponse : « Qui donc m'appelait si fort ? Croyez-vous que ce n'était pas dur de partir ainsi et de fouler aux pieds tous les miens ? / Il m'appelle et je lui réponds aussitôt⁴¹²³». Sa réponse est une disponibilité au roi qui l'appelle, une présence inconditionnelle au présent. Par essence, la vie divine est communication, permanent appel et permanente adhésion. En cela, répondre à sa vocation fait dépasser le temps terrestre qui limite la liberté à l'appréhension de la durée pour entrer dans la totalité de la vie face à laquelle le refus, devenu néant, n'existe plus.

Tant que l'homme n'adhère pas à Dieu, sa réponse ne le fait pas encore participer à cette vie totale qui le convoque et l'appel est alors vécu comme une contrainte. Faire coïncider sa volonté à l'appel divin est le moyen unique, mais paradoxal, de conquérir la liberté, ce qui donne matière à la composition d'un drame aussi long que *Le Soulier de Satin* car, nous dit Rodrigue, « cela prend du temps de mourir et la vie la plus longue n'est pas de trop pour apprendre à correspondre à ce patient appel !⁴¹²⁴ » La réponse prend du temps, ménageant « la distance qu'il faut pour la foi, et juste le petit retard qu'il faut pour la miséricorde⁴¹²⁵», espace où se conquiert la liberté. L'apprentissage de cette réponse, c'est la lente maturation de la Parole qui conforme le héros à ce nom qui l'appelle ; seuls ceux qui en sont pétris peuvent prononcer cette réponse unique, qui est le Christ et qu'apprennent Sygne, Violaine, Prouhèze ou Jeanne : « non pas ma volonté, mais la Tienne !⁴¹²⁶»

Certes, l'appel divin est aussi impérieux et imparable que l'appel adressé par Prouhèze à Rodrigue qui n'a « rien à [y] contreposer »⁴¹²⁷ ; mais le héros a beau être appelé à une mission personnelle qui constitue sa vocation, il peut toujours exercer son libre-arbitre dans la réponse : Dieu n'exige pas de Sygne le sacrifice

⁴¹²² PdM, Th I, p.898.

⁴¹²³ SdS, Th II, p.300.

⁴¹²⁴ SdS, Th II, p.442.

⁴¹²⁵ « La Troisième rencontre », PB I, p.46.

⁴¹²⁶ En référence à Jn 5, 30 et 6, 38 ; Lc 22, 42.

⁴¹²⁷ « Une lettre m'a fait venir, un appel, une volonté à laquelle je n'avais rien à contreposer ! » (SdS, Th II, p.437-438).

qu'elle s'apprête à faire⁴¹²⁸ et le Pape du *Père humilié* se soumet au choix de son neveu : « Que pouvons-nous contre cet homme résolu ? Il n'y a qu'à lui laisser le chemin libre.⁴¹²⁹ L'exercice du libre-arbitre est rendu effectif dans les drames où le héros refuse de consentir à la parole qui l'appelle : double refus de Georges qui s'oppose tout d'abord au Pape : « Décidez donc dans Votre liberté/ [...] Moi, quoi que Vous fassiez, j'ai pris mes sûretés⁴¹³⁰ », puis que Sygne prie « en vain⁴¹³¹ » ; « silence buté » de Mara ; obstination de Louis qui refuse même la miséricorde... Leurs réponses sont tragiques mais efficaces, car elles attestent de la liberté fondamentale de l'appelé à laquelle ne s'oppose pas l'amour : « ce n'est pas Dieu qui bannit, c'est le damné qui refuse⁴¹³² ». En cela, l'homme est même plus libre que Dieu, nous dit le théologien Paul Evdokimov : « L'homme peut dire *non* à Dieu, Dieu ne peut plus dire *non* à l'homme, car selon saint Paul il n'y a que *oui* en Dieu (2Co 1, 19). [...] C'est Dieu lui-même qui garantit la liberté de doute, afin de ne pas violer les consciences.⁴¹³³ » Claudel fait de ce discours le socle de l'argumentation de Don Camille qui prend la liberté humaine comme seule limite de Dieu : « Ainsi, moi, fini, si je tiens bon, j'arrête la Toute-Puissance, l'Infini souffre en moi limite et résistance, je lui impose ça contre sa nature »⁴¹³⁴. Face à ces figures obscures, celles qui acquiescent aux « propositions sublimes du Créateur » pourraient sembler moins libres et même prédestinées. Pourtant, le combat qui les agite à l'heure du consentement indique une délibération intérieure : « Seigneur, s'il se peut, que ce calice soit éloigné de moi ! » supplie Sygne⁴¹³⁵. Violaine, elle, « *tient les yeux baissés, tournant avec hésitation un gros anneau d'or qu'elle porte au quatrième doigt* » avant de s'en séparer. Dans *Le Soulier de Satin*, il faudra à Prouhèze deux interventions de son bon Ange avant qu'elle accepte de répondre à sa vocation, tandis que Rodrigue explique à Sept-Épées le dialogue interne qui le divise : « Je suis convaincu qu'il doit y avoir quelque moyen de t'expliquer / Pourquoi quand je suis appelé au nord j'ai le sentiment aussitôt que c'est du côté de l'ouest ou du sud que mon devoir est de regarder.⁴¹³⁶ » Quant à Jeanne

⁴¹²⁸ SYGNE : *Ne le faisant pas, je reste sans péché ?*

MONSIEUR BADILON : *Aucun prêtre ne vous refusera l'absolution. [...]*

SYGNE : *Dieu ne veut donc pas de moi un tel consentement ?*

MONSIEUR BADILON : *Il ne l'exige pas, je vous le dis avec fermeté* (Ot, Th I, p.953).

⁴¹²⁹ PH, Th II, p.167.

⁴¹³⁰ Ot, Th I, p.933.

⁴¹³¹ Ot, Th I, p.971.

⁴¹³² J I, p.87.

⁴¹³³ Paul Evdokimov, « Le Mystère de son silence », *L'Amour fou de Dieu*, op. cit. p.33.

⁴¹³⁴ SdS, Th II, p.427.

⁴¹³⁵ Ot, Th I, p.955.

⁴¹³⁶ SdS, Th II, p.504. Dans ce vers, la référence à la conversion du regard comme gage de liberté est explicite.

d'Arc, pressée par ses détracteurs de renier son propos, la peur l'étreint au moment de mourir... Exposant implicitement le choix qui s'opère à ce moment décisif du drame, le temps d'hésitation des héros est essentiel pour que le sacrifice soit vécu librement.

Le libre-arbitre est ainsi l'exercice conscient de la volonté, cette puissance de l'être à laquelle Claudel accorde une vive importance. L'homme est certes faible et ne peut rien par lui-même ... mais il peut encore vouloir. Face aux passions qui se jouent d'une liberté effrénée, Marthe ramène Louis à sa responsabilité :

*MARTHE : N'accuse point le corps, comme une femme qui accuse la servante ! lui reproche-t-elle. Accuse l'esprit immonde ! / L'esprit de mort et de dissolution, qui le séduit, car il est fait pour mourir. / Mais la volonté existe dans le cœur de l'homme, et une odeur divine lui a été donnée à sentir*⁴¹³⁷.

Et Louis Laine de le reconnaître : « Il est vrai que j'y ai consenti⁴¹³⁸ ». Comme l'indique le verbe de modalité, Cébès engage sa volonté lorsqu'il refuse la Princesse au profit de Tête d'Or : « Tu ne veux point que je te console, et peut-être que tu as tort en cela » lui répond-elle seulement ; ce disant, elle ne s'impose pas, ne disparaît pas pour autant, mais « s'en va à quelque distance »⁴¹³⁹... cette fameuse distance dramatique qui garantit tout à la fois la présence de l'Un et la liberté de l'autre. Dans la scène du cimetière, la didascalie de *Partage de Midi* prend soin de préciser : « de là, on découvre plusieurs routes⁴¹⁴⁰ », à l'image des deux chemins qui partent aussi de la maison de Pélage. Le choix de De Ciz est décisif car l'issue de l'intrigue en dépend ; rejetant délibérément la mise en garde de sa femme, il choisit de prendre la mauvaise route et prend ainsi sa part de responsabilité dans l'adultère d'Ysé. À l'inverse, ceux qui acceptent de répondre à l'appel ne le font pas par faiblesse, mais tout aussi librement : L'Empereur descend vers la terre « volontairement »⁴¹⁴¹ ; Mesa consent à sa dépossession salvatrice : « [Notre vie] est encore à nous. Nous pouvons donc nous tourner honnêtement vers le Vengeur, / En disant : "Nous voici"⁴¹⁴² » ; Le Pape « s'attache [lui-même] cette meule au cou » lorsqu'il préfère tomber dans les mains de l'Empereur que rester dans celles des fidèles⁴¹⁴³. Rodrigue choisit le silence alors qu'il aurait pu retenir Prouhèze : « Oui, je peux t'empêcher de partir⁴¹⁴⁴ » ; or, c'est

⁴¹³⁷ E, Th I, p.567

⁴¹³⁸ E, Th I, p.566.

⁴¹³⁹ TdO, Th I, p.376.

⁴¹⁴⁰ PdM, Th I, p.853.

⁴¹⁴¹ RSJ, Th I, p.617

⁴¹⁴² PdM, Th I, p.896.

⁴¹⁴³ Ot, Th I, p.953..

⁴¹⁴⁴ SdS, Th II, p.447

précisément l'exercice de cette volonté que le Roi, figure divine, attendait de lui : « Je veux que [Rodrigue et Prouhèze] se regardent une bonne fois face à face ! / Qu'il la sache qui l'aima, et qu'il l'ait à sa seule volonté et qu'il s'en sépare par sa propre et pure volonté, / Pour toujours.⁴¹⁴⁵ » Le cas de Prouhèze est plus complexe : elle se méfie tellement de sa propre volonté, qu'elle l'engage une unique fois pour s'en déposséder, la remettant dans les mains de la Vierge. Le geste du soulier est tellement important qu'il est donné pour titre au drame comme clé de l'œuvre. Tout comme l'imagination suffisait à susciter le péché originel, tout comme l'intention suffit à le nourrir, la volonté, indépendamment des actes de faiblesse, suffit au salut : « Le plus faible geste d'effort contre la violence qui nous submerge, nous dit Claudel, Dieu s'arrange pour ne pas le laisser sans efficacité et bien plus, pour faire tourner le mal à l'avantage du bien.⁴¹⁴⁶ » Cette volonté de « ne pas faire le mal⁴¹⁴⁷ » engage Prouhèze infiniment plus que son péché et la rachète aux yeux de Dieu. Aussi, alors qu'elle s'était pourtant échappée de l'auberge, on apprend par l'Irrépressible qu'elle n'a pas pu rejoindre Rodrigue : « Et est-ce qu'elle a réussi à voir son amant ? Pas du tout. Rodrigue est à sa mère qui en prend soin, elle prend soin de tous les deux⁴¹⁴⁸ », figure maternelle qui renvoie à l'action invisible de la Vierge à qui Prouhèze avait confié sa bonne volonté. On comprend alors que ce n'est pas par prédestination mais en référence à cette volonté primordiale que Pélage lui dira, en l'envoyant en Afrique : « Je sais que vous l'avez déjà accepté », sans qu'elle n'y réponde rien⁴¹⁴⁹. Ce silence de Prouhèze est un consentement délibéré auquel répond le silence de Rodrigue à l'heure des adieux sur le bateau, de sorte que l'échange de ces deux « non » silencieux forme un consentement nuptial. La seule volonté du héros peut ainsi suffire à enclencher une dynamique de salut car Dieu sait bien que le reste est défaillant chez lui.

Pourtant encore, compromis par l'aveuglement de l'homme, le libre-arbitre n'est jamais total et la volonté jamais pleinement consciente ; seule la parfaite connaissance de Dieu peut garantir la pleine liberté, selon les mots mêmes du Christ : « la vérité vous rendra libres⁴¹⁵⁰ ». Ainsi, en raison de cet aveuglement

⁴¹⁴⁵ SdS, Th II, p.344.

⁴¹⁴⁶ « A propos de la première représentation du *Soulier de Satin* au Théâtre français (14 novembre 1943) », *Autour du Soulier de Satin*, Th II p.1295.

⁴¹⁴⁷ Le remords qui la prend d'avoir envoyé une missive à Rodrigue témoigne de sa bonne volonté et lui permet de prévenir Don Balthasar : « Je jure que je ne veux point faire le mal, c'est pourquoi je vous ai tout dit. » (SdS, Th II, p.274) Ces aveux expriment à la fois sa faiblesse et la supériorité salvatrice de sa volonté sur son péché.

⁴¹⁴⁸ SdS, Th II, p.322.

⁴¹⁴⁹ SdS, Th II, p.336.

⁴¹⁵⁰ Jn, 8, 32.

commun à tous les hommes, Violaine prie Jacques de pardonner à Mara : « Tu ne sais rien du tout, pauvre bonhomme, tu ne comprends rien aux femmes, / Et combien elles sont pauvres et bêtes et dures de la tête et ne savent qu'une seule chose. [...] / Pardonne. / Et toi, n'as-tu donc jamais eu besoin d'être pardonné ?⁴¹⁵¹ » Tout comme Jacques, lorsque De Ciz choisit de laisser Ysé entre les mains de Mesa, il n'est pas pleinement maître de lui-même : « Je suis atteint dans mon conseil, dit-il, je suis frappé d'insensibilité. / Plus rien que ce mal en moi au lieu de mon âme. [...] Il n'y a rien à faire, je suis atteint de paralysie.⁴¹⁵² » Même la tentative d'adultère de Prouhèze est excusée par son mari, qu'elle aurait épousé « si jeune, et ne sachant pas à quoi elle consentait⁴¹⁵³ »... Pour remédier à cet aveuglement et mettre en lumière la vérité, le héros doit, une fois encore, recouvrer la pleine lucidité qui garantit sa liberté. Le discours de Pélage, ouvrant les yeux de Prouhèze, provoque cette conversion, explicitée par son geste : elle « se retourne lentement » et regarde en Pélage la vérité qui sort du « Juste » : « Ah ! parole trop vraie ! dure et véridique parole ! »⁴¹⁵⁴ Ce face à face avec l'époux lui permet d'entendre dans cette parole l'appel de l'Afrique et de percevoir le vrai bien : « Ce qui ne fait aucun bien ne peut être que mauvais[...] Ce qui est bien, c'est cela qui lui fera du bien »⁴¹⁵⁵. La voici enfin libre de choisir en vérité : elle voit qu'elle « peut faire du bien » à Camille mais qu'à Rodrigue, « elle ne peut faire que du mal »⁴¹⁵⁶. Parce que le bien motive le choix, la liberté chrétienne s'exerce dans une morale et seule la conscience de ce bien rend le choix vraiment libre. Or, dans cette morale chrétienne, le bien est désigné en ce Dieu qui profère : « celui qui n'est pas avec moi est contre moi⁴¹⁵⁷ ». Dès lors, le plein exercice de la volonté se lit chez ceux qui, se défiant comme Prouhèze ou Rodrigue de leur volonté aveuglée, s'en remettent à celle de Dieu qu'il savent bonne : « On parle des volontés de la nature, dit Claudel à propos du *Soulier de Satin* [...] il n'y a qu'un moyen d'y satisfaire, c'est la volonté de Dieu.⁴¹⁵⁸ » Ce transfert des volontés est un acte christique de substitution, de liberté et de foi, qui constitue au sens propre le "dénouement" du drame : aux « *pourquoi* » des débuts⁴¹⁵⁹ répond le « *fiat* », abandon à Dieu qui délie d'une volonté contraire au bien. Dans

⁴¹⁵¹ AM, Th I, p.1069-1070.

⁴¹⁵² PdM, Th I, p.855.

⁴¹⁵³ SdS, Th II, p.327.

⁴¹⁵⁴ SdS, Th II, p.334.

⁴¹⁵⁵ SdS, Th II, p.335.

⁴¹⁵⁶ SdS, Th II, p.362.

⁴¹⁵⁷ Mt, 12, 30.

⁴¹⁵⁸ « A propos de la première représentation du *Soulier de Satin* au Théâtre français (14 novembre 1943) », *Autour du Soulier de Satin*, Th II, p.1295.

⁴¹⁵⁹ Voir le chapitre 1, I, 1.

La Ville, il consiste pour les hommes à « acquiesce[r] à ce mystère auquel ils participent⁴¹⁶⁰ » ; *Partage de Midi* se dénoue quand Ysé « accepte tout⁴¹⁶¹ » et *Le Soulier de Satin* quand Prouhèze puis Rodrigue anéantissent leurs volontés en Dieu :

PROUHEZE : *Ce que veut Celui qui me possède c'est cela seulement que je veux, ce que veut Celui-là en qui je suis anéantie, c'est en cela que tu as à faire de me retrouver ![...] Cette force qui nous appelle hors de nous-mêmes, pourquoi ne pas / Lui faire confiance et la suivre ?⁴¹⁶²*

À partir de ce drame, le terme de volonté remplace celui d'acceptation ou d'acquiescement, faisant de la réponse du héros non plus un acte de soumission mais de liberté. « La Volonté de Dieu est ta patrie⁴¹⁶³ » explique Le Chœur à Christophe Colomb, cette « volonté de Dieu à travers nous qui demande à se prolonger⁴¹⁶⁴ », expérimente Tobie : d'extérieure et contraignante qu'elle était, la volonté de Dieu devient progressivement une présence d'inhabitation. On comprend alors que cette volonté s'assimile à l'élan vital de l'âme, et que la réponse à l'appel de Dieu soit une « délivrance » de cette âme jusqu'alors « captive ».

3. « ... plaise à la Grâce divine...⁴¹⁶⁵ »

Pour pallier la faiblesse et à l'aveuglement du héros, pour l'aider à « répondre » au « patient appel » en engageant librement sa volonté, Claudel met en scène la grâce, cet adjuvant de taille donné par Dieu :

La grâce est la faveur, le secours gratuit que Dieu nous donne pour répondre à son appel : devenir enfants de Dieu. [...] La grâce est une participation à la vie de Dieu. [...] Elle dépend de l'initiative gratuite de Dieu, car Lui seul peut se révéler et se donner Lui-même. [...] La préparation de l'homme à l'accueil de la grâce est déjà une œuvre de la grâce. [...] La grâce est d'abord et principalement le don de l'Esprit qui nous justifie et nous sanctifie. [...] Étant d'ordre surnaturel, la grâce échappe à notre expérience et ne peut être connue que par la foi.⁴¹⁶⁶

La grâce se manifeste ainsi dans les dons de l'Esprit, qui souffle avant les actions décisives des drames⁴¹⁶⁷ ou dans les « arrangements de la Providence⁴¹⁶⁸ » qui conduit l'histoire vers sa fin.

⁴¹⁶⁰ Ville, Th I, p.733.

⁴¹⁶¹ PdM, Th I, p.880.

⁴¹⁶² SdS, Th II, p.444.

⁴¹⁶³ CC, Th II, p.581.

⁴¹⁶⁴ HTS, Th II, p.732.

