

La relation au divin chez Racine et Claudel

Héloïse Brindamour

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise ou de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

© Héloïse Brindamour, Ottawa, Canada, 2013

RÉSUMÉ

Cette thèse examine le dialogue avec le divin mis en scène dans le théâtre de Jean Racine et dans la Trilogie des Coûfontaine de Paul Claudel. Bien qu'éloignés tant par l'époque que par l'esthétique dramaturgique, ces deux auteurs donnent au divin une place importante dans leur théâtre, et en cela peuvent être rapprochés. La représentation du divin qu'on retrouve dans les tragédies profanes et religieuses de Racine éclaire celle, beaucoup plus complexe, du théâtre claudélien. Nous étudions d'abord les transformations que subit le visage du divin dans la dramaturgie racinienne, passant des traits flous et énigmatiques des tragédies profanes à ceux plus précis, parce que plus humains, des tragédies religieuses, en nous concentrant plus particulièrement sur la relation que les personnages entretiennent avec lui et sur les modifications de l'espace et du temps que cause son apparition sur la scène de théâtre. Le rapport au divin présent dans les drames de Claudel est ensuite analysé à la lumière des conclusions tirées de l'étude des tragédies raciniennes.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Monsieur Michel Fournier, pour sa constante disponibilité, sa grande rigueur et ses conseils précieux, et surtout pour les encouragements qu'il n'a cessé de me prodiguer tout au long de la rédaction de ma thèse.

INTRODUCTION

L'histoire des rapports entre le théâtre et la religion est complexe et a donné lieu à de nombreuses études, en raison des relations tendues que les deux institutions ont longtemps entretenues en Occident. En effet, s'il est devenu presque un lieu commun d'affirmer que le théâtre tire ses origines des rituels religieux¹, la chrétienté a longtemps entretenu avec lui des rapports houleux ayant oscillé entre le rejet pur et simple et la collaboration, en passant par la relative tolérance. La pratique du théâtre a donc pu lui paraître ou comme une menace ou comme une alliée, mais jamais comme un objet d'indifférence.

Une des raisons pouvant expliquer la méfiance de l'Église à l'égard du théâtre réside dans le fait qu'il s'apparente à une sorte de célébration et qu'en cela il risque de faire concurrence à la religion, qui s'actualise dans la célébration de rites présentés devant une assemblée de fidèles. Par conséquent, selon Simone de Reyff, « [d]ès l'origine, le regard que pose l'homme d'Église sur la pratique des spectacles outrepassé certainement les considérations de bienséance ou de pudeur qui seront par la suite le plus souvent alléguées² », et se penche sur le mensonge inhérent au jeu dramatique, ce dernier reposant tout entier sur une fiction. Ainsi, le théâtre, en présentant les pérégrinations fictives de héros inventés à des spectateurs qui du même coup perdent le sens du vrai et du faux, empiète sur le terrain de la célébration religieuse laquelle, dans le sacrement de l'Eucharistie, non seulement met en scène le sacrifice du Christ, mais aussi le recrée littéralement. Toutefois, cette correspondance entre la célébration de l'Eucharistie et la

¹ Eli Rozik, « The Ritual Origin of Theatre : A Scientific Theory or Theatrical Ideology? », *The Journal of Religion and Theatre*, vol. 2, n° 1, automne 2003, p. 105.

² Simone de Reyff, *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Cerf, coll. « Histoire du christianisme », 1998, p. 12.

représentation théâtrale n'a pas toujours été uniquement perçue comme un sacrilège ; au contraire, l'Église n'a pas manqué de l'exploiter.

Les mystères du Moyen Âge sont les premiers à s'être servi de cette proximité entre le christianisme et le théâtre, en présentant au cœur même des églises des épisodes de l'histoire sainte insérés dans la cérémonie afin d'instruire les fidèles³. Par la suite, même si les scènes de théâtre se sont progressivement éloignées des lieux de culte pour devenir indépendantes et que leurs liens se sont desserrés, les relations entre l'Église et le théâtre n'ont pas cessé pour autant. Au début du XVII^e siècle apparaît en France le genre de la pastorale chrétienne, qui reste populaire pendant une vingtaine d'années sans toutefois que les pièces qu'elle produit ne passent à l'histoire, étant donné qu'elles sont surtout la spécialité d'auteurs mineurs⁴. Puis, vers 1640, la vogue de la « tragédie chrétienne » se répand en France. Pierre Corneille et Jean de Rotrou⁵, pour ne nommer qu'eux, en plus de rédiger des tragédies basées sur des mythes antiques et d'autres sujets profanes, utilisent l'histoire religieuse chrétienne comme matière dans la création de certaines de leurs pièces, composant ainsi une sorte de croisement entre la tragédie de l'Antiquité et le mystère médiéval. Aux XVIII^e et XIX^e siècles cependant, le genre de la tragédie chrétienne tombe dans l'oubli et le théâtre religieux est de moins en moins pratiqué en France. Il connaît toutefois un certain renouveau au XX^e siècle, sans doute en réaction au contexte de déchristianisation rapide, avec des auteurs comme Charles Péguy (*Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, *Le porche du mystère de la deuxième vertu*) ;

³ Alfred Jeanroy, *Le théâtre religieux en France, du XI^e siècle au XIII^e siècle*, Paris, E. De Boccard, 1964, p. 8.

⁴ Kosta Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, E. Droz, 1933, p. 139.

⁵ Corneille rédige deux tragédies chrétiennes : *Polyeucte, martyr* et *Théodore, vierge et martyr*. Quant à Rotrou, sa pièce la plus connue s'inspire du martyr du comédien Genest sous l'Empire romain et s'intitule *Le Véritable saint Genest*.

Gabriel Marcel (*La grâce, Le cœur des autres*) ; Paul Claudel (*L'Annonce faite à Marie, Le soulier de satin*) ; Georges Bernanos (*Dialogues des carmélites*). On ne peut classer ces nombreuses tentatives de produire un théâtre catholique au sein d'un genre précis, tant elles diffèrent par le style et souvent par la vision qu'elles proposent de la religion. Cependant, toutes se heurtent à un fort courant antireligieux présent au théâtre depuis le XVIII^e siècle et qui continue de s'affirmer de plus en plus au XX^e siècle, notamment à travers des dramaturges comme Jean-Paul Sartre (*Le diable et le bon Dieu*).

Le théologien Hans Urs von Balthasar a mis à profit l'histoire des liens riches unissant le théâtre au christianisme en développant la « théodramatique », une doctrine théologique qui utilise le théâtre comme analogie pour exprimer les rapports entre Dieu et l'univers. En effet, d'après Balthasar, le théâtre permettrait de convertir en une mesure humaine les rapports qui se déploient au niveau cosmique entre l'être divin et l'espèce humaine, révélant ainsi au spectateur la signification de son existence. Une telle révélation est possible parce que le théâtre porte sur la scène des éléments que le spectateur ne remarque pas dans sa vie quotidienne, où il lui manque le recul nécessaire :

Quiconque sait quelque chose du théâtre le comprend comme une projection de l'existence humaine sur une scène, qui expose cette existence par-delà elle-même pour elle-même. [...] [Le théâtre] nous délivre [...] de la contrainte et de l'inertie de concevoir l'existence comme une chose fermée et repliée sur elle-même. Il nous habitue à en attendre le sens sur un plan plus haut, plus en arrière⁶.

Cette idée était déjà présente dans la métaphore du « théâtre du monde », née en Espagne et exploitée entre autres par Calderón ou Lope de Vega, mais Balthasar l'a poussée beaucoup plus loin en l'érigant en système théologique complet. Notons que le développement d'une théologie chrétienne se basant sur l'art dramatique peut être expliqué par le fait que le christianisme, ainsi que le stipule Gabriel Marcel, n'est pas

⁶ *Ibid.*, p. 17.

uniquement constitué d'un ensemble de valeurs, de règles ou d'idées, mais est d'abord une série d'événements :

[L]'essence même de la religion est un drame – et ce drame, c'est la Passion du Christ, la Passion du Dieu incarné. Entre Incarnation et Drame, il existe une connexion intime qui ne serait pas concevable dans une religion de l'esprit pur [...] ; mais qui ne l'est pas davantage dans des mythologies où le dieu peut bien prendre forme humaine, mais sans pour cela devenir un homme : il se déguise, il ne s'incarne pas⁷.

La représentation théâtrale, qui est elle aussi avant tout un événement⁸, peut donc être utilisée pour imiter le drame qui se joue entre l'humain et Dieu depuis l'incarnation de ce dernier dans l'histoire⁹. Dans le deuxième tome de la *Dramatique divine*, Balthasar écrit :

Voilà donc présentés les personnages principaux du drame divin : Dieu et l'homme. Nous les avons mis en face l'un de l'autre, en accordant une égale importance aux deux points suivants. D'abord, Dieu n'est pas purement et simplement « l'Autre » (le « partenaire ») : il est tellement élevé au-dessus de toute créature qu'il est aussi bien le « Non-Autre ». Ensuite, malgré cela ou à cause de cela, l'homme ne peut d'aucune manière et à aucun degré être résorbé dans le divin. Il est doué par Dieu d'une authentique liberté spirituelle qui, parce qu'elle a été donnée pour de bon, ne peut être annulée par la liberté infinie de Dieu [...]. *Le drame au premier niveau se joue ainsi entre la liberté divine et la liberté humaine*¹⁰.

Plutôt que de s'attaquer directement au problème théologique offert par l'analogie avec le théâtre, Balthasar a commencé par consacrer l'entièreté de ses *Prolégomènes* aux œuvres des dramaturges majeurs de l'Occident – de traditions catholique et protestante – pour montrer comment y surgissait le visage d'un être transcendant et comment cet être entrait en dialogue avec les personnages de la pièce. Sa volonté de couvrir un large éventail d'auteurs de toutes les époques et de plusieurs langues pour donner un plus grand

⁷ Gabriel Marcel, *Théâtre et religion*, Lyon, E. Vitte, coll. « Parvis », 1958, p. 55.

⁸ Comme le stipulent Christian Biet et Christophe Triau : « Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent, dans un lieu particulier et dans un décor particulier. », *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 7.

⁹ Par « drame », ou « dramatique » (pris comme un nom commun), on entend le sens particulier que Balthasar donne à ce terme, c'est-à-dire le dialogue ou plutôt la relation active dans laquelle sont engagés les individus et le Dieu dont ils ont fait la rencontre : « La dramatique est chose entraînant, c'est une doctrine du mouvement [...] ; l'homme n'est plus spectateur, mais co-acteur dans le drame divin [...]. Dieu agit : sur l'homme, pour l'homme, et ensuite avec l'homme. » L'idée de drame sous-entend donc celle de l'engagement. Voir Hans Urs von Balthasar, *La dramatique divine. I – Prolégomènes*, Paris, Lethielleux, coll. « Le sycomore », 1984, p. 15.

¹⁰ Hans Urs Von Balthasar, *La dramatique divine. II – Les personnes du drame*, Paris, Lethielleux, coll. « Le sycomore », p. 534 (c'est nous qui soulignons).

nombre d'exemples l'a empêché de s'attarder longuement sur les pièces et les écrivains choisis. Par conséquent, partant du point de départ de Balthasar selon lequel la caractéristique principale du Dieu chrétien est sa soudaine apparition dans l'histoire, et de son idée stipulant que « any work of art participates by analogy in this appearance of Being¹¹ », nous avons voulu observer en profondeur comment le théâtre permettait l'apparition du visage de Dieu sur la scène et quelle était la nature de la relation qu'il développait avec les personnages, pour ainsi poursuivre le travail amorcé dans les *Prolégomènes*. Pour ce faire, nous avons choisi d'étudier deux auteurs majeurs qui nous semblent mettre au cœur de leur dramaturgie le rapport avec un être transcendant : Jean Racine et Paul Claudel. Bien qu'ils soient très éloignés l'un de l'autre par le style et par l'époque, ils peuvent être rapprochés en ce que leur théâtre permet de s'interroger sur le rapport au divin, le premier principalement à cause du contexte social dans lequel il a évolué ; le second en raison de son expérience personnelle. D'abord, disons que le nom de Paul Claudel s'est imposé à nous d'emblée, étant donné la grande admiration que Balthasar avouait nourrir à son égard. De plus, comme l'indique Ed Jr. Block, « [i]t is likely that Balthasar's ideas about drama originated as early as his 1939 "Afterword" to a translation of Paul Claudel's play, *The Satin Slipper*, and were in fact shaped by reflection on the ecstatic self-surrender of the chief characters in that play¹². »

Le choix de Racine était moins immédiat car sa dramaturgie n'a presque pas été abordée par Balthasar, qui s'est en général assez peu intéressé à la période classique. On

¹¹ Ed Block, Jr, « Hans Urs von Balthasar's Theodrama : A Contribution to Dramatic Criticism », *Renascence*, n° 48, vol. 2, 1996, p. 155 : « Toute œuvre d'art participe, par analogie, à cette apparition de l'Être. » (c'est nous qui traduisons).

¹² *Ibid.*, p. 153 : « Il est probable que les idées de Balthasar sur le drame aient commencé à se développer dès sa postface à la traduction du *Soulier de satin* de Paul Claudel, rédigée en 1939, et qu'elles aient été inspirées par une réflexion sur l'abandon extatique auquel se livrent les personnages principaux de la pièce. » (c'est nous qui traduisons).

pourrait donc croire que cet auteur n'a pas sa place dans une étude ayant pour point de départ *La dramatique divine*, que son théâtre n'aurait rien à nous apprendre quant à la relation entre un Être transcendant surgissant sur scène (par analogie : dans le monde) et les personnages (par analogie : l'ensemble des êtres humains). Le seul fait qu'il ait composé des tragédies – la tragédie s'opposant selon Balthasar au drame tel qu'il le définit – suffirait à le mettre automatiquement hors de jeu. Or, une observation plus attentive de l'œuvre nous convainc rapidement qu'au contraire, le théâtre racinien se prête bien à une telle analyse. D'abord, il faut noter que ses deux dernières tragédies s'inspirent directement de récits bibliques destinés à montrer la toute-puissance divine, ce qui met inévitablement au centre de la scène un être divin qui prendra la forme du Dieu de la Bible et aura donc un visage familier¹³. Ajoutons que même si la religion représentée est celle de l'Ancien Testament, Racine, en raison du climat de la société de son époque – où la religion chrétienne pénètre tous les aspects de la vie – a inséré dans ses deux pièces de nombreuses références au christianisme. On pourra donc aisément observer comment s'engage ici le dialogue entre l'être humain et l'être transcendant qui vient à sa rencontre, et on verra que bien que le dramaturge affirme s'être attaché à suivre scrupuleusement le détail des événements relatés dans l'Ancien Testament, leur mise en drame présente des caractéristiques particulières qu'on ne retrouve pas dans les récits bibliques et mérite donc d'être étudiée comme un objet dramatique indépendant.

¹³ Notons toutefois qu'elles constituent un cas à part dans l'œuvre racinienne, puisqu'elles ont été commandées à Racine par Madame de Maintenon pour ses jeunes pensionnaires de la Maison Saint-Cyr. Elles sont donc d'abord destinées à un usage pédagogique ou didactique, comme Racine l'explique lui-même dans sa préface d'*Esther* : « les Personnes illustres, qui ont bien voulu prendre la principale direction de cette Maison [...], me firent l'honneur [...] de me demander si je ne pourrais pas faire sur quelque sujet de piété et de morale une espèce de Poème, où le chant fut mêlé avec le récit ; le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive et moins capable d'ennuyer. » Jean Racine, « Esther », *Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 946.

Il est vrai que Racine n'a composé, en dehors d'*Esther* et d'*Athalie*, que des tragédies puisant dans le répertoire de l'Antiquité grecque et romaine, s'éloignant ainsi quelque peu du contexte religieux. Toutefois, on trouve aussi au cœur de ces pièces une forme de transcendance qui, si elle se présente sous un aspect plus « rudimentaire » que dans les tragédies bibliques, établit tout de même une relation avec les personnages qui doivent composer avec elle tout comme dans la tragédie biblique. De plus, rappelons que la tradition de la critique a souvent considéré les tragédies profanes de Racine comme des métaphores du christianisme – ou de certains courants du christianisme. Ainsi, bien que la question du divin ne soit pas ici aussi centrale que dans les tragédies religieuses, elle demeure toutefois une composante importante du théâtre profane racinien, comme en a fait foi l'accueil de la critique. Il aurait certes été plus complet d'aborder l'ensemble de la production profane de Racine, toutefois une telle étude s'est avérée trop ambitieuse dans le cadre d'un projet de maîtrise, c'est pourquoi nous avons choisi de concentrer notre analyse sur deux de ses tragédies majeures, *Andromaque* et *Phèdre*.

Racine étant considéré comme une référence obligée dans le théâtre français, Claudel, en tant que dramaturge, a dû se positionner par rapport à lui. Bien qu'il se soit défendu d'avoir subi son influence et qu'il ait revendiqué tout au long de sa carrière des modèles très éloignés du classicisme français¹⁴, il n'a pu oblitérer complètement l'héritage racinien, notamment à cause du climat général dans lequel baigne la France à son époque, où Racine est toujours célébré comme la quintessence du théâtre. Ainsi Claudel a-t-il eu l'occasion d'étudier Racine, et on peut dire que son jugement sur son prédécesseur s'est radicalement transformé au fil du temps, passant d'un rejet pur et

¹⁴ Voir Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres complètes XV*, Paris, Gallimard, 1959, p. 9.

simple à l'aveu d'une sympathie, voire d'une admiration pour l'œuvre racinienne. Dans son dernier texte publié, intitulé *Conversation sur Jean Racine*, qui peut se lire comme une tentative de réconciliation avec le classicisme français, Claudel pose même la tragédie profane de Racine – pourtant basée sur des sources antiques – comme un modèle dans la compréhension du divin chrétien, et trace des parallèles entre son propre théâtre et la tragédie racinienne en insistant sur le christianisme latent de cette dernière. Même s'il semble plutôt projeter dans son analyse de Racine sa conception personnelle du divin telle qu'elle est développée dans ses drames, ses conclusions étant ainsi difficilement applicables à notre étude, le fait qu'il soit capable de rapprocher la dramaturgie de Racine de la sienne en ce qui a trait à la représentation du divin nous invite à étudier son théâtre à la lumière des tragédies raciniennes, car ces dernières nous permettront de mieux comprendre le rapport au divin mis en scène dans l'univers claudélien. Dans cette optique, nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement aux drames claudéliens dont l'esthétique et le sujet traité sont les plus près de la tragédie racinienne, c'est-à-dire aux drames appartenant au cycle dit « des Coûfontaine » et qui sont au nombre de trois : *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*. En effet, Claudel, en rédigeant sa Trilogie, a voulu « tenir en bride le lyrisme¹⁵ » dont est imprégné son premier théâtre, et s'est pour ce faire directement inspiré des tragiques grecs – principalement de *L'Orestie* d'Eschyle dont il « christianise la structure païenne¹⁶ » – auxquels il a emprunté l'idée d'une saga familiale s'étirant sur plusieurs générations.

¹⁵ Paul Claudel, « Lettre à André Gide du 22 décembre 1910 », *Paul Claudel et André Gide. Correspondance 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, p. 157.

¹⁶ Didier Alexandre, « Le cycle des Coûfontaine. Notice », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, 1592.

De plus, à la manière de Racine dans ses deux dernières tragédies, Claudel veut mettre Dieu au cœur de sa Trilogie, le révéler sur la scène et représenter ses rapports avec l'humain, afin de construire une sorte de modèle réduit de la réalité cosmique, ainsi que l'indique Nathalie Macé : « le Créateur [...] invite le poète à relier sa connaissance de la terre à une finalité supérieure de restitution et de glorification de toute Son œuvre par des mots humains¹⁷. » Or, cette participation à l'œuvre divine en tant qu'artiste n'est possible pour Claudel que dans la mesure où Dieu se fait présent et participant à travers la révélation chrétienne. On pourrait donc affirmer que la dramaturgie claudélienne tout entière est dirigée vers la présentation de *l'événement* chrétien, et non seulement sa présentation mais encore sa réactualisation.

Les tragédies profanes de Racine à l'étude figurant parmi les plus connues, il n'est pas nécessaire de les résumer en détails. Néanmoins, un bref rappel de l'intrigue peut être utile. Dans *Andromaque*, le Grec Oreste est envoyé comme ambassadeur en Épire pour y récupérer le jeune Astyanax, fils d'Hector et d'Andromaque, afin de le remettre aux mains de ses compatriotes pour qu'il soit mis à mort, ceux-ci craignant qu'en grandissant il ne cherche à venger la mort de son père. Cependant, Oreste se soucie peu du succès de sa mission : celle-ci lui est plutôt un prétexte pour revoir Hermione, dont il est amoureux mais qui est fiancée à Pyrrhus, le roi d'Épire lui-même amoureux d'Andromaque qu'il détient prisonnière. Pyrrhus trouve dans la mission d'Oreste une occasion de faire chanter Andromaque : si celle-ci refuse de l'épouser, il livrera son fils aux Grecs. Andromaque finit par accepter, mais elle projette de se suicider dès que les vœux seront prononcés, ainsi elle ne trahira pas la mémoire de son défunt époux. Hermione, ne sachant rien du

¹⁷ Nathalie Macé, *Le pays à l'envers de l'endroit. Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », n° 26, 2005, p. 597.

plan de sa rivale et folle de rage de la voir l'emporter, car elle aime Pyrrhus, commande à Oreste l'assassinat du roi de l'Épire. Oreste lui obéit en espérant que son geste lui vaudra la reconnaissance d'Hermione, et ultimement son amour, mais en apprenant qu'il y est parvenu, Hermione l'injurie plutôt et court se poignarder sur le corps de Pyrrhus. Oreste sombre alors dans la folie.

Phèdre, la dernière tragédie profane de Racine et sa plus célèbre, s'ouvre à Trézène où la femme de Thésée, Phèdre, et son fils Hippolyte attendent son retour. Or, Phèdre est décidée à mourir parce qu'elle est tombée amoureuse d'Hippolyte et ne peut vivre avec un tel secret sur la conscience. L'annonce de la mort de Thésée rend cependant son amour innocent, et poussée par sa nourrice Cène, elle avoue son amour à Hippolyte qui s'en trouve scandalisé. Ce dernier en effet est amoureux d'Aricie, dont Thésée a tué les frères dans une lutte pour le trône d'Athènes et qu'il détient prisonnière depuis. Sa mort permettrait aux deux amants de s'épouser. Lorsque Thésée, contre toute attente, revient sain et sauf à Trézène, Phèdre perd tous ses moyens et est doublement résolue de se donner la mort. Pour la sauver, Cène confie à Thésée qu'Hippolyte a tenté de violer sa maîtresse. Thésée renie son fils et appelle sur lui la colère de Neptune. Hippolyte n'a d'autre choix que de s'exiler, et il part en promettant à Aricie qu'ils se rejoindront pour se marier. Mais il est attaqué en chemin par un monstre marin envoyé par Neptune et il meurt après l'avoir tué, broyé par les sabots de ses chevaux affolés. Dans la dernière scène, Phèdre avoue tout à Thésée avant de se suicider.

Dans *Esther*, première des deux tragédies religieuses de Racine commandées par Madame de Maintenon et inspirées de l'Ancien Testament, le roi babylonien Assuérus a décidé, influencé par son conseiller Aman, d'exterminer tous les Juifs de son royaume.

La vanité d'Aman souffre du manque d'égards que lui montre le Juif Mardochée et il a combiné cette manigance pour s'en venger. Il ne sait pas cependant que l'épouse d'Assuérus, la reine Esther, est elle-même juive. Celle-ci est avertie du projet d'Aman par son père adoptif Mardochée et, pour empêcher sa réalisation, il lui faut avouer à Assuérus qu'elle est juive, ce qui signifie qu'elle doit paraître devant lui sans avoir été appelée. Or, une telle entorse à la loi est ordinairement punie de mort. Esther demande à Dieu de lui donner le courage nécessaire pour contrevenir à la loi et Dieu, en plus de l'exaucer, adoucit le cœur d'Assuérus qui accueille sa femme et lui promet d'annuler le décret. Aman est découvert et mis à mort tandis que Mardochée prend sa place auprès du roi et que le peuple juif se voit offrir sécurité et prospérité au royaume d'Assuérus.

L'intrigue d'*Athalie* est un peu plus complexe que celle d'*Esther*, mais est elle aussi destinée à montrer la victoire de Dieu (ou du clan de Dieu) sur les incroyants. La reine d'Israël Athalie, fille de Jézabel, s'est emparé du pouvoir par la force après avoir assassiné les véritables héritiers du trône qui sont en fait ses propres petits-enfants. En outre, elle a renié le Dieu des Juifs et s'est convertie au culte de Baal, une religion guidée par le prêtre Mathan, lui-même prêtre renégat. Cependant, l'un de ses petits-enfants, Joas, a survécu au massacre et a été recueilli par la femme du grand prêtre du temple de Jérusalem, où il se cache sous le nom d'Éliacin. Un jour, Athalie s'introduit dans le temple de Jérusalem après avoir vu en songe Joas lui planter un poignard dans le cœur. La rencontre avec le véritable Joas la plonge dans un profond trouble et elle tente de convaincre ce dernier de la suivre dans son palais pour devenir son héritier. Joas refuse. Joad cependant révèle au monde l'identité réelle de son protégé, et il le couronne dans le temple au milieu de tous les autres prêtres. Au même moment, Athalie décide d'attaquer

le temple, mais lorsqu'elle pénètre à l'intérieur, elle aperçoit Joad couronné et les prêtres qui se sont préparés à la bataille, et elle s'avoue aussitôt vaincue. Elle est pourchassée hors du temple et tuée par une troupe de prêtres, qui réservent le même sort à Mathan. Tout comme dans *Esther*, le clan de Dieu triomphe.

La Trilogie des Coûfontaine de Claudel, écrite entre 1908 et 1916, est un cycle de drames historiques se déroulant sur trois générations, dans l'Europe du XIX^e siècle. Le premier volet, *L'Otage*, s'ouvre sur le domaine dévasté des Coûfontaine, quelques années après la Terreur. Georges de Coûfontaine revient après un long exil en Angleterre où il a accompagné le roi de France destitué. Il demande en mariage sa jeune cousine Sygne, qui au cours de la longue absence de Georges a racheté le domaine détruit et, en transformant la vieille abbaye qui l'abritait, tenté de reconstituer un foyer. Sygne accepte la demande en mariage de son cousin. Cependant, ce dernier est surtout revenu à Coûfontaine pour exécuter un ambitieux projet : convaincre le Pape, qu'il a délivré de la prison où le tenait confiné l'empereur et qu'il a caché au domaine, de prendre ouvertement position en faveur du « vrai » roi de France contre Napoléon. Mais son plan échoue, premièrement parce que le Pape refuse, et deuxièmement parce que le baron Turelure, préfet de la Marne, le prend sur le fait et exige que Sygne manque à la parole donnée à son cousin pour l'épouser à sa place, en échange de quoi il laissera Georges en liberté et renverra le Pape à Rome. Sygne, encouragée par son confesseur le curé Badilon, accepte de se sacrifier pour sauver le Pape et Georges se trouve dès lors dépouillé de tout : de ses terres jusqu'à son nom, au profit de Turelure.

L'intrigue du *Pain dur* est campée plus de vingt ans après *L'Otage*, sous la Restauration. Sygne est morte au dénouement du premier drame et on retrouve un

Turelure vieillissant toujours maître du domaine de Coûfontaine. Son fils Louis, parti chercher fortune en Algérie des années auparavant, revient au pays parce qu'il est criblé de dettes. Il exige de Turelure dix mille francs que ce dernier lui a volé sur l'héritage de sa mère, pour payer ses créanciers. Louis est accompagné de sa fiancée Lumîr, une exilée polonaise qui elle aussi demande dix milles francs à Turelure. En effet, elle a prêté à Louis de l'argent qui était en sa possession, mais qui ne lui appartenait pas. Cet argent lui avait été confié par la noblesse polonaise afin de financer une insurrection contre l'envahisseur russe. Louis, endetté, ne peut pas la rembourser et Turelure reste leur seul espoir. Le vieillard refuse toutefois de céder à leur double exigence et les deux amoureux concoctent un plan pour le tuer, aidés en cela de sa maîtresse, Sichel. Leur plan réussit et ils récupèrent leur argent, mais ils se rendent compte immédiatement qu'il leur est impossible de repartir ensemble en Algérie comme ils le voulaient initialement. Lumîr choisit plutôt de retourner en Pologne pour se donner entièrement à la cause de son peuple, alors que Louis décide d'épouser la maîtresse de son père et de rester à Coûfontaine, devenant maître à son tour.

Le troisième et dernier drame du cycle, *Le Père humilié*, ne se situe plus en France mais à Rome, juste avant l'unification de l'Italie par les troupes de Garibaldi, ce qui signifie la disparition des États pontificaux. Louis est devenu diplomate comme son père, et de son union avec Sichel est née une fille prénommée Pensée. Pensée, qui est juive par sa mère, est aveugle de naissance. Elle tombe amoureuse d'Orian qui est le neveu et le filleul du Pape et qui refuse d'abord cet amour au nom d'une vocation supérieure. Orian en effet veut défendre Rome contre les envahisseurs italiens et préfère céder Pensée à son frère Orso qui l'aime aussi. Pensée accepte la demande en mariage

d'Orso, mais à contrecœur, car elle aime toujours Orian. Toutefois, avant que les deux frères partent pour la guerre, Pensée et Orian se rencontrent une dernière fois et conçoivent un enfant. Après la mort d'Orian sur le champ de bataille, Orso revient auprès de Pensée et la redemande en mariage en lui assurant qu'il la traitera comme une sœur mais qu'il élèvera l'enfant qu'elle aura eu d'Orian comme le sien. Pensée accepte cette fois de bon cœur, parce qu'elle se sent unie à Orian par un lien mystique que symbolise l'enfant qu'elle porte.