⁴¹⁶⁵ *L'EXPLICATEUR* : tous les hommes [...] ont la vocation de l'Autre Monde et de cette rive ultérieure que plaise à la Grâce divine de nous faire atteindre. (CC, Th II, p.576).

⁴¹⁶⁶ CEC p.487-490, §1996, 1998, 2001, 2003, 2005.

⁴¹⁶⁷ Voir le chapitre 5, III.

⁴¹⁶⁸ SdS, Th II, p.441.

Mais cette grâce joue un rôle ambigu. Invoquée au début du *Soulier de Satin* par *l'etiam peccata*, à propos duquel Claudel dit : « C'est tout de même une preuve de la Providence à qui rien n'est inutile⁴¹⁶⁹ », elle revêt à la fois l'image bienveillante d'un Dieu qui pourvoit en tout et le visage du *fatum* antique, comme le note Jacques Madaule : « L'homme peut bien faire usage de son libre arbitre, mais il est joué toutes les fois que ce libre arbitre s'oriente contre la volonté divine, en sorte que la Providence [...] tient dans ce théâtre exactement la place de la fatalité dans le théâtre grec. Toutes les œuvres purement humaines sont ainsi placées sous le signe de *L'Ecclésiaste* : "Vanité des vanités, tout n'est que vanité"!⁴¹⁷⁰ » Au point que la liberté individuelle semble disparaître au profit de l'histoire que la grâce cherche à mener à tout prix vers sa fin : le théologien Balthasar explique en effet que « la grâce est intérieurement historique et [qu']elle informe l'histoire, parce qu'elle contient elle-même et apporte avec elle la mesure et le sens de l'histoire prévue par Dieu à chaque instant.[...] Si tout, dans cette histoire, ne repose pas sur sa pointe, elle ne tient pas du tout, elle n'est pas l'histoire de l'alliance et de la foi.⁴¹⁷¹ » La grâce est ainsi une visitation divine, une intervention de Dieu dans le temps : le théologien la définit comme « l'ouverture de Dieu par le moyen du temps, [...] l'accès à Dieu donné par Dieu lui-même.⁴¹⁷² » Parce qu'elle devient ainsi « porte du ciel », on comprend que la grâce soit représentée chez Claudel par la femme⁴¹⁷³ qui visite l'homme pour le faire passer en Dieu. Toute l'histoire du *Livre de Christophe Colomb* s'en fait la parabole : Dieu vient y chercher le héros en utilisant des moyens temporels tels que l'intervention de la Reine, de la colombe ou d'une terre à découvrir ; la « postérité » vient chercher Christophe dans le temps pour le mener vers sa fin, qui est lui-même. La grâce qui vient faire advenir cette fin n'est alors plus représentée comme la contrainte d'une volonté extérieure mais comme une nécessité ontologique et essentielle. Ce don, parce qu'il permet à l'homme de retrouver son intégrité originelle, est en fait un gage de liberté.

Ainsi, dans le jeu de la liberté, les rôles sont répartis de telle manière que l'homme peut choisir Dieu et la grâce les moyens. La prière des protagonistes est une réplique fondamentale dans le dialogue entre Dieu

⁴¹⁶⁹ MI p.204.

⁴¹⁷⁰ Jacques Madaule, *Claudel dramaturge*, op.cit. p.100.

⁴¹⁷¹ H. v. Balthasar, *La Théologie de l'histoire*, op. cit. p.64.

⁴¹⁷² *Ibid*, p.34.

⁴¹⁷³ Voir le chapitre 2, l, 2, e.

et l'homme : elle invite à lire l'intervention de la grâce non comme une mainmise de Dieu sur le pécheur, mais comme la conséquence d'une liberté humaine de s'en remettre à Dieu. Le geste emblématique du soulier, précédé de la prière initiale du Jésuite en sont l'exemple : c'est en réponse à ces deux prières que la grâce intervient pour empêcher l'adultère de Prouhèze, pour convertir la passion amoureuse en passion rédemptrice. Claudel en a fait l'expérience quand il a été délivré de son Ysé : « Il a fallu que Dieu intervînt par un coup de force, il est vrai que j'avais prié pour cela⁴¹⁷⁴ ». Comme lui, Tête d'Or avait ainsi supplié au début du drame : « Que je ne perde pas mon âme !⁴¹⁷⁵ », et « Tobie persévérerait dans la prière⁴¹⁷⁶ », joignant sa voix à celle de Sara et de tous les innocents, avant même de partir pour Ragès. De même, le sacrifice de Violaine n'est pas arbitraire mais il a été antérieurement choisi et demandé dans la prière : « J'ai connu la joie il y a huit ans, et mon cœur en était ravi, / Tant, que je demandai follement à Dieu, ah ! qu'elle dire et ne cesse jamais ! / Et Dieu m'a étrangement exaucée !⁴¹⁷⁷ » L'intervention divine est certes une irruption brutale et imprévisible, elle est aussi une réponse à la prière de l'homme ... En offrant à l'homme l'occasion du salut, la grâce divine redonne une liberté perdue depuis le péché.

4. « Délivrer les captifs⁴¹⁷⁸ »

Ô mon Dieu, mon être soupire vers le vôtre !

Délivrez-moi de moi-même ! délivrez l'être de la condition !

Je suis libre, délivrez-moi de la liberté⁴¹⁷⁹!

Étonnamment, alors qu'il vivait sous le « joug du matérialisme » et dans l'oppression de la ville, jamais Claudel n'évoque une quelconque liberté dans le récit de sa conversion. Bien au contraire, ce coup de la grâce dresse devant lui « de terribles exigences » faites de « torture » et de « sacrifice », au point qu'il lui

⁴¹⁷⁴ *Correspondance Claudel – Suarès*, p.48, citée par Emmanuel Godo, in *Paul Claudel, la vie au risque de la joie*, Paris, 2005, Cerf, p.214-215.

⁴¹⁷⁵ TdO, Th I, p.363.

⁴¹⁷⁶ HTS, Th II, p.702.

⁴¹⁷⁷ AM, Th I, p.1051.

⁴¹⁷⁸ SdS, Th II, p.503.

⁴¹⁷⁹ Paul Claudel, « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, Po. p.238.

oppose une « résistance » de quatre années⁴¹⁸⁰. De même que la rencontre de la femme n'engendrera que liens et captivité, ainsi la grâce de la conversion n'apporte pas la liberté que revendiquent les héros au début des drames de cette première période. Et pourtant, la rencontre de Dieu comme celle de la femme finissent par procurer le bonheur désiré, non pas selon les modalités de la chair, mais selon les aspirations profondes de l'âme. Claudel l'a ainsi expérimenté : le bonheur n'est pas le fruit d'une liberté sans frein, mais d'une présence à Dieu. On comprend alors que la conquête identitaire de liberté se mue progressivement en combat existentiel pour la joie et que Claudel ne soit pas l'apologiste de la liberté, mais le chantre de la délivrance⁴¹⁸¹. Pour l'âme captive d'une autonomie qui lui a fait choisir le mal, la vraie liberté est une libération⁴¹⁸².

Ce thème de la libération court de drame en drame, enjeu principal de la quête des héros. Tête d'Or lève une armée pour délivrer le pays envahi ; l'Empereur cherche à affranchir son empire des morts qui l'assaillent ; Sygne libère le Pape pris en otage ; même Violaine est délivrée du Géyn puis du trou de sable où elle avait été enfermée, et Christophe Colomb de sa misérable condition de mortel. Le pays ainsi délivré des ennemis, la terre libérée des âmes errantes ou la France affranchie des Anglais forment un décor de fond annexe, la liberté que les hommes cherchent dans le monde n'étant que l'expression poétisée de la liberté ontologique qui les façonne et qu'ils cherchent à recouvrer. Dès lors, l'enjeu n'est plus la seule libération de la terre : la première victoire de Tête d'Or ne met pas fin au drame puisque la guerre reprend, et pour Jacques Hury l'enjeu n'était pas tant de délivrer le blé de la terre que de libérer Violaine, le véritable épi⁴¹⁸³... La seule délivrance qui dénoue le drame est intérieure, celle de l'âme-Dieu prisonnière du péché comme Sara l'est de

⁴¹⁸⁰ « Ma Conversion », *Contacts et Circonstances*, OPr, p.1011.

⁴¹⁸¹ « Ce n'est pas de liberté qu'il a besoin, c'est de délivrance, la délivrance en lui de cette âme intérieure. » (« L'art et la foi », *Positions et propositions*, OPr, p.66).

⁴¹⁸² « Le Seigneur n'avait pas dit : "Vous serez libres", mais : "la Vérité vous délivrera". » (Saint Augustin, *Homélie sur l'Évangile de Jean*, Tr.41,2) En effet, le Christ l'enseigne à ses disciples : « Si vous demeurez fidèles à ma parole, vous êtes vraiment mes disciples ; alors vous connaîtrez la vérité, et la vérité vous rendra libres. » Ses disciples lui répliquèrent : « Nous sommes la descendance d'Abraham, et nous n'avons jamais été les esclaves de personne. Comment peux-tu dire : "Vous deviendrez libres" ? » Jésus leur répondit : « Amen, amen, je vous le dis : qui commet le péché est esclave du péché. L'esclave ne demeure pas pour toujours dans la maison ; le fils, lui, y demeure pour toujours. Si donc le Fils vous rend libres, réellement vous serez libres. (Jn 8, 31-36).

⁴¹⁸³ Pour Jacques Hury, le blé qu'il doit délivrer de la terre s'assimile à Violaine, dont il avait la garde et qui a été jetée en terre dans un trou de sable, portant alors du fruit comme le bon grain de la parabole (Jn, 12, 24-26), « cent pour un, l'épi pour une graine et l'arbre pour un pépin / Car telle est la justice de Dieu avec nous et sa mesure à lui dont il nous repaye. » (AM, Th I, p.1017). Aussi, à la mort de Violaine, apprend-on naturellement que « la terre est libérée. La place est vide. / Toute la moisson est rentrée » (AM, Th I, p.1080). La délivrance du blé-hostie, de Violaine-Anima et de la France ne font qu'un ; tel est l'achèvement circulaire du drame, « totalité » qui célèbre la victoire spirituelle et poétique de l'unité.

ses démons. À l'image de Lechy, d'Ysé ou de Lâla, *anima* est libre mais la vie d'ici-bas la retient captive ; Claudel le met en scène dans ses drames où ce qui vient de Dieu est emprisonné, refoulé par l'homme qui veut vivre de son intérêt propre.

Au début de *Tête d'Or*, préfiguration de la crucifixion qui suivra, La Princesse est paralysée dans la scène de sa pantomime : « Je ne puis bouger de la place ! / Une voix sourde dit : Viens ! Une voix claire dit : Va ! / Mais je ne puis bouger de la place.⁴¹⁸⁴ » Aussi, lorsqu'à la fin du drame *Tête d'Or* arrache les clous qui la maintiennent prisonnière, c'est *anima* qu'il libère et sa propre délivrance qu'il acquiert par elle : « Je ne permettrai pas que tu meures désespéré, lui dit la Princesse. Elle ne t'abandonnera pas, celle que tu as délivrée en baisant ses mains sanglantes ! / Voilà que tu as délivré celle qui est plus forte que toi !⁴¹⁸⁵ » Le désir libertaire de Simon Agnel s'éduque ainsi au fil de l'intrigue, s'intériorisant jusqu'à susciter la rédemption, délivrance de la grâce refoulée dans son âme aliénée.

Telle est aussi la force de la prière de l'Empereur dans *Le Repos du septième Jour*, qui convertit la supplique de son peuple en la spiritualisant : « Quelque chose est en nous d'indestructible. Délivre cela qui est en nous prisonnier !⁴¹⁸⁶ » L'Empereur ne demande pas seulement la paix extérieure mais une libération intérieure, sachant que le monde de la matière ne sera délivré de la mort que lorsque l'âme sera libérée du péché. Il invite ainsi son peuple à conquérir dans l'obéissance à la Loi divine la liberté spirituelle qui engendrera sa délivrance matérielle.

De même, par l'incendie de la Ville, Avare a en réalité libéré « le feu enfermé au centre des boutiques », il a « délivré le feu intérieur »⁴¹⁸⁷ que la Ville retenait captif par son matérialisme. L'expression répond comme en écho à la prière de Cœur qui affirmait : « Je me suis fait à moi-même ce serment / De délivrer en moi ce par quoi je suis un, professe-t-il. Je ne mourrai point sans connaître la liberté. » Ainsi, ce « feu intérieur » n'est autre que l'Un qui habite en l'homme et qui crie à la liberté.

Une même conversion est suscitée dans *L'Otage*, où le Pape, représentant de Dieu, est retenu prisonnier. Georges de Coûfontaine attend de lui la délivrance de son pays : « Déliez-nous de notre captivité »⁴¹⁸⁸ lui demande-t-il, tandis que le Pape l'invite plutôt à désirer les liens de la croix qui délivre et du sacrifice

⁴¹⁸⁴ TdO, Th II, p.380.

⁴¹⁸⁵ TdO I, Th I, p.156.

⁴¹⁸⁶ RSJ, Th I, p.639.

⁴¹⁸⁷ Ville, Th I, p.718.

⁴¹⁸⁸ Ot, Th I, p.930-931.

qui féconde. Ce que Georges ne comprend pas, sa cousine le réalise pour lui : en rompant ses fiançailles, elle renonce aux liens généalogiques et charnels pour former une alliance nouvelle et spirituelle. En elle, l'âme des Coûfontaine se libère d'un destin tragique et le monde incarné par Turelure reçoit une âme, qui lui apporte la paix et l'unité perdues.

Dans *Le Soulier de Satin*, la « délivrance aux âmes captives » proclamée par Rodrigue est plus qu'une entreprise missionnaire et apostolique ; elle clôt le drame parce qu'elle signe la libération de sa propre âme. Le terme de « délivrance » révèle ainsi toute sa richesse : libération et enfantement, il n'est pas uniquement un affranchissement de l'ignorance et des passions, mais une naissance de l'âme elle-même.

Ainsi, lorsque Jeanne d'Arc « rompt ses chaînes » sous le feu qui la consume, sa libération n'est pas seulement métaphorique mais bien effective : son corps est calciné mais le feu a fait fondre l'acier de ses chaînes et il a délivré l'âme par la force de « la foi », de « l'espérance », de « la joie », de « l'amour » et de « Dieu »⁴¹⁸⁹ qu'il incarnait. La gradation du refrain ainsi scandé marque le chemin spirituel qu'elle a parcouru et l'intériorisation du processus de libération, de la foi jusqu'à Dieu lui-même.

Un processus similaire s'opère pour Christophe Colomb : un choriste l'accusait en effet de considérer comme sien ce monde qu'il avait découvert⁴¹⁹⁰ ; mais, apprenant que « c'est un autre qui possédera le Globe⁴¹⁹¹ », il consent à s'en dessaisir au profit d'un bien plus spirituel : son être éternel. L'Explicateur peut alors déclarer, mettant fin au drame : « Le bateau est arrivé. Christophe Colomb a été délivré de ses chaînes⁴¹⁹² ». Les chaînes dont il est ainsi délié ne sont pas seulement celles par lesquelles les marins le tenaient superstitieusement attaché à son mât ; elles représentent bel et bien les liens qui l'attachaient encore au monde et dont son voyage initiatique lui a permis de se défaire. Son âme libérée est prête pour l'éternité, seule « postérité » à laquelle il prétend désormais.

⁴¹⁸⁹ JEANNE : *Il y a la foi qui est la plus forte !*

LE CHŒUR : *Il y a l'espérance qui est la plus forte ! il y a la joie qui est la plus forte ! [...]*

JEANNE : *Il y a Dieu qui est le plus fort !* (JdA, Th II, p.669).

VOIX : *Il y a la joie qui est la plus forte ! Il y a l'amour qui est le plus fort ! Il y a Dieu qui est le plus fort !* (JdA, Th II, p.672).

⁴¹⁹⁰ CC, Th II, p.607.

⁴¹⁹¹ CC, Th II, p.614.

⁴¹⁹² CC, Th II, p.615.

Enfin, dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* où Tobie, figure de patriarche, fait partie d'un peuple captif des Assyriens⁴¹⁹³ et où Sara est retenue prisonnière d'un « désert affreux »⁴¹⁹⁴, une double captivité retient à la fois le peuple élu qu'il représente et l'« âme humaine » qu'elle incarne, enfermés dans le carcan de leurs corps et la cangue de leur péché. La libération finale de Sara désigne la luxure comme l'ennemi qui la retenait captive⁴¹⁹⁵ : Asmodée en fuite, l'âme est délivrée de toutes les passions charnelles qui la séparaient de Dieu. Mais en libérant Sara, Tobie ne délivre pas seulement un corps de ses démons : il redonne à Tobie, figure du peuple de Dieu, cette âme que plus « rien n'arrête » alors et qui « bondit par-dessus les collines comme le chevreuil⁴¹⁹⁶ ». La délivrance claudélienne dessine ainsi le parcours spirituel d'un être qui cherche la liberté dans le monde mais qui la trouve en lui captive : libérée de la matière et du péché, *anima* peut être enfantée, cette liberté originelle antérieure au temps et supérieure au corps.

Aussi, jusqu'au dernier drame, la libération intérieure est progressivement marquée par l'enchaînement du corps, qui se dépossède dans la mort⁴¹⁹⁷ ou dans l'offrande à Dieu⁴¹⁹⁸, tel Tobie père à la fin de sa vie qui « s'est débarrassé de tout afin de n'être plus rien qu'attente » et qui s'est ainsi « fait une âme assez grande pour engloutir tout ce qui arrive, sachant que désormais il ne lui arrivera rien que de bon.⁴¹⁹⁹»

⁴¹⁹³ LE RECITANT : *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 !* (HTS, Th II, p.700).

⁴¹⁹⁴ HTS, Th II, p.699 et 700.

⁴¹⁹⁵ HTS, Th II, p.717.

⁴¹⁹⁶ HTS, Th II, p.730.

⁴¹⁹⁷ Jusqu'au *Livre de Christophe Colomb*, la libération passe par la mort, qui « dégage l'âme » (Ville, Th I, p.735) de la prison du corps. Avec les « trois morts » de *Tête d'Or*, « l'obstacle des choses est / Dissipé » (TdO, Th I, p.479) et c'est seulement en mourant que Cébès découvre la joie, « qui est dans la dernière heure » (TdO II, Th I, p.404). Dans *La Ville*, la mort agit comme une délivrance, « le déliement d'un nœud plus serré et plus profond » que les liens familiaux (Ville, Th I, p.706) et lorsque qu'il s'affaisse, mort, derrière une tombe, Lambert acquiert la liberté (*La Ville* (2^{ème} version), Th I, p.707). Dans *Partage de Midi*, Ysé est tentée par le suicide pour la délivrer de la vieillesse à venir et de son amour inapproprié (PdM, Th I, p.859)... « La mort même ne tranche pas mieux les liens. » (PdM, Th I, p.895) et c'est l'explosion funeste qui met fin au drame du péché : « Sortons, mon âme, et d'un seul coup éclatons cette détestable carcasse ! » s'écrie Mesa (PdM, Th I, p.890), tandis qu'Ysé est enfin « prête à être libérée ! » (PdM, Th I, p.899). Pour Orso, la mort permet de cesser de « vivre bassement en esclaves » (PH, Th II, p.188). Dans *Le Soulier de Satin*, elle est « un état de dissolution ineffable », un « déliement, [une] délivrance mystique » (SdS, Th II, p.443). Prouhèze l'explique à son amant : « Cher Rodrigue, il n'y a pas d'autre moyen de me délivrer que par la mort » (SdS, Th II, p.440). Celle-ci n'a d'ailleurs pas seulement libéré Prouhèze, mais a en effet « rendu libre à nouveau » Rodrigue lui-même : « un peu de mort a suffi à [...] casser » son lien avec lui. (SdS, Th II, p.507). Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, la mort n'est qu'une « étroite limite » (PdM, Th I, p.890) qui enferme l'homme dans le monde. Passer la mort par son paronyme la mer, qui est « la porte des Etoiles » (CC, Th II, p.624), délivre d'un monde périssable pour enfermer dans l'Éternité. En conquérant le monde, Colomb dit adieu à la « mer fermée » (CC, Th II, p.582) : il s'apprête en effet à passer la mort pour entrer dans l'Éternité.

⁴¹⁹⁸ Voir le chapitre 4.

⁴¹⁹⁹ HTS, Th II, p.736.

Seule l'expérience de la captivité permet de faire désirer la vraie liberté ; l'actrice du *Soulier de Satin* en témoigne auprès de Rodrigue, qui a vécu une expérience similaire dans sa geôle japonaise : « c'est dans la prison de Londres que je me suis aperçue que j'avais une âme, une âme vivante et qui n'était pas faite pour vivre dans une prison⁴²⁰⁰. » En outre, la vraie liberté fait fi des chaînes et des liens d'ici-bas qui n'entravent pas la liberté de ces corps déjà glorieux, s'exclamant avec Rodrigue ou Jeanne pourtant ligotés : « Je n'ai jamais vu quelque chose de si magnifique ! On dirait que le ciel m'apparaît pour la première fois. Oui, c'est une belle nuit pour moi que celle-ci où je célèbre enfin mes fiançailles avec la liberté !⁴²⁰¹ » et « Je viens ! je viens ! j'ai cassé ! j'ai rompu ! Il y a la joie qui est la plus forte !⁴²⁰² » Les liens physiques représentent l'enchaînement des passions qui provoquaient le mal et qui empêchaient d'aller vers Dieu : aussi est-ce un « triomphe⁴²⁰³ » pour Tête d'Or lorsqu'il meurt enserré par ces bras que la Princesse comparait à « des lierres⁴²⁰⁴ ». Quand Orian meurt « accroché misérablement quelque part, [...] embarrassé dans les épines », il possède enfin « cette liberté qu'il désirait plus que la vie »⁴²⁰⁵. Quant à Rodrigue, il la conquiert le jour « où on [l']emmène pour le mettre en prison ou pour [le] vendre comme esclave »⁴²⁰⁶ : « On a enchaîné l'exacteur ! lui dit le Frère Léon. Tout ce qui en vous s'accrochait misérablement aux choses une par une et successivement ! c'est fini des œuvres serviles ! On a mis aux fers vos membres, ces tyrans, et il n'y a qu'à respirer pour vous remplir de Dieu »⁴²⁰⁷. Ces liens qui enchaînent le corps lient plus étroitement l'âme à Dieu en la conformant au Christ en croix : « il n'y a pas moyen d'être plus serré à Vous que je ne le suis », rend grâce le Père Jésuite attaché au mât du bateau qui coulera bientôt, tandis que la Princesse est fixée au sapin de son crucifiement, que « Jeanne est attachée par des chaînes⁴²⁰⁸ » au bûcher et le Pape Pie à son trône⁴²⁰⁹. Avec eux, le « lien » n'est plus le signe d'une servitude mais d'un amour tel qu'il unit l'homme à Dieu.

⁴²⁰⁰ SdS, Th II, p.489-490.

⁴²⁰¹ SdS, Th II, p.527.

⁴²⁰² JdA, Th II, p.672.

⁴²⁰³ TdO, Th II, p.473.

⁴²⁰⁴ TdO, Th I, p.469.

⁴²⁰⁵ PH, Th II, p.197.

⁴²⁰⁶ SdS, Th II, p.527.

⁴²⁰⁷ SdS, Th II, p.529.

⁴²⁰⁸ JdA, Th II, p.648.

⁴²⁰⁹ « Ce trône où je suis attaché pour mieux entendre le cri désespéré de toute la terre ! ce supplice d'être attaché pendant que toute la terre souffre ! » (PH, Th II, p.170).

III. « LE SAINT ENCLOS⁴²¹⁰»

*Il n'y a pas d'autre mur et barrière pour l'homme
Que le Ciel⁴²¹¹!*

Le héros passe ainsi d'une captivité subie à une sujétion amoureuse si librement consentie que la clôture marque la fin du chemin. Dans le drame éponyme, l'éternel repos du septième jour s'achève dans « un saint enclos » aux « doubles toits d'or »⁴²¹², derrière « le rempart démesuré de la montagne », « dans l'enceinte colossale des monts, / Avec ses forteresses, ses pagodes et ses lieux hauts⁴²¹³», image de la Jérusalem nouvelle. Là, l'enfermement n'est plus le symbole d'une prison, mais le signe d'une totalité originelle enfin réintégrée. Fermeture rassurante que celle du monde des Vivants dont la porte de l'enfer est à jamais fermée : « Fils du Ciel, ferme la porte de la Terre ! crie le peuple à son Empereur, empêche les morts de venir nous tourmenter.⁴²¹⁴» Une telle clôture, qui entoure aussi la Ville nouvelle, procure « une plus ferme sécurité ». Le motif est repris dans *L'Annonce faite à Marie* où Violaine trouve refuge dans une grotte, et dans *Le Père humilié*, où le Pape, face à l'oppression du monde et de ses ténèbres intérieures, se réfugie derrière la clôture d'un « un cloître de marbre blanc avec des colonnes antiques dans un couvent franciscain des environs de Rome⁴²¹⁵ » qui le protège et l'enceint déjà d'une circularité divine. « Restez ici, Saint-Père, l'engage le frère mineur. Ici, vous êtes bien à l'abri avec nous et personne ne vous veut de mal en ce lieu.⁴²¹⁶» Dans ce lieu en effet, image du sein maternel ou d'un Éden recouvert, il reçoit l'amour indéfectible de son « petit Frère » franciscain. C'est aussi dans ce sein protecteur que cherche à se réfugier Ysé, refusant une liberté sans entrave qui avait perverti avant elle Lechy Elbernon : « Je suis une femme, ce n'est pas si compliqué. Que lui faut-il / Que sécurité comme la mouche-à-miel active dans la ruche bien fermée ? / Et non pas une liberté épouvantable !⁴²¹⁷» La liberté n'est ainsi plus désignée comme enjeu du drame et objet de conquête, mais comme le nœud « épouvantable » qui a fermé à l'homme l'accès au bonheur.

⁴²¹⁰ RSJ, Th I, p.654.

⁴²¹¹ SdS, Th II, p.505.

⁴²¹² RSJ, Th I 654.

⁴²¹³ RSJ, Th I, p.660.

⁴²¹⁴ RSJ, Th I, p.602.

⁴²¹⁵ PH, Th II, p.155.

⁴²¹⁶ PH, TH II, p.155.

⁴²¹⁷ PdM, Th I, p.859.

Aussi le héros finit-il par supplier qu'on le départe d'une liberté si funeste : « Je vous supplie de m'ôter ma liberté de vous déplaire⁴²¹⁸» priait la petite Thérèse qu'aimait beaucoup Claudel et qui reprend dans son cantique : « Ô mon Dieu, mon être soupire vers le vôtre ! / Délivrez-moi de moi-même ! délivrez l'être de la condition ! / Je suis libre, délivrez-moi de la liberté !⁴²¹⁹» Dona Prouhèze supplie de même Don Balthasar : « Ah ! si vous voulez m'empêcher d'aller à lui, / Alors du moins liez-moi, ne me laissez pas cette cruelle liberté ! / Mettez-moi dans un cachot profond derrière des barres de fer !⁴²²⁰» Tout comme Rodrigue après lui, le Pape préfère refuser la liberté de son corps plutôt que de perdre celle de son âme : « Où est la croix, là ne cesse pas l'Église. [...] Je ne veux pas être libre entre les morts.⁴²²¹» De même qu'il se plaît à redéfinir la notion de liberté, Claudel joue sur les mots en repensant la mort non comme l'état physique où cesse de battre le cœur, mais comme l'espace intérieur quand il se prive de Dieu. Ainsi faut-il s'accrocher à la vie jaillissant de l'arbre-croix pour ne pas sombrer dans la mort éternelle. C'est donc librement que le héros s'y attache comme Christophe Colomb « à la racine même du bateau⁴²²²» : « Je ne puis vous priver plus longtemps de la place que vous vous êtes à vous-même assignée⁴²²³», dit le Roi à Rodrigue ; le héros y consent facilement, car son expérience japonaise lui a précédemment enseigné où réside l'authentique liberté : devenu peintre dans le château japonais de Nagoya qu'on lui « avait donné comme prison⁴²²⁴», Rodrigue s'y sentait « prisonnier non pas de murs et de barreaux de fer mais de la montagne et de la mer et des champs et des fleuves et des forêts, / Éternellement autour de [lui] développés sur le papier inconsistant.⁴²²⁵» Là, Rodrigue est devenu artisan du paradis⁴²²⁶ ; emprisonné, il a donné vie à ses saints. Il a ainsi découvert que l'Éden est en lui et que sa liberté réside dans *anima* qui l'habite, l'inspire et le féconde : « Qui reçoit par les yeux à l'intérieur de son âme la figure de cette espèce d'engin inépuisable qui n'est que mouvement et désir,

⁴²¹⁸ Thérèse de Lisieux, Prière n°6 du 9 juin 1895 (archives-carmel-lisieux.fr).

⁴²¹⁹ « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, OP, p.238

⁴²²⁰ SdS, Th II, p.275.

⁴²²¹ Ot, Th I, p.926.

⁴²²² CC, Th II, p.609.

⁴²²³ SdS, Th II, p.519.

⁴²²⁴ SdS, Th II, p.457.

⁴²²⁵ SdS, Th II, p.458.

⁴²²⁶ DON RODRIGUE : *Puisque vous m'aviez coupé le pied, puisque vous aviez enfermé dans une prison ce qui me restait de corps, / Il ne me restait plus pour passer que l'âme, l'esprit, et par le moyen de ces tiennent mains, Daibutsu, dont je m'étais emparé, / Ces images auxquelles vous me provoquiez, ces grandes possibilités de moi-même que je dessinais sur des morceaux de papier.* (SdS, Th II, p.459).

/ Adopte une puissance en lui désormais incompatible avec toutes les murailles !⁴²²⁷» L'âme est la demeure et le souffle de Dieu en soi. L'embrassement final de l'homme et de la femme-*anima* relève de cette esthétique spirituelle où le héros retrouve le sein divin et maternel en qui tout à la fois il abandonne et trouve sa liberté. En mourant entre les bras de la Princesse, c'est au Père que se remet Tête d'Or⁴²²⁸. Après s'être soumis aux mains de Violaine agonisante⁴²²⁹, Jacques Hury est lui aussi capable de tout remettre au père : « Tout est à vous, père ! reprenez tout ce bien dont vous m'avez saisi.⁴²³⁰» Dieu devient en la femme « l'unique frontière de ce cœur qui n'en tolère aucune », mais cet enfermement est bon car l'homme est fait pour lui.

La place de l'homme, c'est ce Dieu-*anima* en qui seul il trouve la liberté que lui refusait le monde :
*DON RODRIGUE : Le Ciel, ça n'est pas un mur ! / Il n'y a pas d'autre mur et barrière pour l'homme que le Ciel ! / C'est autre chose que d'être limité par Dieu ou par des choses qui sont de la même nature que nous et qui ne sont pas faites pour nous contenir.*⁴²³¹

Cette découverte spirituelle de Rodrigue est telle qu'il abandonne toutes ses conquêtes terrestres et qu'elle fait de lui le plus grand des découvreurs claudéliens. Ce n'est pas être asservi que d'être soumis à l'Infini, que d'être limité par l'Éternel : telle est l'ultime délivrance qui rend compatibles Dieu et la liberté, Rodrigue et sa condition humaine. Conscient après lui de cette réalité spirituelle, Christophe Colomb n'hésitera pas à « épous[er] la Volonté de Dieu⁴²³²» à qui appartient la terre, pour devenir co-possesseur de tout ce que possède Dieu⁴²³³. La dépendance divine est ainsi motivée par le bonheur ; en lui, l'enfermement n'est plus luxure mais extase, il n'est plus prison ni carcan mais « paradis de volupté » et « joie de l'intelligence »⁴²³⁴. Ce refuge est une « prison de délices » qui permet d'accueillir Dieu comme un souverain, à l'image de Musique recevant le sien : « Mon Roi est venu, il est là qui a obligé tout ce chaos à s'arrêter. / Il faudra bon gré mal gré que ces gens acceptent la tyrannie, comme ils disent, mais moi qui l'ai connue avant eux, je sais qu'elle est bonne, et c'est entre ses bras que cette vie nouvelle en moi prend origine.⁴²³⁵ » Dès lors, la liberté n'est plus incompatible avec la présence du Maître, mais elle est au contraire garantie par lui qui « prend la chose en

⁴²²⁷ SdS, Th II, p.461.

⁴²²⁸ TdO, Th I, p.473.

⁴²²⁹ AM, Th I, p.1064.

⁴²³⁰ AM, Th I, p.1080.

⁴²³¹ SdS, Th II, p.505-506.

⁴²³² CC, Th II, p.587.

⁴²³³ « C'est avec cet anneau que j'épouserai la terre entière. » « Je n'ai pas d'autre pays que la terre de Dieu ». (CC, Th II, p.587).

⁴²³⁴ HTS, Th II, p.722.

⁴²³⁵ SdS, Th II, p.376

mains⁴²³⁶» pour « administrer aux nations le bonheur⁴²³⁷ ». Au près du « divin Maître », le héros vient trouver la sécurité et le bonheur que le monde ne pouvait lui donner et dont il ne veut plus se défaire ... au grand dam de Rodrigue lorsque Prouhèze y goûte. Ce lien qui prend l'homme et Dieu « l'un par l'autre » et dont « il n'y a plus moyen de [se] dépêtrer⁴²³⁸ » devient une alliance nuptiale ; il n'est plus une chaîne, mais une « couture de tout ensemble » « qui relie tout, qui enlace tout » comme la ronce du Paradis⁴²³⁹. Le héros, jusqu'alors prisonnier du péché, choisit de devenir captif de cet amour qui enchaîne tout le créé, qui « lie les mains » de Jeanne⁴²⁴⁰ et en qui même la libre Dona Musique désire être enfermée : « Il y a une prison pour moi et nul ne pourra m'en arracher.[...] / Les bras de celui que j'aime, elle est prise la folle Musique⁴²⁴¹ ! »

Pour ceux qui sont en Dieu, le bien est désormais inséparable du bonheur, qui exige alors d'être enfermé en lui : « le bonheur est une chose si grande qu'il n'était pas en mon pouvoir d'y échapper !⁴²⁴² » dit Orian en prophétisant sa mort, tandis que Christophe Colomb concède : « Ah ! cela valait la peine de supporter tant de fatigues, de laisser derrière moi ma famille, ma patrie et mes amis comme des vaisseaux à demi brûlés [...] Cela valait la peine de découvrir, au-delà de la distance inimaginable, ces terres neuves ! puisque j'y ai trouvé ces chaînes⁴²⁴³ ! » L'enfermement final de ceux qui sont « bienheureusement détachés de toute autre chose que Dieu⁴²⁴⁴ » a pour nom la béatitude :

Leur conversation est avec l'Absolu, leur jonction avec l'Invariable, le baiser intérieur, dans le goût duquel ils s'abîment, lui-même. / Ils ne parlent point, mais, comme un langage, dans la profondeur de l'action de grâces, ils comprennent toutes choses [...] / Et il n'ira point plus avant, mais comme un homme qu'un sommeil invincible attache, saisi par le recueillement il se fond dans la syllabe de béatitude⁴²⁴⁵.

Ce « bonheur parfait trouvé par un être dans l'atteinte de sa propre fin⁴²⁴⁶ », exprime tout à la fois la réalité de ce bonheur et la figure littéraire qui l'exprime, désignant à la fois la fin et le moyen de l'obtenir, figure

⁴²³⁶ L'Évangile d'Isaïe, PB II, p.565.

⁴²³⁷ Ville, Th I, p.721.

⁴²³⁸ SdS, Th II, p.285.

⁴²³⁹ HTS, Th II, p.725.

⁴²⁴⁰ JdA, Th II, p.671.

⁴²⁴¹ SdS, Th II, p.301.

⁴²⁴² PH, Th II, p.189.

⁴²⁴³ CC, Th II, p.617.

⁴²⁴⁴ SdS, Th II, p.506.

⁴²⁴⁵ RSJ, Th I, p.655-656.

⁴²⁴⁶ « On définit la béatitude comme l'état d'un être doué d'intelligence et de volonté libre lorsqu'il a atteint le souverain Bien auquel il était destiné. » (L.Bouyer, Dictionnaire théologique, op. cit. p. 101).

claudélienne par excellence⁴²⁴⁷. Ceux qui ont répondu à l'appel de cette joie christique connaissent la plénitude célébrée par les saints de Rodrigue et par la jubilation des derniers drames : « Ils vivent tout entiers ! Il n'y a plus en eux de résistance et d'inertie ! Ils répondent tout entiers à l'esprit qui les anime.⁴²⁴⁸ » Pour le héros, la béatitude est ainsi le fruit de la réponse à sa vocation ; synonyme de plénitude et de liberté, elle est en Dieu le but et le terme de son itinéraire spirituel.

Le bienheureux enfermement est le cercle qui clôt le drame, qui enferme l'homme en Dieu, qui fond l'histoire dans l'éternité et qui donne à toute chose sa totalité. Même la quête initiale du poète trouve sa résolution dans cette notion : en vertu de l'image qu'il a déposée dans chacune de ses créatures, Dieu est enfermé en tout, et en vertu de sa parfaite unité, le tout est enfermé en Dieu. En lui, la connaissance devient synonyme de liberté et la révélation de délivrance. L'édification du drame et du poème, participant de cette révélation, contribue à donner accès à cette liberté que Tête d'Or cherchait dans ses exploits et que Rodrigue a justement trouvée dans l'art, au fond de sa prison. Claudel célèbre ainsi l'Esprit sous toutes ses formes : Muse du poète, amante du héros, âme de l'homme, souffle de Dieu... C'est en lui-même que le héros découvre à la fois sa mesure et son infinité : « Personne ne sait » à la fin du *Soulier de Satin*, « ce qui peut encore sortir de ce vieux Rodrigue⁴²⁴⁹ »... Claudel invite à ce recentrement pour découvrir « toutes les possibilités de soi-même », qui sont autant de manifestations divines.