L'analyse de ces pièces nous permettra de comprendre la nature de la relation au divin que l'on retrouve dans le théâtre de Racine et de Claudel, la conception claudélienne pouvant être éclairée par celle de Racine. Comment les deux dramaturges représentent-ils le divin? Le rapport que les personnages entretiennent avec lui se développe-t-il à travers la mise en scène de l'institution religieuse, ou les auteurs usent-ils d'autres moyens pour l'exprimer? L'être transcendant est-il montré comme un système cohérent pouvant donc être encadré par la société humaine, ou plutôt comme un élément irrationnel qui échappe à la compréhension et à la logique humaines? Quant à la dimension spatio-temporelle des pièces, sera-t-elle transformée par la présence du divin, et si elle l'est, comment les dramaturges se serviront-ils des possibilités liées à l'espace et au temps qu'offre la scène de théâtre pour représenter la relation au divin? Trouvera-t-on, au cœur des pièces étudiées, une lutte entre le divin et une instance opposée pour s'accaparer l'espace de la scène et le temps de la pièce? Si oui, quelle issue les dramaturges donneront-ils à cette lutte, et quels moyens utiliseront-ils pour y parvenir? Enfin, comment les relations entre les personnages seront-elles influencées par la relation qu'ils entretiennent avec le divin?

Dans un premier temps, nous nous intéresserons au rapport au divin que Racine développe dans ses tragédies profanes, en nous basant tout d'abord sur les travaux de la critique relatifs à l'aspect religieux de la dramaturgie racinienne. Puis, en étudiant ses tragédies bibliques, nous verrons comment Racine transforme sa dramaturgie pour placer le divin au centre de son théâtre, en nous arrêtant notamment à son traitement du temps et de l'espace. Cela nous permettra de dessiner un « visage » particulier du divin, visage qui servira par la suite la compréhension de celui, beaucoup plus complexe, qui ressort des drames claudéliens. Dans notre étude de la Trilogie claudélienne, nous commencerons par aborder les différents discours de la critique, presque aussi abondante que celle de Racine, et tout aussi divisée qu'elle sur la question religieuse. En second lieu, nous observerons comment Claudel met en scène le divin dans un contexte historique très précis, contexte fortement marqué par une tentative de désacralisation du monde (la Révolution française), entre autres en instaurant un dialogue avec l'institution religieuse. Nous étudierons ensuite les moyens utilisés par le dramaturge pour représenter le processus de désacralisation de l'espace, avant d'examiner les solutions dramaturgiques que propose Claudel pour contrer cette désacralisation progressive. Enfin, notre dernier chapitre se concentrera plus particulièrement sur les rapports entre les personnages, qui chez Claudel sont une autre manière de montrer le divin dans toute sa complexité et d'en approfondir la compréhension. Nous pourrons ainsi observer comment les traits du visage divin esquissé par Claudel se différencient de ceux que trace Racine, ce qui nous informera sur les moyens divers dont dispose l'art dramatique pour mettre en scène le divin.

CHAPITRE I

Le sacré dans les tragédies profanes de Jean Racine

De l'interprétation janséniste au refus du sacré

La présence du divin dans les tragédies profanes de Racine a fait l'objet de très nombreuses études depuis le XIX^e siècle et tout au long du XX^e siècle. Bien qu'il existe presque autant d'interprétations que de critiques, on peut quand même distinguer au XX^e siècle trois grands courants distincts les uns des autres. D'abord, la critique à partir du XIX^e siècle et jusque vers la « nouvelle critique » a beaucoup insisté sur les origines « port-royalistes » de Racine et s'en est servi pour faire une lecture de ses tragédies qu'on a qualifiée de janséniste. Après cette vague, plusieurs critiques ont réagi à l'interprétation jansénisante et ont voulu prouver que si les tragédies profanes de Racine contenaient la présence d'un élément divin, ce divin ne pouvait certainement pas correspondre à la vision que la pensée janséniste du XVII^e siècle s'en faisait. Enfin, un troisième courant, plus contemporain celui-là, a voulu s'éloigner de ces questions qui (si on prend l'interprétation de Georges Forestier, par exemple) trahiraient l'esprit dans lequel les créateurs du XVII^e siècle écrivaient leurs pièces, ces derniers étant animés par des préoccupations esthétiques plutôt que théologiques. Afin de mieux saisir comment s'articule le rapport au divin dans les tragédies profanes de Racine, nous nous attarderons sur ces trois courants de la critique racinienne qui présentent tous des analyses divergentes sur la question. Ces analyses nous aideront ensuite à comprendre la nature de la relation au divin qu'on trouve dans *Andromaque* et dans *Phèdre*.

Parmi les thèses « jansénisantes » les plus importantes¹⁸, on trouve celle de Lucien Goldmann, qui dans son ouvrage intitulé *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, met directement en lien la pensée de Blaise Pascal avec les tragédies de Racine, montrant par là que tous deux partagent la même « vision tragique » de l'existence, malgré les médiums différents qu'ils utilisent pour la transmettre. S'inscrivant dans la lignée de Georges Lukacs, Goldmann affirme ainsi qu'une certaine conscience tragique de la vie apparaît au XVII^e siècle qui est la conséquence du rationalisme empirique introduit par Descartes en France, et selon laquelle « la voix de Dieu ne parle plus d'une manière immédiate à l'homme¹⁹ ». En résumé, on pourrait dire que si la pensée rationaliste se passe de Dieu – sans nécessairement nier son existence – en exaltant la souveraineté de la raison humaine, la pensée tragique au sens où l'entendent Lukacs et Goldmann se rebelle contre une telle idée, tout en étant incapable de s'en détacher complètement. Ainsi naîtrait la pensée janséniste, laquelle selon Goldmann peut se définir par cette formule : « Dieu est caché à la plupart des hommes, mais il est visible pour ceux qu'il a élus en leur accordant sa grâce²⁰ ». À partir de cette définition, Goldmann tente de montrer que les tragédies de Racine participent de la conception janséniste du monde parce qu'elles représentent le Dieu caché, à la fois absent et continuellement présent, à la fois juge et accusateur muet du monde.

¹⁸ Il ne sera pas ici question de tenter de formuler une définition satisfaisante du jansénisme, qui encore aujourd'hui ne fait pas l'unanimité parmi les spécialistes. Nous partirons toutefois de certaines de ces thèses pour dégager ce qu'elles considèrent comme des traits caractéristiques du rapport au divin dans les tragédies profanes de Racine.

¹⁹ Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 46.

Cependant, dans son étude des pièces, Goldmann ne fait finalement qu'effleurer la figure du divin. Il met plutôt au centre de son analyse ce qu'il appelle le « personnage tragique » confronté à deux possibilités : ou bien le refus de la vie dans le monde qui est incapable de se conformer à ses attentes impossibles, ou bien la tentative de faire concorder ses attentes avec la vie dans le monde suivie de l'échec et de la reconnaissance de cet échec. Le rapport du personnage racinien au divin est ici exploité plutôt accessoirement, car ce qui importe est, semble-t-il, la relation entre le personnage qui vit dans une réalité « tragique » (Andromaque, Ériphile dans *Iphigénie*, Phèdre surtout) et les personnages du « monde » inconscients de l'existence de cette réalité. Certes, Goldmann utilise l'expression « juste pécheur » pour parler de Phèdre (s'inscrivant ainsi dans la lignée des interprétations jansénisantes), mais il n'explique jamais ce qu'il entend au juste par là, et son analyse se concentre à essayer de montrer en quoi Phèdre est supérieure aux autres personnages de la pièce parce qu'elle est celle dont la conscience tragique est la plus aboutie. Même phénomène pour *Andromaque* : après avoir indiqué que la figure d'Hector est une représentation du Dieu caché, Goldmann s'attache à montrer que le personnage d'Andromaque se trouve dans une position intenable par rapport aux autres, parce qu'il est le seul véritablement tragique en ce qu'il refuse volontairement la vie pour ne pas se soumettre aux violences et aux compromis du monde.

Les thèses de Goldmann sur le jansénisme de la tragédie racinienne ont créé de nombreux émules (par exemple, parmi les plus connus, celle de Charles Mauron²¹). Ces thèses ont aussi fait l'objet de critiques, dont l'une des plus importantes est sans doute celle de Maurice Delcroix. En effet, dans sa longue étude consacrée à la question du sacré

²¹ Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, Gap, Ophrys, 1957, 350 p.

dans les tragédies profanes de Racine, Delcroix consacre une partie de son travail à Goldmann pour tenter de relever les insuffisances des analyses de ce dernier²². Delcroix remarque d'abord que la notion de « Dieu caché » est, chez Goldmann, beaucoup trop vague et peut donc s'appliquer à tout et n'importe quoi, d'Hector à la ville de Rome en passant par le Soleil et Vénus²³. De plus, selon Delcroix, Goldmann conçoit d'une manière simpliste les rapports entre société, théologie et littérature, comme si à la lumière des développements de la théologie janséniste on pouvait tirer les conclusions correspondantes sur les développements chronologiques des tragédies raciniennes. Peu après Delcroix, Philippe Sellier tentera lui aussi de démonter les arguments de la critique jansénisante²⁴, en montrant toutes les contradictions que l'œuvre souffre avec la pensée des solitaires de Port-Royal. Notamment, il semble invraisemblable à Sellier qu'on ait pu associer les dieux-bourreaux qui torturent Phèdre au Dieu des jansénistes : pour ces derniers Dieu ne peut qu'être un Être d'une justice certes implacable, mais toutefois absolue, et qui ne saurait s'en prendre à des êtres aussi arbitrairement que Vénus s'en prend à Phèdre. On ne pourrait donc concilier l'image de certains dieux païens mis en scène dans la tragédie de Racine avec celle cultivée par le jansénisme²⁵. En outre, pour Sellier il n'y a aucune raison de faire de Phèdre ou de Néron des représentants de la condition humaine, ceux-ci étant plutôt présentés dans les préfaces de Racine comme des exceptions au sein d'une masse de personnages innocents : « Là où saint Augustin voyait

²² Maurice Delcroix, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thésbaïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*, Paris, Nizet, 1970, 509 pages.

²³ *Ibid.*, p. 362.

²⁴ Voir par exemple Philippe Sellier, « Le jansénisme des tragédies de Racine : réalité ou illusion ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 31, 1979, p. 135-148.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

la corruption universelle, hormis quelques élus, les tragédies affirment l'innocence universelle, hormis quelques "monstres"²⁶. »

Cependant, si par ces considérations Philippe Sellier déconstruit les critiques jansénisantes de la tragédie racinienne, il ne propose pas une autre façon de concevoir la relation au divin qu'on peut y trouver. De même, et malgré son titre évocateur, il est difficile de dégager une thèse particulière de l'étude de Delcroix sur le sacré dans les tragédies de Racine. Le plus souvent, il se contente de relever les endroits où on trouve une référence à un dieu mythologique ou à une quelconque manifestation du surnaturel, sans essayer d'en expliquer la portée. On pourrait en fait dire que l'ouvrage de Delcroix se situe davantage dans l'analyse textuelle « englobante », comme le fait remarquer Bernard Beugnot dans son compte rendu critique²⁷, les conclusions sur la présence du sacré se perdant ainsi un peu au passage. Le principal élément qu'on peut retenir est ce que Delcroix appelle l'humanisation de la « donnée mythique » qui serait présente autant dans *Phèdre* que dans *Andromaque*, ce qui signifie que pour Phèdre, « aucune réalité merveilleuse n'est nécessaire à ce déploiement forcené de phantasmes surnaturels²⁸ », les dieux vivant dans son esprit. De même, l'invocation périodique des dieux et de la fatalité qui s'acharnent sur Oreste ne constituerait qu'un prétexte pour se décharger de la responsabilité de ses actes²⁹. Une volonté de ramener le sacré à un phénomène psychologique est assez courante parmi la critique, qui a voulu voir dans la relation entretenue avec les dieux mythologiques par les personnages (Oreste et Phèdre surtout) une simple métaphore de leurs passions. Ainsi Phèdre nomme son amour Vénus, mais les

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Bernard Beugnot, « Compte rendu », *Études littéraires*, vol. 4, n° 2, 1971, p. 224-226.

²⁸ Maurice Delcroix, *op. cit.*, p. 244.

²⁹ *Ibid.*, p. 312.

deux termes seraient interchangeables³⁰; et Oreste « transforme simplement ses passions en dieux », pour rejeter « sur les dieux la responsabilité trop lourde de ses actions et invente[r], dans la notion d'une poursuite personnelle, une signification plus ample pour ses échecs et ses souffrances. », ce qui équivaut à « peuple[r] le ciel de ses fantasmes³¹. »

Après la vogue jansénisante et la réaction opposée que celle-ci a provoquée, la critique a commencé à réfuter l'idée selon laquelle la relation au sacré tient une place prépondérante dans les tragédies de Racine. Cette thèse est répandue parmi la critique plus contemporaine, notamment chez Georges Forestier. En effet, ce dernier voit dans les hallucinations d'Oreste à la fin d'*Andromaque* non pas une manifestation du surnaturel (d'une puissance qui punirait Oreste du meurtre qu'il vient de commettre), mais plutôt un effet de la « mélancolie » extrême du personnage. Forestier avance pour prouver sa thèse que « de l'Antiquité au XVII^e siècle inclus, la mélancolie (« bile noire » en grec) passait pour le symptôme d'un excès de bile noire [...] ; au-delà d'une certaine dose dans le sang apparaissaient la prostration et le délire, donc les hallucinations », et que dès le début de la pièce Pylade qualifie son ami de « mélancolique³² ». Ici le moment de la pièce où la raison semble s'incliner devant des puissances qui la dépassent est donc ramené à des motifs pouvant être « rationnellement » expliqués.

Pour Georges Forestier toute la question d'une « vision racinienne » du monde présente dans sa tragédie, et donc de la place du sacré au sein de cette vision, est à repenser. Selon lui, le théâtre de Racine ne peut être envisagé qu'avec des critères esthétiques, et il est erroné de penser qu'on peut déceler une vision uniforme du monde et

³⁰ Voir notamment Jacques Scherer, *Racine et / ou la cérémonie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1982, p. 36.

³¹ Michael Edwards, *La tragédie racinienne*, Paris, La pensée universelle, 1972, p. 111.

³² Georges Forestier, « *Andromaque*. Notice », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 1339-1340.

de la condition humaine (une métaphysique particulière au même titre que Descartes ou Pascal en développent une) non seulement dans l'ensemble de ses pièces, mais aussi dans chacune d'elles prise séparément. Pour une grande partie de la critique contemporaine qui partage la thèse de Forestier, le rapport au divin dans les tragédies profanes de Racine ne peut être étudié que pour le potentiel esthétique qu'il dégage. Sans doute parce que depuis le début du XX^e siècle la critique a proposé des dizaines d'hypothèses sur les relations que les personnages de ses tragédies et Racine lui-même entretenaient au divin, Forestier comme d'autres (par exemple Bénédicte Louvat et Odette de Mourgues), ne veut pas s'embarrasser de telles questions qui selon lui sont contraires à l'esprit dans lequel Racine a produit son théâtre. Car Racine proposerait moins une interrogation sur la place et le sens du sacré dans l'existence qu'il chercherait à provoquer une réaction forte chez son spectateur, en suscitant en lui la terreur et la pitié, dans la lignée des conclusions de la *Poétique* d'Aristote qu'il a étudiée de fond en comble. Ainsi Forestier peut-il affirmer que « la tragédie racinienne ne recherche pas le tragique, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais, à proprement parler, le pathétique³³ », et que par exemple :

Si Phèdre est le terme d'une quête, elle n'est nullement l'aboutissement d'une évolution continue du théâtre de Racine vers l'analyse du cœur humain [...]. Car il n'y a pas d'évolution du théâtre racinien : il n'y a, à partir d'*Andromaque*, que des expériences, aussi différentes entre elles que possible, sur la manière de susciter les émotions et sur la manière d'accorder le caractère des principaux personnages avec un sujet porteur de la structure tragique³⁴.

On chercherait donc en vain non seulement la moindre trace d'une conception janséniste du divin dans l'œuvre de Racine, mais aussi d'une transcendance quelconque, malgré les nombreuses références aux dieux, et quelquefois à leurs actions, qui cependant pourraient toutes être justifiées par une explication rationnelle.

³³ Georges Forestier, « Introduction », *Œuvres complètes*, op. cit., p. XXIII.

³⁴ *Ibid.*, p. XXXVII-XXXVIII.

Cette interprétation de la tragédie racinienne était déjà présente dans une certaine mesure chez Christian Delmas qui, dans son ouvrage *Mythologie et mythe dans le théâtre français* cherche à montrer que « pour ce qui est de la conception de l'intrigue, *Phèdre* perpétue la tradition de la tragédie classique, qui se déroule sur un plan essentiellement humain³⁵. » En prenant pour exemple *Phèdre*, Delmas affirme que les dieux païens ne sont pas un élément constitutif de l'action, dont le moteur est la psychologie des personnages et de *Phèdre* en particulier, mais qu'ils sont présents à des fins d'ornementation, Racine désirant hausser son théâtre à un niveau élevé de poésie³⁶. Par ailleurs, Delmas prétend que si Racine revient à des sujets grecs à partir d'*Iphigénie*, c'est justement pour pouvoir mettre en scène un merveilleux (ou plutôt une « aura » de merveilleux) qui s'inscrirait dans les limites du vraisemblable et proposerait ainsi une alternative au *deus ex machina* présenté dans les opéras de la même époque. On voit donc encore une fois que selon la lecture de Delmas, l'utilisation que Racine fait du mythe antique dans ses tragédies profanes est purement accessoire et ne dépasse pas l'imagination des personnages : comme pour Georges Forestier, le sacré n'a pas ici d'existence concrète.

Plus récemment, Tony Gheeraert a repris cette idée de Delmas selon laquelle Racine aurait voulu s'opposer directement à ses adversaires de l'opéra, Quinault et Lully, en s'avancant un peu sur leur terrain. Mais pour Gheeraert une telle réponse n'aurait pas été faite seulement pour des raisons esthétiques. En effet, en mettant en scène des personnages terrifiés par des dieux païens dont la présence n'est jamais clairement attestée mais dont la menace plane sur les esprits, Racine aurait voulu démystifier la

³⁵ Christian Delmas, *Mythologie et mythe dans le théâtre français*, Genève, Librairie Droz, 1985, p. 247.

³⁶ La poésie étant d'après Delmas inséparable de la fable dans l'esprit du XVII^e siècle.

religion païenne pour ses spectateurs, « en réponse aux spectaculaires merveilles de Quinault et de Lully, qui n'hésitent pas à faire descendre sur scène des comédiens déguisés en dieu³⁷ ». Ainsi Racine aurait-il mis en scène un sacré païen dans une intention polémique, afin de désamorcer « les dangereuses séductions de cette religion défunte, afin de désabuser le public de sa passion coupable pour les tragédies lyriques³⁸ ». Une telle interprétation n'est pas neuve, Gheeraert empruntant plusieurs de ses conclusions à Marc Fumaroli qui, en se basant sur *Phèdre*, affirme que dans cette tragédie les personnages sont en fait victimes de leurs mauvaises croyances en de faux dieux et se perdent ainsi eux-mêmes, faute de ne pas connaître les lumières de la foi chrétienne³⁹. Cependant, cette hypothèse de la critique paraît aussi peu satisfaisante que les précédentes. Il est difficile, en effet, de croire que les tragédies profanes de Racine sont centrées sur la volonté de démystifier le merveilleux païen. Certes, le merveilleux se fait discret dans la majorité des tragédies. Cependant, la présence d'un élément sacré ou divin dans l'univers des personnages n'a pas nécessairement besoin du merveilleux pour se manifester.

Au delà des querelles sur le jansénisme : la place du sacré dans la tragédie racinienne

Il est évident qu'on ne peut pas déterminer avec certitude « ce qu'a voulu dire Racine », même si on consulte ses préfaces, dont il est difficile de savoir si elles sont écrites pour expliquer son intention et dégager le sens de la pièce ou simplement pour justifier le traitement de certains sujets. Très souvent, il semble qu'elles n'existent que pour prouver la fidélité du dramaturge aux sources antiques, ou encore pour attester la

³⁷ Tony Gheeraert, « Voix des dieux, voix de Dieu : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine », *Études Épistémè*, n° 12, automne 2007, p. 114.

³⁸ *Ibid.*, p. 114.

³⁹ Marc Fumaroli, « Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans *Phèdre* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 93, n° 1, 1993, pp. 30-61.

moralité de la pièce⁴⁰. Il est donc difficile de savoir si oui ou non il y avait une intention esthétique, polémique, morale ou même théologique derrière ses écrits. Peut-être Racine voulait-il vraiment montrer les misères de l'homme païen qui ne bénéficie pas du secours du vrai Dieu, ou comme le prétend Forestier, se préoccupait-il moins de la « vision » que véhiculait son théâtre que de faire naître des émotions chez le spectateur au moyen d'effets esthétiques. Toutefois, il semble que ces considérations passent à côté de la question. En effet, comme le souligne Jean Emelina dans son article « Les tragédies de Racine et le mal », il est difficile d'évacuer la dimension métaphysique du théâtre de Racine, même en supposant que ce dernier n'avait pas la moindre volonté de s'interroger sur des questions existentielles dans ses tragédies⁴¹.

Ainsi, s'il est impossible de dégager une pensée religieuse conséquente qui se déploierait dans l'ensemble des tragédies profanes (ou de dégager une évolution dans la pensée religieuse de Racine à partir des tragédies), il est tout aussi difficile de nier la présence du religieux au cœur de son théâtre, un religieux qui peut mener le spectateur (ou le lecteur) non seulement à une expérience émotive passagère, mais à un questionnement métaphysique. C'est ce que fait Bernard Chédozeau dans son article intitulé « La dimension religieuse dans quelques tragédies de Racine : "Où fuir ?" » Tout d'abord, Chédozeau opère une distinction fondamentale entre le sacré et le religieux, ce qui s'avérera important pour la suite de notre analyse. Selon lui donc, « si le sacré semble être une force obscure qui se fait éprouver à toutes les époques quoique de façon plus ou

⁴⁰ Préface d'*Andromaque* : « Je ne crois pas que j'eusse besoin de cette exemple d'Euripide pour justifier *le peu* de liberté que j'ai prise », *op. cit.*, p. 197 (c'est nous qui soulignons). Préface de *Phèdre* : « Je rapporte ces autorités, parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la fable. [...] Ce que je puis assurer, c'est que je n'ai point fait [de tragédie] où la vertu soit plus mise au jour que dans celle-ci », *op. cit.*, pp. 817-818.

⁴¹ Jean Emelina, « Les tragédies de Racine et le mal », *Œuvres & Critiques*, vol XXIV, n° 1, 1999, p. 112.

moins prégnante selon les individus, le religieux est de lui-même historique en ce qu'il revêt des formes qui varient et évoluent selon les temps, les lieux et les individus⁴². » Chédozeau opposera ainsi le sacré des tragédies profanes de Racine au religieux de ses deux dernières tragédies. En se basant sur les travaux du théologien Rudolf Otto, Chédozeau définit le sacré comme une force oscillant entre deux pôles : le *fascinans* et le *tremendum*, c'est-à-dire qu'il unit « de façon indissociable la vénération et la crainte, [devenant ainsi] le lieu éminent du paradoxe, de la *coincidentia oppositorum* que sont dans le champ de l'affectivité la vénération du *fascinans* et la crainte révérencielle qu'éprouve devant le *tremendum* celui qui se sait en face de "l'énigme pleine d'horreur"⁴³ ».

Par conséquent, on peut affirmer que malgré le fait que les dieux païens ou les manifestations de leurs pouvoirs ne sont peut-être présents que dans l'imagination des personnages des tragédies profanes, ces derniers n'en demeurent pas moins pénétrés par un sentiment du sacré qu'il est possible d'analyser. On prendra pour exemple les deux tragédies les plus célèbres de Racine : *Andromaque* et *Phèdre*. On vient de voir que le sacré comporte deux dimensions, l'une fascinante et l'autre terrorisante, qui naissent toutes deux d'une impossibilité pour la raison d'expliquer les événements (et donc en quelque sorte de maîtriser ces événements). Ainsi, le sacré, c'est l'irrationnel qui pénètre dans l'horizon du rationnel. En premier lieu, on peut remarquer que dans *Andromaque* les personnages se font tous une certaine idée du sacré, et que tous ils réagissent au sacré d'une certaine manière. Cependant, dans tous les cas leur idée est erronée, ou plutôt elle est réductrice car ils tentent de circonscrire le sacré dans des formes rationnelles, des

⁴² Bernard Chédozeau, « La dimension religieuse dans quelques tragédies de Racine : "Où fuir?" », *Œuvres & Critiques*, XXIV, 1, 1999, p. 159.

⁴³ *Ibid.*, p. 160.

formes qu'ils ne peuvent saisir que grâce à leur seule raison. Selon Rudolf Otto, une telle réduction n'est pas du tout exceptionnelle : la plupart des philosophes, des théologiens et des historiens de la religion auraient simplifié le sacré à ce qui est « absolument moral et parfaitement bon. [...] C'est ainsi que l'on parle du caractère sacré du devoir ou de la loi, quand on n'a en vue rien de plus que sa nécessité pratique et son caractère universellement obligatoire⁴⁴. » Le *Dictionnaire universel* de Furetière semble s'inscrire dans cette interprétation en associant évidemment d'abord le sacré à Dieu, mais aussi aux « choses pour lesquelles on a du respect, de la vénération. [...] On dit qu'une chose est sacrée pour dire, qu'on y oserait point toucher⁴⁵. » Dans cette optique, le fait d'attribuer un caractère sacré à quelque chose permet d'expliquer le monde et de lui donner un certain ordre : il existe des éléments « bas » (pour lesquels on n'a ni respect ni vénération) et des éléments « élevés » (qui méritent notre respect et notre vénération) ; et le niveau le plus élevé du sacré, c'est Dieu, c'est-à-dire la Perfection. Toujours dans le dictionnaire de Furetière, à l'entrée « loi », la deuxième définition proposée est directement liée à la religion : « Se dit en ce sens des religions. L'ancienne Loi, ou la Loi de Moïse a été la Loi de Dieu, celle qu'il a donnée à son peuple par la bouche de son Prophète⁴⁶. » Il semble qu'au XVII^e siècle, on ne peut pas séparer la loi de la religion : la loi vient d'une instance supérieure à l'être humain, elle est donc sacrée (et nécessairement immuable), et c'est pour cela qu'il faut s'y soumettre. Ainsi, la loi serait une façon de connaître le sacré, de lui donner une forme compréhensible à la raison humaine. En outre, il est facile de voir la logique qui se dégage du concept de loi : celui qui ne la respecte pas

⁴⁴ Rudolf Otto, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, p. 19-20.

⁴⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, 1978.

⁴⁶ *Ibid.*

est puni. S'il ne l'est pas par le tribunal humain, c'est le tribunal divin qui se chargera de le faire, en choisissant une punition proportionnelle à la faute.

Une telle vision de la loi est apparente dans *Andromaque*, où les personnages font référence au caractère sacré de celle-ci à plusieurs reprises. C'est donc la plupart du temps en invoquant la loi (ou leur devoir) que les personnages font état de leur rapport au sacré, en tout cas pour ce qui est d'Hermione, de Pyrrhus et d'Oreste. Ainsi, selon son confident Cléone, le premier des deux obstacles qui expliquent la répugnance d'Oreste à commettre le meurtre qu'Hermione lui demande est la vénération, moins pour Pyrrhus lui-même que pour ce qu'il représente, le roi étant le symbole de l'autorité divine. Comme le remarque Forestier, « s'il est admis, au XVII^e siècle, qu'on puisse envisager d'assassiner un usurpateur sanguinaire [...], tuer un roi légitime est au contraire considéré comme le plus inacceptable des crimes⁴⁷ ». Le second obstacle est la crainte de la punition, non seulement humaine, mais aussi et surtout divine : « Il respecte en Pyrrhus l'honneur du diadème. / Il respecte en Pyrrhus Achille, et Pyrrhus même. / Il craint les Grecs, il craint l'Univers en courroux⁴⁸. », révèle Pylade pour expliquer le comportement ambigu de son ami. Et Oreste s'exclame, en parlant de son crime : « Je viole en un jour les droits des Souverains, / Ceux des Ambassadeurs, et tous ceux des humains ; / Ceux même des Autels, où ma fureur l'assiège. / Je deviens Parricide, Assassin, Sacrilège⁴⁹. » On voit donc que pour Oreste le sacré se manifeste dans la loi, dont l'interdiction la plus élevée est celle de porter la main sur un souverain. Cependant, une telle conception permet toujours la possibilité de contourner le sacré, de l'ignorer pour exercer sa propre

⁴⁷ Georges Forestier, « *Andromaque*. Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1363.

⁴⁸ Jean Racine, *Andromaque*, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 253.

volonté qui s'oppose à la loi (même si l'on sait qu'on s'expose dans ce cas à une punition).

Il est possible de comparer la situation de Pyrrhus à celle d'Oreste, même s'il ne commet pas vraiment de crime au cours de la pièce. En effet, par son manquement à sa parole, Pyrrhus enfreint une loi qui, sans être aussi haut placée que celle qui interdit le parricide, est tout aussi sacrée. À plusieurs reprises sa promesse d'épouser Hermione est qualifiée de « serment ». Par exemple, Pyrrhus dira à Hermione : « J'ai cru que mes serments me tiendraient lieu d'amour⁵⁰. » Or, selon le dictionnaire de Furetière, la première définition du mot « serment » serait une « action par laquelle on prend Dieu à témoin de la vérité de quelque proposition qu'on avance⁵¹. » Le serment a donc lui aussi un caractère sacré, ce dont tous les personnages sont conscients. Pour qualifier le parjure de Pyrrhus, Hermione ira jusqu'à affirmer que ce dernier « profan[e] des Dieux la Majesté sacré ». Ainsi, selon la logique humaine (et donc selon la logique d'Hermione), Pyrrhus mérite d'être jugé et puni par une instance supérieure parce qu'il viole un commandement sacré. C'est du moins ce que prescrit la justice. Comme l'a noté Michael Edwards, l'attitude d'Hermione, lorsqu'elle apprend la décision définitive de Pyrrhus, s'apparente à celle d'une « déesse vengeresse⁵² » : Hermione se « métamorphose » en dieu pour que triomphe la justice divine. Tout de suite après qu'elle accuse Pyrrhus de sacrilège, elle en appelle au châtement des dieux et s'identifie même à eux : « Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié, / Que les mêmes serments avec moi t'ont lié. / Porte aux pieds des Autels ce cœur qui m'abandonne. / Va, cours. Mais crains encore d'y

⁵⁰ *Ibid.*, p. 244.

⁵¹ Antoine Furetière, *op. cit.*

⁵² Michael Edwards, *op. cit.*, p. 110.

trouver Hermione⁵³. » Cette identification d'Hermione à la divinité est plus évidente lorsqu'elle ordonne à Oreste de tuer Pyrrhus : « Courrez au Temple. Il faut immoler [...] Pyrrhus. [...] ma Gloire offensée / Demande une Victime à moi seule adressée⁵⁴. » Elle utilise ici le langage d'une déesse⁵⁵.

L'irruption du sacré sur la scène : un phénomène terrifiant parce qu'irrationnel

On pourrait donc croire, à partir de ces exemples, que la relation de l'humain au sacré telle qu'elle est dépeinte dans la pièce suit un schéma simple, raisonnable et logique, qu'on pourrait résumer comme suit : il existe dans l'univers certaines lois qu'il ne faut pas transgresser – car elles sont supérieures à la mesure des humains et sont donc plus importantes que les désirs de ceux-ci –, auxquelles on peut toutefois choisir d'obéir ou non. Si l'on choisit de transgresser des lois, on s'expose à un châtement, soit de la part d'un juge divin, soit de la part de quelqu'un qui applique la justice divine. C'est ce qui arrive à Pyrrhus : il est puni de son parjure. C'est aussi, selon Gérard Defaux, ce qui arrive à Oreste. Defaux met en parallèle ce vers d'Oreste à la dernière scène : « Partez, j'ai fait le crime, et je vais l'expier⁵⁶ » avec la folie qui s'empare de lui quelques vers plus loin. Il ne fait pas de doute pour Defaux que cette folie est le résultat d'un « remords dévorant⁵⁷ », car « toujours chez Racine le remords est fruit du crime, le coupable torturé par la culpabilité⁵⁸ ». Cependant, il est facile de remarquer que les lois qui régissent les relations entre les personnages et le sacré sont plus compliquées et surtout, plus mystérieuses qu'il n'y paraît. En effet, dans le cas de Pyrrhus mis à mort par la volonté

⁵³ Jean Racine, *Andromaque*, *op. cit.*, p. 246.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁵ Comme l'ont montré notamment Michael Edwards, *op. cit.*, et Gérard Defaux, « Culpabilité et expiation dans l'*Andromaque* de Racine », *Romanic Review*, n° 68, vol. 1, janvier 1977, p. 26.

⁵⁶ Jean Racine, *Andromaque*, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁷ Gérard Defaux, *art. cit.*, p. 27.

⁵⁸ *Ibid.*

d'Hermione, peut-on parler de justice commandée par la logique (la raison) quand ce qui pousse la princesse à demander la mort du roi de l'Épire n'est autre que l'empoiement, la « fureur » qui l'habite? Hermione l'avoue elle-même : elle ne se reconnaît plus, elle n'est plus du tout maîtresse d'elle-même, de ses décisions et de ses actions (« Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore? / Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore? / Errante, sans dessein, je cours dans ce Palais⁵⁹ »). On voit donc que l'idée d'une justice divine qui obéit à une logique impartiale se complique ici, car le déclencheur de cette justice, c'est la passion des personnages, une passion qui va jusqu'à l'aliénation. Ainsi, si Hermione ordonne à Oreste d'immoler Pyrrhus, c'est parce qu'elle ne se connaît plus : « Ah! Fallait-il croire une amante insensée?⁶⁰ », crie-t-elle à Oreste quand ce dernier lui apprend la mort de Pyrrhus. Par ailleurs, si Oreste obéit à son ordre, c'est parce que lui-même est emporté par ses transports amoureux, qu'il « épouse la rage⁶¹ » d'Hermione. Les manifestations de cette justice divine, de ce sacré, sont donc inquiétantes et angoissantes pour les personnages, car elles semblent dépasser leur compréhension : la réponse du sacré aux actions humaines sacrilèges s'opère à travers les personnages eux-mêmes, mais elle s'opère à travers la part d'irrationnel qu'ils portent en eux.

Cette idée rejoint celle d'Otto selon laquelle « l'élément spécifique de l'expérience religieuse [est] complètement inaccessible à la compréhension conceptuelle⁶² ». En effet, l'aveuglement des personnages, leur impossibilité de se comprendre eux-mêmes (au point de perdre contact avec leur propre raison) s'apparente à

⁵⁹ Jean Racine, *op. cit.*, p. 247.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 254.

⁶¹ *Ibid.*, p. 254.

⁶² Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 19.

l'action de forces supérieures incompréhensibles, inconnaissables, qui crée parmi eux un climat à la fois de fascination (*fascinans*) et de terreur (*tremendum*). Il semble que le sacré se situe ici par-delà la morale, par-delà la justice. Les personnages tentent d'abaisser le sacré à leur mesure (comme ce qui pourrait dicter leur morale ou leur justice), mais ils se révèlent impuissants à le faire et se retrouvent au cœur d'un univers dont ils ne comprennent ni ne maîtrisent plus les règles. Ainsi Hermione réussit-elle à appliquer ce qu'elle considère comme la justice divine, mais elle se rend compte que finalement une telle justice ne correspond pas à ce qu'elle voulait, car elle était poussée par sa passion. On pourra donc dire qu'Hermione est dépendante d'une force qu'elle ne parvient pas à contrôler.

Or, selon Otto, la dépendance à quelque chose d'autre que lui-même (et la reconnaissance de cette dépendance) est une des principales caractéristiques de la relation entre l'humain et le sacré. Dans *Andromaque*, c'est le personnage d'Oreste qui semble le plus dépendant. D'abord, il est celui dont le sort dépend le plus des décisions des autres personnages, comme l'a remarqué Jacques Scherer⁶³. Par conséquent, il est le plus impuissant de tous. En ce qui concerne sa relation au sacré, sa dépendance aux dieux se manifeste dans les accusations récurrentes qu'il professe contre eux, car il rejette sur eux la responsabilité de ses malheurs (on pense évidemment au : « Oui, je te loue, ô Ciel! de ta persévérance⁶⁴ »), et ainsi justifie l'échec de toute son entreprise⁶⁵. Cependant, même le fait qu'Oreste reconnaisse qu'il est dépendant d'une certaine force sacrée procède encore une fois d'une idée « rationaliste » du sacré : Oreste désire rendre sa situation intelligible, il veut donner un sens à ce qui lui arrive, il fait donc intervenir dans son

⁶³ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁴ Jean Racine, *Andromaque*, *op. cit.*, p. 255.

⁶⁵ Sur ce point voir notamment Georges Forestier, « *Andromaque*. Notice », *op. cit.*, p. 1341.

discours une force sacrée qui lui permettrait de faire une lecture logique des événements (« si tout va mal, c'est parce que les dieux m'en veulent »). À l'opposé de cette volonté de rationalisation d'Oreste se trouve la scène de la folie qui montre à l'œuvre la véritable dépendance, la dépendance poussée à son extrémité : en sombrant dans la folie Oreste n'est plus responsable de rien et pas même de sa propre personne, il ne possède plus rien (au point de ne plus se posséder lui-même). Oreste, personnage le plus aliéné de la pièce, paraît entrer dans un monde parallèle inconnu, une sorte d'au-delà où les lois raisonnables et logiques n'ont plus cours. Ainsi, on peut dire que c'est lui qui est le plus pénétré de la présence du sacré, un sacré qui se manifeste moins comme la conséquence logique d'une mauvaise action (ainsi il semble réducteur de voir dans la folie d'Oreste une punition des dieux pour son crime ou une soudaine poussée de remords) que comme un événement qui dépasse les limites de la raison et dépossède le personnage du monde et de lui-même. Par ailleurs, des critiques ont remarqué que les hallucinations d'Oreste dans la scène de la folie « évoque[nt] irrésistiblement Pyrrhus et la destruction de Troie⁶⁶ », à laquelle le roi d'Épire fait longuement allusion. Cette « résurrection » de la guerre de Troie dans le discours d'Oreste donne un caractère spécial à l'espace et au temps nouveau où il pénètre, elle en accentue le caractère sacré. À la suite de Mircea Eliade, on pourrait parler d'un espace et d'un temps entièrement sacralisés à cause de cette résurgence du passé⁶⁷.

Notons que l'impossibilité pour les personnages de saisir le sacré dans toute son ampleur est encore plus évidente dans *Phèdre* que dans *Andromaque*. En effet, il est possible de retrouver dans *Phèdre* le même fossé entre la conception qu'un personnage

⁶⁶ Gérard Defaux, art. cit., p. 27, mais aussi J. D. Hubert, *Essai d'exégèse racinienne*, Paris, Nizet, 1956, p. 79.

⁶⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, 186 p.

peut se faire du sacré (des dieux qui, s'ils sont perçus comme injustes et cruels, n'en sont pas moins compréhensibles d'un point de vue humain) et la véritable nature du sacré, inexplicable, à la fois fascinante et terrifiante. En outre, il semble que ce fossé est ici plus facilement repérable que dans *Andromaque*, notamment à cause du fait que le rapport que les trois personnages principaux entretiennent avec le divin y est plus immédiat, ne serait-ce que parce qu'ils nomment certaines divinités. Là encore cependant, c'est principalement la loi (la justice) qui paraît être le véhicule du sacré pour les personnages. Ainsi, Bernard Chédozeau souligne que Phèdre a « conscience de vivre dans un cosmos entièrement sacralisé⁶⁸ », ce qui signifie que pour elle l'univers entier (du Ciel aux Enfers) a un sens, lui adresse un message particulier, et ce message, c'est évidemment celui de l'accusation. Si donc Phèdre s'intéresse aux dieux, c'est parce que ceux-ci sont les gardiens de la loi et qu'en cette qualité ils peuvent la juger : « J'ai pour Aïeul le Père et le Maître des Dieux. / Le Ciel, tout l'Univers, est plein de mes Aïeux. / Où me cacher⁶⁹? » dit-elle en prenant toute la mesure de son crime. Le rapport au divin d'Hippolyte est beaucoup plus discret, mais il est tout de même présent en ce que le jeune homme se croit protégé des dieux grâce à son innocence, comme on le voit dans ce vers célèbre par son ironie : « Mais l'innocence enfin n'a rien à redouter⁷⁰ », et plus loin : « Sur l'équité des Dieux osons nous confier / Ils ont trop d'intérêt à me justifier⁷¹ ». Il est persuadé que son innocence lui assurera une protection spéciale de la part de Diane et de Junon. Par conséquent, pour Hippolyte aussi la principale caractéristique du sacré est de faire régner la justice. Quant à Thésée, il est le protégé de Neptune, et espère que ce

⁶⁸ Bernard Chédozeau, art. cit., p. 166.

⁶⁹ Jean Racine, *Phèdre*, op. cit., p. 864.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 855.

⁷¹ *Ibid.*, p. 867.

dernier lui rendra justice. On est donc ici, comme dans *Andromaque*, en présence de personnages qui tentent de rationaliser le sacré en lui donnant une fonction logique qu'ils peuvent comprendre, celle d'assurer que les innocents soient récompensés et les coupables, punis.

En outre, on peut constater un parallèle entre le personnage d'Oreste et celui de Phèdre : tout comme l'émissaire de la Grèce, Phèdre accuse les dieux (plus particulièrement Vénus) d'être responsables de ses malheurs. Elle est donc consciente (et à un niveau plus élevé qu'Oreste) d'être dépendante de forces supérieures aux siennes. Cependant au même titre que pour Oreste cette reconnaissance même de sa dépendance peut être perçue comme une autre tentative d'abaisser le sacré à la mesure humaine (« Vénus m'en veut, elle me fait donc souffrir »). Toutefois, on notera que l'attitude de Phèdre à l'égard du dieu qui, croit-elle, la persécute, est moins passive que celle qu'adopte Oreste. En effet, Phèdre tente d'instrumentaliser Vénus pour que celle-ci serve son dessein, ce qu'aucun des personnages ne fait dans *Andromaque* : « Déesse, venge-toi, nos causes sont pareilles. / Qu'il aime⁷² », ordonne-t-elle à Vénus au sujet d'Hippolyte. Phèdre n'est pas la seule à user de cette stratégie : Hippolyte, on l'a dit, en appelle à « la chaste Diane » et à Junon pour bénir son mariage avec Aricie ; Thésée demande à Neptune de châtier son fils. Toutes ces invocations sont des moyens pour les personnages de circonscrire le sacré, de le limiter à des formes humaines, intelligibles à la raison (le sacré doit donc ou bien servir la justice humaine, ou bien servir les desseins humains). Cependant, lorsque le sacré surgit effectivement, il montre qu'il n'est ni dépendant de la justice ni des desseins humains et qu'il obéit à des lois inintelligibles à l'entendement. Ainsi, le sacré n'obéit pas au « plan » des personnages et il prend des proportions que

⁷² *Ibid.*, p. 849.

ceux-ci ne pouvaient pas même imaginer. Par exemple, on peut dire que la « prière » de Phèdre à Vénus est exaucée : Hippolyte a effectivement « fléchi les genoux⁷³ » aux Autels de Vénus, seulement ce n'est pas Phèdre qui est la destinataire de son amour. La volonté de Phèdre de prendre possession de ce qu'elle désire en manipulant les forces qui régissent le monde se solde donc par un échec. Mais plus révélatrice encore est la réponse de Neptune à la prière de Thésée. Là aussi le dieu semble satisfaire au désir de celui qui l'a invoqué, mais son action est de beaucoup plus grande envergure que ce qu'avait prévu son protégé. Par conséquent, le sacré, quand il surgit, ne correspond en rien aux attentes des personnages.

On pourrait conclure par là que le monde des tragédies profanes de Racine (du moins celui d'*Andromaque* et de *Phèdre*) est dominé par des forces que l'humain ne peut mesurer, quand bien même il tente de les ramener à sa hauteur. Parce que le sacré est un phénomène fascinant et terrifiant, les personnages tentent de le « traduire » en un langage religieux, c'est-à-dire qu'ils tentent de lui donner une forme précise et limitée, une signification compréhensible et compatible à la raison. Cependant, le mystère se révèle être beaucoup plus grand, d'une portée beaucoup plus vaste que l'imagination des personnages ne leur laissait deviner, et c'est en partie ce qui crée le climat de terreur propre à la tragédie.

⁷³ *Ibid.*

CHAPITRE II

Le sacré dans les tragédies religieuses de Jean Racine

Le sacré transformé en système religieux

Comme ses tragédies profanes, les tragédies religieuses de Racine ont fréquemment été associées au jansénisme ou, pour reprendre l'expression favorisée par Bernard Chédozeau, à l'augustinisme. Ce dernier affirme en effet que la vision manichéenne qui se dégage d'*Esther* et d'*Athalie* tient de l'augustinisme : certains des personnages

se découvrent être (en partie à leur insu) des agents du Mal, des membres de la *cité terrestre*. [...] Leurs adversaires [...] sont en fait les agents du Dieu qu'eux-mêmes combattent, des membres de la *cité de Dieu* qui à ce titre jouissent d'une vision du monde et, avec la grâce divine, *Dieu merci*, d'un pouvoir infiniment supérieur au leur⁷⁴.

Comme dans le cas des tragédies profanes, les thèses jansénisantes ont fait l'objet de vives contestations. Philippe Sellier, justement au nom des raisons qu'invoque Chédozeau pour justifier sa thèse d'un augustinisme des tragédies religieuses de Racine, souligne que l'existence de personnages essentiellement vertueux invalide à elle seule l'hypothèse d'une quelconque influence port-royaliste⁷⁵. Georges Forestier abonde dans le même sens⁷⁶. Nous ne tenterons pas, dans le cadre de cette thèse, de déterminer si les tragédies religieuses de Racine véhiculent des idées du courant janséniste et, si elles le font, à quel degré de « jansénisme » elles se situent. Car comme on l'a vu au premier chapitre, la définition même du jansénisme ne fait toujours pas l'unanimité au sein de la critique, et il devient donc difficile de juger le théâtre racinien à l'aune d'un prétendu modèle janséniste. On peut cependant déceler dans ces deux pièces un discours sur le

⁷⁴ Bernard Chédozeau, « La tragédie racinienne et l'Histoire », Hélène Baby et Jean Emelina (dir.), *Racine et la Méditerranée. Soleil et mer, Neptune et Apollon. Actes du Colloque international de Nice des 19-20 mai 1999*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice », n° 58, 1999, p. 202.

⁷⁵ Philippe Sellier, art. cit., p. 144.

⁷⁶ Georges Forestier, « *Athalie*. Notice », *op. cit.*, p.1719.

sacré plus articulé, plus cohérent que dans les tragédies profanes. En effet, certaines tragédies profanes de Racine sont marquées par un sacré à la fois fascinant et terrifiant que peinent à comprendre les personnages, et ce, malgré leurs efforts pour y parvenir. Cette difficulté à expliquer le sacré par des moyens rationnels est ce qui le différencie, selon Bernard Chédozeau, du phénomène religieux. Chédozeau stipule en effet que le « religieux » serait l'articulation du sacré en un système cohérent régi par des lois compréhensibles à l'humain. Dans son article sur la dimension religieuse du théâtre racinien, il propose de considérer le phénomène religieux « comme l'actualisation et l'incarnation du sacré dans des espaces et dans des temps divers⁷⁷ ». Par conséquent, dans un cosmos où le sacré s'est organisé en religieux, l'humain a la possibilité de lire la réalité comme un signe qui pointe vers une réalité plus profonde, plus « vraie », à laquelle il a un accès certes restreint et fluctuant, mais qui tout de même prend sens dans le réel. Ainsi, selon Chédozeau, dans les tragédies bibliques de Racine le sacré devient religieux, c'est-à-dire que sa manifestation dans le cours des événements a une signification assez claire pour être comprise par des personnages qui s'en font les porte-parole. Certains personnages (ceux qui détiennent la vérité) sont donc capables de rationaliser le sacré, de s'en forger une image qui correspond à sa représentation dans la pièce.

Or, il semble que l'obstacle principal à la relation au sacré des personnages des tragédies profanes résidait justement dans leur incapacité à lire le réel pour essayer de donner sens aux manifestations du sacré, et par là, d'exercer un certain contrôle sur ces manifestations. Les outils qu'ils utilisaient étaient pourtant les mêmes que ceux des personnages des tragédies bibliques, c'est-à-dire la loi et, dans une moindre mesure, la

⁷⁷ Bernard Chédozeau, « La dimension religieuse dans quelques tragédies de Racine : "Où fuir?" ». art. cit., p. 169.

prière, comme on l'a vu précédemment pour *Phèdre*. Cependant, on pourra remarquer que dans les tragédies bibliques, ces outils que sont la loi et la prière ne sont plus utilisés par Racine pour montrer l'impuissance de l'humain face au sacré, mais ils deviennent les moyens que prend le dramaturge pour montrer l'action providentielle d'un être divin envers ceux qu'il privilégie. Il y a donc un véritable dialogue qui s'installe entre Dieu et les personnages de la tragédie, un dialogue qui est possible parce que Dieu s'abaisse à la hauteur de la compréhension humaine. Par conséquent, le rapport entre le divin et l'humain n'est plus à sens unique : le personnage peut dans une certaine mesure contrôler son rapport avec le divin, ainsi il peut accepter ou refuser consciemment le dialogue, et le spectateur peut voir se dérouler sur scène ce dialogue dont il comprendra les répliques. Il s'agira, dans le cadre de ce chapitre, de voir premièrement quelle part l'humain prend dans ce dialogue ; deuxièmement comment le divin intervient dans ce dialogue ; enfin quelle image de Dieu se dégage de ses interventions dans les deux tragédies bibliques de Racine.

La part de l'humain dans le dialogue avec le divin : la prière

En premier lieu, notons que dans les tragédies religieuses, l'outil principal de l'humain dans sa relation avec le divin est la prière. En effet, si dans les tragédies profanes la prière n'occupe qu'une place négligeable⁷⁸, elle occupe une part importante de l'action des deux tragédies, notamment grâce aux interventions du chœur qui sont, tant pour *Esther* que pour *Athalie*, presque toutes tirées du Livre des psaumes⁷⁹. On remarque

⁷⁸ Il n'y a pas de prière dans *Andromaque* ; dans *Phèdre* on trouve deux tirades qui peuvent être considérées comme des prières : d'abord celle où Phèdre raconte à sa nourrice comment elle a tenté d'amadouer Vénus, ensuite celle où elle demande directement à Vénus que sa passion soit payée de retour par Hippolyte.

⁷⁹ Dans son édition critique des œuvres de Racine, Georges Forestier répertorie tous les psaumes utilisés par Racine pour rédiger ses chœurs.

que dans les deux tragédies, chaque acte se termine par une prière du chœur, dans un temps presque séparé de celui de l'action, comme pour créer un climat méditatif qui rappelle celui d'une cérémonie religieuse. Par ailleurs, dans la dernière scène du premier acte d'*Esther*, la reine récite une prière longue de 45 vers qui pourrait être divisée en quatre parties : premièrement le souvenir de l'ancienne alliance (vers 247 à 254) ; deuxièmement le rappel des malheurs passés et des menaces présentes (vers 255 à 269) ; troisièmement la demande à Dieu d'écartier les menaces (vers 269 à 272) ; finalement la profession de foi et l'acceptation de la mission (vers 273 à 292).

En résumé, on pourrait dire que toutes les prières que contient la tragédie *Esther* suivent quatre patrons différents plus ou moins apparentés aux étapes de la prière d'Esther à la fin du premier acte. Ainsi, on a d'abord ce qu'on pourrait appeler la « prière de nostalgie », qui rappelle les manifestations passées du divin dans l'histoire et déplore son silence présent, son absence apparente. On trouve plusieurs exemples de prière de nostalgie dans le chœur des Israélites au premier acte de la pièce, entre autres lorsque l'une d'elles s'écrie, avant même d'être au courant de la menace qui pèse sur son peuple : « Déplorable Sion, qu'as-tu fait de ta gloire? / Tout l'Univers admirait ta splendeur. / Tu n'es plus que poussière, et de cette grandeur / Il ne nous reste plus que la triste mémoire⁸⁰. » ; ou encore, dans le deuxième acte, où une autre déplore l'absence de Dieu : « Dieu d'Israël, dissipe enfin cette ombre / Jusqu'à quand seras-tu caché?⁸¹ » Le deuxième type de prière, moins fréquent que le premier, pourrait s'intituler la « prière d'espoir », qui professe la foi de celui qui la récite en un avenir où Dieu révélera sa présence et interviendra dans les événements. Ainsi, après l'annonce du décret

⁸⁰ Jean Racine, *Esther*, op. cit., p. 957.

⁸¹ *Ibid.*, p. 979.

d'Assuérus d'éliminer de son royaume tous les sujets juifs, tout le chœur s'exclame : « Le Dieu que nous servons est le Dieu des combats. / Non, non, il ne souffrira pas / Qu'on égorge ainsi l'Innocence⁸². » Une troisième catégorie de prière est la « prière de demande » qui, plus que la profession de foi générique, est la volonté de faire correspondre le dessein divin au désir humain particulier. Par exemple Esther, en acceptant la mission qui lui est confiée par Mardochée, demande à Dieu son soutien, car sans Son intervention ce qu'elle s'apprête à faire (paraître devant Assuérus sans être annoncée) est voué à l'échec : « Commande en me voyant que son courroux s'apaise, / Et prête à mes discours un charme qui lui plaise⁸³. » Enfin, le dernier type de prière est réservé principalement pour la fin de la tragédie, quand la prière de demande a été exaucée : c'est la « prière de louange », qui fait l'objet d'un long développement à la fin du troisième acte (les derniers vers de la pièce sont : « Que son nom soit béni. Que son nom soit chanté. / Que l'on célèbre ses ouvrages, / Au-delà des temps et des âges, / Au-delà de l'Éternité⁸⁴ »).

Dans *Athalie*, la prière occupe sensiblement les mêmes fonctions que dans *Esther*, à l'exception peut-être de la prière de nostalgie qui semble moins douloureuse et tend à se confondre avec la prière de louange. Par exemple, à la fin du premier acte, le chœur chante les bienfaits passés de Dieu au peuple hébreu, mais l'évocation de ces bienfaits est moins une occasion de se plaindre du silence présent de Dieu qu'une façon pour le chœur d'affirmer sa présence constante dans l'histoire. On voit le rapprochement qui s'opère entre l'action passée de Dieu et ses échos dans le présent grâce à ces vers : « D'un joug cruel il sauva nos aïeux, / Les nourrit au désert d'un pain délicieux. / Il nous donne ses

⁸² *Ibid.*, p. 964.

⁸³ *Ibid.*, p. 962.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 999.

lois, il se donne lui-même, / Pour tant de biens il commande qu'on l'aime⁸⁵ ». Par conséquent, il semble que dans *Athalie*, la certitude de la pérennité de l'alliance avec Dieu se fait plus grande que dans *Esther*, ce qu'on peut noter principalement grâce aux interventions du chœur. Par ailleurs, comme dans *Esther*, la prière de demande est utilisée pour montrer que le dialogue entre l'humain et le divin est efficace, du moins tant que ce sont ses élus qui formulent leurs désirs. Ainsi, quand au premier acte Joad formule cette prière : « « Confonds dans ses conseils une Reine cruelle. / Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle / Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur, / De la chute des Rois funestes avant-coureur⁸⁶. », c'est pour que le spectateur voie les effets de cette prière dans les actes d'Athalie et de Mathan et que la victoire finale puisse être expliquée par elle. On peut donc dire que la tragédie se veut, entre autres, une démonstration de la réponse du divin à la prière des justes qui l'invoquent.

La part de l'humain dans le dialogue avec le divin : la mission

Cependant, bien que la prière reste l'instrument principal utilisé par les personnages pour établir une relation avec le divin, il existe un second élément essentiel à la participation de l'humain au dialogue avec Dieu : la mission. La prière naît à l'instigation de l'humain et se dirige vers Dieu. Toutefois, Dieu peut lui aussi formuler des demandes à l'endroit d'un personnage pour que ce dernier agisse en son nom, et dans ce cas, c'est à l'humain qu'incombe la responsabilité de passer à l'action. En effet, dans les deux tragédies bibliques, les personnages « élus » se voient confier une mission de la part de Dieu qui, malgré sa toute-puissance, semble avoir besoin de l'humain pour mener à bien ses desseins. Ainsi, la loi n'a plus seulement un caractère de prescription négative,

⁸⁵ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1028.

⁸⁶ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1025.

comme c'était le cas dans les tragédies profanes (« On ne doit pas faire ceci ou cela »), mais elle est positive et demande que l'homme participe activement à l'œuvre de Dieu. Certes, la loi négative existe et il n'est pas question de l'enfreindre. Par exemple, Esther dira, dans sa prière adressée à son « souverain Roi » : « Hélas! Ce peuple ingrat a méprisé ta loi. / La Nation chérie a violé sa foi. / Elle a répudié son Époux et son Père, / Pour rendre à d'autres Dieux un honneur adultère⁸⁷ », ce qui enfreint le premier commandement de la loi juive. De même, dans *Athalie*, Abner, dès l'ouverture de la pièce, déplore l'infidélité des Juifs : « Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal / Ou même s'empressant aux autels de Baal, / Se fait initier à ses honteux mystères, / Et blasphème le nom qu'ont invoqué leurs pères⁸⁸ ». Toutefois, la loi ne saurait se résumer à un ensemble de règles générales à respecter, comme le fait remarquer le grand prêtre Joad à l'officier Abner en lui reprochant son inaction : « Mais ce secret courroux, / Cette oisive vertu, vous en contentez-vous ? / La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère⁸⁹? » Mardochée, le tuteur d'Esther, tient à sa protégée à peu près le même discours quand il cherche à la convaincre d'aller avouer à Assuérus sa véritable identité : « Songez-y bien. Ce Dieu ne vous a pas choisie / Pour être un vain spectacle aux peuples de l'Asie⁹⁰ ». Par conséquent, l'action des personnages doit être guidée par l'obéissance à la loi, qui n'est plus seulement générique et, en quelque sorte, statique, mais qui devient « personnalisée » et par le fait même, historique⁹¹.