*

En explorant le sens de l'histoire, Claudel entreprend en somme la même conquête que ses héros, cherchant la « clef qui délivre ». Celle-ci n'est autre que la croix brandie par l'Empereur et qu'embrassent inévitablement ceux qui en seront délivrés, cette croix à l'intersection de laquelle le poète se plaçait pour comprendre le drame du salut⁴²⁵⁰. C'est elle que Claudel désigne comme la « vérité actuellement en train de

⁴²⁴⁷ Quelques exemples suffisent à en montrer la profusion : « *Heureux qui pourra prendre le ravissement sous les bras et le baiser sur sa très douce joue !* » dit Tête d'Or à la Princesse après que Cébès lui a précédemment dit : « *Heureux qui vous épousera !* » (TdO I, Th I, pp.154 et 57). « *Heureux celui qui souffre et qui sait à quoi bon !* » professe Violaine en adage dès le prologue du drame (AM, Th I, p.1065) ; pour Orian, « *Heureux de qui le devoir est court ; heureux à qui le devoir est clairement montré* » (PH, Th II, p.183).

⁴²⁴⁸ SdS, Th II, p.459.

⁴²⁴⁹ SdS, Th II, p.531.

⁴²⁵⁰ Voir le chapitre 1, I.

nous délivrer⁴²⁵¹», clé « qui n'est pas seulement celle qui ouvre mais celle qui ferme », capable de réunir en une totalité pacifiée ce que le péché avait divisé : la chair et l'Esprit, le temps et l'Éternité, l'individu et la société, l'homme et Dieu. Claudel dessine ainsi une théologie de l'Histoire⁴²⁵², n'hésitant pas à se l'approprier pour mieux la mettre au service de son intention *catholique*, tels les voyages de Christophe Colomb qu'il interprète comme la volonté divine que la terre retrouve son unité.

C'est l'universalité de drame qui donne à la croix sa propre universalité et qui devient le point d'accroche de son œuvre : « depuis la Création, il ne s'est jamais agi d'autre chose que de la fin du monde.⁴²⁵³ » Cette « fin », Claudel la désigne en Dieu non pas comme un terme, puisqu'il est l'Éternel, mais comme un accomplissement, avènement de la « totalité » divine :

*Tout être, comme il est un / Ouvrage de l'éternité, c'est ainsi qu'il en est l'expression. / Elle est présente et toutes choses présentes se passent en elle. [...] voyez, tout est écrit d'un bout à l'autre. [...] / Ainsi la voix avec qui de vous je fais des mots éternels ! je ne puis rien nommer que d'éternel.*⁴²⁵⁴

« Tout est écrit d'un bout à l'autre » non pas parce que tout est déterminé, mais parce que tout, assemblé, dessine et raconte l'avènement de l'Éternel. En dévoilant la « totalité » du monde, le poète fait cette œuvre d'unification qui le rend participant de l'œuvre du Dieu Un. Cette unicité divine trouve sa perfection dans le Christ, que Claudel désigne à la fois comme « chemin » et centre de l'histoire, ligne et cercle en lui réconciliés. En communiquant la joie de ceux qui ont été délivrés et qui ont part à cette totalité, le poète collabore à la démarche de salut du Christ, venu « mener les temps à leur plénitude⁴²⁵⁵ », béatitude à laquelle il appelle implicitement son lecteur comme Prouhèze y convoque Rodrigue : « Pourquoi ne pas croire cette parole de joie ?⁴²⁵⁶ »

⁴²⁵¹ Lettre de Paul Claudel à un religieux, 18 novembre 1945, BSPC n°37, 1970, p.1.

⁴²⁵² C'est ainsi que cet écrivain pourtant réputé conservateur a pu être rejoint par des auteurs communistes comme Antoine Vitez qui l'a mis en scène ou Anne Ubersfeld qui lui consacré plusieurs études.

⁴²⁵³ *Au Milieu des vitraux de l'Apocalypse*, PB I, p.104.

⁴²⁵⁴ « L'Esprit et l'Eau », *Cinq grandes Odes*, OP, p.241.

⁴²⁵⁵ Ep, 1, 10.

⁴²⁵⁶ SdS, Th II, p.444.

CONCLUSION

Dans les drames de Paul Claudel, la présence de Dieu est implicite et le vocabulaire qui le désigne assez pauvre au regard de la multitude des expressions bibliques dont se nourrissent ses vers. Mais - quoiqu'il n'en revête jamais le saint nom ni la figure historique - dans chaque drame, Dieu prend le visage du Christ, lui-même représenté par les personnages qui l'imitent. Le discours théologique de Claudel est donc pictural et cinématique. Il se passe volontiers de mots au profit d'images : l'analogie poétique lui permet d'exprimer métaphoriquement l'immanence de Dieu et l'expression dramatique de manifester son action permanente dans l'histoire des hommes. La double nature de ce Dieu fait homme explique à la fois la constance du symbolisme des personnages et la variété des représentations divines. Les deux ne se contredisent pas mais composent ensemble le visage immuable et toujours actuel de Dieu, dont la permanence se révèle dans la contingence même des vies humaines, dont l'infini se déploie dans le temps des hommes et l'unité dans la diversité des visages et des vies. Le théâtre de Claudel fait ainsi pénétrer à la fois dans la connaissance la plus universelle de Dieu et dans la sphère la plus intime et la plus incommunicable de l'expérience individuelle.

La représentation divine trouve dans le théâtre sa forme la plus expressive, puisqu'une action (*drama*) y est portée sur scène, agir de l'homme qui tend vers l'Infini, geste de Dieu qui vient à sa rencontre. Cette action n'est pas anodine : elle permet à l'homme de devenir à la ressemblance de Dieu, représentation la plus parfaite de son image. Mais ce parcours initiatique d'avènement de l'image est paradoxal, puisque l'action dramatique enseigne au héros la passivité au profit de la grâce divine, pour conquérir non pas la victoire mais la joie. Dès lors, l'action portée sur scène n'est plus tant celle des héros que celle de Dieu, dont la Providence pallie à tous les manques. Ce passage d'une action humaine à une action divine coïncide avec la purification

du héros qui se laisse déposséder pour revêtir le Christ : l'intrigue suit ce processus de sanctification qui s'achève par l'esquisse du face à face divin.

L'allusion à la vision de Dieu est le fruit de la conversion du héros pour qui « l'Impitoyable Régisseur » et la « Grande Maman » effrayante prennent peu à peu le visage de l'Époux et celui de l'amante. En invitant à adopter la hauteur des vues divines et à « voir toutes les choses à la fois », Claudel engage son lecteur à considérer le temps du drame comme une avant-scène du Paradis, et à regarder son œuvre comme une « composition » d'ensemble qui déploie au fil des intrigues l'action et le visage de Dieu⁴²⁵⁷ dans le temps des hommes. Cette action n'est autre que le salut donné à l'homme par des chemins de traverses, ces « *linhas tortas*⁴²⁵⁸ » que sillonnent les amants claudéliens, mais qui conduisent indéfectiblement à lui.

« Un itinéraire spirituel⁴²⁵⁹ »

La ligne droite qu'écrit Dieu derrière les circonvolutions du drame, c'est le sens chrétien avec lequel Claudel lit l'Histoire et dirige ses intrigues. Cette ligne dessine un chemin, celui-là même par lequel le Christ se désigne⁴²⁶⁰. On comprend alors que le conquérant soit pour Claudel le héros : amorcer un itinéraire de conquête tels Simon Agnel, Rodrigue ou Christophe Colomb, c'est déjà fréquenter le Christ et rencontrer Dieu par lui. Ce chemin va à contre-courant de celui du monde et, dans ce parcours de sanctification, le héros, contrairement à ses ancêtres antiques, est appelé à diminuer – figure du boiteux ou du défiguré – pour laisser le Christ se substituer à lui. Et lorsqu'à l'issue du drame certaines vies ne se conforment pas à lui, comme il en est pour Louis Laine ou Mara, Claudel laisse toujours entendre que le chemin ne se termine pas ici-bas, mais qu'il continue au ciel ; les amants eux-mêmes fondent leur union sur cette espérance, qui seule donne corps à leur amour.

⁴²⁵⁷ Point d'écart en Dieu entre l'agir et l'être : Son action révèle ce qu'Il est ; Sa présence est agissante.

⁴²⁵⁸ SdS, Th II, p.255.

⁴²⁵⁹ J.Madaule, cité par Michel Lioure in *Claudéliana*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p.23.

⁴²⁶⁰ Jn, 14, 6.

De même que le drame peut se lire à l'échelle de l'individu ou à celle de l'histoire collective, de même progression spirituelle des héros qui passent du monde temporaire au monde éternel peut se lire dans la microstructure d'une pièce ou dans la macrostructure de l'œuvre claudélienne, qui ne forme en somme qu'un unique et inlassable drame. L'itinéraire que suit ce drame est un « chemin de la perfection », sur lequel les héros sont mus par le *Tout* pour Lequel ils sont faits et au cours duquel ils progressent l'un après l'autre. La perfection à laquelle aspirent les protagonistes n'est autre que la totalité divine, exprimée dès le premier drame par une périphrase de Cébès qui désigne implicitement la personne de Dieu comme objet de la quête :

*Rien d'imparfait ne peut me suffire, proclame Cébès, car je ne me suffis pas à moi-même. / Je cherche donc celui qui est parfaitement juste et vrai, / Afin qu'il puisse être parfaitement bon et que je l'aime de même. [...] Je te le dis, il y a en moi / Une chose plus ancienne que moi, / Et elle a en elle-même son origine, et elle cherche sa fin*⁴²⁶¹.

En mettant sa confiance en Tête d'Or, Cébès cherche cette perfection dans l'homme et meurt en cours de route. Pourtant, la conquête de Dieu ne s'arrête pas à cet échec et se poursuit dans les drames suivants : vingt-cinq ans plus tard, Rodrigue continue de chercher cette même perfection originelle lorsqu'il réunit deux continents pour reconstituer « la belle pomme parfaite », cette terre-pomme qui avait perdu sa plénitude lorsqu'Ève avait mordu dedans. Mais dans *Le Soulier de Satin* non plus, le désir qu'a Rodrigue de restituer au monde sa totalité n'aboutit toujours pas : le Roi n'y est pas prêt⁴²⁶². Aussi faut-il lire l'achèvement du drame claudélien dans les œuvres de la maturité, où la perfection ne se trouve plus dans le monde ancien qui recouvrerait son intégrité, mais dans l'avènement eschatologique d'un monde nouveau, la Jérusalem céleste qui descend sur scène à la fin de *L'Histoire de Tobie et de Sara*.

Parce que l'expérience spirituelle de Claudel évolue au fil des années, ses drames en portent la trace et le rapport des héros à Dieu en donne témoignage. Ainsi les personnages s'accomplissent-ils au fil du temps comme le cœur du poète semble s'apaiser avec la maturité de l'âge et de l'expérience, jusqu'à *L'Histoire de Tobie et de Sara*, où Tobie, l'homme juste, rachète et parachève tous les héros qui le précédaient. Sa perfection

⁴²⁶¹ TdO II, Th I, p.397.

⁴²⁶² SdS, Th II, Quatrième Journée, scène IX. Il est coutumier de voir dans *Le Soulier de Satin* la somme de Paul Claudel, le drame qui, selon ses mots, résout *Partage de Midi*. D'un point de vue dramaturgique, cela semble irréfutable face à l'ampleur et au génie de l'œuvre ; mais d'un point de vue spirituel, cette étude aura montré qu'il restait encore du chemin à parcourir pour résoudre la question du couple et celle de la chair. D'ailleurs, ce n'est qu'après l'écriture du *Soulier de Satin*, en 1926, que Claudel écrira : « C'est seulement depuis un an que je puis célébrer ma libération définitive. » (Lettre à Élisabeth Sainte-Marie Perrin, 12 mai 1926, CPC 13, p.110).

réside dans son ingénuité, grâce à laquelle il reçoit tout de Dieu, entérinant le passage d'un salut conquis par la perfection à l'idée d'un salut acquis par la faiblesse. Le personnage claudélien reçoit ainsi au fil des drames une mesure nouvelle et paradoxale : face à Dieu, il n'est rien, mais ce néant lui révèle la propre plénitude dont il est fait. C'est cette grandeur faite de faiblesse qui lui donne son degré d'héroïcité. L'« infortune d'être un homme⁴²⁶³ », thème qui a nourri mais qu'ont presque banalisé un grand nombre d'artistes, est ainsi revisité : chez Claudel, il faut être infortuné pour conquérir le ciel et la joie.

Avec Tobie, ce n'est pas seulement le héros mais également le couple humain qui reçoit son achèvement. En sauvant Sara, Tobie réintègre dans l'histoire la femme-*anima* que Simon Agnel enterrait au début de *Tête d'Or* ; avec lui, la femme n'attend plus l'amant comme une étoile encore inaccessible : elle épouse l'homme, réunissant enfin les principes humain et divin dans le seul dénouement claudélien véritablement heureux⁴²⁶⁴. Ce faisant, la ligne se ferme et le chemin devenu circulaire intègre l'homme, dès ici-bas, à la plénitude de la vie divine. La réunion de l'homme et de la femme forme une totalité telle qu'elle se substitue à la présence de Dieu : désormais représenté par le couple humain, il n'a plus besoin de l'intermédiaire d'un Ange pour se communiquer. Avec le départ de Raphaël, mis en scène comme une Ascension, le drame réinterprète l'absence divine, non plus comme une défection mais comme un autre mode de présence, au sein même de l'amour humain.

Trois postures successives dessinent ainsi dans l'œuvre de Claudel l'évolution de son rapport à Dieu. Les premiers drames, mus par le souvenir de la rencontre à Notre-Dame et nourris par la soif de connaissance du poète, ont une forte dimension catéchétique et didactique ; le poète a besoin de faire connaître son Dieu et les lois qui régissent son univers pour améliorer le monde. À partir de *Partage de Midi*, dix-neuf ans après sa conversion et autant d'années de formation théologique plus tard, Dieu n'est plus quelqu'un que le poète cherche à comprendre, mais auquel il se confronte. Il est cet Époux jaloux de l'âme humaine qui ne laisse à

⁴²⁶³ Pr., p.508.

⁴²⁶⁴ Dans *Le Soulier de Satin*, le dénouement avait encore pour décor « la mer et les étoiles », qui ne sont que le reflet de la lumière céleste. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, le Ciel, la Vierge et la Colombe envahissent la scène ; avec *Jeanne d'Arc au bûcher*, Dieu est enfin nommé : c'est Lui « qui est le plus fort », annonçant la didascalie finale de *l'Histoire de Tobie et de Sara* qui Le désigne enfin par les mains de l'Ange Raphaël : « On ne voit plus que sa main gauche ouverte vers Dieu et sa main droite qui répand et bénit » (HTS, Th II, p.744). Il faut attendre les derniers drames pour que la source de la lumière, de la paix et de la joie à laquelle communient les héros en fin de drame nomme son Auteur.

l'amant passionné, comme Jacques Hury ou Orian, aucun espoir de bonheur sur la terre. Pas de régression pour autant : le rapport à Dieu s'est intériorisé et la relation à lui est devenue bien intime pour que le poète, comme Mesa, lui parle d'égal à égal et non de plus de vassal à Seigneur. A partir du *Soulier de Satin*, le rapport du poète à Dieu s'apaise enfin⁴²⁶⁵ ; Dieu semble faire partie intégrante de sa personne et le poète cherche désormais à le transmettre, pour communiquer non plus la science de Dieu, mais l'expérience intime dont la joie est le vecteur et le témoin.

L'expérience de Dieu

Né de la rencontre divine, le drame claudélien fait l'apologie de la *co-naissance*, qui n'est pas d'abord le fruit d'une faculté cognitive, mais, au sens biblique, celui d'une expérience née de la rencontre. Connaître Dieu offre ainsi la possibilité de co-naître à Dieu. Une telle connaissance est l'expression parfaite de l'Incarnation où le *logos* ne fait qu'un avec la présence... et réciproquement. Ainsi, le discours sur Dieu n'est pas seulement contenu dans les échanges théologiques ou les citations bibliques qui jalonnent les drames ; il est littéralement mis en scène derrière l'intrigue, par l'expérience spirituelle des personnages : « Venez et voyez⁴²⁶⁶ », semble enjoindre Claudel à la suite du Christ, faisant de l'appel johannique une invitation au théâtre. Étymologiquement « lieu où l'on voit »⁴²⁶⁷, le théâtre est pour Claudel le mode de représentation approprié pour dire Dieu : bâti sur l'expérience, il parle à *anima* plus qu'à *animus*⁴²⁶⁸, efficacité du spectacle que célébrait déjà Aristote dans sa *Poétique*. Les drames prennent ainsi la forme d'un *exemplum* et la force du discours claudélien repose sur la puissance du témoignage.

L'évènement dont Claudel témoigne, c'est le passage du vieil homme à cet « être nouveau » qu'il devient lui-même après sa rencontre avec Dieu. Parce qu'il se présente en témoin et parce que son expérience est celle de l'inlassable miséricorde divine, son théâtre n'adopte pas de posture dogmatique ni moralisatrice. La

⁴²⁶⁵ La distance que Claudel prend avec le drame correspond à une prise de hauteur ; il passe ainsi d'une gravité métaphysique exprimée par le symbolisme des débuts, à une légèreté qui témoigne de l'apaisement amoureux et de la joie du croyant. Ainsi, en 1905, quoique le sujet soit amoureux, « *il ne s'agit pas d'un jeu* » (PdM, Th I, p.846) tandis qu'en 1947, Claudel libéré de son drame peut écrire une « *extravaganza* » (*La Lune à la recherche d'elle-même*, Th II, p.753).

⁴²⁶⁶ Jn, 1, 39.

⁴²⁶⁷ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952, p.13, in M.Lioure, *Claudéliana*, « Le grand air de l'actrice ou le théâtre de l'échange », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p.54.

⁴²⁶⁸ Claudel sait l'âme humaine - image du Dieu infini -, plus vaste que son entendement.

seule moralité qui se dégage des drames, c'est l'espérance du salut, auquel nul péché ne peut faire obstacle. Les genres, personnages et intrigues mis en scène ont beau être multiples, les drames ont beau permettre une pluralité d'interprétations, l'œuvre de salut qui tend invariablement à les dénouer donne à l'œuvre claudélienne sa cohérence et l'unifie en un seul et même sens : le triomphe de Dieu. Cette pérennité du message claudélien est le meilleur témoin de la permanence et de l'unité parfaite de Dieu. C'est elle qui ordonne le propos, c'est vers elle que tend l'intrigue et qu'aspire la dramaturgie, la recherche holistique d'un « théâtre total » n'étant que la réponse artistique à l'unité parfaite de Dieu.