⁸⁷ Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 961.

⁸⁸ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1017.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1019.

⁹⁰ Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 960.

⁹¹ Sur la dimension historique des tragédies bibliques comparée au statisme des tragédies profanes, voir l'article de Françoise Jaouën, « *Esther / Athalie* : histoire sacrée, histoire exemplaire », *Seventeen Century French Studies*, vol. 21, 1999, p. 130.

En outre, on voit dans *Esther* la nécessité pour le personnage élu de renoncer à lui-même, c'est-à-dire de « s'immol[er] pour le nom [de Dieu] et pour son héritage⁹² », pour endosser le rôle que veut lui faire jouer Dieu. L'individu s'efface pour accomplir la mission qui lui a été confiée en vue du bien collectif, comme l'a remarqué Ann Delehanty⁹³. Paradoxalement, ce renoncement à soi-même doit s'opérer à travers le dévoilement de sa véritable identité. Cela signifie qu'Esther, avant toute chose, avant d'être l'épouse du roi et la reine, est une Juive, par conséquent elle appartient avant tout à Dieu, car elle fait partie de son peuple élu. Son rôle de reine et d'épouse est ainsi subordonné à celui de servante de Dieu. Il est donc possible pour Esther, et même nécessaire, de contrevenir à ce qui est attendu d'elle en tant qu'épouse et reine (ne pas paraître devant le roi sans en être appelée) pour obéir aux volontés de Dieu qui se font connaître grâce au personnage de Mardochée. Ainsi, en renonçant à sa sécurité et même à sa propre survie (rappelons qu'elle s'expose à la mort en violant la loi) et donc en courant le risque de n'être plus ni reine ni épouse, Esther met au jour sa véritable identité et par le fait même son véritable Maître.

Par ailleurs, en l'opposant à l'exemple d'Esther, on peut mieux comprendre le scandale que présente le personnage d'Athalie. Cette dernière s'attache à son rôle de reine comme s'il n'existait pas un rôle supérieur, comme s'il n'existait pas un « roi » dont l'autorité est plus grande que la sienne et auquel elle est sujette. Ainsi Athalie s'irrite-t-elle de ce qu'elle considère comme l'impertinence de Joad envers elle : « Que Joad mette un frein à son zèle sauvage / Et ne m'irrite point par un second outrage⁹⁴ », dit-elle à

⁹² Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 960.

⁹³ Ann Delehanty, « Reconciling Divine and Political Authority in Racine's *Esther* », *Culture and Authority in the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 140.

⁹⁴ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1037.

Abner. Joad pour sa part s'irrite de l'impertinence d'Athalie envers le Dieu des Hébreux. Deux fois il associe Athalie à l'orgueil : « J'attaque sur son trône une Reine orgueilleuse⁹⁵ » et « Vous dès que cette Reine ivre d'un fol orgueil⁹⁶ ». On voit donc qu'Athalie refuse de jouer un autre rôle que celui qu'elle s'est attribué à elle-même (elle se confond donc entièrement à son titre de reine)⁹⁷, et que ce rôle peut seulement être interprété au niveau matériel, temporel, alors que celui d'Esther s'inscrit dans l'éternité. La dernière réplique d'Esther est donc : « Ô Dieu! Par quelle route inconnue aux mortels / Ta sagesse conduit des desseins éternels⁹⁸! ».

Notons que sur ce sujet le cas d'Éliacin / Joas est peut-être plus complexe que ceux d'Esther ou d'Athalie. En effet, tout comme Esther et d'une manière encore plus évidente, Éliacin doit renoncer à son identité première, mais c'est pour retrouver sa véritable identité, reprendre son nom originel (Joas) et ainsi accomplir le dessein de Dieu qui est de redonner au peuple hébreu un roi de la lignée de David. Comme l'a noté Michael Edwards⁹⁹, la récupération de son identité réelle s'apparente chez Joad à une résurrection (« Tous chantent de David le Fils ressuscité¹⁰⁰ », dit un Lévite à Joad pour annoncer la victoire des Juifs sur Athalie), qui elle-même préfigure la résurrection du Christ. Cependant, la révélation de la nature royale de Joad, et donc de son lien particulier avec Dieu, se complique par la menace de sa décadence future, une décadence qui, elle,

⁹⁵ *Ibid.*, p. 1066.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1078.

⁹⁷ Erich Auerbach a très justement remarqué la fusion complète qui s'opère entre le rang tenu par un personnage et son identité, c'est-à-dire que les personnages « ont si fortement conscience de leur rang qu'ils ne l'oublient jamais. Même dans le plus profond malheur, dans l'excès de la passion, ils s'identifient à leur rang, ils ne disent pas : malheureux que je suis! mais : prince malheureux [...] et lorsque Athalie, à l'instant dramatique où elle se voit soudain trahie et perdue, se livre au désespoir, elle s'écrie : "Où suis-je ? Ô trahison! Ô Reine infortunée!" ». Voir Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 378.

⁹⁸ Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 996.

⁹⁹ Michael Edwards, *op. cit.*, p. 320.

¹⁰⁰ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1082.

se rapporte à Athalie et à son orgueil. Par conséquent, sous l'identité révélée de Joas (il est l'héritier du sang de David) qui en fait une sorte de double d'Esther, se cache une seconde identité plus trouble qui cette fois en fait un double d'Athalie (il est aussi descendant d'Athalie, d'Achab et de Jézabel, donc d'une lignée de mauvais rois). Et cette autre identité, bien qu'elle ne soit pas explicitement révélée, est tout de même annoncée par de nombreux indices ironiques (par exemple la prophétie de Joad au troisième acte ou la malédiction d'Athalie à la toute fin de la pièce) qu'aucun personnage ne parvient à comprendre mais que le spectateur, s'il connaît la Bible, ne peut manquer de remarquer. Ainsi les derniers vers de la pièce, prononcés par Joad¹⁰¹, sont-ils non seulement une « leçon¹⁰² » qui condamne la conduite d'Athalie et rend hommage à l'innocence de l'orphelin Joad, mais aussi une préfiguration du destin prochain de ce dernier, qui prendra la place d'Athalie et se verra lui-même jugé pour son comportement envers un innocent (Zacharie, fils de Joad, devenu Grand prêtre). Par ces considérations sur les rôles d'Esther, d'Athalie et de Joad, on peut donc voir que le personnage a le choix de refuser de remplir une mission supérieure à son rôle terrestre, ou d'accepter de l'accomplir et ainsi s'inscrire dans une alliance éternelle avec le divin. Le spectateur ne peut manquer de remarquer que contrairement aux tragédies profanes, le dialogue entre l'humain et le divin est efficace dans les tragédies religieuses de Racine, car il n'est plus unilatéral. Cette efficacité est montrée d'abord par la réponse que le divin formule aux prières des personnages, ensuite par la réponse que ceux-ci donnent aux demandes que le divin leur fait parvenir. Notons de plus que les personnages appelés à participer au projet divin ne cultivent pas le moindre doute aussi bien sur l'instance qui leur confie leur rôle (Dieu)

¹⁰¹ « Par cette fin terrible, et due à ses forfaits, / Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais, / Que les Rois dans le Ciel ont un juge sévère, / L'Innocence un Vengeur, et l'Orphelin un Père. », *ibid.*, p. 1084.

¹⁰² Selon le mot de Georges Forestier, « *Athalie*. Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1749.

que sur la nature exacte de la mission qui leur est demandée. Dans les deux tragédies, aucune confusion n'est possible.

La part du divin dans le dialogue avec l'humain

On a vu que pour développer une relation avec le divin, les personnages des tragédies bibliques recourraient à deux moyens : la parole (la prière) et l'action. Par ailleurs, on a montré que ce dernier moyen n'était pas employé par les personnages de leur propre initiative, mais justement en réponse à un ordre divin. Il s'agira maintenant de voir les moyens que le divin utilise pour se faire comprendre de l'humain, c'est-à-dire quelles formes prend la communication divine dans les tragédies religieuses. Notons en premier lieu que c'est surtout par l'action que Dieu se manifeste. Le Dieu des tragédies bibliques n'est certes pas apparent comme le serait un personnage humain, cependant il communique avec les personnages au moyen de signes que ceux-ci sont plus ou moins en mesure d'interpréter. Mardochée et Joad sont ceux qui comprennent le mieux la volonté et l'action divine, grâce à leur foi inébranlable, alors que les autres personnages sont bien souvent aveuglés par la peur (Josabet¹⁰³) ; le doute (Esther¹⁰⁴, Abner¹⁰⁵) ; l'orgueil (Aman¹⁰⁶, Athalie¹⁰⁷) ; ou l'intérêt personnel (Mathan¹⁰⁸, Athalie¹⁰⁹).

On a montré plus haut que c'est grâce à la prière des personnages que le spectateur voit se dérouler sur scène l'action de Dieu ; sans la prière, il pourrait confondre

¹⁰³ « À l'aspect du péril si ma foi s'intimide... », Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1024.

¹⁰⁴ « Ô Dieu! qui vois former des desseins si funestes, / As-tu donc de Jacob abandonné les restes ? », Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 959.

¹⁰⁵ « Le Ciel même peut-il réparer les ruines / De cet arbre séché jusque dans ses racines ? », Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1021.

¹⁰⁶ « Un homme tel qu'Aman, lorsqu'on l'ose irriter / Dans sa juste fureur ne peut trop éclater. », Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 969.

¹⁰⁷ « Sur d'éclatants succès ma puissance établie / A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie », Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1033.

¹⁰⁸ « Par là je me rendis terrible à mon rival, / Je ceignis la tiare, et marchai son égal. », *ibid.*, p. 1051.

¹⁰⁹ « Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors... », *ibid.*, p. 1083.

les manifestations de la présence divine avec le hasard, un hasard transformé en providence par les illusions de personnages fanatiques ou trop crédules (ainsi Esther qui voit dans l'apparition de Mardochée au harem la preuve que ce dernier est protégé par la grâce divine, au début du premier acte). L'action de Dieu est évidente lorsque, toujours dans *Esther*, la colère d'Assuérus s'adoucit alors qu'il se rend compte que c'est sa femme qui est entrée dans ses appartements sans y être invitée (« Dieu, notre Dieu sans doute a versé dans son cœur / Cet esprit de douceur¹¹⁰ » chante le chœur). En effet, le spectateur verra dans cet adoucissement le résultat de la prière d'Esther au premier acte (« Devant ce fier Lion, qui ne te connaît pas, / Commande en me voyant que son courroux s'apaise¹¹¹ »), lequel est confirmé et appuyé par l'intervention du chœur.

On peut remarquer le même phénomène dans *Athalie*, où le spectateur est témoin de l'action de Dieu en réponse à la prière de Joad d'égarer la raison d'Athalie et de Mathan pour les amener à commettre une faute qui précipitera leur chute. D'abord, tout au long de la tragédie des indices sont semés pour montrer que les deux traîtres sont aveuglés, comme le note Georges Forestier qui parle, reprenant la formule utilisée par Bossuet dans son *Discours sur l'histoire universelle*, d'un « esprit de vertige » animant les deux personnages¹¹². Ainsi, le premier vers que prononce Athalie dans la pièce fait état du désordre qui l'habite après le songe qu'elle a fait : « Non, je ne puis, tu vois mon trouble, et ma faiblesse¹¹³ », dit-elle à sa suivante. Elle croit comprendre, grâce aux indications de Mathan, la signification de son songe (« Je commence à voir clair dans cet

¹¹⁰ Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 978.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 962.

¹¹² Georges Forestier, « *Athalie*. Notice », *op. cit.*, p. 1723.

¹¹³ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1031.

avis des Cieux¹¹⁴ »), en fait il n'en est rien : elle y voit un avertissement du dieu Baal pour l'amener à déjouer une intrigue politique, humaine, alors qu'il s'agit d'une condamnation sans appel de Yahvé, le véritable Dieu. Mathan, certes un peu plus lucide, un peu plus capable de lire les signes (par exemple, il avoue à Nabal qu'il ne croit pas à Baal, le dieu dont il s'est fait prêtre), souffre lui aussi de cet égarement : « Où vous égarez-vous? / De vos sens étonnés quel désordre s'empare ? / Voilà votre chemin¹¹⁵ » s'étonne Nabal à l'acte III, commentaire qui, comme l'a noté David Maskell¹¹⁶, montre que la raison de Mathan, sa capacité de s'orienter dans le réel, est altérée.

Cependant, il faut préciser que les causes de cet aveuglement sont aussi attribuables aux personnages eux-mêmes, comme l'a montré John Campbell¹¹⁷. En effet, ce sont d'abord leurs désirs matériels qui les empêchent de lire correctement les événements et de découvrir qu'il existe un monde au delà du monde matériel, supérieur à lui. Par exemple, dans le cas d'Athalie on pourra remarquer la proximité de ces deux répliques qu'elle lance à Joas quand elle essaie de le convaincre de la suivre dans son palais : « J'ai mon Dieu que je sers. Vous servirez le vôtre. / Ce sont deux puissants Dieux. » (vers 684-685) et « Les plaisirs près de moi vous chercheront en foule¹¹⁸ » (vers 687). Pour Mathan, ses aveux à son confident Nabal indiquent aussi la suprématie de ses désirs humains sur l'obéissance à une divinité quelle qu'elle soit : « Né Ministre du Dieu qu'en ce Temple on adore, / Peut-être que Mathan le servirait encore, / Si l'amour des grandeurs, la soif de commander, / Avec son joug étroit pouvait s'accommoder¹¹⁹ ».

¹¹⁴ Jean Racine, *ibid.*, p. 1037.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1055.

¹¹⁶ David Maskell, « The Hand of God in French Religious Drama : Racine, Boyer, Campistron », *Seventeenth Century French Studies*, n° 14, 1992, p. 128.

¹¹⁷ John Campbell, « The God of Athalie », *French Studies*, vol. XLIII, n° 4, 1989, p. 393.

¹¹⁸ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1042.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1051.

Campbell en conclut que « For both Athalie and Mathan, then, in a real and threatening sense, nothing is sacred¹²⁰ ». La satisfaction des désirs matériels de pouvoir et de richesse devient la loi principale à laquelle ils se plient, et la source de leur erreur¹²¹. Il est donc paradoxal de voir que Dieu, pour répondre à la prière de son serviteur Joad, utilise le mal des personnages, c'est-à-dire ce qui les éloigne du divin et les empêche de le reconnaître¹²². L'incompréhension des uns, leur aveuglement causé par leur refus de voir au delà des apparences est justement ce qui permet aux autres de faire des événements une lecture qui dépasse les apparences. Par ailleurs, il est possible de voir dans cet aveuglement des personnages « opposés » à Dieu un lien avec ce qui se produit dans les tragédies profanes. En effet, rappelons que les personnages des tragédies profanes sont eux aussi victimes de leur incapacité à donner sens aux événements, une incapacité qui est sans doute attribuable à un attachement excessif à leurs désirs (du moins dans le cas d'*Andromaque*). Bien que ces désirs changent de nature dans les tragédies religieuses (on n'y trouve pas la moindre trace de désir amoureux), c'est un même aveuglement qui conduit les personnages des tragédies profanes et religieuses à leur perte.

Outre sa capacité d'agir sur l'inconscient de certains personnages pour parvenir à ses fins, Dieu manifeste aussi sa présence par la seule parole et ce, grâce à ses deux serviteurs Mardochée et Joad qui sont ainsi instaurés en prophètes. On pourrait trouver

¹²⁰ John Campbell, art. cit., p. 393 : « Autant pour Athalie que pour Mathan, donc, d'une manière réelle et menaçante, rien n'est sacré » (c'est nous qui traduisons).

¹²¹ C'est ce qu'indique Michael Edwards, *op. cit.*, p. 315 : « [Athalie] a confondu le trésor matériel des richesses avec le trésor spirituel caché dans le descendant de David et l'ancêtre du Messie. C'est une erreur d'*univers* ». Edwards ajoute par ailleurs que non seulement le mal d'Athalie est utilisé par Dieu pour accomplir son dessein, mais aussi « ce qu'il y a en elle de meilleur », c'est-à-dire la pitié pour l'enfant Joas. Ainsi Dieu parvient à transformer la personnalité des méchants à l'insu de ces derniers.

¹²² On a vu dans cette impossibilité pour Mathan et Athalie d'agir selon leur propre volonté, comme dans le destin inéluctable de Joas annoncé par la prophétie de Joad, des raisons pour associer les tragédies bibliques au jansénisme (ou à l'augustinisme). Sur ce point, voir notamment Lucien Goldman, *Le dieu caché*, *op. cit.*, p. 440 ; Bernard Chédozeau, « La tragédie racinienne et l'Histoire », art. cit., p. 197 ; Jean Rohou, *Avez-vous lu Racine?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 292. Sur la réfutation des thèses jansénistes, voir particulièrement Georges Forestier, « *Athalie*. Notice », *op. cit.*, p. 1719.

deux niveaux de parole divine adressée aux personnages : premièrement, l'exhortation ; deuxièmement, la prophétie. En ce qui concerne l'exhortation, un message est transmis à un personnage (par l'intermédiaire de Mardochée ou de Joad) pour lui faire comprendre qu'il doit agir comme instrument dans le dessein de Dieu. Par exemple, Mardochée, devant les craintes d'Esther, s'exclame : « Dieu *parle*, et d'un Mortel vous craignez le courroux¹²³ ! », et Joad utilise sensiblement la même formule pour convaincre Abner de sortir de sa passivité criminelle : « Voici comme ce Dieu vous *répond* par ma bouche¹²⁴ ». On peut donc affirmer qu'ici Dieu s'adresse indirectement à ses fidèles, car il n'y a aucune distance entre le message et son messager. La seule indication permettant au spectateur et au personnage de savoir qu'il s'agit vraiment de la parole de Dieu lui-même, c'est que ce sont deux justes qui la transmettent, et en leur qualité de justes, d'hommes de foi, ils risquent moins de se tromper.

Par ailleurs, on remarquera qu'avec la prophétie, Dieu parle directement aux personnages. On pense évidemment aux songes d'Assuérus et d'Athalie, qui annoncent le destin des méchants et sonnent comme des avertissements (et en même temps fonctionnent comme une ruse du divin visant à jeter le trouble dans l'esprit du personnage qui le fait¹²⁵, du moins pour ce qui est du songe d'Athalie), mais le cas le plus éclatant est sans doute celui de Joad qui, à la fin du troisième acte, se voit tout à coup possédé par « l'Esprit divin¹²⁶ » (vers 1129 à 1174) pour annoncer l'avenir plus lointain du peuple juif : l'infidélité de Joas et son mépris de la loi, la colère de Dieu qui s'ensuivra et finalement le salut du peuple par la venue du Christ (« Et que la terre enfante ton

¹²³ Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 959 (c'est nous qui soulignons).

¹²⁴ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1019 (c'est nous qui soulignons).

¹²⁵ Voir Georges Forestier, « *Athalie*. Notice », *op. cit.*, p. 1726.

¹²⁶ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1058.

Sauveur¹²⁷ » est le dernier vers de la prophétie). Cependant, même si Joad est ici complètement pris par le divin, ce divin reste absolument « autre », c'est-à-dire qu'il ne se confond d'aucune manière avec le personnage. Il « entre » en lui à un certain moment, que d'ailleurs Joad annonce, et il en « sort » dès qu'il a fini de proclamer son message. En outre, notons que si la prophétie permet à Dieu de s'adresser directement aux humains, il n'en demeure pas moins que sa parole reste obscure, mystérieuse, pleinement compréhensible uniquement aux spectateurs qui connaissent l'avenir réservé à Joas et la venue du Christ accomplissant la nouvelle alliance. Comme le souligne Campbell, il est évident que Joad lui-même n'arrive pas à saisir toute la signification de sa prophétie, ce qu'on peut remarquer notamment grâce au fait qu'en sortant de son état de transe, il ne fait à aucun moment allusion à ce qu'il a annoncé et retourne immédiatement aux préparatifs matériels de l'insurrection, comme s'il avait tout de suite oublié ce qui vient de se produire¹²⁸. C'est donc au chœur qu'il revient de commenter la prophétie, dans des termes qui insistent sur le mystère des paroles que vient de prononcer Joad, sur l'incapacité des personnages à les comprendre¹²⁹ (« Le Seigneur a daigné parlé. / Mais ce qu'à son Prophète il vient de révéler / Qui pourra nous le faire entendre? / S'arme-t-il pour nous défendre? / S'arme-t-il pour nous accabler?¹³⁰ »). On voit donc réapparaître ici l'aspect *tremendum* lié au sacré, aspect dont la présence était surtout attestée dans les tragédies profanes, comme on l'a vu. Bien sûr, l'utilisation par Racine de l'élément *tremendum* du sacré pour confondre même les justes est un moyen de conserver toujours la tension dramatique jusqu'à la victoire finale. Toutefois, on pourrait affirmer que même

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1059.

¹²⁸ John Campbell, art. cit., p. 390.

¹²⁹ Comme le fait remarquer Michael Edwards, *op. cit.*, p. 307.

¹³⁰ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1061.

cette victoire n'est pas en mesure d'effacer l'obscur menace contenue dans la prophétie de Joad, et donc que l'aura de mystère apportée par l'intrusion du sacré sur la scène de la tragédie n'est pas entièrement dissipée aux yeux des personnages, bien qu'elle le soit pour le spectateur qui connaît l'histoire biblique, ce qui, dans la France du XVII^e siècle, était courant.

La transformation de l'espace et du temps sous l'effet de la présence de Dieu

Le mystère qui entoure la présence du divin dans la tragédie religieuse fait en sorte que Dieu reste absolument autre, extérieur à l'humain, même si les manifestations de sa présence (la parole et l'action) s'apparentent à des manifestations humaines. À partir de là, on peut dire que le Dieu de la tragédie possède une sorte de double nature : il se déploie concrètement au cœur de l'histoire (comme un personnage), ce qui le rend compréhensible, et en même temps il est au-dessus de l'histoire, extérieure à elle, ce qui lui permet de la transformer. Cette dualité du divin a un effet sur la dramaturgie de la tragédie biblique en ce qu'elle permet de séparer en deux le temps et l'espace scéniques : on sera en présence d'un temps sacré et d'un temps profane ; d'un espace sacré et d'un espace profane. Dans les tragédies non religieuses cette séparation nette entre le sacré et le profane était moins évidente, ce qui contribuait à rendre le sacré plus mystérieux et plus insaisissable. Le sacré était ainsi perçu par les personnages comme un enchevêtrement de forces antagonistes qu'ils ne pouvaient ni maîtriser ni comprendre, malgré leurs prétentions. Ils étaient incapables de distinguer le profane du sacré. À l'opposé, la tragédie biblique donne aux justes des indications claires sur les frontières du sacré, d'abord en séparant l'espace sacré de l'espace profane, ensuite en instaurant un temps sacré – la fête – auquel les personnages peuvent participer.

Tout d'abord, sur le plan de l'espace des tragédies bibliques, on remarque une nette fracture entre l'espace profane ou même impur (le palais d'Athalie, par exemple) et l'espace sacré (le temple), réservé à quelques élus. Ajoutons que dans *Esther*, l'espace sacré est paradoxalement non religieux (les appartements d'Esther et ceux d'Assuérus ne sont pas accessibles aux « profanes »). Ce sont toutefois ces espaces non religieux qui sont utilisés pour montrer la manifestation de Dieu au cœur de l'action. Comme on l'a vu, les « élus » (Mardochée, Esther) sont protégés de la loi terrestre par une loi supérieure, celle de Dieu, mais ils en sont protégés dans le but unique d'accomplir la mission qui leur a été confiée, comme on l'a dit plus haut. Ainsi, au premier acte, Esther affirme que la visite de Mardochée dans ses appartements est un miracle¹³¹, alors que Mardochée ne lui rend visite qu'en tant qu'envoyé de Dieu. Au deuxième acte cette fois, c'est Esther qui avec la grâce de Dieu peut accomplir la mission qui lui est confiée. Lorsqu'elle pénètre sans autorisation dans les appartements « sacrés » du roi, Assuérus la rassure en lui disant: « Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère¹³² ? », montrant ainsi le statut spécial de sa femme, qui est au-dessus de la loi terrestre. Certes Esther est au-dessus de la loi seulement à cause de l'amour que lui porte Assuérus, mais ce vers d'Assuérus est assez vague pour permettre de supposer que la position particulière d'Esther vis-à-vis de la loi est liée à sa qualité d'élue. Le chœur des Israélites reconnaît plus loin dans la clémence d'Assuérus l'œuvre de la providence divine : « Dieu, notre Dieu sans doute a versé dans son cœur / Cet esprit de douceur¹³³ ». La délimitation d'un espace sacré sur la

¹³¹ « Quel profane en ce lieu s'ose avancer vers nous? / Que vois-je? Mardochée? Ô mon Père, est-ce vous? / Un Ange du Seigneur sous son aile sacrée / A donc conduit vos pas, et caché votre entrée ? », Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 958.

¹³² *Ibid.*, p. 975.

¹³³ *Ibid.*, p. 978.

scène permet donc de faciliter la représentation des manifestations de Dieu, ce dernier envahissant l'espace pour lui donner un sens nouveau.

On notera que dans *Athalie* le contraire se produit, c'est-à-dire que l'espace sacré coïncide avec l'espace religieux. Forestier souligne que dans cette tragédie l'unité de lieu ne pourrait être mieux respectée : les personnages ne bougent pas du « vestibule de l'appartement du Grand Prêtre¹³⁴ » situé dans le Temple de Jérusalem, lieu considéré comme le plus sacré dans la religion juive¹³⁵. L'espace profane et même impur, qui correspond au palais d'Athalie, n'est qu'évoqué. La sacralité de l'espace joue donc ici un rôle important, car c'est elle qui permet de départager les personnages « purs » des personnages « impurs », ces derniers étant interdits d'accès au Temple. Par conséquent, ils n'auraient à aucun moment de la tragédie le droit de se trouver sur la scène, puisque l'isolement créé par le respect absolu de l'unité de lieu permet à l'espace sacré d'envahir toute la scène. En outre, le fait qu'Athalie profane l'espace sacré sans aucune honte¹³⁶ montre qu'elle met sa propre loi, celle de son désir ou, comme elle le dit elle-même, de son « instinct¹³⁷ », avant celle de Dieu. Comme Hermione dans *Andromaque*, elle se prend pour une divinité.

Remarquons cependant que cette idée de séparation nette entre le profane et le sacré est moins évidente quand on aborde le temps de la tragédie. En effet, parce que tout au long de l'action les personnages et les spectateurs sont témoins des agissements de Dieu, parce que ce dernier n'est jamais inactif et encore moins absent, on pourrait dire que tout le temps est sacré. On serait donc en présence d'un temps historique qui, parce

¹³⁴ Jean Racine, *Préface d'Athalie*, *op. cit.*, p. 1015.

¹³⁵ Georges Forestier, « *Athalie*. Notice », *op. cit.*, p. 1712.

¹³⁶ Zacharie, témoin de l'entrée de la reine, indique que « Cette femme superbe entre le front levé » (Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1030).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1034.

qu'il est investi de sacré, coïncide avec l'éternité¹³⁸. Ainsi le livre d'Esther est à l'origine de la fête juive de Pourim, la fête étant la réactualisation dans le présent du temps sacré, comme l'indique Mircea Eliade¹³⁹. L'histoire d'Athalie n'est pas à l'origine d'une fête religieuse dans la Bible, mais Racine, pour insister sur la sacralisation du temps qu'il met en scène, a imaginé que les événements qu'il raconte se déroulent lors de la Pentecôte juive. Or la fête de la Pentecôte est sans doute choisie pour rapprocher l'histoire juive de l'histoire chrétienne, comme l'ont noté Jacques-Jude Lépine¹⁴⁰ et Robert E. Hill¹⁴¹. Le rapprochement de ces deux fêtes, permet un investissement de l'Ancien Testament par le Nouveau Testament. Par exemple, Lépine souligne que ces vers, prononcés à la fin de la tragédie lorsque Athalie est vaincue, font écho au récit de la Pentecôte dans les *Actes des Apôtres*¹⁴² : « Enfin d'un même esprit tout le peuple inspiré, / Femmes, vieillards, enfants s'embrassant avec joie, / Bénissent le Seigneur, et celui qui l'envoie. / Tous chantent de David le fils ressuscité¹⁴³. » Le temps prend ainsi, dans *Athalie*, une dimension éternelle encore plus marquée que s'il ne s'était agi que de représenter l'action de Dieu dans l'histoire et par là de réactualiser une fête, car le temps historique « présent » représenté dans la pièce est envahi à la fois par le passé (on le voit dans les chœurs qui chantent les

¹³⁸ Pour plus de détails sur le rapport entre le temps et l'éternité dans la pensée occidentale, on pourra se rapporter à saint Augustin et à saint Thomas d'Aquin, qui ont pavé la voie de la philosophie sur ces questions. Voir notamment les travaux suivants qui portent particulièrement sur le temps dans la pensée des deux docteurs de l'Église : Sigurd Böhm, *La temporalité dans l'anthropologie augustiniennne*, Paris, Cerf, 1984, 262 pages ; Povilas Aleksandravicius, *Temps et éternité chez saint Thomas d'Aquin et chez Martin Heidegger*, Thèse de doctorat de l'Institut catholique de Paris et de l'Université de Poitiers, 2008, 568 pages. [En ligne : <http://theses.edel.univ-poitiers.fr/theses/2008/Aleksandravicius-Povilas/2008-Aleksandravicius-Povilas-These.pdf>] Si Racine ne développe pas vraiment la problématique des liens entre le temps et l'éternité dans son théâtre, on verra plus loin que Claudel s'est beaucoup intéressé à la question et que sa dramaturgie a été alimentée par ses réflexions.

¹³⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴⁰ Jacques-Jude Lépine, « La Barbarie à visage divin : mythe et rituel dans *Athalie* », *The French Review*, vol. 64, n° 1, octobre 1990, pp. 19-30.

¹⁴¹ Robert E. Hill, « Racine and Pentecost : Christian Typology in *Athalie* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol XVII, n° 32, 1990, pp. 189-206.

¹⁴² Jacques-Jude Lépine, art. cit., p. 21.

¹⁴³ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 1082.

bienfaits passés de Dieu) et par le futur. Ce phénomène est surtout évident dans *Athalie*, un peu moins dans *Esther*, bien qu'il soit tout de même possible d'y trouver une typologie, quoique plus discrète, par exemple dans ce vers prononcé par la reine : « Le Saint que tu promets et que nous attendons¹⁴⁴ », ce qu'ont remarqué entre autres Chédozeau¹⁴⁵ et Forestier¹⁴⁶. Notons toutefois que, dans *Esther*, il ne s'agit pas de projection du Nouveau Testament dans l'Ancien Testament comme c'est le cas dans *Athalie*, le temps reste donc chronologique même si des allusions au salut futur du peuple hébreu y sont insérées.

Le visage du divin

On a vu que contrairement à ce qu'on trouve dans les tragédies profanes de Racine, dans les tragédies bibliques le divin se montre prêt à participer à un dialogue avec l'humain, et que cette participation transforme le rapport des personnages à l'espace et au temps de la pièce. On peut maintenant se demander *qui* est le Dieu qui agit dans les tragédies bibliques de Racine, quel visage il montre au spectateur (ou quelle est la « personnalité » de Dieu). Dans le cas d'*Athalie*, comme le remarque Campbell, le Dieu du discours de la reine correspond étrangement à celui du discours de Joad et à ses manifestations concrètes dans l'action. En effet, Campbell indique que pour *Athalie*, « God is a reality inasmuch as His power is made manifest¹⁴⁷ », c'est-à-dire qu'elle croit que le pouvoir terrestre est indicateur de la faveur de Dieu : « Le Ciel même a pris soin de me justifier. / Sur d'éclatants succès ma puissance établie / A fait jusqu'aux deux mers

¹⁴⁴ Jean Racine, *Esther*, *op. cit.*, p. 961.

¹⁴⁵ Bernard Chédozeau, « La dimension religieuse dans quelques tragédies de Racine : "Où fuir?" », *art. cit.*, p. 172.

¹⁴⁶ Georges Forestier, « *Esther*. Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1698.

¹⁴⁷ John Campbell, *art. cit.*, p. 397 : « Dieu est réel dans la mesure où son pouvoir est manifeste » (c'est nous qui traduisons).

respecter Athalie¹⁴⁸ », dit-elle à ses adversaires lors de sa première visite au Temple. Or, comme le montre encore Campbell, on perçoit des échos de son discours dans les paroles du grand prêtre, lorsque celui-ci, au début du premier acte, fait à Abner le récit des « miracles » que Dieu a accomplis pour le peuple hébreu et qui ne sont qu'une suite de supplices infligés aux « tyrans d'Israël¹⁴⁹ ». Le Dieu d'*Athalie* est donc un Dieu de puissance, et ce qui détermine qui est le vrai Dieu de Baal ou de Yahvé, c'est le rétablissement du pouvoir temporel aux mains des Juifs qui ont été fidèles à Yahvé. Si l'on revient aux analyses de Lépine et de Hill qui voient dans la tragédie une typologie chrétienne, dans la Pentecôte juive un avant-goût de la Pentecôte chrétienne, il est facile de remarquer le problème que pose une telle représentation de Dieu : le Nouveau Testament semble être ici détourné, l'événement de la descente de l'Esprit Saint sur les apôtres se transformant en épisode guerrier. Mais qu'en est-il d'*Esther*? Certes, à aucun moment dans *Esther* on ne trouve une explosion de violence du niveau d'*Athalie*. Cependant, il semble que là aussi l'acquisition des biens temporels correspond à la faveur de Dieu, car Aman, qui recherchait gloire et richesse, est sacrifié et c'est Mardochée, l'élue et le prophète de Dieu, qui prend sa place¹⁵⁰. Au dénouement, le souverain Assuérus lui annonce : « Je te donne d'Aman les biens, et la puissance. / Possède justement son injuste opulence¹⁵¹. » En fait, la conclusion d'*Esther* est à cet égard plus claire que celle d'*Athalie*, car dans cette dernière tragédie le spectateur est mis en face du problème de la chute prochaine de Joas, une annonce qui semble assombrir la victoire temporelle finale

¹⁴⁸ Jean Racine, *Athalie*, op. cit., p. 1033.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1020. Sur ce passage, voir John Campbell, art. cit., p. 397.

¹⁵⁰ Une telle idée est paradoxale si l'on considère celle qui est développée plus haut au sujet de l'aveuglement d'Athalie et de Mathan et de leur entêtement à préférer aux réalités spirituelles les richesses temporelles. Ainsi, si Dieu punit ceux qui recherchent avidement les biens du monde, il récompense ceux qui œuvrent pour sa gloire avec ces mêmes biens.

¹⁵¹ Jean Racine, *Esther*, op. cit., p. 995.

du « camp divin ». Cependant, comme le notent Edwards¹⁵² et Campbell¹⁵³, l'annonce de la décadence de Joas est justement ce qui permet à Racine de proposer un visage du divin différent de celui que conçoivent Athalie ou Joad, un visage qui n'est que partiellement révélé aux spectateurs (et pas du tout révélé aux personnages) par des allusions à la Révélation chrétienne selon laquelle ce n'est plus Dieu qui châtie, mais Dieu qui est lui-même châtié. Il faut toutefois noter que rien, dans le texte de Racine, ne permet de se faire une telle représentation de Dieu (que Campbell nomme, à la suite de René Girard¹⁵⁴, le « Dieu des victimes »). Par conséquent, on pourrait conclure que le rapport de l'humain au divin reste ambigu dans les tragédies bibliques de Racine. En effet, si elles montrent une certaine rationalisation du sacré et ainsi introduisent un dialogue efficace entre le personnage et le divin, l'image de Dieu qu'elles véhiculent demeure fugitive et parfois contradictoire – surtout dans *Athalie*, il est vrai – et ce, même pour le spectateur qui connaît pourtant l'issue des événements présentés sur scène et a ainsi une longueur d'avance sur le personnage pour interpréter l'action divine dans l'histoire.

¹⁵² Michael Edwards, *op. cit.*, p. 321.

¹⁵³ John Campbell, art. cit., p. 401.

¹⁵⁴ René Girard, *La route antique des hommes pervers*, Paris, Grasset, 1985, 246 p.

CHAPITRE III Le divin chez Paul Claudel

Claudel, chancre de la Joie et de la Beauté?

Si Racine a très peu commenté son œuvre et si les préfaces qu'il a rédigées peuvent difficilement nous éclairer sur la signification de ses tragédies, ainsi qu'on l'a fait remarquer au premier chapitre¹⁵⁵, Claudel pour sa part s'est montré remarquablement loquace sur ses intentions artistiques, n'hésitant pas à expliquer ses drames dans sa correspondance, dans des conférences ou dans des entretiens. De plus, non seulement Claudel a-t-il abondamment commenté sa propre œuvre, mais encore n'a-t-il jamais fait mystère de ses expériences personnelles, les secondes ayant fréquemment directement influencé la première. Aussi n'est-il pas surprenant que son nom soit automatiquement associé à l'adjectif « catholique » et ce, tant auprès du public que de la critique universitaire. En effet, il semble impossible de dissocier l'œuvre littéraire de Claudel de son itinéraire spirituel. Claudel revendique haut et fort son appartenance à l'Église, et sa dramaturgie comme sa poésie et, dans la dernière partie de sa vie, son exégèse, ont été employées à proclamer sa foi sous différentes formes, une particularité qui, déjà, l'éloigne sensiblement de Racine puisque celui-ci a séparé son art de son appartenance à la religion catholique – sauf dans ses deux dernières tragédies qui constituent un cas à part¹⁵⁶. Notons que cette fracture qu'opère Racine entre sa religion et l'exercice de son art serait, selon le théologien Hans Urs von Balthasar, représentative de toute une époque :

¹⁵⁵ Voir chapitre 1, p. 10.

¹⁵⁶ C'est pour cette raison que chez Claudel, on parlera plus volontiers de « divin » que de « sacré », comme on l'a fait pour les tragédies bibliques de Racine. En effet, le terme « divin » laisse entendre que l'élément transcendant présenté sur scène a un caractère plus personnifié, plus facilement compréhensible parce qu'il est circonscrit par la religion. Cela, on le verra, ne signifie pas cependant que l'élément sacré est complètement évacué du théâtre claudélien. Ce dernier conserve en effet une aura de mystère pouvant s'apparenter aux aspects *fascinans* et *tremendum* auxquels Rudolf Otto fait appel pour définir l'idée du sacré.

« Il y eut pour un instant reconnaissance réciproque entre le monde et l'Église : de là jaillirent les grandes flammes de Michel-Ange et de Rubens. Mais très vite les chemins se séparèrent et aucun auteur chrétien ne se passionna plus pour cette vision¹⁵⁷. » Claudel au contraire veut faire de l'affirmation et de la célébration de cette vérité rencontrée à la cathédrale Notre-Dame pendant les vêpres de Noël à l'âge de dix-huit ans le but premier de son art, car cette rencontre l'aurait sauvé de ce qu'il a appelé plus tard le « bague matérialiste¹⁵⁸ », selon lui véhicule de désespoir et d'asphyxie. Claudel a rejeté avec dégoût et même horreur cette phrase d'Ernest Renan qu'il considère comme représentative de ces « tristes années quatre-vingts¹⁵⁹ » où le cynisme était à la mode : « Après tout la vérité est *peut-être* triste¹⁶⁰ ». Pour lui, il ne peut faire de doute que « vérité » soit synonyme de joie, de vie et de beauté.

À ce sujet, Gérard Antoine rappelle qu'une des grandes batailles de Claudel sera de tenter de combler « le fossé d'incompréhension qui s'est creusé entre la création artistique véritable et la foi authentiquement vécue. La question se pose : comment les fidèles et le clergé ont-ils pu laisser les horreurs et les platitudes de ce qu'on appelle l'art sulpicien envahir nos sanctuaires¹⁶¹? » Dire que Claudel se montre agacé par la laideur et le mauvais goût de certaines œuvres d'art censées célébrer Dieu, la Vierge et les saints relève de l'euphémisme. Il y voit non seulement une forme d'injure proférée contre eux,

¹⁵⁷ Hans Urs von Balthasar, *Le Soulier de Satin de Paul Claudel*, Genève, Ad Solem, 2002, p. 39.

¹⁵⁸ Paul Claudel, « Ma conversion », *Œuvres complètes XIII*, Paris, Gallimard, 1959, p. 190.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Paul Claudel, *Jacques Rivière et Paul Claudel. Correspondance 1907-1914*, Paris, Plon, 1926, p. 80 (lettre du 24 octobre 1907). Claudel cite de mémoire cette affirmation de Renan, ajoutant que même encore incroyant, il en avait été révolté : « Je savais déjà au fond de mon cœur et de mes entrailles que la grande joie divine est la seule réalité et que l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste pas plus que de saint, mais simplement de pauvres devoirs prétentieux d'homme de lettres et force fleurs de papier. »

¹⁶¹ Gérard Antoine, « L'art et la foi chez Paul Claudel », *Académie des sciences morales et politiques*, en ligne : http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/antoine/claudel.pdf, sans date, p. 2.

mais aussi une preuve de la pénétration particulièrement insidieuse du Mal au sein de l'Église. « Cette éclipse à peu près totale depuis un siècle dans l'art chrétien non seulement du talent et du goût, mais de la véritable piété, quelle en est donc la cause¹⁶²? » se demande-t-il dans *Contacts et circonstances*, avant de proposer une explication : « La cause profonde est que depuis trois siècles l'idée motrice de l'art religieux n'est plus d'honorer Dieu et d'illustrer la foi, mais de *plaire*, et d'aller aux âmes par le chemin le plus facile, en flattant, en apprivoisant nos puissances superficielles de sentiment¹⁶³. » On voit ici à quel point pour Claudel la « véritable piété » et l'amour de la vérité sont inséparables d'un goût pour la beauté, beauté elle-même inséparable d'une certaine énergie, d'une impulsion créatrice complètement opposée à « cette espèce de mousse albumineuse qu'on prend pour de l'éloquence, incroyablement étroite, artificielle et timide¹⁶⁴ ». La tâche de l'artiste chrétien est donc, il en est convaincu, de célébrer les beautés de la création et, à travers elles, la gloire de leur Créateur¹⁶⁵.

Cette position affichée de Claudel a sans doute contribué à lui assurer une réputation d'optimiste au sein de la critique littéraire. Par exemple, Dominique Millet-Gérard, en référence au *Soulier de satin* (considéré comme la somme claudélienne), parle de « beauté théologique » pour décrire l'esthétique particulière employée dans la pièce, une esthétique qui emploie le terme de beauté autant pour décrire le monde visible que le

¹⁶² Paul Claudel, « Le goût du fade », *Œuvres complètes XIII, op. cit.*, p. 227.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 230.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶⁵ Dans une lettre au père Bernadot, en 1935, il écrira : « La *beauté* est une idole qui ne peut pas être le but de l'art. Ce but est la gloire de Dieu et l'enseignement des fidèles *par rapport à celle-ci* ». Cité dans Dominique Millet-Gérard, « Paul Claudel lu par Hans Urs von Balthasar : continuité de la tradition culturelle européenne », *Claudel et l'Europe. Actes du colloque de la Sorbonne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, p. 29.

monde invisible, le second soutenant le premier¹⁶⁶. Nathalie Macé indique pour sa part, en conclusion de son étude sur les rapports entre poésie et dramaturgie dans le théâtre claudélien, que « [c]’est l’“enthousiasme” de la création que Claudel exprime dans toute son œuvre, dans l’exaltation lyrique et exubérante de ses premières découvertes, dans l’intimité de l’amour de la Femme et de Dieu à la croisée des chemins, dans le rire énorme de sa vieillesse détachée des contingences terrestres¹⁶⁷. »

Il n’est pas question de nier ici ce jugement porté sur l’ensemble de l’œuvre de Claudel. Simplement, si la célébration de la création et de ses beautés est effectivement un objectif très clair du dramaturge, bien visible dans son théâtre (la conclusion vers laquelle il tend, pourrait-on dire), il n’en reste pas moins que l’épreuve, l’échec, la souffrance et le péché en sont des composantes tout aussi cruciales. *Le Soulier de satin* est certes un chant plein d’enthousiasme, une « action de grâces » au Créateur¹⁶⁸, mais entre le premier *Tête d’or* et cette somme, combien d’errances, de doutes, de tourments, tous exposés dans ses pièces¹⁶⁹! Le théâtre de Claudel est en constante évolution, en constant cheminement, comme en font d’ailleurs foi les réécritures multiples de plusieurs de ses pièces. Il n’y a donc pas *une* pensée claudélienne unique, mais ce qu’on pourrait appeler des moments de pensée successifs, qui se répondent l’un à l’autre et fréquemment se contredisent.

¹⁶⁶ Dominique Millet-Gérard, « Beauté théologique du *Soulier de satin* », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 100, n°6, novembre-décembre 2000, pp. 1547-1558.

¹⁶⁷ Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 600.

¹⁶⁸ Notons qu’il est évident que *Le Soulier de satin* ne saurait se réduire à une explication simpliste n’évoquant que l’aspect joyeux et grandiose de la pièce, laquelle mêle étroitement l’idée de la souffrance à celle de la joie, un aspect étudié en profondeur tant par Millet-Gérard que par Macé. Il s’agit surtout ici de faire d’abord état d’une impression générale que le théâtre claudélien a pu laisser, pour montrer ensuite les nuances nécessaires à apporter à une telle impression.

¹⁶⁹ S’adressant à son fils, Claudel dira en effet : « mes confessions, mes confidences, mon moi intime je l’ai mis tout entier dans mon œuvre dramatique et lyrique. Cette œuvre, ma conversion, mes passions, mes écartèlements, mes variétés, c’est moi tout frais sanglant jusqu’au point où s’arrête cette histoire, qui est très exactement la quatrième journée du *Soulier de satin*. » Cité dans Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 563.

Le désarroi de la critique ou l'ambiguïté claudélienne

Cette mutation perpétuelle de la pensée de Claudel, reflétée dans son théâtre, a donné lieu à des appréciations critiques très souvent contradictoires, notamment pour certaines pièces considérées comme plus hermétiques que d'autres. C'est particulièrement le cas de l'ensemble connu sous le nom de Trilogie des Coûfontaine. Composée à partir de 1909, alors que Claudel est rentré depuis un certain temps dans le giron de l'Église, malgré quelques années d'errance, la Trilogie est une ambitieuse entreprise qui veut dépeindre les répercussions du changement de régime sur la société française à travers le destin d'une famille noble, les Coûfontaine. C'est la première et l'unique tentative de Claudel de créer une pièce historique, non seulement pour mettre en scène des événements cruciaux de l'Histoire de France, mais pour proposer une sorte de vision épique de cette dernière (à l'image des grands récits épiques de l'Antiquité et du Moyen Âge), ce qui signifie montrer l'intervention de forces divines dans l'existence humaine, dans l'histoire, à la manière de Racine dans ses tragédies religieuses¹⁷⁰. En effet, comme l'affirme Simonetta Valenti, Claudel a une manière très particulière de traiter la matière historique :

[À] l'intérieur des pièces de la « Trilogie » transparaissent [...] à la fois un *réalisme* dramatique nouveau et un *mysticisme* souvent à peine esquissés dans les drames de jeunesse. Plus spécifiquement [...], dans la « Trilogie », la fonction de l'élément historique n'est pas de reproduire fidèlement un milieu et une période culturelle, mais plutôt celle d'offrir un cadre concret et objectif qui offre un tremplin à la réflexion claudélienne sur les assises du monde moderne et sur l'intervention mystérieuse de la Grâce dans un univers qui a désormais renoncé à Dieu¹⁷¹.

¹⁷⁰ Claudel, dans un entretien accordé à Jean Amrouche, affirme que « le mot d'épopée comporte toujours une intervention de la Divinité ». Plus tôt dans la conversation, il a commenté sa Trilogie dans ces termes : « 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. » Voir *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1969, p. 279 et p. 282.

¹⁷¹ Simonetta Valenti, « Les trois visages de Rome dans *Le Père humilié de Paul Claudel* », *Les Lettres romanes*, tome LVIII, nos 3-4, août-novembre 2004, p. 225.

Il ne semble pas exagéré d'affirmer que la Trilogie – et surtout son premier volet, *L'Otage* – est l'exercice dramaturgique claudélien qui a suscité le plus de débat et le plus d'interrogation au sein de la critique. À preuve, le critique Pierre Brunel intitule son étude sur le premier drame du cycle *L'Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l'énigme*¹⁷². Par ailleurs, pour beaucoup, notamment parmi la critique catholique, cet embarras s'accompagnera de scandale. Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit, dans leur étude sur la réception de *L'Otage* lors de sa première représentation en 1914, rapportent en effet les agacements de plusieurs journalistes restés perplexes devant le dénouement ambigu de la pièce¹⁷³. Toujours à propos de *L'Otage*, Gabriel Marcel affirme que la pièce présente un Dieu (ou plutôt un de ses ministres, le curé Badilon) aux traits scandaleux, allant jusqu'à insinuer, en l'opposant à Charles Péguy, que Claudel n'a pas une vision chrétienne du sacrifice¹⁷⁴. Georges Bernanos a lui aussi été choqué par le personnage de Badilon qu'il accuse de sadisme dans sa façon de diriger sa pénitente¹⁷⁵, ce qui mène le romancier catholique à développer « une idée fâcheuse de l'espèce de catholicisme pratiqué par M. Paul Claudel¹⁷⁶ ». Un article récent traitant de *L'Otage* le qualifie même de « pièce ratée », exposant un « catholicisme primaire » et nouant une intrigue « extravagante » à cause des « contradictions [qui] rendent incohérent » le dialogue principal, c'est-à-dire le dialogue entre Badilon et Sygne, au deuxième acte, à l'issue duquel la jeune fille consent

¹⁷² Pierre Brunel, *L'Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l'énigme*, Paris, Lettres modernes, 1964, 48 pages.

¹⁷³ Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit, *Études sur la « Trilogie » de Claudel*. *L'Otage*, Paris, Lettres modernes, n° 69, vol. 6, 1966, pp. 62-65. Ils citent entre autres François de Nion qui parle d'un dernier acte « incohérent et pénible » ; Paul Souday qui s'interroge sur les intentions véritables du personnage de Sygne de Coüfontaine ; Claude-Roger Marx qui qualifie le dénouement du drame d'« obscur » ; Robert de Flers qui se demande « Quel a été en effet le but de Claudel ».

¹⁷⁴ Gabriel Marcel, *Regards sur le théâtre de Claudel*, Paris, Beauchesne, 1964, p. 63.

¹⁷⁵ Jacques Chabot, « Bernanos critique *L'Otage* de Claudel », *La Revue des Lettres modernes*, vol. 153-156, n° 2, 1967, p. 42.

¹⁷⁶ Georges Bernanos, *Le Chemin de la croix des âmes*, cité dans Jacques Chabot, art. cit., p. 81.

à manquer à la parole donnée à son cousin Georges pour épouser le moine défroqué Turelure, afin de « sauver » le Pape prisonnier¹⁷⁷. Il est vrai que ces remarques ne concernent que *L'Otage*, et que les deux volets qui suivent ce drame n'ont pas fait l'objet de débats aussi passionnés. Cependant, la signification de l'ensemble du cycle demeure tout de même assez obscure aux yeux de la critique. Didier Alexandre rappelle en effet que l'intention de Claudel a longtemps été de faire de la Trilogie une tétralogie, d'ajouter au *Père humilié* une dernière pièce qui conclurait le cycle, et que cette absence laisse l'œuvre « béante et énigmatique¹⁷⁸ ». Le dramaturge lui-même, vers la fin de sa vie, avouera ne plus trop savoir où il voulait en venir en écrivant son drame, et déclarera, dans une lettre à Georges Cattai :

Tout ce groupe d'hommes et de femmes au centre de ma vie qui s'interrogent désespérément sur pas autre chose que Dieu, qui se demandent l'un à l'autre, qui se réclament avec patience, avec subtilité et avec fureur, je n'ai pas fait autre chose que fournir une arène, l'exhaussement d'une scène, à ce grand débat qui sous la défroque philosophique et historique a été celui de tout le XIX^e siècle. [...] Toute cette trilogie est pleine d'un sens philosophique, à moi-même encore mal réalisé, que l'avenir sans doute élucidera¹⁷⁹.

La grande question qu'il s'est posée toute sa vie après l'avoir entendue de la bouche de Mallarmé, le « Qu'est-ce que ça veut dire? » que toute lecture de poème devrait susciter¹⁸⁰, n'a pas trouvé pour lui (ni pour une partie importante de la critique), dans le cas de la Trilogie, de réponse satisfaisante.

L'incompréhension générée par la Trilogie des Coufontaines prouve que la relation au divin présentée dans le drame claudélien est très ambiguë, d'abord parce que l'invasion de la figure divine au cœur de l'action présente des zones grises ; ensuite parce

¹⁷⁷ André Georges, « Le sacrifice impossible dans "L'Otage" de Paul Claudel », *Studi Francesi*, n° 53, vol. 3, septembre-décembre 2009, p. 583.

¹⁷⁸ Didier Alexandre, « *Le cycle des Coufontaines*. Notice », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1593.

¹⁷⁹ Paul Claudel, « Lettre du 19 mai 1947 », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, Société Paul Claudel, n°170, en ligne : <http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-société-paul-claudel-n°170>.

¹⁸⁰ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, op. cit., p. 78.

que la réaction humaine à cette invasion, la réponse donnée par les personnages, est loin d'être claire. Il en résulte un rapport entre le divin et l'humain rien moins que transparent, qu'on se propose d'analyser ici, premièrement en étudiant les formes que le divin adopte dans le temps et dans l'espace, deuxièmement en analysant comment celui-ci influence les rapports entre les personnages. Comme nous le verrons, cette ambiguïté dans la relation de l'humain au divin que présente la Trilogie s'apparente à celle qu'on trouve dans les tragédies de Racine, qui font elles aussi état d'un rapport problématique des personnages à l'élément divin. Ajoutons que le cycle des Coûfontaine, que Claudel rédige dans la foulée de sa traduction de *L'Orestie* d'Eschyle, se distingue de ses pièces précédentes – lesquelles cherchent à se démarquer le plus possible de l'esthétique classique française – par l'adoption d'une esthétique plus sobre (« réaliste » dit Didier Alexandre au sujet de *L'Otage*¹⁸¹), du moins dans ses deux premiers volets, et par la reprise d'un schéma dramatique qui semble calqué sur le modèle de la tragédie grecque, surtout, il est vrai, pour ce qui est du *Pain dur*, le deuxième opus de la Trilogie, où le spectateur est témoin coup sur coup des « intrigues d'un père au bord de la tombe contre un fils en qui il redoute le dépositaire de sa destinée¹⁸² », du parricide de ce père et au final, comme un couronnement du crime, d'un « quasi-inceste » dans le mariage du fils avec la maîtresse du père. L'utilisation du modèle de la tragédie antique ne peut manquer de rappeler les procédés raciniens, même si Claudel, au lieu de calquer presque intégralement l'intrigue des tragédies dont il s'inspire, en conserve plutôt l'atmosphère et les thèmes. Ainsi, il semble que malgré le désir explicite de Claudel de s'éloigner de

¹⁸¹ Didier Alexandre, « *L'Otage*. Notice », *op. cit.*, p. 1600.

¹⁸² Paul Claudel, « *Le Père humilié*. Lettre à L'Opéra », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1139.

l'esthétique classique dont Racine a été constitué porte-étendard¹⁸³, les choix dramaturgiques retenus dans l'écriture de la Trilogie révèlent certaines affinités entre les deux dramaturges, particulièrement en ce qui concerne le dialogue avec le divin, un dialogue qui prend forme au sein de l'Histoire.

La Trilogie des Coûfontaine : une entreprise historique

D'emblée, le fait que la Trilogie des Coûfontaine est un cycle historique peut rapprocher cette entreprise des deux tragédies religieuses de Racine qui, comme on l'a vu, sont destinées à représenter l'action divine dans l'histoire humaine. On pourrait toutefois affirmer que si les tragédies de Racine se basent sur des livres de l'Ancien Testament, et donc reprennent fidèlement des événements de l'histoire religieuse, Claudel, quoiqu'il s'inspire d'événements historiques du XIX^e siècle¹⁸⁴, imagine plutôt qu'il ne reproduit le divin agissant sur les personnages de son cycle. Cependant, étant donné qu'il situe ces drames dans un temps historique précis – contrairement à ses pièces précédentes se déroulant toutes dans un espace-temps plus ou moins déterminé –, Claudel est plus à même de représenter le divin s'incarnant dans des figures particulières, de la même manière que ce qu'on trouve dans *Esther* et *Athalie*, où sont mis en scène des « porte-parole » du divin, Mardochée et Joad. Ainsi, le dramaturge introduit dans *L'Otage* et *Le Père humilié* deux personnages de Papes qu'il nomme tous deux, sans plus de précision, Pie¹⁸⁵. Ces Papes apparaissent donc comme une représentation très claire, sans équivoque, du divin sur la scène et dans l'histoire des personnages, comme une

¹⁸³ Pour la critique claudélienne de l'esthétique classique, voir particulièrement Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres complètes XV*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁴ Et encore, très librement, surtout pour ce qui est de *L'Otage*, comme le font remarquer Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 40 ; Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit, « Études sur la "Trilogie" de Claudel. *L'Otage* », *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁵ Inspirés des Papes réels Pie VII et Pie IX, selon Michel Lioure, « L'Histoire et le mal dans la Trilogie de Paul Claudel », *Claudel Studies*, vol. 10, n^o 2, 1983, p. 30.

structuration du sacré en un religieux ordonné ou institutionnalisé, ce qui relève, pour reprendre la distinction de Bernard Chédozeau, d'un rapport au « divin » plutôt qu'au « sacré »¹⁸⁶. Premièrement, on notera que nombre des propos du Pape de *L'Otage* peuvent être rapprochés des paroles mêmes de Dieu dans la Bible. Les premiers mots qu'il prononce en entrant en scène sont : « Mon fils, que la paix soit avec vous. C'est moi¹⁸⁷. » Ce « C'est moi » pour annoncer son entrée rappelle les interventions, dans l'Ancien Testament, de Dieu qui se nomme lui-même « Celui qui est », de même que « la paix soit avec vous » est un écho de la salutation du Christ ressuscité aux apôtres¹⁸⁸.