« Précurseur de la Tradition⁴²⁶⁹ »

À l'instar de Rodrigue, Claudel se revendique comme un Moderne par sa liberté poétique et ses inventions dramaturgiques. Ce faisant, il ne cherche pas à « créer » du nouveau mais à révéler la permanence des choses en mouvements. Ainsi, l'admirateur et traducteur d'Eschyle est aussi précurseur pour la dramaturgie du vingtième siècle... Il en est de même pour sa foi : il fait figure de moderne dans l'Église, par l'aspect prophétique des thèmes qu'il célèbre et qui s'opposent à un reste de jansénisme ambiant – dans le drame claudélien depuis ses origines, une large part est faite à la miséricorde divine, que l'Église n'érigea en fête qu'en l'an 2000, ainsi qu'à la communion des Saints qui n'a été redécouverte qu'en 1930⁴²⁷⁰ –, et par la liberté de ton avec laquelle il transmet la théologie et la Tradition, et que loue ainsi Henri de Lubac :

Le mot [...] tradition est souvent mal entendu. On l'applique, tel quel, dans son acception humaine, aux choses de la Foi, sans égard aux transpositions requises. On redoute alors un attachement qui prend figure d'esclavage. Il s'agit en réalité de bien autre chose. Attachement à la tradition, c'est avant tout, pour le chrétien, enracinement dans cet Élément éternel qui s'est inséré dans notre histoire une fois pour toutes et qui ne cesse d'y agir. C'est fidélité à l'Esprit. C'est ouverture à son souffle. C'est pour lui promesse de vie et renouvellement perpétuel. [...] Elle est en même temps la force qui libère de tout ce qui, dans les formes du passé, est devenu caduc, et qui promeut et oriente les nouvelles synthèses. Or, à cet égard encore, l'union en Claudel du poète et du croyant nous est précieuse. L'un des caractères de son intuition poétique est d'établir [la Tradition catholique] en état de vibration sympathique avec les forces vives de son temps.⁴²⁷¹

C'est parce qu'il est conservateur dans le fonds de sa pensée que la mise en forme libre et jubilatoire de cette pensée peut être qualifiée de moderne :

Ce qui fait la solidité comme la fécondité de ses vues, c'est qu'elles ne proviennent jamais d'une invention gratuite ou d'une recherche d'originalité. Si fortuit qu'en soit le support apparent, les racines en sont profondes. Jusque

⁴²⁶⁹ H. de Lubac, « Sur un Credo de Paul Claudel », *Théologies d'occasion*, op. cit. p.457.

⁴²⁷⁰ Dom Claude Jean-Nesmy, « Cosmos et Communion des saints », BSPC n°83, 1981, p.59.

⁴²⁷¹ H. de Lubac, « Sur un Credo de Paul Claudel », *Théologies d'occasion*, op. cit. p.457.

dans ses moments de fantaisie, Claudel demeure fidèle à cette objectivité de base que la langue théologique dénomme, après saint Paul, "l'analogie de la foi"⁴²⁷²

À cet égard, Paul Claudel annonçait – ou préparait ? – déjà sans le savoir la grande réforme du Concile Vatican II dont Henri de Lubac fut l'un des experts officiels (*peritus*) et dont Hans von Balthasar fut reconnu comme l'un des précurseurs. Or, ce dernier confesse avoir été influencé dans sa pensée par Paul Claudel, poète de quarante ans son aîné qu'il a découvert lors de ses études en lisant *Le Soulier de Satin* et *Cinq grandes Odes*, avant de le rencontrer personnellement vers 1935. Leur passion commune pour la totalité fera de cet « évènement⁴²⁷³ » une « merveilleuse rencontre⁴²⁷⁴ » qui préludera à d'autres, et l'admiration du théologien pour Claudel sera telle que Balthasar n'aura jamais « osé écrire sur lui [car] il déborde tout ce que l'on peut dire sur lui, il faut le laisser parler⁴²⁷⁵ ». A défaut de monographie, il ne se lassera en revanche jamais de le traduire et aura « reconnu » chez Claudel « une clé de sa propre vie et de sa mission »⁴²⁷⁶.

L'articulation d'une parole poétique et d'une parole théologique

Par la voix de ces théologiens aux âmes de poètes, la parole du poète à l'âme de théologien est réhabilitée. Parce qu'il ne fait que « répéter », Claudel n'est pas un poète démiurge qui entend créer une parole, mais il peut dire le Verbe sans le trahir. Socle de son discours, l'Incarnation du Verbe devient le lieu de rencontre des différentes paroles humaines qui, loin de se concurrencer, s'expliquent mutuellement. En ce sens, la parole de Paul Claudel a une fonction diaconale : elle se met au service⁴²⁷⁷ du Verbe divin qu'elle traduit, explique et met en scène. Le poète donne ainsi au drame une forme liturgique et une fonction sanctifiante.

Pourtant, alors que Claudel loue cette divine poésie dont il a reçu le don et qui peut si admirablement servir la gloire de Dieu, il ne la prend guère pour autre chose qu'une parole, certes inspirée, mais humaine.

⁴²⁷² H. de Lubac, « Sur un credo de Paul Claudel », *Théologies d'occasion*, op. cit. p.455.

⁴²⁷³ « *L'évènement Paul Claudel* », ainsi Balthasar qualifie-t-il sa rencontre avec Claudel. (Jacques Servais, « L'évènement Paul Claudel dans la vie et l'œuvre de H.U. von Balthasar », *Communio* n° 265, 2019/5, p.116).

⁴²⁷⁴ H.U. von Balthasar, cité par Jacques Servais, « L'évènement Paul Claudel dans la vie et l'œuvre de H.U. von Balthasar », *ibid* p.113.

⁴²⁷⁵ *Ibid* p.116.

⁴²⁷⁶ Jacques Servais, *L'évènement Paul Claudel dans la vie et l'œuvre de H.U. von Balthasar*, op. cit., p.121.

⁴²⁷⁷ A.Weber-Cafilisch, *La scène et l'image, le régime de la figure dans le Soulier de Satin* op.cit., p.29.

« ... le vers que j'écris, moitié cendre et moitié fumée⁴²⁷⁸ »

Le verbe claudélien est aussi paradoxal que son auteur : concomitamment, il célèbre la figure du poète qui s'assigne la mission la plus haute de dire Dieu, et met en scène l'échec de la parole humaine. « Il n'y a de cause que totale, écrit-il [...]. / Il ne me reste à tirer sous ces lignes aucune barre : que ce discours débouche dans le silence et le blanc !⁴²⁷⁹ » Ce silence – et la fin de l'écriture dramaturgique y participe – signe l'échec relatif de la poésie, incapable au fond de représenter Dieu : la parole humaine sera toujours inférieure à la réalité, car les hommes imaginent « les choses infiniment moins belles et nombreuses et désirables qu'elles ne sont.⁴²⁸⁰ » Le drame est une image de Dieu, et l'image fait partie du Verbe ; le drame est donc théologique. Mais de même que la théologie ne supplée pas à la vie de foi ou à la vie sacramentelle, le théâtre qui ouvre aux âmes un discours théologique accessible n'est qu'un acte de langage. Il révèle la présence, sans la rendre réelle, ce que le sacrement seul et la prière sont habilités à faire.

Mais le silence qui succède à la parole est aussi le signe de la présence à laquelle invitent les mots du poète, et qui met fin au drame. Chez Claudel, le silence n'exprime pas seulement la vacuité du langage, mais la plénitude du Verbe. Expression du plus haut degré d'amour, il manifeste l'entrée dans le mystère de Dieu⁴²⁸¹. Il est un ravissement fait d'extase contemplative et d'intelligence parfaite de la réalité. À l'heure de l'accomplissement du drame, la parole humaine, périssable et corrompue par le péché, s'efface symboliquement pour faire place à l'humilité divine du silence⁴²⁸². Ce silence est l'expression de l'union parfaite : l'espace qui séparait les amants est aboli et la relation se passe désormais des mots qui comblaient

⁴²⁷⁸ *Cent phrases pour éventails*, OP p.711.

⁴²⁷⁹ « *Connaissance du Temps*, *Art poétique*, OP p.145

⁴²⁸⁰ SdS, Th II, p.282.

⁴²⁸¹ « *Mais tandis que notre existence ici-bas est pareille à un langage barbare et rompu, notre vie en Dieu sera comme un vers de la justesse la plus exquise. [...] Mais alors nous serons les poètes, les faiseurs de nous-mêmes. Ce sentiment aigu de notre prosodie essentielle, cette impossibilité d'échapper à notre mesure admirable, nous serons alors conférés directement sans l'appoint empirique et hasardeux du langage extérieur.* » (« *Traité de la Co-naissance au monde et à soi-même* », *Art poétique*, OP p.203).

⁴²⁸² Voir le Chapitre 4, II, 2. Quand l'Empereur revient de sa visite au pays de la mort, il ne peut plus parler : « *Je voulais parler et voici que je n'ai plus rien à dire.* » (RSJ, TH I, p.648). Enfin vaincue par les demandes de Don Camille (La scène s'achève sur cette question de Camille qui reste sans réponse : « *Mais d'où viendrait autrement cette lumière sur votre visage ?* ») (SdS, Th II, p.431), Prouhèze se tait, consentant en silence à renoncer au monde que représente Rodrigue. Étape décisive de sa conversion, Rodrigue à son tour a dû « *bon gré, mal gré, [...] quelque temps apprendre le repos et l'immobilité* » de sa captivité au Japon (SdS, Th II, p.457).

la distance. De même que Mesa « n'a pas besoin d'explication » quand il a goûté au silence de Dieu⁴²⁸³, Cœuvre se tait lorsqu'il « voit » et comprend « l'harmonie de toutes les choses dans leur accord et dans leur succession⁴²⁸⁴». Quand Ivors lui demande d'expliquer son « fatal silence », il allègue l'expérience de l'amour:

*COEUVRE : L'enfant, ô mon fils, de pure joie jase et sa joue ; indiscret et sans honte, / Il publie comme un oiseau son plaisir. / Mais l'homme qui a conçu l'amour [...] / Tient une conduite opposée, et tu le vois réduit peu à peu à se taire.*⁴²⁸⁵

De même, qui expérimente le Christ est contraint au silence : Violaine ne peut dire la charité qui l'a conduite au sacrifice, ni Jeanne exprimer l'amour qui l'envoie au bûcher. Entourée de silence, elle ne fait plus qu'un avec le Verbe de Dieu :

*Elle ne comprend rien à ce silence qui vient l'environner tout à coup / Elle ne comprend pas que pour elle déjà le ciel et la terre ont passé, / Et que si on ne l'appelle plus, c'est parce qu'elle est déjà arrivée. / Voici l'Amour qui a été le plus fort et cette bonne volonté qui a pris feu, / L'Esprit qui a été le plus fort, et Jeanne d'Arc au milieu !*⁴²⁸⁶
Même la mort devient heureuse puisqu'elle est un « accord explicatif et total⁴²⁸⁷» avec le Verbe. Pour signifier cette entrée dans le mystère divin, *Le Livre de Christophe Colomb* rejoue sans paroles à la fin du drame une scène de la première partie : « *Tout recommence de nouveau dans la lumière de l'explication, [...] dans ce paradis de l'idée.*⁴²⁸⁸» La même scène peut se passer de mots car elle s'explique désormais dans l'intelligence du ciel. De même, aucune parole n'est nécessaire à la fin de *l'Histoire de Tobie et de Sara*, où face à l'ineffable, les sons mêmes s'éteignent avant le tomber du rideau :

*Immense murmure comme d'une foule innombrable en échos interminables, en immenses modulations, arrivant à la consonne et à la syllabe, mais jamais jusqu'au mot, qui répète et reprend ces dernières paroles jusqu'à ce qu'elles s'éteignent dans une tenue d'orgue*⁴²⁸⁹.

En faisant du silence l'issue du drame humain, Claudel ramène les mots à leur essence. La parole humaine a beau être impuissante à exprimer Dieu, elle n'est pas vaine puisqu'elle invite à goûter sa présence et à considérer le Verbe au-delà même des mots.

⁴²⁸³ PdM, Th I, p.896.

⁴²⁸⁴ Ville II, Th I, p.724.

⁴²⁸⁵ Ville II, Th I, p.723.

⁴²⁸⁶ « Sainte Jeanne d'Arc », *Visages Radieux*, OP. p.845.

⁴²⁸⁷ « Connaissance du Temps, *Art poétique*, OP p.145.

⁴²⁸⁸ CC, Th II, p.621.

⁴²⁸⁹ HTS, Th II, p.744.

La Passion du Verbe

Dans ce théâtre, la manière effective de dire Dieu n'est pas de le répéter, mais de devenir semblable à son Verbe. Chez Claudel, tout comme la voix humaine se tait face à l'Écriture⁴²⁹⁰, la poésie s'efface devant la sainteté, qui devient elle-même le plus éloquent des signes. Le martyr fait office de héros tandis que le poète est un personnage secondaire des œuvres : ni Cœuvre ni Pierre de Craon mais la voix de la femme et celle du ciel ont le dernier mot de leurs drames ; quant au *Soulier de Satin*, il ne s'achève pas lorsque Rodrigue devient poète, mais lorsqu'il est prisonnier et qu'il conquiert alors l'humilité et la joie qui font les saints. Le Christ est la seule Parole efficace et ceux qui se conforment à lui le représentent plus efficacement que les mots du poète.

Ainsi, le débat suscité par la valeur théologique de la parole poétique de Paul Claudel n'est pas l'enjeu de son œuvre : ce n'est pas le discours théologique qui l'intéresse mais la Parole elle-même, et le poète-théologien qu'il était en écrivant ses drames devient progressivement un poète-exégète qui finit par laisser à l'Autre le monopole du discours. À la fin de son œuvre, l'invention laisse ainsi place au commentaire ; *Jeanne d'Arc au bûcher* ne fait que dialoguer les voix qu'entendait la sainte, et *L'Histoire de Tobie de Sara* n'est plus qu'une réécriture du saint livre éponyme. Comme le héros, le drame lui-même se laisse progressivement transfigurer par l'histoire sainte.

« Genitum non factum »

L'ingérence de la parole divine dans le discours poétique pose la question de l'inspiration et celle des effets d'un tel discours, la parole poétique étant pour Claudel un « langage qui vient de l'âme et qui retourne au cœur⁴²⁹¹ ». Pour lui, l'inspiration distingue le vrai poète de l'artisan :

Il y aura toujours deux espèces d'artistes », écrit-il à Francis Jammes le 19 mai 1911, les inspirés et les fabricants. Les inspirés font leurs œuvres plus ou moins à tâtons par une espèce de divination qui ne les préserve pas toujours des faux-pas. Les fabricants et les virtuoses plaisent au public par la sûreté mécanique de leur exécution qui se laisse facilement comprendre⁴²⁹².

⁴²⁹⁰ *Entre les livres inspirés [ceux de la Bible] et des œuvres d'ordre littéraire le plus élevé, disons par exemple l'Orestie ou la Divine Comédie, il y a un abîme. Il n'y a pas seulement une différence de plus ou de moins, il y a une différence de Un à Zéro. Ce ne sont pas des valeurs de même ordre.* (Lettre au Père A. Bruno, citée par G. Antoine in *Paul Claudel ou l'Enfer du Génie*, op.cit., p.343).

⁴²⁹¹ « Salut à Francis Jammes », OPr, p.544-545.

⁴²⁹² M.Lioure, « Claudel et le temple du goût », *Claudéliana*, op.cit. p.183.

L'âme de tels poètes est habitée par la Muse que Claudel nomme la grâce et la parole qu'ils profèrent les dépasse mystérieusement. En cela, la poésie reçoit un lien de parenté avec la prière, ce « mot qu'on nous propose nécessaire et qui de lui-même sur la lèvre vient se placer.⁴²⁹³ » Tout comme le chrétien sent monter « des gémissements inexplicables » sous l'action de l'Esprit⁴²⁹⁴, « le vieux poète sent peu à peu un vers qui le gagne comme un éternement⁴²⁹⁵ ». Dans l'un comme dans l'autre cas, Dieu passe, en une parole agissante. Cette inspiration, qui est l'acte fondateur des poèmes dramatiques de Paul Claudel, est désignée dans ses œuvres : dans *L'Annonce faite à Marie*, Pierre de Craon, « regardant soudain » Violaine est « comme frappé d'une idée⁴²⁹⁶ » qui engendre la vocation de Violaine ; dans *Le Soulier de Satin*, « on dirait que quelqu'un [...] fournit des images⁴²⁹⁷ » à Don Rodrigue. Ce dernier évoque d'ailleurs « une fureur sacrée⁴²⁹⁸ » qui l'anime ; il sent « l'inspiration qui [lui] sort jusqu'à l'extrémité de [ses] dix doigts⁴²⁹⁹ ». Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, la première entrée du protagoniste commence symboliquement par sa prière, comme si toute la pièce découlait de cet acte inspireur⁴³⁰⁰. La mise en scène de l'inspiration n'est pas un simple motif poétique, mais la représentation de la réalité de l'acte scriptural du poète : on sait que l'écriture de *Jeanne d'Arc au bûcher* est le fruit d'une illumination de Claudel qui vit le drame se dérouler devant ses yeux lors d'un voyage en train :

*Là-dessus je pris le train [...], et me préparais à m'endormir tout à fait, quand, avec la netteté d'une secousse électrique, un geste se dessina devant les paupières de mon esprit à moitié closes.[...] Tous les artistes connaissent cette seconde de la conception.*⁴³⁰¹

Jean-Louis Barrault rapporte un fait similaire à propos de l'adaptation pour les planches de « la grande scène dite "château-arrière" » dans *Le Soulier de Satin* :

Ce tableau représentait pour nous ce qu'en jargon de théâtre nous appelons « un os ». Je n'arrivais pas bien à « placer la scène », à lui donner son rythme. [...] Le Soulier de Satin résistait. J'en avertis Claudel. Le lendemain, à neuf heures du matin, coup de téléphone :

- Dieu a soufflé sur moi cette nuit, j'ai écrit sous sa dictée. Voici, je vous le donne, cela ne m'appartient pas.

⁴²⁹³ « Introït », *La Messe là-bas*, OP p.493.

⁴²⁹⁴ Rm, 8, 26.

⁴²⁹⁵ *Cent phrases pour éventails*, OP p.716.

⁴²⁹⁶ AM, Th I, p.999.

⁴²⁹⁷ SdS, Th II, p.454.

⁴²⁹⁸ SdS, Th II, p.338.

⁴²⁹⁹ SdS, Th II, p.456.

⁴³⁰⁰ CC, Th II, p.577.

⁴³⁰¹ Paul Claudel, « Jeanne d'Arc au bûcher », *Conférence de M.Paul Claudel, 1^{er} octobre 1936*, Th II, p.1383, et J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, op.cit., p.162-163.

De fait, le brouillon ne comporte presque pas de ratures. Il est visible qu'il a écrit au rythme de la parole car les mots ne sont indiqués que par les premières lettres. J'ai devant moi un cas de pure inspiration. Ce moment divin où l'artiste assiste à sa propre injonction, et, grâce à sa totale attention, n'a plus qu'à obéir, je dirai même à copier. Comme Claudel le dit lui-même dans son *Credo*, son verbe se veut « engendré non pas créé » ; son principe de création poétique est christique : le souffle informe lui-même la matière et le poète, par son *fiat*, n'en est que la voix. Claudel réfute ainsi le mythe du poète démiurge pour lui conférer une fonction plus sacerdotale :

*C'est en ce sens que la poésie rejoint la prière, parce qu'elle dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu. Mais c'est en ce sens aussi qu'elle est infiniment inférieure à la prière parce que l'homme est fait pour Dieu seul et non pas pour les choses, et que s'il est excellent d'aller à Dieu par toutes les voies, cependant la meilleure est la plus directe.*⁴³⁰²

La parole claudélienne n'est certes pas prière – quoique certains poèmes en prennent la tonalité –, mais elle revêt une fonction apostolique : par elle, on peut aller à Dieu. Dans ce chemin, le mystère de l'inspiration pose alors la question de la nature d'une telle parole, qui n'est pas seulement informative mais aussi performative.

Du « pouvoir spirituel de son œuvre⁴³⁰³».

Si l'Esprit de Dieu passe à travers la voix du poète dramaturge, si son Verbe se rend présent sous sa plume, le lecteur peut être touché par Dieu. D'autant que Claudel décrit lui-même dans sa correspondance l'apostolat de sa démarche : « Peut-être parviendrai-je à faire pénétrer jusqu'aux âmes les plus abruties un peu de cette odeur de paradis que j'ai respirée quand je n'étais qu'un malheureux enfant.⁴³⁰⁴ » écrit-il à Aniouche Fumet, tandis qu'à Ève Francis : « C'est une consolation pour moi de penser que mes livres [...] auront privé des âmes du mal, de la nuit, de l'impureté et les auront conduites jusqu'au seuil des grandes joies inexprimables qui nous entourent et nous attendent.⁴³⁰⁵ » A propos de *Partage de Midi*, il se félicite : « C'est parmi mes pièces, paraît-il, celle qui a causé le plus de conversions⁴³⁰⁶. » Quant à Jean-Louis Barrault, il témoigne : « Claudel suivait presque quotidiennement les répétitions. [...] Il s'extasiait de bonheur quand Dieu réussissait à passer le bout de son nez⁴³⁰⁷. » Aussi Claudel recense-t-il dans son *Journal* certaines conversions qui lui ont été rapportées, à l'exemple de celles-ci : « Rencontré Mlle Tournier qui me dit que mes

⁴³⁰² « Lettre à l'Abbé Bremond sur l'inspiration poétique », *Positions et propositions*, OPr p.48-49.

⁴³⁰³ M.Lioure, *L'Esthétique dramatique*, op. cit. p.52.

⁴³⁰⁴ Paul Claudel, *Lettre du 17 août 1922 à Aniouche Fumet*, cité par M.Autrand, dans sa « notice au *Soulier de Satin* », *Th II.*, p.1561.

⁴³⁰⁵ Lettre de Paul Claudel à Ève Francis du 18 Juin 1918. (Ève Francis, *Un autre Claudel*, op. cit. p.160-161).

⁴³⁰⁶ Paul Claudel, cité par J.-L Barrault, *Souvenirs pour demain*, op.cit. p.207.

⁴³⁰⁷ *Ibid*, p.211.

livres l'ont convertie du protestantisme⁴³⁰⁸» ou « Lettre de Benoît Charix de Fribourg, l'étudiant en théologie protestant que mes livres ont converti⁴³⁰⁹». Mais son rayonnement spirituel dépasse le cercle privé et la réception immédiate de ses œuvres. Balthasar reconnaît en lui un maître dans la foi : « Je puis le considérer comme un de mes maîtres qui, dans la même croyance religieuse, m'a appris à voir⁴³¹⁰ » ; Gabriel Marcel dit s'être inspiré de son *Art poétique* pour bâtir sa pensée de la sensation⁴³¹¹, tandis qu'en 2008, Jacques Julliard évoque une conversion intérieure à la lecture de Paul Claudel⁴³¹²...

Cette expérience spirituelle que font certains de ses lecteurs fait écho au thème principal de ses intrigues qui mettent précisément en scène la conversion des héros. La confusion entre la scène et le monde devient alors bien réelle et le lecteur converti s'assimile à Rodrigue lorsqu'il découvre que l'image est animée. Il y a ainsi un rapport de médiation entre l'œuvre et Dieu qui dépasse la fiction, une analogie poétique qui utilise la fiction dramatique pour rendre sensible la réalité de la présence divine, et qui interroge la nature même de l'œuvre. Le passage d'une méditation sur Dieu à sa présence effective relève d'un degré de performance qui dépasse le pouvoir du poète et l'acte artistique : il reste une différence fondamentale entre le théâtre et la célébration, cette même différence qui sépare celui qui parle de Dieu de celui qui parle à Dieu. Mais parce que la Muse prend une place si importante, parce qu'elle est assimilée chez Claudel à l'Esprit-Saint qui n'est pas seulement *représenté*, mais *représentant* dans ses œuvres, le statut de Dieu dans les drames est rendu complexe. Claudel aurait-il créé un nouveau genre d'*épiphany* en littérature, plus haut degré performatif où la parole humaine vient convoquer celle de Dieu, puis s'effacer dans un silence non plus mallarméen, mais contemplatif, pour lui laisser la place d'agir ? Dès lors, ce n'est plus seulement au poète d'engendrer un chrétien, mais au chrétien de devenir poète, à l'instar de Rodrigue. Et s'« il est plus facile de

⁴³⁰⁸ JI, p.507 (1921).

⁴³⁰⁹ JI, p.524 (1921).

⁴³¹⁰ H.U. von Balthasar, *Petit mémoire sur Paul Claudel* [1980], BSPC n°150, 1998, p.1-3.

⁴³¹¹ Voir Gabriel Marcel, *Entretiens avec Paul Ricoeur*, Edition Présence de Gabriel Marcel, 1999, 160 p. et Anne Verdure-Mary, *La réception de Paul Claudel par Gabriel Marcel*, BSPC n°217, 2015, p.55-64. Didier Alexandre fait de Paul Claudel un phénoménologue tacite : « on comprend, écrit-il, que la phénoménologie, en particulier Merleau-Ponty et Jean Wahl, ait été profondément intéressée par la poétique claudélienne : en effet, l'union du senti et du sentant dans la chair du monde, et la transcendance de l'être sur laquelle elle ouvre, appartient à cette philosophie. » (D.Alexandre, *Paysages de Paul Claudel*, BSPC n°167, 2000, p.18).

⁴³¹² Jacques Julliard, *Deux ou trois choses que je sais de Paul Claudel*, BSPC n°158, 2000, p.8.

peindre un saint que de le fabriquer avec soi-même⁴³¹³ », c'est pourtant cette édification du saint et non sa représentation picturale, qui met véritablement fin au drame.

Tout comme la femme n'est pas Dieu mais « porte du ciel », l'œuvre de Claudel n'est pas l'Évangile mais conduit à son seuil, ce qui fait à la fois la grandeur et la limite de son art. Seul l'Esprit saint peut rendre Dieu présent ; le poète s'en fait le passeur mais l'effet de sa parole ne lui appartient pas. C'est pourquoi l'ultime acte de langage auquel propose d'adhérer Paul Claudel, mais derrière lequel il s'efface, est un acte de foi.

Mettre Dieu en scène

Il reste une question importante que cette étude n'aura délibérément pas posée, laissant la porte ouverte à un autre essai : comment mettre en scène les éléments surnaturels qui font partie de l'univers claudélien ? De nombreuses répliques ou didascalies trahissent que Claudel n'écrivait pas ses pièces pour le théâtre, certain qu'elles ne seraient jamais représentées.⁴³¹⁴ Pourtant, si ses pièces réécrites pour la scène ont gommé certains effets symboliques irréprésentables au théâtre, le monde surnaturel et l'expérience spirituelle restent constitutifs du théâtre claudélien. Depuis *Le Livre de Christophe Colomb*, Claudel a adopté l'outil cinématographique qui permet de superposer les lieux et les époques par le biais d'un écran ; dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, l'Ange Raphaël « apparaît dans sa gloire » sous la forme d'un « long rayon de projecteur »⁴³¹⁵... Il serait intéressant qu'une étude se penche sur la manière dont le fait surnaturel a pu être ou pourrait être mis en scène, sur la façon dont la dimension mystique et le message spirituel sont interprétés et sur le parti pris des différents metteurs en scène, qui ne partagent pas forcément la foi du poète, et pour lesquels la fiction claudélienne n'entretient pas nécessairement un rapport vrai à la réalité.

⁴³¹³ H. Urs von Balthasar, *Le Soulier de Satin de Paul Claudel*, op.cit., p.69.

⁴³¹⁴ Dans *Tête d'Or* sont mis en scène « une pause d'une durée indéterminée » puis « un silence qui est censé durer plusieurs heures » (TdO, Th I, p.363 et 443). Dans *L'Annonce faite à Marie*, on entend la « voix des anges » (AM, Th I, p.1059) et dans *Jeanne d'Arc au bûcher*, « une impression limpide de Rossignol » (JdA, Th II, p.649). L'apogée se trouve dans le *Soulier de Satin*, qui semble chercher par ses didascalies les limites de la représentabilité théâtrale : « la musique imite le bruit d'un tapis [...] qui fait une poussière énorme » puis l'orchestre doit « imiter les efforts de quelqu'un qui vomit » (SdS, Th II, p.321 et 518) ; le public doit avoir « l'impression que l'Angélus de midi vient de sonner » (p.325) ; puis d'un coup sur scène, « le Chambellan n'existe plus » (p.474). Avec *Dona-Épées*, Claudel revisite même l'aparté alors qu'elle doit prononcer une réplique « pensée » (SdS, Th II, p.522).

⁴³¹⁵ HTS, Th I, p.742.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Paul Claudel

Théâtre, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, 1708 p.

Théâtre, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, 2011, 1845 p.

Tête d'Or, deuxième version, Paris, Mercure de France, 1959, 247 p.

L'Échange, première et seconde version, Paris, Mercure de France, 1964, 270 p.

Partage de Midi, version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites, éd. Gérald Antoine, Paris, Gallimard, 1949, 1994, 320 p.

L'Otage, suivi de **Le Pain dur** et de **Le Père humilié**, Paris, Gallimard, 1911, 1918, 1920, 440 p.

Le Soulier de Satin, Paris, Gallimard, 1957, 501 p.

Le Livre de Christophe Colomb, éd. Michel Lioure, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2005, 233 p.

L'Annonce faite à Marie, version définitive pour la scène, 1940, Paris, Gallimard, 218 p.

Œuvres en Prose, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Jacques Petit, 1965, 1625 p.

Œuvres poétiques, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. Jacques Petit, 1967, 1326 p.

Mes Idées sur le théâtre, éd. Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, Paris, Gallimard, 254 p.

Journal, tome I 1904-1932, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. François Varillon et Jacques Petit, 1968, 1499 p.

Journal, tome II 1933-1955, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » éd. François Varillon et Jacques Petit, 1969, 1360 p.

Le Poète et la Bible, tome I, Paris, Gallimard, NRF, 1998, 1916 p.

Le Poète et la Bible, tome II, Paris, Gallimard, NRF, 2004, 1950 p.

Correspondances

BIBESCO Marthe, *Échanges avec Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, 1972, 210 p.

CLAUDEL-BARRAULT, *Correspondance 1939-1954*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2010, 414 p.

« Tête d'Or et les débuts littéraires », *Cahiers Paul Claudel 1*, Paris, Gallimard, 263 p.

Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, *Cahiers Paul Claudel 3*, Paris, Gallimard, 1961, 368 p.

Correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet, *Cahiers Paul Claudel 6*, Paris, Gallimard, 1966, 322 p.

Correspondance Paul Claudel-Jacques Rivière 1907-1924, *Cahiers Paul Claudel 12*, Paris, Gallimard, 1984, 399 p.

CLAUDEL Paul, *Lettres à Ysé*, Texte établi, présenté et annoté par Gérald Antoine, Paris, Gallimard, 2017, 442 p.

CLAUDEL Paul, JOURNET Charles, *Textes et correspondance*, Recueillis, introduits et présentés par Michel Cagin, Genève, Ad Solem, 2006, 244 p.

CLAUDEL Paul - de MARCILLY Françoise, *Lettres à une amie*, Paris, Bayard, 2002, 382 p.
« Premières Correspondances », BSPC 2020/3, n°232, 131 p.

Ouvrages biographiques

ANTOINE Gérald, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*, Paris, Robert Laffont, 1988, 475 p.

BONA Dominique, *Camille et Paul*, Paris, Grasset, 2006, 400 p.

BARRAULT Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, 382 p.

CLAUDEL Paul, AMROUCHE Jean, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 2001, 368 p.

Conversation d'Henri Guillemin avec Paul Claudel, BSPC n°220, 2016, p.81-96.

CLAUDEL Paul, MADAULE Jacques, SCHAEFFER Pierre, *Une Visite à Brangues, conversation avec Jacques Madaule et Pierre Schaeffer en février 1944*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2005, 144 p.

DESROCHES Henri-Charles o.p., *Paul Claudel, poète de l'amour*, Paris, Cerf, 1949, p.165.

FRANCIS Ève, *Un autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, 339 p.

GODO Emmanuel, *Paul Claudel, la vie au risque de la joie*, Paris, Cerf, 2005, 355 p.

LESORT Paul-André, *Paul Claudel par lui-même*, Paris, Seuil, 1972, 192 p.

MOURLEVAT Thérèse, *La Passion de Claudel*, Paris, Phébus, 2011, 288 p.

NANTET Marie-Victoire, *Camille et Paul Claudel - Lignes de partage*, Paris, Gallimard, 2020, 237 p.

Ouvrages d'études claudéliennes

Monographies générales et ouvrages collectifs

ALEXANDRE Didier, ALEXANDRE-BERGUES Pascale, LECROART Pascal (dir.), *Paul Claudel et l'histoire littéraire, actes du colloque de l'université de Franche-Comté*, Presse universitaire de Franche-Comté, 2010, 500 p.

ALEXANDRE Didier, *Genèse de la poétique de Paul Claudel, « comme le grain hors du furieux blutoir »*, Paris, Honoré Champion, 2001, 603 p.

BEAUMONT Ernest, *Le sens de l'amour dans le théâtre de Paul Claudel, le thème de Béatrice*, Paris, Lettres Modernes, coll. « thèmes et mythes », n°5, 1958, 159 p.

BECKER Aimé, *Claudel et l'Interlocuteur invisible, le drame de l'appel*, Paris, Nizet, 1974, 346 p.

BRUNEL Pierre et UBERSFELD Anne (dir.), *La Dramaturgie claudélienne, colloque de Cerisy* Paris, Klincksieck, 1988, 276 p.

GUERIN Jeanyves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 217-236.

HOURIEZ Jacques, *L'inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Les œuvres de la modernité*, Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises, 1998, 390 p.

LÉCROART Pascal, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical, étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Louise Vetch*, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga éditeur, 2004, 384 p.

- LIOURE Michel**, *Claudeliana*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, 443 p.
- LIOURE Michel**, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, 674 p.
- MACÉ Nathalie**, *Le Pays à l'envers de l'endroit*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2005, 655 p.
- MADAULE Jacques**, *Claudel et le Dieu caché*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Foi vivante », 1969, 169 p.
- MADAULE Jacques**, *Claudel dramaturge*, Paris, L'Arche, 1956, 158 p.
- MADAULE Jacques**, *Le Drame de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1947, 495 p.
- MALICET Michel**, *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel*, Tome I, « Les structures dramatiques ou les fantasmes du fils », Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1979, 273 p.
- MILLET-GÉRARD Dominique**, *Anima et la Sagesse, pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Lethielleux, 1990, 1199 p.
- MILLET-GÉRARD Dominique**, *La Beauté et l'Arrière-Beauté*, Paris, SEDES, 2000, 126 p.
- MILLET-GÉRARD Dominique**, *Paul Claudel et les pères de l'Église*, Paris, Honoré Champion, 2016, 483 p.
- OUVRARD Pierre**, *Aux sources de Paul Claudel, littérature et foi*, Laval, Siloë, 1994, 212 p.
- PETIT Jacques**, *Claudel et l'usurpateur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971, 211 p.
- QUANTIN Henri**, *De Verbe et de chair*, Paris, Cerf, 2014, 428 p.
- RIMPIOJA RIIPPA Anne Suzanna**, *Réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus : une étude intertextuelle sur dix œuvres littéraires*, thèse soutenue à la Sorbonne nouvelle en 2013.
- SARMENT Agnès du**, *Claudel et la liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1946, 188 p.
- VACHON André**, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Seuil, 1965, 455 p.

Articles

- ALEXANDRE Didier** « L'Absolu intertextuel dans l'exégèse de Paul Claudel », *Cahiers de narratologie* [en ligne] n°13, 2006.
- ALEXANDRE Didier**, « Paul Claudel, "Faire Dieu", quelques remarques sur l'inspiration, de Claudel à Réda », *BSPC* n° 221, 2017, p.29-40.
- ALEXANDRE Didier**, « Paysages de Paul Claudel », *BSPC* n°167, 2002, p.12-21.
- BALTHASAR Hans Urs von**, « Petit mémoire sur Paul Claudel (1980) », *BSPC* n°150, 1998, p.1-3.
- BASTAIRE Jean**, « Présence de la Bible de Paul Claudel », *BSPC*, n°161, 2001, p.3-4.
- BECKER Aimé**, « Le drame de l'appel dans le premier théâtre de Paul Claudel », *BSPC* n°44, 1971, p.21-22.
- BECKER Aimé**, « Nostalgie poétique de l'enfance et enfance spirituelle chez Claudel », *BSPC* n°84, 1980, p.76-88.
- BÉNOTEAU Marie-Ève**, « Traduire les psaumes. Claudel et Chouraqui », *BSPC* n°197, 2010, p.47-59.
- BERETTA Alain**, « Une caractéristique scénique claudélienne : la scène à étages », *BSPC* n°203, 2011, p.40-51.
- CATTAUI Georges, MADAULE Jacques (dir.)**, *Entretiens sur Paul Claudel*, Paris, Mouton, 1968, 333 p.
- CARON Maxence**, « La pensée de Claudel : la poésie intégrale » in *Poésie, Philosophie et Mystère, Revue philosophique de la France et de l'étranger* n°137, PUF, 2012, p.43-59.
- Collectif**, « Conférences de Notre-Dame de Fourvière », *Paul Claudel, maître spirituel pour notre temps*, Paris, Parole et Silence, 148 p.
- Collectif**, *Hommage à Paul Claudel*, La Nouvelle Revue Française, Paris, septembre 1955, 640 p.