Une telle assimilation du Pape à Dieu nous permet de déduire que le rôle qu'il sera appelé à jouer dans les deux pièces est de représenter, ainsi que l'indique Michel Lioure dans son étude sur la place du temps dans le cycle des Coûfontaine, « un point fixe, une valeur stable et soustraite aux variations de l'histoire¹⁸⁹ ». Ces « variations de l'histoire », c'est-à-dire les modifications qu'engendre le cours de l'histoire, sont marquées, toujours selon Lioure, de violences inévitables, violences dont Claudel ne cherche pas à masquer la représentation mais dont il veut au contraire montrer les conséquences déchirantes. Les exemples les plus frappants de ces violences cruelles sont les exécutions en série commises au nom de la Révolution, la nécessité pour l'aristocratie de s'associer au Tiers-État afin d'édifier une race nouvelle (au prix d'un terrible drame humain), le chaos engendré par la frénésie capitaliste doublée de pensée nihiliste qui s'empare de l'Occident au XIX^e siècle. Au cœur de cette tourmente, « le Pape est pour Claudel une incarnation de l'éternel dans le temps, le “représentant de Dieu sur la terre,

¹⁸⁶ Bernard Chédozeau, « La dimension religieuse dans quelques tragédies de Racine : “Où fuir?” », art. cit., p. 169.

¹⁸⁷ Paul Claudel, *L'Otage*, *op. cit.*, p. 920.

¹⁸⁸ Didier Alexandre, « *L'Otage*. Notes », *op. cit.*, p. 1613.

¹⁸⁹ Michel Lioure, *op. cit.*, p. 30.

dont la barque flotte par-dessus et à travers les agitations humaines¹⁹⁰ ». Le Pape, guide de l'Église, devient ainsi une image de l'éternité implantée au sein du temps, avec toutes les contradictions que cet état entraîne et dont il ressent lui aussi les effets, jusque dans sa personne même¹⁹¹.

Pour mieux être en mesure de saisir cette dualité qui s'installe au cœur du temps et qui est exprimée, dans la Trilogie, à travers la figure des Papes, présentons brièvement quelques aspects essentiels de la réflexion de Claudel sur la nature du temps, une réflexion qu'il amorce dans le traité théorique de *l'Art poétique* et qu'il développe plus tard dans ses écrits exégétiques. Premièrement, Claudel commence par s'intéresser à la double nature du temps, en remarquant que la même heure, le même jour de la semaine, le même mois réapparaissent ponctuellement, à un moment déterminé, mais que paradoxalement il s'agit toujours d'une heure, d'un jour ou d'un mois unique, entièrement nouveau. Pour expliquer l'action de ces instants successifs en perpétuel recommencement, Claudel a recours au topos du Grand Théâtre du monde : « Le temps passe, dit-on, oui : *il se passe* quelque chose, un drame infiniment complexe aux acteurs entremêlés, que l'action même introduit ou suscite. [...] Il ne s'agit pas d'une rangée d'automates isolés produisant un même geste indéfiniment, mais d'une action commune, d'une *commedia dell'arte*, qui se poursuit¹⁹². » Le temps, selon la perspective

¹⁹⁰ *Ibid.* La citation est de Claudel.

¹⁹¹ Le Pape Pie du *Père humilié*, même s'il lui est confié un rôle bien plus anecdotique que le Pape de *L'Otage*, est cependant celui des deux pour qui la contradiction inhérente à sa mission est la plus douloureuse. Dans son dialogue avec le Frère mineur, alors qu'il se plaint d'être dépouillé de son royaume en raison de l'unification de l'Italie (même s'il reconnaît que Rome ne lui appartient pas en propre, mais plutôt à l'Église dont il est le gardien), il se voit répondre : « Saint-Père, le monde devenait trop exigeant, une machine trop compliquée. Qui veut s'en occuper, il faut qu'il en soit trop l'esclave. / Jamais le fardeau ne fut plus lourd, réjouissez-vous parce qu'il a plu à Dieu de vous en soulager. / [...] Voici le Séraphin d'Assise qui a obtenu la Pauvreté pour le Pape de Rome. » Paul Claudel, *Le Père humilié. Théâtre II, op. cit.*, p. 161.

¹⁹² *Ibid.*, p. 37.

claudélienne, est donc drame, lutte continuelle. Par ailleurs, si le temps est mouvement, Dieu, qui est éternité, est par conséquent immobile. Joy Nachod Humes décrit ainsi les conclusions que tire Claudel – à la suite de saint Thomas d’Aquin – de ce rapport de l’être humain (temporel) à Dieu (éternel) : « The final goal of the soul, which cannot be attained in this life, is the Beatific Vision, the moment when the soul will comprehend the total order of the universe and its causes. Time itself will cease to exist, and the soul will participate in the Eternal¹⁹³. » Plus loin, Humes précise : « There is indeed a *push*, or movement *from* God and toward the temporal, but there is also a *pull* toward Him and the eternal¹⁹⁴. » Cependant, cette « vision béatifique » ne peut se produire qu’à la mort, lors de l’expulsion de l’âme hors du corps en même temps qu’hors du temps, pour rejoindre un éternel présent.

À partir de cette réflexion, Claudel conclut que la question du temps, que l’existence même du temps est intimement liée à celle de Satan¹⁹⁵. Il développe cette idée dans son commentaire sur l’Apocalypse :

Est-ce que Satan n’est pas appelé le Prince du Monde? L’histoire du monde si nous la regardons par le dedans, du côté [...] des figures, des symboles efficients et des chiffres explicateurs, est donc rattachée à l’histoire de Satan. [...] Sur le monde déchu Satan reprend aussitôt des droits, il intervient, il le dirige à sa ressemblance et à la contre-ressemblance de Dieu. Et de même qu’à chaque période le monde couve et mûrit une nouvelle image de la révolte de l’Ange et de la cité qu’il a essayé par une espèce de plagiat monstrueux de constituer contre Dieu, de même il répète l’image de la catastrophe primordiale, comme un écho d’âge en âge qui se prolonge jusqu’au Jugement final¹⁹⁶.

¹⁹³ Joy Nachod Humes, *Two against time : a study of the very present worlds of Paul Claudel and Charles Péguy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978, p. 61 : « Le but ultime de l’âme, qui ne peut être atteint dans cette vie, est la Vision béatifique, le moment où l’âme comprendra l’ordre total de l’univers et ses causes. Le temps lui-même cessera d’exister, et l’âme participera de l’Éternel » (c’est nous qui traduisons).

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 63 : « Il y a en effet une *poussée*, un mouvement *de* Dieu vers le temporel, mais il y a aussi une *tension* vers lui et vers l’éternel » (c’est nous qui traduisons).

¹⁹⁵ C’est ce que rappelle Michel Lioure dans son étude sur le rôle du temps dans la Trilogie, art. cit., p. 29.

¹⁹⁶ Paul Claudel, *Au milieu des vitraux de l’Apocalypse. Dialogues et lettres accompagnés d’une glose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1966, p. 18.

Un peu plus loin, citant ce verset de la Bible : « Je voyais Satan tomber du ciel comme un éclair », Claudel ajoute que cette « chute de Satan a été le premier Événement [et que] c'est donc elle qui inaugurerait l'histoire du Monde¹⁹⁷ ». Ainsi, la chute de Satan en déclenchant la marche de l'histoire a précipité le monde vers la mort, le temps permettant la corruption de tout être vivant. Cependant, le temps ne saurait être considéré uniquement comme le domaine du Mal, et donc de la finitude. On a vu que dans son *Art poétique*, Claudel développe une conception du temps dualiste, c'est-à-dire qu'il insiste sur le fait que, si chaque heure qui passe est unique, elle revient néanmoins toutes les vingt-quatre heures. Cela signifie que, dans le temps inauguré par la chute de Satan, il subsiste une parcelle d'éternité, laquelle réside dans le continuel retour des heures de la liturgie, qui forment une sorte de cercle pour englober l'année. Dieu peut donc se trouver présent dans l'histoire, même si celle-ci appartient à Satan. De plus, on a vu au chapitre précédent, avec la reprise racinienne des récits d'Esther et d'Athalie, que si le Dieu de l'Ancien Testament intervient dans l'Histoire, mais reste tout de même extérieur au temps, retranché du monde, l'irruption dans l'Histoire du Fils de Dieu fait en sorte que le divin vient participer activement au temps, qu'il vient s'immerger dans le temps. Ce nouvel événement historique est donc une réponse au « premier Événement » de la chute¹⁹⁸. Ainsi, le Dieu-personne (représenté concrètement dans la Trilogie par les deux

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁸ Comme l'explique le théologien Hans Urs von Balthasar : « La figure qui s'échafaude lentement à partir de l'Ancien Testament, et qui parvient à son achèvement dans l'événement de la Croix, du Samedi saint et de la Résurrection, devient tributaire de la catégorie plus ample d'historicité. – Cependant, dans le temps du salut qui continue sa marche, quelque chose, par rapport à celui qui précédait le christianisme, s'est modifié. [...] Un scandale est soulevé, pour la chute et le relèvement d'un grand nombre, qui auparavant n'existait pas ; tous les temps après Jésus sont marqués, et peut-être de plus en plus, par un oui ou un non à son égard. Ce n'est pas qu'avant lui son Royaume et sa Grâce n'aient pu être déjà secrètement présents [...] comme une détermination "existenciale" ou historico-transcendantale. Mais cette détermination provient d'un certain point de l'histoire, celui où "Dieu entre en scène dans l'histoire du monde"... », *La dramatique divine. I – Prolégomènes*, op. cit., p. 24.

Papes, chefs de l'Église qu'Il a instituée pour être une empreinte de sa présence dans le monde) rejoint le monde et le temps, royaumes de Satan, pour entreprendre avec ce dernier une lutte cosmique dont les répercussions atteignent la vie de tous les humains. On voit donc que chez Claudel le temps présente des caractéristiques contradictoires : il est à la fois le domaine du singulier et de l'éternel retour ; du périssable et du durable ; de la chute et du salut. Par conséquent, au centre du temps doit demeurer la contradiction, jusqu'à ce qu'elle soit résolue définitivement lors du Jugement dernier.

Ces explications peuvent nous éclairer sur la place centrale qu'occupent les Papes de *L'Otage* et du *Père humilié* : ils sont destinés à révéler au grand jour cette dualité du temps, cette contradiction essentielle entre la temporalité mondaine, royaume de Satan, et l'éternité, royaume de Dieu. Ainsi, on peut comprendre pourquoi le Pape Pie de *L'Otage* refuse de prendre parti dans les sanglants conflits déclenchés en France par la Révolution et poursuivis par l'empereur Napoléon, que Georges de Coûfontaine, un aristocrate en exil, n'hésite pas à qualifier d'« Usurpateur¹⁹⁹ ». Georges, en délivrant le Pape de la prison où Napoléon le retient prisonnier, voudrait que le souverain pontife lui assure son soutien dans son projet de renverser l'empereur pour rétablir la monarchie en France. En effet, pour Georges l'Église et la monarchie ne font qu'un, et si la monarchie est éliminée, l'Église est elle aussi vouée à la mort. Il explique ainsi son idée au Pape : « Père! Père! / Les temps de la foi sont finis, / Foi en Dieu, foi du vassal en son lige, / Le Roi image de Dieu à qui seule obéissance est donnée à Lui seul due²⁰⁰. » Mais le Pape ne peut accepter cette conception qui fond le pouvoir spirituel dans le pouvoir temporel, et

¹⁹⁹ Paul Claudel, *L'Otage*, *op. cit.*, p. 922.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 930.

refuse de se prononcer²⁰¹. De plus, il déplore le fait que les combattants dans la lutte pour le pouvoir temporel cherchent à déguiser le temps « mondain » en éternité, en ce qu'ils

arrangent entre eux de petits pactes pour un jour qu'ils appellent lois, sociétés, constitutions, États, royaumes, / Selon la puissance qui leur est donnée pour un jour et qui est bonne et bénie en elle-même. / Et ils pensent qu'ils ont arrêté la marche du monde, réglant toute chose pour toujours avec leur volonté particulière, / Et parce qu'ils ne savent là-dedans quelle part au juste Lui faire, il arrive qu'ils se mettent en colère contre Dieu / Qui ne veut point part²⁰².

Cependant, si dans *L'Otage* la position du Pape est plutôt claire et semble immuable (il se pose au-dessus des querelles temporelles et symbolise l'éternité divine, la permanence dans un monde en perpétuelle évolution), la question se complique dans *Le Père humilié*, qui met en scène la troisième génération de Coûfontaine établie à Rome aux alentours de 1870, c'est-à-dire juste avant l'unification de l'Italie, période qui marque la disparition des États pontificaux. En effet, les États pontificaux ont commencé à voir leur territoire rétrécir au début des années 1860, jusqu'à se trouver réduits à la seule ville de Rome et à ses environs. En 1870, Rome est envahie et les troupes papales se voient dépouillées de leur territoire et du même coup de tout pouvoir temporel aux mains des troupes de Garibaldi, qui veulent unifier l'Italie en une république (seule une partie de Rome reste en la possession de la curie Romaine, mais toujours sous la responsabilité du gouvernement italien, et ne reçoit pas le statut d'État avant la signature des accords du Latran en 1929²⁰³). Il n'y a plus de « gouvernement catholique²⁰⁴ ». Or, comme l'explique François Jankowiak, pour le Pape de l'époque, Pie IX, « la renonciation au

²⁰¹ En effet, devant l'ultimatum que lui lance Georges de Coûfontaine (« Saint-Père, êtes-vous avec nous ou contre nous? », p. 927), le Pape se dérobe et finit par répondre, au terme d'un inutile dialogue de sourds : « Le devoir est des choses prochaines sur lesquelles il n'y a point doute », p. 928. La note explicative éclaire cette parole énigmatique en précisant que « le Pape refuse de choisir entre l'ancien et le nouveau : il s'en remet à Dieu », *ibid.*, p. 1615.

²⁰² *Ibid.*, p. 923.

²⁰³ Jacques Mercier, *Vingt siècles d'histoire du Vatican de Saint-Pierre à Jean-Paul II*, Paris, Lavauzelle, 1979, p. 310.

²⁰⁴ François Jankowiak, *La Curie romaine de Pie IX à Pie X. Le gouvernement central de l'Église et la fin des États pontificaux*, Rome, École française de Rome, 2007, p. 407.

pouvoir temporel, bien davantage qu'une perte matérielle, [serait] une hérésie, comme l'[a] été l'acte d'y porter atteinte²⁰⁵ ». De la même manière, le souverain pontife personnifié dans *Le Père humilié* semble considérer que la perte des États pontificaux est directement liée à l'effondrement de son autorité spirituelle, comme il s'en plaint au Frère mineur qui l'a confessé :

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 ne savons autre chose, sinon qu'elle donne la vie et que nul ne peut vivre sans elle²⁰⁶.

Ainsi pour le Pape ne fait-il pas de doute que la perte de ses territoires, de son pouvoir temporel, équivaut à la perte de son rôle de guide et de pasteur du peuple catholique, de son statut de père²⁰⁷. En effet, toute sa conversation avec le Frère, pourtant déclenchée à cause du problème politique de l'unification de l'Italie, ne fait pas une fois référence aux territoires sur le point d'être confisqués, mais s'articule entièrement autour de la question des âmes. L'échec politique qui guette le Pape est ainsi directement associé à un échec spirituel ; il comprend que le fait qu'on le relègue en marge du monde signifie qu'on le refoule dans le passé, avec les morts. La dernière des Coûfontaine, la jeune Pensée, appelle d'ailleurs Orian, filleul du Pape et opposant à l'unification, un « chevalier du Passé », faisant suivre cette expression d'un jeu de mot avec l'idée selon laquelle il faudra désormais « se passer » du Pape²⁰⁸. Elle avoue ensuite souhaiter la victoire de l'Italie, jeune et « vivante », sur le Pape, une « idole » morte²⁰⁹.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 335.

²⁰⁶ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 158.

²⁰⁷ Il formule en ces termes cette opinion au Frère mineur : « Que ferai-je quand je paraîtrai devant Dieu à la tête de ce troupeau décimé? », *ibid.*, p. 157.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 145.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 150.

On peut donc voir que la prétention du Pape dans *Le Père humilié* de se poser comme signe de l'éternité dans le temps lui fait courir le risque de rester coincé dans le passé, c'est-à-dire qu'il risque de ne pas pouvoir participer activement aux événements de l'Histoire, ce qui paraît être aussi le cas du Pape de *L'Otage*, bien qu'il ne le déplore pas de la même façon que son successeur. Ainsi, il semble que les figures représentant le divin dans la Trilogie des Coûfontaine s'apparentent à des centres immobiles autour desquels se déploie l'action de la pièce, plutôt que des forces actives au sein de l'intrigue. Par conséquent, on pourrait dire que les Papes, parce qu'ils se donnent pour mission de sacraliser le temps en « l'injectant » d'éternité, placent l'Église, dont ils sont à la tête, dans une position précaire au milieu des luttes opposant les différents pouvoirs temporels. Le rapport que les représentants du divin entretiennent avec le temps dans la Trilogie est ainsi beaucoup plus complexe que celui qu'on peut retrouver dans les tragédies religieuses de Racine (avec les personnages de Mardochée et de Joad), car la réflexion claudélienne sur le temps développe l'idée d'une dualité, d'une contradiction du temps au sein d'un monde dont on fait une lecture religieuse, contradiction que les Papes doivent porter sur leurs épaules et qui les rend désarmés, voire déboussolés. Dans les tragédies religieuses de Racine, la question du temps est certes exploitée pour montrer le divin (en amenant le passé, le présent et le futur au même niveau pour créer une sorte d'espace d'éternité)²¹⁰. Cependant, le « clan divin » représenté par Mardochée et Joad est clairement considéré comme un pouvoir temporel au même titre que le pouvoir temporel contre lequel il combat (Aman et Athalie). Par conséquent, la contradiction inhérente au temps que développe Claudel dans sa Trilogie est beaucoup moins présente chez Racine.

Vers une désacralisation de l'espace

²¹⁰ Voir chapitre II, p. 19.

On a déjà vu dans l'étude des tragédies de Racine que le texte dramaturgique, pour représenter le divin, doit non seulement l'inscrire dans le temps mais aussi dans un espace concret, sans lequel il ne trouve pas de point d'ancrage. Or, si le rapport du divin au temps s'avère problématique et complexe, celui entretenu avec l'espace l'est tout autant. En effet, c'est lorsqu'on tient compte de ce rapport à l'espace qu'on se rend compte à quel point la situation de l'Église (incarnée par les Papes) telle qu'elle est dépeinte dans la Trilogie est délicate : pour assurer une présence concrète du divin dans le monde, elle doit s'ancrer dans des espaces particuliers (Rome, en l'occurrence), et cette appropriation des espaces confère par conséquent à ces derniers un statut sacré, intouchable, qu'il lui faudra défendre. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles le Pape de *L'Otage* refuse de suivre Georges dans son exil en Angleterre, d'où il pourrait participer activement au complot pour renverser Napoléon : il ne veut pas quitter Rome. Lorsque Georges l'implore : « Venez avec moi. Videz le monde de votre présence. / Rendez à César pour un temps ce lâche monde qui accepte le coin de César. » il répond : « Où est Pierre, je suis. Il n'est pas du Pape d'errer²¹¹. » Certes, au cours de ce même dialogue le Pape se plaint que le Christ, à travers son premier vicaire, « est de nouveau sur la terre sans lieu comme aux jours de Galilée, et dans sa propre maison comme un captif et comme une personne tolérée²¹² », observation en lien avec le statut politique précaire de Rome menacée par Napoléon ; cependant il explique aussi à Georges qu'il ne peut quitter Rome d'abord parce que c'est là que sont implantées les racines de l'Église,

²¹¹ Paul Claudel, *L'Otage*, *op. cit.*, p. 931.

²¹² *Ibid.*, p. 924.

ensuite parce que Rome est une base solide sans laquelle le christianisme risque de s'effondrer²¹³.

À partir de là, on comprend mieux le refus catégorique du Pape Pie du *Père humilié* de céder ses territoires aux agents de l'unification italienne : pour lui, une capitulation en ce sens serait ni plus ni moins synonyme d'une désacralisation du monde, ainsi que le fait remarquer Orian, son défenseur dans le monde laïc : « Est-ce le peuple qui a raison? Tous ces aveugles qui crient? C'est ça de qui vient la vie? [...] / Ce n'est pas par violence que nous entrerons en possession de notre héritage²¹⁴. » Remarquons, dans la même lignée, cette réflexion significative du Pape au Frère mineur, qui fait écho aux propos du Pape de *L'Otage* cités plus haut :

[J]e n'ai pas le droit [...] de donner ce qui n'est pas à moi, / Ce qui n'est pas à Nous, mais à tous Nos prédécesseurs avec Nous, et à tous Nos successeurs avec Nous, ce qui est à toute l'Église, ce qui est à tout l'Univers avec Nous. / [...] C'est une chose défendue que de prendre ce qui n'est pas à soi²¹⁵.

Ces mots indiquent clairement le caractère sacré de la ville de Rome, car ainsi qu'on l'a vu dans les deux chapitres précédents, l'objectif poursuivi par les hommes en désignant un espace comme sacré est de donner un sens à l'univers, c'est-à-dire d'unifier l'univers en le dotant d'un centre. Mircea Eliade explique de cette façon la constitution d'un espace sacré par l'homme religieux : « Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune *orientation* ne peut s'effectuer, la hiérophanie [sacralisation] révèle un "point fixe" absolu, un "Centre"²¹⁶. » Ainsi, le Pape se constitue responsable, en tant que représentant du Christ sur la terre, de la ville de

²¹³ D'où la référence répétée à Pierre : « Où est Pierre sur les os de qui je suis Pierre à mon tour » ; « Où est le fondement là est Pierre », *ibid.*, p. 926.

²¹⁴ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 153. Ici, Orian associe la ville de Rome, domaine du Pape convoité par le « peuple », au Royaume de Dieu qui constitue l'héritage du chrétien. Pour plus de précisions voir la note 52, *ibid.*, p. 1542.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

²¹⁶ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 22.

Rome qui parce qu'elle est le « point fixe » ou le centre de l'Église, est aussi le centre de l'univers. Et au même titre que le temple dans *Athalie* doit avoir un gardien (le grand prêtre Joad) pour le protéger de l'invasion de personnages impurs, Rome doit être défendue des conquérants laïcs voulant la profaner, sans quoi le monde en perdant son centre risque de sombrer dans le chaos.

Il est possible de retrouver une semblable lutte de certains personnages contre une désacralisation toujours plus poussée de l'espace ailleurs dans la Trilogie et particulièrement dans *Le Pain dur*. Cette pièce n'a pas encore été abordée parce qu'elle ne met pas en scène d'éléments religieux « officiels » tels les Papes des deux autres volets. Cependant, si on la considère du point de vue de l'espace, on remarque un phénomène similaire à celui qui se produit dans *Le Père humilié*. En effet, tout le drame se déroule dans l'ancienne abbaye des moines cisterciens de Coûfontaine, dont on a appris à la lecture de *L'Otage* que le moine défroqué Turelure a fait exécuter les occupants à la Révolution. Le domaine a ensuite été racheté par Sygne de Coûfontaine (la dernière du nom avec son cousin Georges), qui a essayé de lui redonner son caractère sacré, notamment en reconstituant le crucifix déraciné et mutilé par les révolutionnaires et en le pendant au mur. Au début de *L'Otage*, elle explique ainsi à Georges surgissant en pleine nuit, accompagné du Pape qu'il a délivré de sa prison : « Notre château a été détruit, mais la maison-Dieu est restée debout [...] / Mais l'antique maison tirée du sol par la foi, le mystique domicile ayant l'hostie pour semence, / Puisque aucun ne l'avait choisie pour sienne, comme Jean reçut Notre Dame, c'est ici que je me suis retranchée avec Dieu²¹⁷. » Sygne a donc tenté de « resacraliser » le domaine profané par les hommes de la Révolution. Cependant, si la scène du *Pain dur* représente, plus de vingt ans après,

²¹⁷ Paul Claudel, *L'Otage*, *op. cit.*, p. 914.

le même lieu qu'au début de *L'Otage* (la bibliothèque du monastère désaffecté de Coûfontaine), les didascalies initiales semblent vouloir indiquer l'échec de la tentative de Sygne en insistant sur le désordre qui règne dans la pièce : « Tous les livres ont été enlevés des rayons et on en voit des piles çà et là sur le plancher. Désordre et poussière ; au fenêtre, par places, carreaux remplacés par du papier²¹⁸. » Ce désordre est indicatif du chaos qui vient remplacer le cosmos lorsque celui-ci perd son caractère sacré²¹⁹.

Plus significatif encore, le crucifix réparé par Sygne a été décroché du mur et remplacé par un portrait du roi Louis-Philippe (le crucifix n'a tout de même pas disparu mais il est maintenant appuyé sur le mur, au-dessous du portrait) : un tel déplacement symbolise très clairement la désacralisation complète de l'endroit, comme le note Didier Alexandre²²⁰. Dans une autre étude, Josée Van de Ghinste précise que cet « ancien “carrefour” du calvaire [que représente la croix] est devenu le marché du Roi-Bourgeois²²¹. » Et cette transformation de l'espace va très loin. En effet, c'est tout le domaine des Coûfontaine qui subit une métamorphose complète, comme le souligne toujours Van de Ghinste :

Nous sommes, rappelons-le, dans cet ancien lieu sacré que fut l'abbaye de Coûfontaine, le « cœur » de ce domaine, [la bibliothèque] située au milieu d'un jardin qui était devenu le cimetière où Turelure avait fait ranger en « bon ordre » les moines qu'il avait fait exécuter. De cette bibliothèque, Sygne avait refait un « carrefour » en y rétablissant le Christ en bronze de l'ancien calvaire situé à l'entrecroisement de deux voies royales. Mais Turelure, ce nouveau génie du progrès et de l'industrie, va transformer ce « cœur » en un mécanisme admirable [une usine de papeterie]. [...] Cette usine est évidemment une parodie de l'image du maître / cœur, organe de la distribution et de l'échange²²².

²¹⁸ Paul Claudel, *Le Pain dur*, *op. cit.*, p. 3.

²¹⁹ Voir Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 28.

²²⁰ Didier Alexandre, « *Le Pain dur*. Notes », *op. cit.*, p. 1495.

²²¹ Josée Van de Ghinste, *La recherche de la justice dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Nizet, 1980, p. 196.

²²² *Ibid.*, p. 199.

Van de Ghinste cite à l'appui de son analyse ce discours de Turelure au tout début du deuxième acte, dans lequel il fait part de ses projets à ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, sa « famille » réunie :

Nous sommes en train de faire la fosse pour la roue, / En plein dans le cimetière des moines. / Ce que nous avons enlevé d'os, ça n'est pas à croire! Deux charrettes et il y en a encore un tas / Et au milieu, il y avait une espèce de puits romain que nous avons curé, c'était déjà une espèce de puits sacré, vous savez, où on élevait des serpents. / Et dans le fond, nous avons trouvé un Mercure de bronze²²³.

Ainsi, les « restes » de sacré qui se trouvaient sur le domaine (les os des moines martyrs) ont été profanés pour être remplacés par un puits rempli de « serpents démoniaques », et l'usine a été placée « sous le signe non point du Christ en bronze, mais d'un "Mercure de bronze"²²⁴ ». On peut donc constater à travers cet exemple que c'est moins le chaos absolu qui règne dans l'univers du *Pain dur* qu'une sorte d'imitation du sacré, un remplacement de l'ordre sacré par un nouvel ordre diabolique (un faux ordre ou une parodie d'ordre, comme la machine imite l'organisme humain). Et Turelure se présente en maître de ce faux ordre. Notons qu'on pourrait rapprocher cette profanation de l'espace sacré par Turelure de la profanation du temple par la reine Athalie dans la tragédie biblique de Racine. En effet, les personnages de Turelure et d'Athalie présentent des caractéristiques très similaires : tous deux sont poussés par l'appât du gain, mais surtout, tous deux veulent transformer l'espace sacré selon leur mesure. Ainsi Athalie se targue-t-elle d'avoir tout pouvoir sur le temple et sur ses prêtres : « Vos prêtres, je veux bien, Abner, vous l'avouer, / Des bontés d'Athalie ont lieu de se louer. / Je sais sur ma conduite et contre ma puissance / Jusqu'où de leurs discours ils portent la licence : / Ils vivent cependant et leur temple est debout. / Mais je sens que bientôt ma patience est à

²²³ Paul Claudel, *Le Pain dur*, *op. cit.*, p. 28.

²²⁴ Josée Van de Ghinste, *op. cit.*, p. 199.

bout²²⁵. » Athalie se croit donc capable de remplacer Dieu²²⁶, de créer un nouvel ordre dont elle sera maîtresse, exactement comme le fait Turelure.

Tentatives de « resacralisation » de l'espace

Certains personnages se refusent cependant à vivre au cœur de ce monde désacralisé. Mais comment parviennent-ils à rétablir le lien brisé entre le sacré et l'espace? On a déjà vu que la tentative amorcée par Sygne dans *L'Otage* s'est soldée par un échec. Cet échec pourrait-il signifier l'irréversibilité du processus de désacralisation de l'espace que Claudel met en scène dans la Trilogie? Une telle hypothèse est envisageable, du moins si l'on considère l'espace concret représenté sur la scène. En effet, il semble qu'à partir du troisième acte du *Pain dur* (donc après le meurtre de Turelure par son fils Louis), Claudel choisit d'introduire dans le drame un nouveau type d'espace, d'un niveau supérieur au lieu matériel où évoluent les personnages, qui demeure toutefois flou et intangible. C'est le personnage de Lumîr, la fiancée de Louis, exilée polonaise, qui la première exprime son dégoût pour « cette grande maison ravagée, dépossédée de ces maîtres, morte²²⁷... ». Pour elle, ce domaine réaménagé par Turelure est une « terre étrangère », non seulement parce qu'elle est d'origine polonaise, mais surtout parce que le domaine est marqué du signe du néant : « Rien autour de moi que la pluie sempiternelle, ou ce soleil blanc plus effrayant que la mort, / Qui ne me montre rien autour de moi que des figures *aussi vaines que le sable, un peuple d'ombres nulles*²²⁸. » Elle affirme aussi: « la réalité est absente. La vraie vie est absente²²⁹ », voulant montrer par là que le monde construit par Turelure et accepté comme tel par les autres

²²⁵ Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 673.