- Collectif**, « Claudel, questions de dramaturgie », BSPC n° 227, 2019, 122 p.
- Collectif**, « Paul Claudel face aux philosophes », BSPC, n°229, 2019, 93 p.
- Collectif**, « Paul Claudel et Ida Rubinstein », BSPC n° 228, 2019, 108 p.
- GUISSARD Lucien**, « A propos d'un hommage à Claudel », *Le Figaro Littéraire*, 24 Septembre 1955, p.3
- JULLIARD Jacques**, « "Je ferai de toi une étoile" – Entretien sur les *Lettres à Ysé* de Paul Claudel », propos recueillis par Marie-Ève Bénoteau-Alexandre, *Communio*, septembre-octobre 2018/5, n°43, p.111-121.
- JULLIARD Jacques**, « Deux ou trois choses que je sais de Paul Claudel », BSPC n°158, 2000, p.6-18.
- LABRIOLLE Jacqueline de**, « Les « Oratorios dramatiques » de Claudel », *Revue des lettres modernes, Schémas dramatiques*, n°180-182, 1968.
- LIOURE Michel**, « L'art et le sacré dans les écrits de Paul Claudel », BSPC, n°114, 1989, p.22-33.
- LIOURE Michel**, « Paul Claudel par lui-même », BSPC n°177, 2005, p.18-24.
- LIOURE Michel**, « Paul Claudel et le temple du goût : genres et valeurs littéraires », *Revue d'histoire littéraire de la France* n°2, 1999, p.283-294.
- LOBET Marcel**, « La mystique littéraire de Paul Claudel », BSPC n°100, 1985, p.33-39.
- LUBAC Henri de**, « Paul Claudel », *Théologies d'occasion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1986, p.453-471.
- MADAULE Jacques**, « Visages de Paul Claudel », *Esprit* n°385, 1970, p.399-411.
- MADAULE Jacques**, « Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel », *Esprit* n°345, 1966, p.117-126.
- MILLET-GÉRARD Dominique**, « Paul Claudel et la dangereuse métaphysique du Beau », BSPC n°125, 1992, p.1-19.
- MORALY Yehouda**, « Claudel voyant », BSPC n°139, 1995, p.6-20.
- MOREAU Pierre**, « Des couleurs et des sons chez Paul Claudel », BSPC n°26, 1967, p.9-13.
- Dom JEAN-NESMY Claude**, « Cosmos et communion des saints », BSPC n°83, 1981, p.56-62.
- PETIT Jacques (dir.)**, *L'histoire*, « Paul Claudel 4 », *Revue des Lettres Modernes*, 1967, 120 p.
- PETIT Jacques (dir.)**, *La poésie de la nuit*, « Paul Claudel 7 », *Revue des Lettres modernes*, 1970, 128 p.
- PETIT Jacques (dir.)**, *Claudel et l'art*, « Paul Claudel 12 », *Revue des Lettres Modernes*, 1977, 160 p.
- ROY Claude**, *Le Père Claudel* [1947], BSPC n°200, 2010, p.41-51.
- RICOLLEAU Maurice**, « Le bonheur et ses images dans l'œuvre de Paul Claudel », BSPC, n°44, 1971, p.24-25.
- SERVAIS Jacques**, « L'événement Paul Claudel dans la vie et l'œuvre de H.U. von Balthasar », *Communio* 2019/5, n°265, p.113-122.
- TILLIETTE Xavier**, « La Vierge Marie de Paul Claudel », *Gregorianum*, Vol. 81 n°3, 2000, p.577-588.
- TILLIETTE Xavier**, « Le Dieu caché, le Dieu ravisseur », BSPC n°108, 1987, p.1-15.
- VARILLON François**, « 25 décembre 1886, conversion de Paul Claudel. *Magnificat* ! », BSPC n°19, 1965, p.3-5.
- WEBER-CAFLISCH Antoinette**, « Cheminement de l'imagination claudélienne », BSPC n°189, 2008, p.47-59.

Articles et monographies sur les œuvres

Tête d'Or :

ALEXANDRE Didier (dir.), *Lectures de Claudel*, Tête d'Or, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005, 263 p.

DUBOR Françoise, ALLARD Laure, *Tête d'Or de Claudel*, Neuilly, Atlante, 2005, 284 p.

FRAGONARD Marie-Madeleine, *Tête d'Or ou l'imagination mythique chez Paul Claudel*, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1967, 68 p.

GLON Thierry, « Théophanique 'Tête d'Or' », BSPC n°189, 2008, p.29-43.

LIOURE Michel, *Tête d'Or de Paul Claudel*, éd. critique, Annales littéraires de l'Université de Besançon n° 291, 1984.

MILLET-GÉRARD Dominique, *Tête d'Or, le chant de l'Origine*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, 312 p.

Le Repos du septième Jour :

HOURIEZ Jacques, *Le Repos du septième Jour de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1987, 309 p.

AUTRAND Michel, « Conférence inaugurale *Le Repos du septième Jour* de Paul Claudel », BSPC n°196, 2009, p.21-27.

PETIT Jacques (dir.), *L'Enfer selon Claudel*, *Le Repos du Septième Jour*, « Paul Claudel 10 », Revue des Lettres Modernes, 1973, 192 p.

Partage de Midi :

AUTRAND Michel, « *Partage de Midi* et la page 250 », Revue d'histoire littéraire de la France, 118^{ème} année n°3, 2018, p.689-702.

UBERSFELD Anne, *Paul Claudel, Partage de Midi, autobiographie et histoire*, Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises, Les Belles-lettres, 1999, 126 p.

WEBER-CAFLISCH Antoinette, "Partage de midi : mythe et autobiographie", *Paul Claudel 14*, Lettres modernes, Minard, 1985.

La Ville :

La première version de La Ville. Revue des Lettres modernes, série Paul Claudel, n°6, 1969.

La Trilogie :

ALEXANDRE Didier, préface et notes à *L'Otage* dans l'édition du *Théâtre* de Claudel dans la Pléiade, Gallimard, 2011, t. I, p. 1589-1622.

BRUNEL Pierre, *L'Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l'énigme*, Paris, Archives des Lettres Modernes n° 53, 1964, 48 p.

CATTAUI Georges, *Claudé, le cycle des Coûfontaine et le mystère d'Israël*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, 252 p.

KEMPF J.-P. et PETIT Jacques, *Études sur la trilogie de Claudel, I, « L'Otage »*, Paris, Archives des Lettres Modernes n° 69, 1966.

L'Annonce faite à Marie :

CASCETTA Annamaria, « Le tragique et la foi dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel », BSPC n°2006, 2012, p.3-15.

Le Soulier de Satin :

AUTRAND Michel, *Le dramaturge et ses personnages dans Le Soulier de Satin*, « Archives des lettres modernes – 229 », Paris, Lettres Modernes, 1987, 115 p.

AUTRAND Michel, *Le Soulier de Satin, étude dramaturgique*, Paris, Honoré Champion, 1987, 152 p.

AUTRAND Michel, « Le profane et le sacré dans *Le Soulier de Satin* », BSPC n°97, 1985, p.6-9.

BALTHASAR Hans Urs von, *Le Soulier de Satin de Paul Claudel*, Paris, Ad Solem, 2002, 78 p.

BRUNEL Pierre, *Le Soulier de Satin devant la critique*, Paris, Lettres modernes, 1964, 127 p.

HOURIEZ Jacques, *La Bible et la Sacré dans le Soulier de Satin*, Paris, Lettres modernes, n° 228, 1987, 70 p.

HUE Bernard, *Rêve et Réalité dans Le Soulier de Satin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 212 p.

MILLET-GÉRARD Dominique, *Formes baroques dans Le Soulier de Satin, Étude d'esthétique spirituelle*, Paris, Honoré Champion, 1997, 222 p.

PETIT Jacques (dir.), *Structures du Soulier de Satin*, « Paul Claudel 9 », *Revue des Lettres Modernes*, 1972, 165 p.

PETIT Jacques (dir.), *Les images dans Le Soulier de Satin*, « Paul Claudel 11 », *Revue des Lettres Modernes*, 1974, 279 p.

STEMMER Gabrielle, « Devenir l'Ombre double. Exemple pour le traitement intermédiaire du surnaturel dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel », BSPC n°212, 2013, p.35-51.

VALENTI Simonetta, « Le chemin de la liberté dans *Le Soulier de Satin* », BSPC n°206, 2012, p.16-38.

WAKKER Antoinette, « Corps et décor dans *Le Soulier de Satin* », BSPC n°79, 1980, p.2-19.

WEBER-CAFLISCH Antoinette, *La scène et l'image, le régime de la figure dans Le Soulier de Satin*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1985, 184 p.

WEBER-CAFLISCH Antoinette, « *Le Soulier de satin*, utopie et critique du monde moderne : les conquistadores, le trouveur de quinquina et le capitaliste », BSPC n°185, 2005, p.42-67.

Le Livre de Christophe Colomb :

Collectif, *Paul Claudel et Christophe Colomb, Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, n° 1*, Paris, Julliard, 1953, 127 p.

LABRIOLLE Jacqueline de, *Les « Christophe Colomb » de Paul Claudel*, Paris, Klincksieck, 1972, 245 p.

Jeanne d'Arc au bûcher :

BUSSER Bernard, « Claudel et la fête de l'Âne », BSPC n°127, 1992, p.19-29.

LECROART Pascal et CALMEL Hugnette, *Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger*, Paris, Publimuses, 1993, 175 p.

LECROART Pascal, « Les sources de *Jeanne d'Arc au bûcher* d'après la bibliothèque de Paul Claudel », BSPC n°184, 2006, p.31-42.

POISSON-GUEFFIER Jean-François, « Le Latin dans *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 119^{ème} année n°3, 2019, p.637-652.

Histoire de Tobie et de Sara :

ALEXANDRE-BERGUES Pascale (dir.), « Théâtre et récit dans *L'Histoire de Tobie et de Sara* : différence de modes et parenté de structures », Paris, *Revue des Lettres Modernes*, 2005, p. 149-168.

SAINT AUBERT Hélène de, « *L'Histoire de Tobie et de Sara* au théâtre du Rideau », *BSPC* n°211, 2013, p.53-75.

SAINT AUBERT Hélène de, *Théâtre et exégèse, L'Histoire de Tobie et de Sara de Paul Claudel*, Genève, Droz, 2014, 544 p.

Ouvrages généraux d'études littéraires

ARISTOTE, *Poétique* (trad. Michel Magnien), Paris Livre de poche, 1990, 216 p.

AUSTIN J.L., *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, 203 p.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942, 267 p.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943 [1990], 307 p.

BACHELARD Gaston, *Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1949 [1992], 192 p.

DAUDIN Claire, *Dieu a-t-il besoin de l'écrivain ? Péguy, Bernanos, Mauriac*, Paris, Cerf, 2008, 224 p.

GENETTE Gérard, *Figures II*, « Langage poétique, poétique du langage », Paris, Seuil, 1969, p.123-153

GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire des pièces de théâtre du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, 729 p.

LIOURE Michel, *Le Théâtre religieux en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1982, 128p.

MEYNET Roland, « Première partie. Les textes fondateurs », *L'Analyse rhétorique. Une nouvelle méthode pour comprendre la Bible. Textes fondateurs et exposé systématique, Initiations*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p.23-173.

PICOCHÉ Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 1994, 739 p.

SOLER Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 429 p.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 1493 p.

TLFI : *Trésor de la Langue Française Informatisé* : <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Ouvrages de spiritualité et de théologie

Spiritualité :

Thérèse d'AVILA, *Le Chemin de la perfection*, Paris, Seuil, 1996, 253 p.

Thérèse d'AVILA, *Le Château de l'Âme, ou Le Livre des Demeures*, Paris, Seuil, réed. 1997, 263 p.

Thérèse d'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, Paris, Seuil, 1949, réed. 1995, 476 p.

La Bible, Nouvelle Traduction Liturgique : <http://aelf.org/bible-liturgie>

Hildegarde von BINGEN, *Le Livre des Œuvres divines*, Paris, Albin Michel, 1982 (réed. 2011), 378p.

Catéchisme de l'Église Catholique, Paris, Pocket, 1998, 976 p.

Concile Œcuménique Vatican II, « La sainte Liturgie » p. 147-205 ; « La Révélation divine » p.125-146, « L'Église dans le monde de ce temps » p.207-348, Paris, Centurion, 1967, 1012 p.

JEAN de la CROIX, *La montée du Carmel*, Paris, Seuil, 1947, 480 p.

JEAN de la CROIX, *Nuit obscure – Cantique spirituel*, Paris, Gallimard, 1997, 228 p.

GRÜN Anselm, *Des repères pour vivre les fêtes mariales*, Mediaspaul, 2001, p.76-78

Livre des Heures, « Constitution apostolique *Laudis Canticum* » de Paul VI ; « Présentation de la liturgie des heures », *Prière du Temps présent*, Paris, Cerf, 2000, p.XXXIII-XLV et p.3-134.

Méditations sur les litanies de la Vierge, Lyon, Antoine Boudel, 1701, 308 p.

PHILIPON Michel-Marie, *La doctrine spirituelle d'Élisabeth de la Trinité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1937, réed. 2007, 346 p.

QUENOT Michel, *L'icône, fenêtre sur le royaume*, Paris, Cerf, 2001, 198 p.

Saint AUGUSTIN, *Les Confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, Flammarion, 1964, 380 p.

Théologie :

Dictionnaires :

BOUYER Louis, *Dictionnaire théologique*, Tournai, Desclée de Brouwer, 1963, 653 p.

COCAGNAC Maurice, *Les Symboles bibliques*, Paris, Cerf, 1993, 453 p.

LACOSTE Jeanyves (dir.), *Dictionnaire critique et théologique*, Paris, PUF, 2007, 1587 p.

LEON-DUFOUR Xavier (dir.), *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, Cerf, 1970, 1399 p.

Monographies :

Thomas d'AQUIN, Traités philosophiques et théologiques : docteurangelique.free.fr.

AYROULET Elie, *De l'image à l'Image. Recherches sur un concept clef de la doctrine de la divinisation de S. Maxime le Confesseur*, *Studia Ephemeridis Augustinianum* n°136, Augustinianum, Rome, 2013.

BALTHASAR Hans Urs von, *La Théologie de l'histoire*. trad. R.Givord, Paris, Parole et Silence, 2003, 132 p.

BALTHASAR Hans Urs von, *La Vérité est symphonique. Aspects du pluralisme chrétien.*, trad. R.Givord et Michel Beauvallet, Paris, Parole et Silence, 2000, 154 p.

BALTHASAR Hans Urs von, *Qui est l'Église ?*, trad. Maurice Vidal, Paris, Parole et Silence, 2000, 121 p.

BARTHÉLÉMY Dominique, *Dieu et son image. Ébauche d'une théologie biblique*, Paris, Cerf, coll. « Trésors du christianisme », 1963, 253 p.

BEAUCHAMP Paul, *L'un et l'autre Testament, tome 2 : Écritures bibliques*, Paris, Seuil, 1990, 445 p.

BEAUCHAMP Paul, « Tobie père, Tobie fils, Raphaël » dans *Cinquante portraits bibliques*, Paris, Seuil, 2000, p.229-233.

BOUYER Louis, *Le Rite et l'homme*, Paris, Cerf, 1962, réed.2009, 303 p.

CLÉMENT Olivier, *Le Visage intérieur*, Paris, Stock, 1978, 275 p.

EVDOKIMOV Paul, *La Femme et le salut du monde*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978, 276 p.

EVDOKIMOV Paul, *L'amour fou de Dieu*, Paris, Seuil, 1973, 183 p.

HOURCADE Jeannine, *Pourquoi la Femme ?*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, 146 p.

JOURNET Charles, *Entretiens sur la grâce*, Saint-Maurice (Suisse), Edition Saint-Augustin, 1985, 227 p.

JOURNET Charles, *Entretiens sur le Saint-Esprit*, Saint-Maur, Parole et Silence, 1997, 135p.

LE FORT Gertrud von, *La Femme éternelle*, Paris, Cerf, 1968, 142 p.

LUBAC Henri de, *La Révélation divine*, Paris, Cerf, 1983, 190 p.

MALLARD Charles, *Chrétiens : il n'est pas interdit d'être intelligent !*, Versailles, Saint-Paul, 2001, 179 p.

PELLETIER Anne-Marie, *D'âge en âge les Écritures – La Bible et l'herméneutique contemporaine*, Bruxelles, Lessius, 2004, 176 p.

PELLETIER Anne-Marie, *Le Christianisme et les femmes*, Paris, Cerf, 2001, 196 p.

POULIQUEN Tanguy Marie, *Libres en Christ – La liberté chrétienne selon l'anthropologie de Hans Urs von Balthasar*, Éditions des Béatitudes, 2008, 358 p.

RATZINGER Cardinal Joseph, *L'Esprit de la liturgie* (trad. Génia Català), Ad Solem, Genève, 2001, 186 p.

SCHMEMANN Alexandre, *L'Eucharistie, sacrement du royaume*, Paris, YMCA, 1985, 279 p.

Saint AUGUSTIN, *Il n'y a qu'un amour*, Paris, Cerf, 1975, 127 p.

Saint AUGUSTIN, *Sermons sur l'Écriture*, Paris, Robert Laffont, 2014, 1568 p.

Articles :

Collectif, « Homme et Femme il les créa », *Communio* n° XVIII-2, mars-avril 1993, 127 p.

Collectif, « Homme et femme, un regard théologique », *Résurrection* n° 94-95, juin-septembre 2001.

COTTIN Jérôme, « L'«Imago Dei», une réponse à l'enfermement de l'image », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 120, 1998, p.404-518.

DASSELEER Pascal, « L'expérience du beau et la connaissance naturelle de Dieu », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 120, 1998, p.419-439.

de FRAINE J., s.j. « La Vierge Marie », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 85, 1963, p.469-477

GRELOT Pierre, « Les figures bibliques, l'histoire de l'Ancien Testament et sa signification figurative », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 84, 1962, p.673-698.

GRELOT Pierre, « Réflexions sur le problème du péché originel », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 89, 1967, pp.337-375 ; 449-484.

GUIBAL Francis, « Veilleur, où en est la nuit ? » (Es, 21, 11), *Études théologiques et religieuses*, Tome 87, 2012/4, p.421-444.

HELLER Karin, « Homme et femme, un et pourtant différents », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 126, 2004, p.49-67.

LAURENTIN René, « Marie et l'anthropologie chrétienne de la femme », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 89, 1967, p.485-515.

LEPARGNEUR F.-H. o.p., « La nature fonctionnelle du miracle », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 86, 1962, p.283-294.

PELLETIER Anne-Marie, « Le Signe de la femme », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 113, 1991, p. 680-681.

TILLARD J.M.R. o.p., « La triple dimension du signe sacramentel », *Nouvelle Revue théologique*, Tome 83, 1961, p.225-254.

INDEX DES ŒUVRES

Tête d'Or, 9, 10, 24, 35, 39, 40, 60, 63, 64, 65, 73, 74, 76, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 96, 101, 103, 105, 107, 110, 115, 117, 119, 124, 125, 128, 129, 131, 132, 138, 147, 148, 153, 154, 155, 171, 173, 176, 182, 185, 196, 210, 212, 215, 219, 224, 225, 226, 236, 240, 242, 243, 244, 245, 249, 253, 261, 265, 269, 270, 272, 274, 277, 280, 286, 288, 289, 290, 293, 295, 298, 299, 302, 303, 304, 313, 317, 319, 321, 323, 326, 329, 330, 331, 332, 339, 340, 341, 343, 347, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 359, 369, 371, 374, 382, 384, 387, 391, 392, 393, 394, 397, 398, 401, 403, 404, 405, 406, 413, 414, 419, 421, 423, 424, 426, 427, 436, 437, 446, 447, 448, 450, 457, 458, 460, 462, 464, 469, 472, 473, 477, 479, 485, 496, 498, 499, 500, 506, 512, 517, 518, 521, 529, 530, 538, 541, 544, 549, 551, 552, 555, 561, 564, 566, 572, 573, 576, 577, 582, 587, 588, 589, 591, 592, 595, 596, 597, 601, 602, 612.

L'Échange, 14, 24, 85, 100, 105, 106, 113, 131, 154, 165, 171, 188, 196, 218, 226, 228, 236, 237, 254, 255, 289, 303, 320, 350, 355, 369, 373, 381, 384, 386, 415, 416, 421, 423, 428, 433, 446, 458, 496, 497, 498, 500, 517, 520, 544, 555, 563, 565, 566, 615.

La Repos du septième Jour, 7, 39, 40, 50, 55, 60, 63, 74, 76, 119, 122, 154, 182, 188, 209, 210, 219, 224, 225, 226, 237, 240, 242, 271, 278, 279, 282, 283, 286, 287, 288, 291, 304, 305, 319, 332, 341, 345, 346, 348, 350, 355, 363, 368, 375, 376, 377, 382, 389, 391, 394, 397, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 415, 423, 427, 428, 435, 462, 463, 467, 471, 474, 504, 508, 510, 521, 530, 531, 532, 545, 551, 552, 554, 555, 560, 562, 564, 565, 566, 567, 571, 582, 589, 592, 593, 596, 606.

La Ville, 7, 25, 37, 39, 43, 46, 49, 50, 54, 74, 75, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 119, 124, 128, 129, 130, 131, 134, 138, 139, 141, 146, 148, 149, 155, 156, 166, 168, 169, 171, 177, 183, 184, 186, 188, 191, 197, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 224, 228, 232, 233, 237, 239, 241, 242, 244, 246, 255, 256, 262, 269, 270, 273, 281, 282, 286, 289, 291, 292, 301, 302, 303, 307, 308, 309, 310, 327, 335, 336, 343, 345, 353, 354, 355, 361, 366, 368, 371, 373, 374, 376, 379, 384, 387, 388, 390, 393, 396, 398, 403, 404, 407, 409, 413, 415, 428, 429, 433, 439, 441, 446, 447, 451, 454, 455, 460, 502, 503, 505, 506, 514, 515, 523, 524, 526, 529, 539, 546, 551, 552, 554, 556, 557, 558, 562, 563, 566, 569, 570, 583, 586, 592, 596, 599, 601, 603, 615, 627

Partage de Midi, 7, 11, 25, 26, 87, 89, 92, 94, 95, 97, 98, 144, 156, 161, 165, 174, 186, 196, 200, 207, 209, 210, 213, 218, 223, 228, 237, 246, 255, 259, 272, 273, 276, 306, 312, 313, 316, 317, 321, 334, 350, 358, 370, 376, 385, 398, 416, 418, 429, 431, 433, 437, 438, 474, 485, 491, 498, 501, 508, 511, 512, 517, 540, 551, 556, 561, 577, 579, 582, 584, 591, 601, 602, 610, 615, 619.

L'Otage, 7, 35, 36, 38, 82, 83, 84, 86, 88, 94, 98, 106, 110, 112, 114, 115, 117, 118, 125, 127, 128, 133, 135, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 157, 162, 164, 166, 168, 170, 171, 178, 179, 181, 183, 186, 193, 197, 200, 201, 202, 203, 210, 219, 221, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 235, 237, 239, 241, 247, 271, 278, 281, 283, 289, 291, 298, 299, 300, 307, 308, 314, 319, 334, 335, 341, 343, 347, 351, 353, 355, 356, 357, 360, 361, 366, 368, 372, 375, 376, 377, 387, 388, 391, 392, 393, 395, 397, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 410, 411, 417, 423, 424, 434, 435, 437, 438, 448, 452, 454, 456, 457, 459, 462, 475, 476, 479, 495, 497, 501, 505, 510, 513, 517, 518, 553, 560, 565, 573, 577, 580, 581, 582, 589, 594

L'Annonce faite à Marie, 7, 26, 28, 35, 44, 45, 64, 67, 74, 92, 94, 96, 100, 120, 131, 139, 142, 145, 157, 163, 169, 176, 183, 209, 213, 218, 223, 237, 241, 247, 280, 281, 310, 314, 320, 335, 355, 357, 366, 371, 376, 382, 385, 389, 397, 398, 401, 402, 403, 404, 417, 420, 422, 423, 424, 429, 430, 436, 437, 438, 443, 445, 446, 447, 448, 450, 451, 455,

460, 464, 469, 470, 476, 479, 491, 492, 494, 495, 496, 506, 510, 511, 512, 514, 515, 517, 526, 528, 533, 534, 538, 545, 549, 552, 553, 556, 565, 572, 573, 577, 593, 609, 612, 615, 619.

Le Père humilié, 7, 39, 66, 85, 89, 93, 97, 99, 101, 103, 105, 106, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 128, 134, 135, 137, 139, 142, 143, 144, 148, 149, 153, 158, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 202, 214, 216, 217, 222, 223, 229, 230, 232, 235, 242, 247, 258, 262, 263, 264, 266, 269, 271, 277, 279, 280, 283, 287, 288, 289, 290, 293, 308, 309, 316, 326, 341, 344, 346, 348, 350, 351, 355, 361, 367, 369, 383, 391, 392, 395, 397, 399, 410, 481, 497, 499, 546, 547, 550, 552, 554, 563, 568, 569, 578, 580, 591, 592, 593, 596

Le Soulier de Satin, 7, 20, 21, 23, 27, 58, 60, 64, 65, 67, 71, 73, 74, 95, 97, 143, 145, 150, 161, 163, 167, 171, 176, 179, 180, 182, 197, 209, 210, 218, 230, 241, 258, 259, 263, 278, 287, 288, 290, 294, 295, 299, 301, 311, 314, 324, 336, 366, 372, 390, 393, 399, 404, 425, 430, 433, 464, 465, 468, 469, 481, 483, 486, 491, 494, 496, 497, 499, 502, 506, 507, 512, 514, 522, 523, 526, 527, 528, 538, 540, 552, 554, 560, 563, 566, 568, 573, 580, 581, 584, 590, 591, 601, 602, 605, 609, 612.

Le Livre de Christophe Colomb, 7, 71, 89, 143, 176, 179, 215, 238, 248, 290, 320, 418, 419, 421, 486, 491, 495, 506, 509, 510, 512, 522, 526, 552, 554, 557, 591, 602, 607, 609, 612, 615, 620.

Jeanne d'Arc au bûcher, 8, 9, 10, 27, 28, 29, 44, 48, 53, 71, 74, 102, 119, 134, 143, 152, 179, 209, 225, 278, 284, 286, 287, 300, 311, 340, 343, 350, 362, 382, 397, 401, 402, 403, 404, 430, 431, 446, 455, 462, 471, 477, 491, 492, 497, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 517, 541, 552, 554, 557, 566, 602, 608, 609, 612, 620.

Histoire de Tobie et Sara, 8, 14, 39, 43, 48, 57, 66, 70, 73, 94, 103, 104, 109, 115, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 132, 134, 135, 137, 143, 150, 181, 182, 184, 185, 186, 188, 192, 195, 198, 211, 215, 228, 230, 233, 234, 236, 238, 239, 266, 267, 274, 276, 279, 280, 281, 284, 287, 293, 298, 306, 348, 350, 352, 353, 362, 363, 365, 369, 370, 372, 374, 376, 383, 388, 390, 400, 418, 433, 465, 466, 470, 491, 493, 503, 518, 519, 521, 537, 538, 552, 553, 555, 565, 566, 574, 576, 585, 587, 590, 591, 595, 596, 602, 607, 612.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES SIGLES ET DES ABBREVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
CHAPITRE 1 – « LE POETE DU CATHOLICISME »	33
I. « SURPRENDRE DIEU DANS SON TRAVAIL »	35
1. « Nous avons à comprendre »	37
a. La réalité du mystère	38
b. Le mystère révélé	42
c. « Il n’y a qu’à rentrer dedans »	43
2. « J’écoute ce qui va venir »	46
3. « Mon désir est d’être le rassembleur de la terre de Dieu.»	50
4. « Captif de l’infini, pendu à l’intersection du Ciel. »	52
II. UNE ŒUVRE CATECHETIQUE	55
1. La théologie de la beauté	56
2. Expérience individuelle et pensée ecclésiale	58
a. Sources et Tradition	59
b. L’expérience contemplative	60
III. « C’EST LE MONDE TOUT ENTIER QU’IL ME FAUT CONDUIRE VERS SA FIN »	67
1. La catholicité du monde	68
2. La passion de l’unité	69
3. « Ô monde maintenant total »	71
4. « Le poète cosmique »	75
CHAPITRE 2 – GENESE D’UNE RENCONTRE DRAMATIQUE	79
I. LE SYMBOLISME DES PERSONNAGES	80
1. « Un homme de conquête »	82
2. « Ô Dieu caché dans la femme ! »	90
a. « Dans toute figure de femme, il y a <i>anima</i> »	91
b. « Comblée de grâce »	104
c. « Source scellée »	110
d. « <i>Stabat Mater</i> »	119
e. « Porte du Ciel »	124
f. « Cité de Dieu »	132
3. Le poète et le prêtre	139
4. « Celui qui nous a aimé plus que lui-même »	152
5. Les « usurpateurs »	164
6. « L’individu est indéchirable »	171
7. Lecture actancielle des drames	175
a. Le sujet sa quête	176
b. Le destinataire, la quête et son objet	177
c. Les adjuvants	180
d. Les opposants	182

e. Les destinataires	183
II. LA RENCONTRE CLAUDELIENNE	184
1. La solitude initiale	185
2. La rencontre	189
3. « Le Nœud indémêlé de la Reconnaissance »	196
4. « Cet amour qu'il y a entre toi et moi »	199
CHAPITRE 3 : UN DRAME BIBLIQUE	205
I. L'HISTOIRE DU SALUT	208
1. « La terre était informe et vide »	210
2. « Le Seigneur planta un jardin en Eden »	212
3. « Tu n'en mangeras pas »	218
4. « Le fruit de l'arbre était désirable »	222
5. « Une situation de séparation »	226
6. « Ils m'ont abandonné, Moi la source des eaux vives »	229
7. « Telle est la promesse que Lui-même nous a faite »	233
8. « Par la mer passait ton chemin »	235
9. « Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent »	243
II. CET AMOUR QU'IL Y A ENTRE TOI ET MOI	250
1. « Une hostilité entre toi et la femme »	251
2. « Ce Vide laissé par l'absence de l'Être »	260
3. « Tu as blessé mon cœur »	268
4. « L'amour a achevé son œuvre sur toi, ma bien-aimée »	275
III. « TU M'AS VAINCU MON BIEN-AIMÉ ! »	282
1. « Un état continuuel de composition »	285
2. « Je ne fais rien de moi-même »	288
CHAPITRE 4 : DE L'IMAGE A LA RESSEMBLANCE DIVINES	293
I. DU VESTIGE A LA FIGURE	297
1. « Tu nous as caché ton visage »	297
2. « Une absence où se complaît l'imagination »	300
3. « Une question de point de vue à chercher »	315
4. « Toutes choses n'arrivent-elles pas pour nous en figure ? »	319
II. DU FIGURANT A L'ACTEUR	324
1. « Une image opérante »	325
2. « Ô Passion de la Parole ! »	327
3. « C'est une grande chose que le sang »	340
4. « L'admirable échange »	345
a. La défiguration	346
b. De « L'Échange » au « Partage »	350
5. « Ecrire royalement son nom »	358
III. « L'IMAGE DU DIEU VIVANT »	363
1. « Ô réunisseur d'images ! »	365
2. « Mais je me suis montrée à la fin ! »	368
3. « <i>Ecce homo</i> »	373

CHAPITRE 5 : « QUI EST CELUI DONT TU PARLES, DIEU ? »	381
I. « MON PERE QUI M'AVEZ ENGENDRE AVANT L'AURORE »	383
1. « Vous qui êtes le Tout-Puissant »	384
2. « C'est toi notre Père »	389
3. « Un patriarche aveugle »	393
II. « SI VOUS N'ETIEZ QUE DIEU, IL N'Y AURAIT PAS MOYEN AVEC VOUS DE S'EXPLIQUER »	396
1. L'absence du Fils	397
2. « Cet invincible Sauveur en toi »	401
3. « Ô Roi de ce pays »	403
III. « ESPRIT QUI ÊTES LA RESPIRATION INEFFABLE ENTRE LES DEUX PERSONNES »	407
1. « Le sacré frisson primordial »	408
2. « Comment viens-tu, Grâce de Dieu ? »	412
a. « Le souffle secret »	412
b. « Tout ce qui est esprit et tout ce qui a des ailes ! »	419
c. « Je ne trouve rien de plus propre que l'eau pour exprimer les choses spirituelles »	422
d. « Ce feu sacré »	426
e. « Le seau qui imprime la marque du Dieu vivant »	432
f. « Deux rayons sortent de ses mains : là se trouve cachée sa puissance »	436
CHAPITRE 6 : « L'EGLISE QUI EST LE VERBE VISIBLE »	443
I. CORPS REEL	445
1. « Tu es Pierre... »	446
2. « Il la voulait sainte et irréprochable »	452
3. « La nécessité de l'ample cérémonie »	456
II. CORPS MYSTIQUE	461
1. « Le chrétien n'est pas seul »	462
2. « Le peuple des cieux »	469
3. La voix de l'Epoux	472
III. CORPS EUCHARISTIQUE	478
CHAPITRE 7 : LE SENS DE L'HISTOIRE	485
I. LE TEMPS LINEAIRE	489
1. Le temps des hommes	490
a. Le cadre historique des drames	490
b. La structurelle temporelle des drames	496
c. Le point de vue « théocentrique »	504
2. Le Livre de la Vie	507
3. « La Nuit découvre le Royaume du Ciel »	516
II. LE TEMPS CIRCULAIRE	523
1. Le temps liturgique	524
2. « L'extase circulaire »	529
3. « Le "maintenant" qui détruit le futur et introduit l'éternité »	542
4. « Au seuil des grandes joies inexprimables »	549

CHAPITRE 8 : « QUE VEUT-IL DE NOUS ? »	559
I. « LE MUR DONT JE SUIS PRISONNIER »	561
1. « Le mal est dans le monde »	564
2. « Il n'a pas moyen d'échapper »	568
II. « TELLE EST LA LIBERTE QU'IL LUI REMIT ENTRE LES MAINS »	571
1. « Vous m'appelez, Verbe de Dieu »	572
2. Le libre-arbitre	579
3. « ...plaise à la Grâce divine »	585
4. « Délivrer les captifs »	587
III. « LE SAINT ENCLOS »	592
CONCLUSION	599
BIBLIOGRAPHIE	615
INDEX DES OEUVRES	624

Armelle de Rincquesen - Corman

LA REPRÉSENTATION DE DIEU DANS LE DRAME DE PAUL CLAUDEL

Dieu s'est présenté à Paul Claudel le soir de Noël 1886, et depuis lors l'auteur, qui était déjà poète, n'a cessé de chercher à le représenter. Pour cela, il s'est battu, durant les quatre années de combat intérieur qui suivirent sa conversion ; il a cherché à maîtriser Dieu ; il a cédé, tel Jacob avec l'Ange, acceptant de se laisser pénétrer par un mystère qui le dépasse ; il s'est formé, à l'école patristique et thomiste ; il a prié, en communiant avec les saints ; il a enfin beaucoup écrit, tachant par ses poèmes et ses œuvres dramatiques de mettre un visage sur cette présence surnaturelle, contribuant ainsi à la Révélation divine. C'est donc à la fois en héros tourmenté et en poète clairvoyant que Claudel met Dieu en scène. Ce double regard subjectif et objectif, qui fait écho au double génitif du sujet de cette étude, explique l'ambivalence du portrait de Dieu tel qu'il est mis en scène dans le théâtre claudélien. Les drames relatent en effet le parcours initiatique spirituel de héros qui rencontrent Dieu par la femme, qui se sentent blessés et abandonnés par lui, avant de réaliser que leur perception de Dieu était faussée, par un péché qui les avait éblouis comme Mesa sous le soleil de midi. La conversion de ces héros correspond à un changement de point de vue : en embrassant celui de la croix, qui donne une hauteur de vue aux événements et qui coïncide avec le regard du Christ, le drame individuel s'éclaire à la lumière de l'histoire du salut et la vision de Dieu est rétablie, par un regard ajusté et dans la contemplation divine. Le Christ, en qui image et présence divines coïncident, est ainsi l'élément de résolution du drame. C'est à son imitation, en passant par la nuit de la croix, que l'homme adultère peut devenir à la fois poète et époux, à l'instar du personnage de Don Rodrigue. Il devient alors vraiment ce qu'il est, image vivante de Dieu, lui-même créateur et Époux. L'homme, dont l'archétype est le Christ, a ainsi le pouvoir et la mission de « représenter » Dieu par une vie si unie à la sienne qu'elle actualise sa présence. En ce sens, le drame individuel n'est plus une simple analogie de l'histoire du salut, mais véritablement une « action » qui engage l'homme dans cette histoire sainte, en vue de l'avènement de Dieu. Dès lors, la représentation théâtrale devient elle aussi une action engageante, qui donne à l'œuvre claudélienne une efficacité théologique et une ambition catéchétique.

Mots-clés : Claudel - Dieu - drame - théâtre - représentation - catholicisme - image.

THE REPRESENTATION OF GOD IN PAUL CLAUDEL'S DRAMA

God presented himself to Paul Claudel on Christmas Eve 1886, and since then the author, who was already a poet, has never stopped trying to represent him. To achieve this, he battled during four years of inner struggle following his conversion. He sought to master God. He gave in, like Jacob with the Angel, agreeing to be penetrated by a mystery that surpassed him. He studied, in the patristic and Thomist school. He prayed, in communion with the saints. Eventually he wrote and wrote, trying through his poems and theatrical work to draw the face of this supernatural presence, thus contributing to the divine Revelation. Therefore, it is as a tormented hero and as a clear-sighted poet that Claudel puts God on stage. These both subjective and objective views, which echo the double genitive of the subject of this study, explain the ambivalence of the portrait of God staged in Claudel's theatre. The plays relate the spiritual journey of heroes who meet God through women, who feel wounded and abandoned by him, before understanding that their perception of God was distorted by sin that had dazzled them like Mesa under the midday sun. The conversion of these heroes carries out a change of point of view: by embracing the crucified, enabling to view events from above as Christ would see them, the individual drama is enlightened by the history of salvation and the vision of God is restored in a thorough gaze and divine contemplation. Christ, gathering both divine image and presence, is thus the key to the resolution of the drama. Imitating him, struggling through the night of the cross, the adulterer can become both poet and husband, as the character Don Rodrigue would. He then truly becomes what he is, a living image of God, creator and Spouse. Human beings, whose archetype is Christ, have the power and the mission to "represent" God with a life so united with his own that it actualizes his presence. In this sense, the individual drama is no longer a simple analogy of salvation, but truly an "action" that commits man in this holy history, awaiting the advent of God. Thereby, the theatrical performance becomes a committing action, which gives Claudel's work a theological effectiveness and a catechetical ambition.

Keywords: Claudel - God - drama - theatre - representation - Catholicism - image.

Université Sorbonne Nouvelle
MAISON DE LA RECHERCHE
ED 120 – Littérature française et comparée
4, rue des irlandais
75005 PARIS