²²⁶ « Venez dans mon palais, vous y verrez ma gloire », *ibid.*, p. 677.

²²⁷ Paul Claudel, *Le Pain dur*, *op. cit.*, p. 52.

²²⁸ *Ibid.*, p. 53. C'est nous qui soulignons.

²²⁹ *Ibid.*

protagonistes n'a que l'apparence du réel puisqu'il est dépouillé de toute référence à un univers supérieur, seule « véritable » réalité (le monde matériel étant destiné à refléter, représenter cet univers supérieur). La solution de Lumîr est donc de fuir cet univers illusoire. Dès le premier acte, elle confie sa résolution à Sichel, la maîtresse de Turelure, et déclare qu'elle veut moins enlever la Pologne aux mains de l'envahisseur russe que créer une « nouvelle Pologne. [...] *Au-delà d'ici*. De ceux-là faite qui sont morts pour elle²³⁰. » Elle précise son désir lorsqu'elle tente de convaincre Louis de l'accompagner dans sa fuite : « Je veux que tu m'accompagnes où je vais. [...] En Pologne et plus loin que la Pologne. La patrie de tristesse, Ur de Chaldée, la source des larmes dans le cœur de celle que tu aimes. Dans ce pays avec moi qui est plus près que la Pologne²³¹. » Et il n'y a qu'un unique moyen pour rejoindre cette patrie idyllique extérieure au monde des apparences : il faut embrasser la mort. Lumîr l'a compris et c'est la raison pour laquelle elle choisit de retourner en Pologne où elle est condamnée à la pendaison.

On remarque donc ici que la « resacralisation » de l'espace s'effectue, dans *Le Pain dur*, non pas sur la scène, et devant les yeux du spectateur, mais au-delà de la scène, dans un lieu qui appartient plus au rêve qu'au monde matériel, et qui n'est accessible qu'à travers la mort du corps²³². Or, ce moyen pour contrer l'invasion de la scène par le profane pose évidemment problème dans une pièce de théâtre, qui a pour but de *représenter* les choses. Comment Claudel représentera-t-il le sacré dans la dernière pièce

²³⁰ *Ibid.*, p. 7. C'est nous qui soulignons.

²³¹ *Ibid.*, p. 56.

²³² Par souci d'exactitude cependant, il faudrait préciser que Lumîr choisit l'exil « sans aucun espoir, dans le ciel et sur la terre » (p. 58), ce qui signifie qu'elle ne croit pas qu'elle rejoindra un paradis ou un royaume divin après sa mort. C'est pourquoi on peut dire que son désir reste flou, qu'il ne se dessine pas en une image claire. Il n'en reste pas moins que Lumîr est le seul personnage du drame à entretenir une sorte de nostalgie de l'infini, d'un lieu consacré, et que même si sa raison n'adhère à aucune croyance religieuse, elle conserve une sensibilité différente des autres qui lui permet de prendre conscience du « désert » où sont enfermés les autres personnages et de chercher par tous les moyens à lui échapper.

de la Trilogie, où là aussi, comme on l'a mentionné plus haut, les personnages sont aux prises avec une tentative de désacralisation de leur monde? Tout d'abord, il faut noter que l'atmosphère du *Père humilié* est radicalement différente de celle des deux drames précédents, comme le constate Didier Alexandre selon qui dans ce drame « Claudel renou[e] avec le lyrisme qu'il [a] voulu combattre dans *L'Otage* et les drames qui suivirent²³³. » Cette réapparition d'une esthétique lyrique dans la dramaturgie claudélienne est importante, car elle transporte le spectateur dans un univers plus poétique que réaliste, une sorte d'univers onirique où les lieux sont nécessairement symboliques et renvoient à une réalité supérieure. Ainsi, le jardin où se déroule le premier acte peut être rapproché du « jardin clos » du Cantique des cantiques²³⁴. Évidemment, on pense aussi au jardin d'Eden avant la chute d'Adam, parce que Claudel insiste, dans ses didascalies et ses dialogues, sur la beauté du décor²³⁵ et qu'il situe le début de sa pièce en plein cœur du printemps, au mois de mai. Par ailleurs, toujours au sujet du jardin, Nathalie Macé remarque qu'il « présente toutes les caractéristiques d'une œuvre poétique, échappant au temps ("Ici le temps n'est plus"), au hasard ("Ici j'ai détruit cet ennemi qui de tous lieux chassait notre cœur insatisfait et qu'on appelle le hasard. [...]")²³⁶ ». Rappelons que pour Claudel le temps est le domaine privilégié du diable, puisque sans la chute du royaume de Dieu de ce dernier il ne serait pas apparu ; par conséquent ce jardin du premier acte qui semble suspendu dans une réalité extérieure, en marge de la temporalité ordinaire, peut aisément être considéré comme un lieu entièrement imprégné de sacré – au même titre que le temple d'*Athalie* par exemple, d'où

²³³ Didier Alexandre, « *Le Père humilié*. Notice », *op. cit.*, p. 1524.

²³⁴ *Ibid.*, p. 1538.

²³⁵ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 127, 128, 145.

²³⁶ Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 45. Les phrases entre parenthèses sont prononcées par Orian (p. 144), qui s'est déguisé en jardinier pour la fête costumée se déroulant dans les jardins du prince Wronsky.

toute impureté est bannie. Toutefois, notons que ce dernier décor servait aussi à délimiter nettement l'espace sacré et l'espace profane – en l'occurrence le palais de la reine Athalie, absent de la scène – en interdisant l'accès à tous les « profanes » (c'est-à-dire ceux qui refusent de voir en Yahvé leur Dieu). Or, il semble que les jardins de la villa Wronsky ne tracent pas de frontières distinctes entre deux types d'espace, comme si le sacré venait envahir tout l'univers des personnages. Certes, le premier acte est marqué par des discussions politiques au cours desquelles certains personnages font part de leur inquiétude quant au destin de la ville de Rome où est située la villa et qui risque l'invasion par les troupes de Garibaldi²³⁷ ; cependant leurs craintes n'atténuent pas le caractère onirique du moment, comme si l'essentiel du drame résidait plus dans une atmosphère particulière que dans l'intrigue ou dans les discussions entre les personnages. Le prince Wronsky lui-même commente, en contemplant Pensée qui s'amuse à guider les yeux fermés le chevalier Orian, filleul du Pape, à travers les méandres du jardin : « Quelle scène étrange! ». Et il ajoute un peu plus loin : « Rome est ce qui dure », reprenant l'idée selon laquelle le temps (et donc la corruption) n'a pas de prise sur cet espace.

Une pareille invasion du sacré sur la scène rappelle le phénomène se produisant au dénouement d'*Andromaque* et de *Phèdre*, dont il a été question au premier chapitre. Là aussi, dans les deux cas, on est témoin d'un changement soudain dans l'atmosphère qui semble indiquer que le sacré – et son irrationalité – ont entièrement pris possession de la scène, laissant le spectateur et les personnages dans un état d'hébétude que les dernières répliques (destinées à rétablir une forme de vraisemblance) ne parviennent pas à

²³⁷ Par exemple la conversation entre le prince Wronsky, qui déplore la menace pesant sur Rome, et Lady U, qui au contraire voudrait voir Rome s'intégrer à la nouvelle Italie, *op. cit.*, p. 140-141.

dissiper complètement. En effet, *Andromaque* se termine avec la célèbre tirade de la « folie d'Oreste », interrompue par la courte exhortation à fuir de son confident Pylade, laquelle ne suffit pas à effacer l'impression créée par les visions infernales que vient de décrire Oreste. Dans la même optique, le dernier acte de Phèdre est marqué par le fameux « récit de Thérémène » qui introduit – fait rare chez Racine – un élément de merveilleux prenant la forme du monstre marin s'attaquant à Hippolyte. Ce récit est immédiatement suivi du suicide de Phèdre, ce qui intensifie le climat de terreur déjà présent, car quoique l'aspect « merveilleux » disparaisse, l'arrivée soudaine de Phèdre sur la scène ne fait pas sortir les spectateurs et les autres personnages de l'état de stupeur où les a plongés le récit de Thérémène, mais l'exacerbe au contraire. Cependant, ce climat d'irrationalité ou d'onirisme présent chez les deux dramaturges est destiné à créer deux effets exactement opposés. Si chez Racine le basculement de la tragédie dans un univers entièrement sacralisé et donc entièrement inconnu a pour conséquence d'installer un climat de terreur (ou à tout le moins un climat d'incertitude et d'angoisse) sur la scène et dans le public, chez Claudel, au contraire, ce basculement permet la création d'une atmosphère qu'on pourrait qualifier d'« éthérée », d'un climat d'apesanteur qui semble vouloir contredire la crudité du réalisme de *L'Otage* et surtout du *Pain dur*²³⁸. C'est ce qui permet à Didier Alexandre d'affirmer que dans le *Père humilié*, l'écriture de Claudel « per[d] en intensité dramatique²³⁹ » pour devenir plus poétique. On pourrait même dire que l'atmosphère onirique s'intensifie graduellement et qu'elle atteint son paroxysme au quatrième acte, quand Orso revient auprès de Pensée et se fait passer pour Orian, ce dernier étant mort au

²³⁸ C'est ce qu'affirment Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit, pour qui « le drame n'a plus la "férocity" de *L'Otage*, ou la "brutalité" du *Pain dur* ». *Études sur la « Trilogie » de Claudel*. Le Père humilié, Paris, Lettres modernes, vol. 87, n° 3, 1968, p. 46.

²³⁹ Didier Alexandre, « *Le Père humilié*. Notice », *op. cit.*, p. 1524.

combat. Une telle simulation est inutile pour la suite de l'intrigue, elle n'est motivée par aucune nécessité dramatique et semble donc principalement destinée à rendre présents, palpables, le souvenir et l'âme du défunt : « Tout ce que j'ai dit, oui, c'est bien lui qui vous le disait par ma bouche. Nous ne nous sommes pas quittés », prétend Orso en révélant la substitution à la jeune fille.

Cette scène semble faire basculer l'espace-temps dans un univers d'où tout réalisme est écarté et qui ouvre une voie de communication entre les vivants et les morts. Notons que ce phénomène se rapproche de ce qu'on peut observer dans le dernier acte de *Partage de midi*, l'un des drames majeurs de Claudel qui marque, selon Nathalie Macé, son entrée dans la maturité²⁴⁰. En effet, dans une des scènes les plus importantes du drame, intitulée le *Cantique de Mesa*, le personnage principal, trahi et abandonné par sa maîtresse, improvise une prière en forme d'acte de contrition qui devient peu à peu une sorte de sacrement non officiel mêlant la confession, l'extrême-onction, la communion et le mariage. Toutefois l'intérêt du *Cantique* pour la question qui nous occupe ne réside pas tant dans le mélange des sacrements ou dans la fusion s'opérant entre la représentation théâtrale et la cérémonie religieuse que dans l'utilisation particulière de l'espace au cours de cette scène : car à ce moment, tout comme dans le dénouement du *Père humilié*, les frontières entre le monde « réel », matériel, et le monde de l'« au-delà », l'infini, paraissent se dissoudre et les deux réalités s'interpénètrent²⁴¹. C'est un peu ce qui se produit, sur une échelle moins « cosmique », entre Orian et Pensée, puisque la mort du

²⁴⁰ Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 244. Macé voit d'ailleurs dans le personnage d'Orian une refonte du poète-aventurier Mesa, p. 44.

²⁴¹ Voir Cécile Turettes, *Revue d'histoire du théâtre*, vol 232, n° 4, 2006, p. 267.

premier n'empêche pas la seconde de « sentir²⁴² » sa présence et même de communiquer avec lui : « c'est mon âme à la sienne mêlée qu'il faut que tu lui rapportes. Respire-là, frère chéri, cette âme d'Orian en moi mêlée à celle de Pensée²⁴³ ! », déclare-t-elle à Orso qui doit retourner sur le champ de bataille où Orian est enterré²⁴⁴.

Ainsi, on constate que l'utilisation que Claudel fait de l'espace dans *Le Père humilié* semble répondre aux deux premiers volets de la Trilogie, en opposant au climat de réalisme nu qui règne au cœur de ces pièces un univers imprégné d'onirisme confondant la réalité visible, finie, et la réalité invisible, infinie, pour former un seul espace où tout le visible, des lieux (le jardin) aux objets (les tubéreuses) en passant par les personnages (Orso), véhicule le sacré.

L'étude du rapport du divin au temps et à l'espace dans la Trilogie historique des Coûfontaine met en lumière les contradictions qui sont liées à l'incarnation du divin dans le monde (le monde étant assimilé, dans le texte théâtral, à la scène). Ces contradictions ne semblent en outre trouver une résolution qu'à travers un dépassement de l'espace-temps historique, dans *Le Père humilié*. C'est donc l'entrée dans le monde du rêve qui permet à une forme de sacré irrationnelle, en marge de l'histoire et du monde matériel (ou d'un niveau supérieur à eux), de prendre possession de la scène pour instaurer une sorte de Royaume céleste poétique. Toutefois, il serait erroné d'affirmer que l'irruption du rêve correspond chez Claudel à une fuite de la réalité : lui-même a sévèrement critiqué l'école Romantique, « dont l'onirisme séduisant, plus ou moins extravagant et “fantastique”, a

²⁴² Dans tous les sens du terme, car c'est en respirant le parfum d'une corbeille de tubéreuses, sous lesquelles le cœur d'Orian est dissimulé, que Pensée ressent si fortement la présence de son amant qu'elle défaille, Paul Claudel, « *Le Père humilié* », *op. cit.*, p. 189.

²⁴³ *Ibid.*, p. 201.

²⁴⁴ Nathalie Macé analyse en détail une situation similaire d'échange sans interférence dans *Le Soulier de satin*, où Claudel développe l'idée plus en profondeur dans le rapport entre la défunte Prouhèze et sa fille Sept-Épée. *Op. cit.*, p. 520.

animé la création poétique²⁴⁵ ». En effet, on pourrait dire que dans l'univers dramatique de Claudel le rêve ne s'oppose pas nécessairement à la réalité. Au contraire, la faculté des personnages d'entrer dans un rêve (ou dans certains cas dans une « transe »), leur permettrait de « jouir d'un point de vue privilégié qui embrasse à la fois “notre monde des apparences” et “celui de la réalité divine”²⁴⁶ ». Par conséquent le rêve n'est pas une fuite, mais une forme du regard qui englobe le plus grand nombre de facteurs du monde réel, qui dépasse le monde matériel sans pour autant le nier. C'est ainsi que les personnages qui se privent de rêver pour n'affirmer que les apparences en viennent à évoluer dans une réalité de plus en plus fantomatique, de plus en plus intangible. On le voit particulièrement avec Lumîr : son « rêve impossible [...] – privé de tout espoir car elle est athée – condamne à l'inexistence la réalité autour d'elle²⁴⁷. » Le fait que Lumîr demeure au seuil de ce monde du rêve (le monde des choses invisibles), car elle en refuse l'existence malgré son désir d'infini, l'empêche du même coup de s'ancrer dans la réalité matérielle. Son cri désespéré déjà cité : « La réalité est absente. La vraie vie est absente » signifie que, parce qu'il lui est impossible de faire l'expérience du monde des choses invisibles, il lui est tout aussi impossible de conserver le sens du réel, lequel s'efface peu à peu pour se voir réduit à une ombre, un ensemble de figures fantomatiques. Le rêve donc, ou tout simplement la faculté de rêver, plutôt que de dissimuler la réalité aux yeux des personnages, la révèle plus clairement.

²⁴⁵ André Espiau de la Maëstre, « Le rêve dans la pensée et l'œuvre de Paul Claudel », *Archives des lettres modernes*, vol. 148 n° IV, 1973, p. 5.

²⁴⁶ Mitchell Shackleton, « Rêve et réalité chez Claudel », *French Studies in Southern Africa*, vol. 7, 1978, p. 52.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

CHAPITRE IV
La relation à l'autre comme rapport privilégié avec le divin dans le théâtre claudélien

L'autre comme rappel de Dieu

On a vu au chapitre précédent que le divin « officiel », c'est-à-dire le divin représenté par l'institution, était menacé de désacralisation, et que la solution proposée par Claudel dans son théâtre consistait en la création d'un nouvel espace-temps entièrement envahi par le sacré, à la manière des tragédies profanes de Racine, mais visant un effet complètement opposé (plutôt que de véhiculer la terreur, cet espace-temps véhicule la paix). Cependant, un autre moyen utilisé par Claudel pour préserver le sacré dans ses pièces est de faire en sorte que ses personnages développent une relation personnelle au divin, ce qui ne se fera pas à travers leur rapport à l'institution (rapport dans certains cas inexistant), mais bien à travers le rapport personnel, intime, aux autres personnages du drame. Ainsi, dans *L'Otage*, la présence indésirable du Pape, représentant de l'institution, au domaine de Dormant, ne serait pas si catastrophique pour Sygne si la jeune fille n'avait pas promis à son cousin Georges de l'épouser. Car elle doit alors choisir entre la parole prétendument « profane » donnée à Georges (le serment qu'elle a fait de l'épouser) et la promesse sacrée, implicite, contenue dans son baptême, celle de demeurer « soldat de Dieu » jusqu'à la mort et même jusqu'à l'humiliation. Le choix est intolérable, impossible presque et le lecteur, comme semble-t-il l'auteur lui-même²⁴⁸, est laissé dans l'incertitude quant au bien-fondé de la décision de Sygne, qui choisit de « sauver le Pape », de sauver donc l'institution qui est l'image temporelle de Dieu, sous la pression du curé Badilon, ce dernier l'assurant qu'il s'agit de la volonté de Dieu. C'est

²⁴⁸ « *Je crois* qu'elle est sauvée », écrit-il dans une lettre à Henriette Chiasson, « Autour de *L'Otage* », *op. cit.*, p. 1297 (c'est nous qui soulignons).

d'ailleurs en lien avec ce dilemme insupportable que Georges Bernanos formule sa sévère critique de *L'Otage*. Comme l'explique Jacques Chabot, le romancier catholique ne peut admettre que Dieu demande à ses serviteurs de lui sacrifier leur honneur et leur amour humain, qui participe de l'amour divin. Il voit dans la requête du curé Badilon rien moins qu'un sacrilège, qui déforme complètement l'idée de sacrifice : « Les dévots seuls de l'espèce des “fanatiques bornés” sont capables de confondre aussi injurieusement l'amour de Dieu et le service de son règne avec une indécente papôlatrie », et plus loin : « la parole donnée à Dieu (la foi) ou aux hommes (la fidélité), fonde la principale vertu, dont [Bernanos] aurait voulu faire une quatrième théologale, de l’*“honneur chrétien”*²⁴⁹ ». Chabot, reprenant Bernanos, comprend la contradiction fondamentale au cœur de *L'Otage* : entre deux images de Dieu, celle que projette l'Église et celle que projette l'être aimé, il faut choisir, et en choisissant ce qu'elle croit être le « vrai Dieu », Sygne conduit son cousin à la damnation. Car en faisant un serment à Georges, Sygne a donné à leur relation un caractère sacré et, en violant sa promesse, elle profane son rapport avec son cousin, le réduisant du même coup au désespoir puisqu'elle était la dernière personne en qui il disait pouvoir se fier, en qui il avait placé sa foi. À partir de là, on peut se demander si Sygne ne s'est pas méprise sur le sens de la mission que Dieu lui demandait d'accomplir, et même s'il lui aurait jamais été possible de seulement comprendre qu'elle était cette mission, puisque pour « sauver » le représentant de Dieu sur terre, elle doit repousser un aspect très important de sa réalité, l'appel de la personne qu'elle aime.

Le dilemme de Sygne permet donc de voir clairement l'opposition se dessinant entre ce qu'on a appelé les formes « officielles » du divin, c'est-à-dire celles qui sont encadrées par l'institution, et les formes liées à une expérience plus personnelle,

²⁴⁹ Jacques Chabot, art. cit., pp. 52 et 59.

individuelle, de ce même divin. En effet, dans la Trilogie, tout comme d'ailleurs dans l'ensemble du théâtre de Claudel, il semble que le divin se manifeste aux personnages plus à travers les relations personnelles (et particulièrement les relations amoureuses) que ces derniers entretiennent entre eux qu'à travers leurs rapports – parfois lointains – avec l'institution officielle. Car comme le souligne Nathalie Macé, dans toute l'œuvre de Claudel, « le visible est “allusion” à l'invisible²⁵⁰ », c'est-à-dire que tout ce qui existe est une image (certes imparfaite) de Dieu. Ainsi, l'autre apparaît dans l'horizon du personnage comme le rappel, la représentation concrète d'un Dieu qui autrement lui resterait passablement étranger, la relation *personnelle* avec un autre permettant des rapports plus profonds que ceux qui peuvent se tisser avec la seule institution. Un tel phénomène se produit, selon Claudel, à la suite de l'incarnation de Dieu dans la personne de Jésus-Christ, comme l'explique l'un de ses textes exégétiques :

Quand Dieu [...] s'est emparé de la forme humaine, quand Il l'a assumée à Son usage, quand Il s'est mis dedans, Il a commis un abus intolérable, un attentat, également contraire à la justice, au bon sens et à la propriété [...]. Il a détourné nos fonds à Son profit, Il a réclamé d'un seul coup pour Son Père tout cet avoir, tout ce bien en exploitation, que nous considérons au plus comme matière à fermage et à contrat avarement discuté. C'est pourquoi il a mérité le titre de *Voleur*, qu'Il s'est à Lui-même officiellement attribué²⁵¹.

Dieu, en devenant humain, aurait fait en sorte que tout autre être humain soit marqué de son sceau, institué comme signe de Lui. Dans le théâtre de Claudel cette reconnaissance de la personne comme signe de Dieu se manifeste tout particulièrement dans la rencontre amoureuse. En effet, à la suite d'Ernest Beaumont, on pourrait qualifier l'attirance que certains personnages développent l'un pour l'autre – ou qu'ils développent pour un autre

²⁵⁰ Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 258.

²⁵¹ Paul Claudel, « Un poète regarde la croix », *Œuvres complètes XIX, op. cit.*, p. 270.

– d'« irrésistible²⁵² ». Or, cette irrésistibilité n'est autre que le reflet du désir inassouvi que l'humain ressent pour Dieu. On a déjà abordé brièvement le désir que Georges, dans *L'Otage*, ressent pour sa cousine, un désir étroitement lié à sa relation au divin (ainsi la trahison de Sygne lui apparaît comme une ultime trahison de Dieu). Toujours dans *L'Otage*, on peut voir un lien encore plus explicite naître entre l'amour humain et l'amour divin, avec le personnage de Turelure. Paradoxalement, ce dernier semble mieux comprendre que Georges le sens de l'amour qu'il ressent pour Sygne ; en effet il pressent que celle-ci, en acceptant son amour, peut le mener à la lumière, à la connaissance divine : « Mon corps est rompu, mon âme est dans les ténèbres et je tourne vers vous mon visage plein de crimes et de désespoir²⁵³ ! », lui déclare-t-il dans une tirade que des critiques ont rapprochée de la violente déclaration d'amour de don Camille à Prouhèze dans *Le soulier de satin*²⁵⁴. Tout comme le renégat don Camille, bien que peut-être un peu plus obscurément que lui, Turelure devine que seule une union avec l'autre, cet autre absolu qu'est l'être féminin, peut le sauver, l'arracher à son néant. Soulignons qu'ici le personnage salvateur est incarné par une femme, ce qui est quasiment la norme dans le théâtre claudélien. C'est d'ailleurs ce qu'indique, dans son article sur la figure féminine chez Claudel, Dominique Millet-Gérard pour qui la femme claudélienne, dont le rôle est fondamentalement spirituel, constitue l'image par excellence du divin. Ainsi, selon Millet-Gérard le personnage féminin serait « une constellation, une coagulation de sens parfois contradictoires, [qui] a le don d'orienter vers une vérité supérieure, par et à travers

²⁵² En ce qui concerne, les liens entre la figure dantesque de Béatrice et les héroïnes du théâtre claudélien, voir Ernest Beaumont, *Le sens de l'amour dans le théâtre de Claudel : le thème de Béatrice*, Paris, Lettres modernes, 1958, 159 p.

²⁵³ Paul Claudel, *L'Otage*, *op. cit.*, p. 942.

²⁵⁴ Voir entre autres Didier Alexandre, « *L'Otage*. Notice », *op. cit.*, p. 1596 ; Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 39 ; Jean-Pierre Kempf et Jacques Petit, *op. cit.*, p. 51.

sa présence charnelle, transcrite en littérature au moyen d'un jeu d'images ambivalentes, caractérisations concrètes toutes prêtes à se laisser projeter au lieu du sens spirituel²⁵⁵. » La femme est donc un signe ou une image du divin parce que son visage est énigmatique, un mystère pour l'homme s'apparentant au mystère de Dieu : « Claudel n'évoque-t-il pas devant son ami et "complice" Suarès en 1905 "ce personnage réel et concret que nous appelons Dieu et qui est aussi inexplicable qu'une femme"²⁵⁶ ? »

Par ailleurs, Claudel explique l'« irrésistibilité » de l'attirance de l'homme pour la femme par le fait que, cette dernière ayant été tirée de la côte du premier homme, « il y a désormais, intérieur à lui, quelque chose de dessiné par le manque, un vide qu'aucune chair, rien de mortel, ne suffira à boucher²⁵⁷ ». Dans ses *Feuilles de saints*, Claudel note ainsi que « la nécessité que les créatures éprouvent les unes pour les autres [...] est donc la nécessité de ce que les créatures comportent de divin, de cette image qu'elles en offrent²⁵⁸. » Le personnage est donc dans une relation de dépendance au divin, il ne peut se suffire à lui-même mais doit compter sur le divin qui, à travers l'autre, le complète. Notons qu'on retrouve une semblable situation de dépendance dans les tragédies profanes de Racine, comme on l'a vu au premier chapitre, où certains personnages (Oreste et Phèdre) sont sous l'emprise d'une force extérieure qui va jusqu'à prendre possession d'eux. Cependant, une telle forme de dépendance se révèle pour eux catastrophique, car elle leur fait perdre le contrôle d'eux-mêmes et ultimement, pour Oreste, le contact avec le monde et avec sa propre personne. Ainsi, chez Racine, le sacré en pénétrant dans le

²⁵⁵ Dominique Millet-Gérard, « La figure féminine chez Claudel », *Claudiel Studies*, vol. 15, n° 1, 1988, p. 17.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁷ Paul Claudel, « L'Évangile d'Isaïe », cité par Dominique Millet-Gérard, art. cit., p. 23.

²⁵⁸ Paul Claudel, « Feuilles de saints », cité dans Ernest Beaumont, *op. cit.*, p. 28 (c'est nous qui soulignons).

personnage crée un trouble, un déséquilibre et finalement une dépossession, alors que chez Claudel c'est exactement le contraire qui se produit, car le divin vient combler un manque ou un vide existentiel.

En résumé, dans le théâtre claudélien, le visage de la femme rappelle au personnage le paradis perdu. Ce rappel fonctionne, on l'a vu, comme un miroir, c'est-à-dire un miroir qui non seulement découvre l'homme à lui-même, mais encore lui indique son origine, qui est divine. Ainsi l'homme ne peut-il se connaître véritablement que s'il connaît son origine, et la femme constitue en même temps une image de cette origine et une partie de ce qui manque à l'homme pour être complètement lui-même. C'est ce qu'a compris Turelure lorsqu'il déclare à Sygne : « Je le vois, il y a d'autres rapports entre les hommes que d'essayer d'avoir le meilleur l'un de l'autre et de payer ses contributions²⁵⁹ » ; et c'est pourquoi il peut aussi lui affirmer : « si je vous aime, c'est qu'il y a tout de même en vous quelque chose qui est capable d'être aimé par moi²⁶⁰ ». Il tient sensiblement le même discours à la comtesse Lumîr dans *Le Pain dur*. Certes, son amour aussi soudain qu'improbable pour la fiancée de son fils ressemble à une « passion sénile²⁶¹ » ridicule, cependant les paroles qu'il adresse à la jeune fille disent bien son désespoir, son désir de retrouver son origine et la vérité de son existence : « Faites-moi oublier la mort! Faites-moi oublier le temps! Faites-moi trouver intérêt à quelque chose hors de moi! / Utilisez en moi ce qui était fait pour servir et à quoi personne n'a jamais

²⁵⁹ Paul Claudel, *L'Otage*, *op. cit.*, p. 937

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 943.

²⁶¹ Pour reprendre l'expression employée par Henri Dérioux dans « Quelques propositions sur Claudel », *Mercure de France*, n° 848, 15 octobre 1933, p. 263.

cru.²⁶² » Ainsi, cette incarnation de Dieu dans la femme rend l'idée du divin vivante, empêche son statisme et donc sa mort, comme l'indique Brooks Lachance :

On peut voir dans le passage de Dieu à la femme [...] le passage d'un univers théologique et conceptuel, celui d'*Art poétique*, à l'espace personnel d'une accession à lui-même du sujet, accession qui ne peut se faire que si la femme prend la place de Dieu, afin d'arracher le poète à son pharisaïsme. Alors que Dieu *est*, la femme *arrive* [...] ²⁶³.

Mais tous les personnages masculins ne sont pas aussi réceptifs que Turelure à ce signe divin qu'est la femme. Louis, par exemple, finit par refuser d'accompagner sa fiancée Lumîr alors qu'elle lui propose pourtant l'éternité :

Deux âmes humaines dans le néant qui sont capables de se donner l'une à l'autre, / Et en une seule seconde, pareille à la détonation de tout le temps qui s'anéantit, de remplacer toutes choses l'une par l'autre! [...] Ah, si la vie était longue, / Cela vaudrait la peine d'être heureux. Mais elle est courte et il y a moyen de la rendre plus courte encore. [...] / Si courte que l'éternité y tienne! Si courte que ce monde y tienne dont nous ne voulons pas et ce bonheur dont les gens font tant d'affaires! / Si petite, si serrée, si stricte, si raccourcie, que rien autre chose que nous deux y tienne ²⁶⁴!

On voit ici que la jeune fille comprend que l'union avec l'être aimé permet d'actualiser l'éternité dans le présent et donc pénétrer dans un temps et un espace qui échappent à la corruption du monde. Comme l'indique Michel Lioure, « le don mutuel que se font deux cœurs apparaît [...] suffisant pour transfigurer l'existence en la rendant, le temps d'un éclair, "si courte que l'éternité y tienne"²⁶⁵ ».

Cette idée de la Grâce divine incarnée par la femme et repoussée par l'homme est utilisée par Claudel dans l'analyse qu'il propose du théâtre racinien dans sa *Conversation sur Jean Racine*, son dernier texte publié. En effet, Claudel conclut son texte en s'attardant sur le personnage de Phèdre, qu'il commence par comparer à Cassandre et à qui il finit par prêter des caractéristiques similaires à celles de sa Lumîr :

²⁶² Paul Claudel, *Le Pain dur*, op. cit., p. 21.

²⁶³ Brooks Lachance, « "Le jeu du monde" : l'univers fini et sa transposition théâtrale chez Paul Claudel », *Études de lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, n^{os} 1-2, 2000, p. 190.

²⁶⁴ Paul Claudel, *Le Pain dur*, op. cit., p. 55.

²⁶⁵ Michel Lioure, art. cit., p. 31.

C'est seulement en préparant la lecture du présent dialogue que je me suis demandé la raison de cette suggestion assez inattendue d'une analogie entre Phèdre et Cassandre. Et, plus inattendu encore, de ce goût de Racine pour le thème d'une femme amoureuse passionnée d'un homme qui ne l'aime pas. – Trait de lumière! – Depuis ma conversion, depuis que m'est tombé sous les yeux le chapitre VIII des *Proverbes* (Épître de l'Immaculée Conception), je n'ai cessé de voir dans la femme une image (ou une caricature) de la Sagesse divine. Mais la Sagesse divine repoussée par les hommes (Évangile des Noces) n'est-ce pas Cassandre qui n'obtient la voix de personne, n'est-ce pas Phèdre et toutes les femmes avec elles qui n'obtiennent de l'homme qu'un contact précaire et fugitif²⁶⁶?

Un peu plus haut dans le texte, Claudel a proposé une interprétation inédite de la scène où Phèdre avoue son amour à Hippolyte. Commentant cette réplique d'Hippolyte à son confident Thérémène, qui survient juste après son entretien avec Phèdre (« Je ne puis sans horreur me regarder moi-même²⁶⁷ »), Claudel s'interroge : « Si l'on imaginait une espèce de connivence, une attraction involontaire... [...] Si c'était Phèdre qui reculait, et si c'était Hippolyte, comme fasciné et ne sachant ce qu'il fait, insensiblement, lentement, lentement, qui pas à pas vers elle... » Ainsi le dramaturge place-t-il côte à côte Phèdre et Hippolyte en les identifiant tous deux comme « victime[s] à la fois et complice[s] d'une puissance inconnue, ambivalente et suspecte²⁶⁸ ». Une telle interprétation rappelle la définition que Rudolf Otto formule du sacré, définition que l'on a rapportée dans le premier chapitre et qui stipule que le sacré serait une force oscillant constamment entre deux pôles, l'un fascinant (*fascinans*) et l'autre repoussant (*tremendum*). Cette force, dans *Phèdre* et selon la lecture qu'en fait Claudel, semble évidemment une force principalement maléfique, cependant Claudel, comme on vient de le voir, finit son texte en associant la femme criminelle à une « image (ou [une] caricature) de la Sagesse divine », comme pour insister sur le fait que tout peut servir à l'œuvre divine, même les forces du mal (une idée qu'il exploitera en profondeur dans *Le Soulier de satin*).

²⁶⁶ Paul Claudel, *Conversation sur Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956, p. 46.

²⁶⁷ Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 565.

²⁶⁸ Paul Claudel, « Conversation sur Jean Racine », *op. cit.*, p. 45.

Il faut toutefois préciser que la Grâce (ou la « Sagesse divine »), chez Claudel, ne se déguise pas toujours en femme. En effet, le personnage de Pensée dans *Le Père humilié* semble présenter le même manque ou vide dont on a fait mention pour Turelure, un manque qui attend d'être comblé. Sur ce point, la situation de Pensée est sans doute plus dramatique encore que celle de Turelure, en raison de sa cécité. En effet, pour être capable d'évoluer dans le monde, pour sortir d'elle-même afin de connaître l'univers qui l'entoure, Pensée a nécessairement besoin de s'appuyer sur quelqu'un d'autre. C'est ce qu'elle explique à Orian lors de leur dernier entretien, alors qu'elle essaie de le convaincre de rester avec elle plutôt que de repartir à la guerre :

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 le connais²⁶⁹.

Il est vrai que ces paroles de Pensée ne concernent pas directement la connaissance du divin. Toutefois, on a vu plus haut que chez Claudel tout « le visible est "allusion" à l'invisible²⁷⁰ », et donc, que tout dans le monde « parle » en quelque sorte de Dieu. Pour comprendre ce langage du monde, la jeune aveugle peut certes compter sur son ouïe extrêmement sensible²⁷¹, mais comme elle le dit elle-même, elle ne parvient à la sensation de l'existence qu'à travers le contact avec un corps extérieur au sien. Sinon, elle reste enfermée en elle-même, ce qui lui fait perdre le contact avec la réalité et par conséquent la prévient de pouvoir jamais rencontrer le divin. Mais grâce à l'amour d'Orian, elle peut déclarer sa joie d'avoir été choisie entre toutes les jeunes filles dans des termes qui rappellent le Magnificat : « Il est venu jusqu'à moi, qui suis la dernière des

²⁶⁹ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 175.

²⁷⁰ Voir note p. 3.

²⁷¹ « C'est ainsi que je te vois toujours attentive et attendante / Comme si tu n'avais d'oreilles que pour ce qui au-dehors va arriver », lui fait remarquer sa mère Sichel (Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 190).

femmes! Malheureuse, obscurcie, il est venu à moi, quand il aurait pu en trouver une plus belle²⁷² ! » Comme le signale Nathalie Macé, « Pensée aveugle ouvre les yeux de l'âme à la lumière de Dieu [...] et, à l'image de la Vierge Marie [...], elle a accepté d'être visitée par l'Esprit²⁷³ ». Ainsi, on comprend qu'il est nécessaire pour Pensée, comme pour tout personnage claudélien, d'être ouvert à la possibilité de rencontrer l'autre pour connaître Dieu²⁷⁴. On voit clairement ici que, dans la Trilogie, il ne saurait y avoir d'expérience du divin pour les personnages sans un contact avec l'extérieur d'eux-mêmes. Or, les tragédies profanes de Racine nous montrent exactement le contraire. En effet, les personnages dont le contact avec le sacré est le plus important – Oreste et Phèdre – semblent perdre tout contact avec l'extérieur, avec l'autre, lorsqu'ils sont envahis par le sacré : Oreste sombre dans la folie et Phèdre a des hallucinations. Ils entrent ainsi dans un monde parallèle où l'autre n'est pas admis.

L'ambiguïté de l'autre

En étudiant les trois pièces du cycle des Coûfontaine, on se rend compte que le rapport au divin passe par une relation avec l'autre, une relation qui est préférablement amoureuse. Pour que cette rencontre se produise, il est primordial que le personnage y soit ouvert, ce qui n'est pas toujours le cas. Cependant, les problèmes de fermeture ne sont pas les plus graves dans la relation que les personnages claudéliens entretiennent à l'autre. Ils sont soumis à une autre épreuve beaucoup plus difficile à surmonter : celle du

²⁷² Paul Claudel, *op. cit.*, p. 198.

²⁷³ Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 243.

²⁷⁴ Notons que le personnage de Pensée, à forte teneur symbolique, est utilisé par Claudel pour représenter l'ensemble du peuple juif qui se trouve métaphoriquement plongé dans les mêmes ténèbres qu'elle, et à qui il faut montrer le chemin vers la lumière (c'est-à-dire vers la vraie foi). Ainsi Didier Alexandre voit-il dans la jeune aveugle une personnification de « la Synagogue, représentée les yeux bandées », « *Le Père humilié*. Notice », *op. cit.*, p. 1530. Pour une analyse en profondeur de la signification symbolique de la cécité de Pensée, voir aussi Danièle McDowell, « L'Aveuglement de Pensée. La dynamique de la nuit dans *Le Père humilié* », *Claudel Studies*, n° VIII, vol. 2, 1981, pp. 19-31.

caractère ambigu de toute relation à un autre être humain. En effet, l'être humain étant en même temps qu'une image du divin un être de chair, cela rend inévitablement sa relation avec les autres ambiguë, voire « dangereuse », pour reprendre une réflexion de Pensée²⁷⁵. C'est là le pari de Dieu qui veut s'incarner, être présent concrètement dans le monde, et doit pour ce faire habiter un corps vivant sans quoi il demeurerait à l'état abstrait de pure idée. Et ce corps certes tire son origine de Dieu, mais en même temps l'individu à qui le corps est confié est toujours libre ; par conséquent l'individu peut choisir de rester fidèle à son origine divine ou de la trahir. De la même manière, le personnage qui entre en contact avec le visage de l'autre peut décider de suivre jusqu'au bout le chemin qu'indique ce visage, ou encore de s'arrêter à ce visage pour se perdre en lui, et du même coup se perdre soi-même. Dominique Millet-Gérard résume ainsi ce paradoxe :

[I]l arrive que le désir de la chair se substitue à celui de l'image, ou que la femme elle-même propose la chair à la place de la « substance » : c'est là tout le thème, le déchirant refrain de l'œuvre de Claudel, de la « promesse qui ne peut être tenue [...] ». Ainsi l'image désirée se retourne en piège ; la femme se fait prévaricatrice, pourvoyeuse non point du bien, mais du mal – d'un mal susceptible cependant de se renverser à son tour et de devenir paradoxalement l'instrument du salut²⁷⁶.

On voit bien ici le parallèle à tracer avec le personnage de Phèdre, du moins selon l'interprétation qu'en fait Claudel dans sa *Conversation sur Jean Racine*. Phèdre, en même temps qu'elle se perd elle-même, devient un objet de perte pour ceux qui la côtoient : elle est responsable des morts d'Œnone et d'Hippolyte, et considère que sa propre mort « rend au jour [...] toute sa pureté²⁷⁷ ». Une telle idée de la femme comme porteuse de damnation n'est évidemment pas neuve, mais l'originalité de la vision de Claudel tient dans le fait qu'il considère Phèdre (comme toutes ses propres héroïnes)

²⁷⁵ Elle annonce à Orian : « voyez ces trois étoiles fatales qui me traversent de l'épaule jusqu'à la hanche, c'est Orion qui est le danger pour Orian », Paul Claudel, *Le Père humilié*, op. cit., p. 143.

²⁷⁶ Dominique Millet-Gérard, « La figure féminine chez Claudel », art. cit., p. 23.

²⁷⁷ Jean Racine, *Phèdre*, op. cit., p. 876.

comme détentrice d'une double clef pour le destin du personnage masculin : celle de sa damnation et celle de son salut. Il est facile de voir dans la pièce que Phèdre est un objet de damnation, cependant il est beaucoup plus difficile de repérer dans le texte de Racine des indices permettant d'appuyer la thèse de Claudel selon laquelle elle pourrait être dispensatrice de salut pour les autres personnages. Claudel, cependant, confond constamment ces deux rôles dans ses personnages féminins, les mélange au point où le personnage masculin, comme souvent le spectateur lui-même, se trouve plongé dans la confusion et est incapable de déterminer si la femme est là pour le mener à sa perte ou à son salut. En revanche, dans le théâtre racinien, il n'est pas question qu'un personnage puisse être un moyen d'accès au divin pour un autre.

Évidemment, les tragédies profanes de Racine n'abordent pas explicitement l'enjeu du salut, donc dans leur cas la question ne se pose pas, mais dans les tragédies bibliques, où le salut est un élément central (moins toutefois le salut individuel que le salut collectif), là non plus on n'y parvient pas à travers un personnage. Certes, Esther agit sur l'ordre de Dieu et c'est grâce à elle que le peuple est sauvé, néanmoins on ne peut pas dire qu'elle soit un signe de Dieu pour les autres personnages, qu'elle soit marquée de l'empreinte de Dieu. Par conséquent, dans les tragédies bibliques de Racine, la relation que les personnages entretiennent avec le divin est beaucoup plus directe et, si Dieu passe par des intermédiaires pour se faire entendre, jamais ceux-ci ne peuvent être confondus avec le divin. C'est sans doute là où réside toute la différence entre le judaïsme et le christianisme. En effet, le christianisme étant une religion de l'incarnation, Claudel se fera fort de dépeindre les ambiguïtés qui peuvent naître de cette conception du divin. C'est dans *Le Père humilié* qu'il semble pousser l'ambiguïté à son paroxysme, où le

rapport entre Orian et Pensée est décrit comme un enchaînement de mouvements contradictoires, oscillant constamment entre le rejet et l'irrésistible attraction²⁷⁸. Orian surtout paraît déchiré par un choix à faire, comme si choisir Pensée équivalait à rejeter Dieu, et vice-versa. Rien de concret n'empêche l'union des deux amants, si ce n'est l'intuition assez obscure de vocation qui anime Orian : « 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, à cette chose la plus forte dans un homme qui demande l'action et non pas le bonheur! / Il ne me reste qu'à la connaître²⁷⁹ », dit-il au Pape. Orian se trouve donc écartelé entre trois chemins qui semblent pointer dans des directions différentes, une position résumée dans son premier dialogue avec Pensée :

ORIAN : [...] Ce dont j'ai besoin, je sais qu'il n'est pas en votre pouvoir de me le donner.

PENSÉE : Est-ce que la joie existe, Orian?

ORIAN : Ah, est-ce qu'il ne faut pas qu'elle existe pour que je la préfère à vous?

Elle existe, et mon seul devoir est de l'atteindre.

PENSÉE : Que ferons-nous des autres?

[...]

ORIAN : Mon devoir n'est pas avec eux²⁸⁰.

Les trois choix auxquels semble faire face Orian sont donc l'union avec la femme aimée ; la connaissance intime et personnelle de Dieu ; ou la contribution au salut du monde. En ce qui concerne ce dernier choix, on a vu plus haut qu'au deuxième acte, le Pape demande à son filleul et fils spirituel de prendre sa place comme porte-parole de Dieu auprès des hommes, sans toutefois lui préciser la forme que devra prendre cet engagement²⁸¹. Cela signifie que pour le Pape la connaissance de Dieu est inséparable de la mission, de l'ouverture et de la communication au monde, ce qu'à ce moment de la

²⁷⁸ Didier Alexandre écrit à ce sujet : « l'amour, dans le drame, est un sentiment très ambigu, spirituel et charnel, sacré et profane, créateur et destructeur : c'est cette dualité qui provoque élans et revirements. », « *Le Père humilié*. Notice », *op. cit.*, p. 1530.

²⁷⁹ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 169.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 152.

²⁸¹ Le Pape formule ainsi sa demande : « Parle-leur, toi qui sais leur langage, qui n'es un étranger à aucun repli de leur nature. / Fais-leur comprendre qu'ils n'ont d'autre devoir au monde que de la joie! », p. 170.

pièce Orian n'a pas encore compris. Comme le souligne Nathalie Macé, Orian « ne sait donner son âme entière ni à Dieu, parce que tout en aimant Pensée, il ne sait pas se dévouer aux autres, ni à la femme, parce qu'il a peur de la finitude de l'amour et croit pouvoir se tourner directement et tout seul vers l'Infini²⁸². » Par ailleurs, il explique à plus d'une reprise que sa réticence à succomber à son attraction pour Pensée est liée à l'idée que l'union avec l'être aimé est incapable de combler entièrement son désir : il ne recherche pas un banal bonheur, mais la vraie joie. Cette réplique, raillée par Jean-Bertrand Barrère qui dénonce sa familiarité²⁸³, prouve que l'amour humain, charnel, lui est insuffisant parce qu'il n'est pas éternel :

[C]e qu'on appelle l'amour, / C'est toujours le même calembour banal, la même coupe tout de suite vidée, l'affaire de quelques nuits d'hôtel, et de nouveau / La foule, la bagarre ahurissante, cette affreuse fête foraine qu'est la vie, dont cette fois il n'y a plus aucun moyen de s'échapper. / – Et je sais les grands et incomparables liens que le mariage apporte. / Mais je sais aussi que c'était tout autre chose, incompatible avec tout, que demandait un désir comme le mien...²⁸⁴

C'est la raison pour laquelle il se dit si impatient de mourir, afin de posséder Pensée pleinement et que celle-ci le possède pleinement, dans une sorte de triple relation des deux âmes avec l'être divin qui coïncide à une entrée dans l'éternité. « Si je ne meurs, je ne puis arriver jusqu'à vous²⁸⁵ », déclare-t-il à Pensée, et « Quand j'aurai libéré mon âme, alors je pourrai vous la donner. [...] Ce que je te demandais, ce que je voulais te donner, ce n'est pas compatible avec le temps, mais avec l'éternité²⁸⁶ ». Ainsi, les amants claudéliens semblent incapables de s'unir durablement, même quand aucun obstacle tangible ne les sépare.

²⁸² Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 241.

²⁸³ Jean-Bertrand Barrère, *Claudel. Le destin et l'écriture*, Paris, Sedes, 1979, p. 171

²⁸⁴ Paul Claudel, *Le Père humilié, op. cit.*, p. 179.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 181.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 182. Nathalie Macé indique qu'« un rapport d'âme à âme (relevant d'«un ordre différent», dépassant les sens ordinaires) s'instaure entre Orian et Pensée, par le biais de leur futur enfant », *op. cit.*, p. 531.

En résumé, on constate que le grand paradoxe du *Père humilié*, c'est que sans la rencontre avec Pensée, cette âme prédestinée à la sienne, Orian ne pourrait jamais rencontrer le Dieu incarné, faire l'expérience du monde, de la chair, et serait condamné à rechercher une idée ; et en même temps, il sait que Pensée n'est pas Dieu, que cette chair qui enveloppe l'âme de sa bien-aimée (l'âme étant la « véritable » Pensée) est destinée à pourrir avant de s'abimer dans le néant. Or, le fait que Pensée soit insuffisante à combler son désir ne signifie pas pour autant qu'Orian veut renoncer à elle. Il se trouve donc devant un choix que Macé qualifie de « crucifiant²⁸⁷ ». Notons que le symbole de la croix plantée au cœur du monde est un élément essentiel de la dramaturgie claudélienne, et que dans son écrit tardif *Un poète regarde la croix* Claudel s'attarde sur l'écartèlement que les membres du Christ ont subi lors de la crucifixion²⁸⁸. Cet écartèlement fait en sorte que la position du Christ en croix est celle de l'ouverture absolue, comme pour tout embrasser du monde. Un des objectifs majeurs du théâtre de Claudel est donc d'abord de créer des personnages qui devront (figurativement) monter sur leur croix, et ainsi, dans le tiraillement de leur personne, atteindre le monde jusque dans ses extrémités. À partir de là, on peut déduire que les personnages du théâtre claudélien sont destinés à une mission, à une vocation spéciale en relation étroite avec les circonstances où ils sont plongés et les individus qu'ils côtoient. Car pour Claudel l'autre ne se fait pas seulement rappel de Dieu, mais est aussi et surtout appel.

L'autre comme appel de Dieu

Pour Claudel, un élément majeur de la relation des personnages au divin passe par la mission que ceux-ci reçoivent (ou croient recevoir) de Dieu. Or, cette mission –

²⁸⁷ Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 564.

²⁸⁸ Paul Claudel, « Un poète regarde la croix », *op. cit.*, p. 272.

contrairement aux tragédies bibliques de Racine, qui sont elles aussi centrées sur une mission divine précise – est intimement liée au rapport à l’autre. On a déjà vu brièvement les problèmes qu’engendrait la question de la mission dans *L’Otage*, où Sygne fait face à un choix impossible entre le Pape et l’homme qu’elle aime, et finit par décider de sauver le Pape sans qu’on puisse déterminer avec certitude si elle a bien répondu à ce que Dieu demandait d’elle. À partir de là, on peut se demander comment il est possible pour le personnage de déterminer si l’appel qu’il entend est issu de Dieu ou d’autre chose. Il y a en effet dans *L’Otage* deux appels contradictoires : celui du sang, de la race (porté par Georges) et celui de la religion, de l’institution (porté par le Pape), ce qui devrait garantir qu’il provient de Dieu lui-même. Badilon, en des termes qui ont scandalisé la critique catholique, pousse en effet sa pénitente à répondre « présente » (*adsum*) à cet appel à sauver le Pape dont il ne doute pas qu’il provient de Dieu lui-même : au refus indigné de Sygne qui s’exclame qu’elle « ne livrer[a] point [s]on corps [et] [s]on nom » au bourreau de sa famille et de sa race, il répond sèchement : « Livrez votre Dieu à la place²⁸⁹ ». En outre, par un jeu de mots sur le terme « parole », il subordonne le serment que les deux cousins se sont faits à la parole divine incarnée par le Saint Père :

SYGNE : Retirerai-je ma parole?

MONSIEUR BADILON : Au-dessus de toute parole le Verbe qui a langage en Pie²⁹⁰.

Cette idée d’une parole supérieure qui annulerait les serments prétendument « profanes », même si Sygne affirme à son cousin qu’elle lui jure fidélité « comme une nonne qui fait profession²⁹¹ », a révolté Bernanos, comme le rapporte ici Jacques Chabot qui se trouve d’accord avec lui :

²⁸⁹ Paul Claudel, *L’Otage*, *op. cit.*, p. 947.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 948.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 917.

Si le temporel et le charnel [...], si nos humbles existences temporaires, sont frauduleusement dépréciées, à quoi bon les sacrifier à Dieu, puisque nous lui offrons seulement nos restes, le reste de nos déceptions [...]. Ce que Badilon, dans son vocabulaire clérical, appelle « *édifice de l'amour propre* » [...], c'est nommément ce que Bernanos appelle « *sa parole* » ; et pour une chrétienne authentique il est beaucoup plus important de tenir sa parole, « *car enfin on n'en a qu'une* », que de protéger la liberté du Pape²⁹².

Avec ces observations, Chabot en vient à soutenir que le sacrifice demandé à Sygne est « terriblement ambigu : se sacrifie-t-elle à Dieu, ou le curé la dévoue-t-elle à l'Église²⁹³ ? » Comment, en effet, peut-on prétendre que l'appel lancé par le Pape est plus « vrai » que celui de Georges à sa cousine lorsqu'il s'écrie : « Ne me trompe point qui ai vraiment faim et soif de ton cœur hors de moi, de la loyauté dans ton cœur hors de moi²⁹⁴ »? Avec quels critères parvient-on à une telle conclusion? De plus, comme pour brouiller encore plus les cartes, le dénouement du drame montre que le dramaturge lui-même semble incapable de déterminer avec certitude *qui* a appelé Sygne, comme le montre l'échange final entre les deux cousins :

GEORGES : Ma sœur, pourquoi avez-vous fait cela?

SYGNE : Georges! / C'est le mauvais sang en moi qui a parlé, moi qui me croyais si forte et si raisonnable! [...] / Les choses grandes et inouïes, notre cœur est tel qu'il ne peut y résister. [...]

GEORGES : Et voici que nos mains aussi se sont dissoutes et que la *foi* sur notre blason est corrompue, / Et cette main m'est arrachée, la dernière que je tenais dans ma main, le matin de ce sacrifice offert! [...] Quel est le serment que tu n'as pas rompu? Quelle est la foi que tu ne m'as pas retirée?

SYGNE : Ce serment du moins est intact que j'ai fait à mon baptême.

GEORGES : Il ne fallait donc pas en faire d'autre²⁹⁵.

Ce serait donc Sygne qui se serait abusée elle-même, qui aurait (certes avec la généreuse contribution de l'abbé Badilon) en quelque sorte « imaginé » l'appel, comme on entend des voix? Dans la suite de ce dialogue, on remarque que Georges fait le même reproche à Sygne que Bernanos à Claudel : d'avoir placé son serment d'amour au-dessous de son serment de fidélité à Dieu inhérent à son baptême.

²⁹² Jacques Chabot, art. cit., p. 55.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Paul Claudel, *op. cit.*, p. 919.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 967.

On voit ici que l'appel entendu par les personnages peut être brouillé pour deux raisons : premièrement parce qu'il est émis le plus souvent par une voix humaine, ce qui fait que dans le concert de toutes ces voix qui s'élèvent vers le sujet, il est difficile pour lui de savoir laquelle suivre ; deuxièmement parce qu'il peut être interprété de manière erronée par le personnage qui est (ou se croit) appelé. Notons qu'on est en présence d'un problème similaire dans *Le Père humilié*. Là aussi, et plus clairement encore que dans *L'Otage*, on trouve un appel adressé à Pensée par le biais de l'être aimé : « Cette voix par exemple que j'entends. / Tu ne l'entends pas, mère, mais moi je l'ai entendue. Il a cessé de parler et je l'entends encore. Il parle et mon âme tressaille de l'entendre²⁹⁶ », explique Pensée à sa mère Sichel. On voit donc ici que les amants sont liés l'un à l'autre par une parole spéciale, et que pour Pensée la voix d'Orian est semblable au Verbe divin donnant vie au monde²⁹⁷ : « Et moi qui n'ai pas de soleil, est-ce que je me passerai de cette voix, comme la révélation de tout, qui m'a dit une fois : Ma bien-aimée²⁹⁸ ? », demande-t-elle à Orian lorsqu'elle apprend qu'il veut aller combattre en France.

À la lumière de cet exemple, on pourrait prétendre que l'appel est tout simplement adressé à une âme par une autre à laquelle elle est destinée, afin qu'ensemble elles puissent cheminer jusqu'à Dieu qui les appelle toutes deux. Cependant, si au début du drame l'appel peut sembler clair à Pensée (parce qu'il se compose d'une parole se situant au-delà des mots), la situation se complique quand le véritable dialogue naît entre les deux amants, quand les mots commencent à être prononcés concrètement. Car les mots

²⁹⁶ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 175.

²⁹⁷ On n'insistera jamais assez sur l'importance accordée par Claudel à la parole dans sa conception du divin. Il est en effet particulièrement attentif au fait que dans la Bible, c'est le Verbe, la parole divine, qui constitue l'élément déclencheur de la création du monde. Sur ce sujet, voir « Sur la présence de Dieu », *Œuvres complètes XX*, *op. cit.*, p. 234.

²⁹⁸ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 181.

peuvent mentir, comme le déclare assez énigmatiquement Orian à Pensée en réponse à sa demande de l'entendre lui dire « Je vous aime » : « À peine vous l'aurais-je dit que cela cesserait d'être vrai²⁹⁹. » Ainsi, l'appel qui se concrétise en mots court toujours le risque d'être perverti, ce qui signifie que la parole divine, pure, claire et transparente à l'origine, s'obscurcit en pénétrant le monde et les êtres et, d'abord intégrée puis re-prononcée par eux, elle ressort presque toujours déformée à des degrés divers. Mais cette idée de la dualité du langage n'est qu'effleurée dans *Le Père humilié*, comparativement au deuxième volet de la Trilogie où elle est exploitée à son maximum. En effet, comme le remarque Daniel Compère dans son étude sur *Le Pain dur* :

[I]es mots se travestissent [...]. À propos des deux pistolets qu'elle a chargés sans le dire à Louis, Lumîr parle d'un « petit mensonge ». Tout devient ambivalent ; Louis peut aussi bien affirmer « J'ai tué mon père » et « Ce n'est pas moi qui ai tué mon père ». Un mot de Turelure résume ce curieux fait : « C'est faux, je veux dire c'est vrai³⁰⁰. »

Dans de telles circonstances, comment les personnages peuvent-ils espérer faire confiance à l'appel qui leur est adressé? Comment peuvent-ils discerner, au milieu de ces voix discordantes et menteuses, la voix qui entre toutes dit la vérité, c'est-à-dire celle qui les appelle à la mission pour laquelle ils sont venus au monde?

Ces difficultés d'interprétation peuvent avoir des conséquences tragiques, comme on l'a vu pour le cas de Sygne, car le but de l'appel étant de révéler au personnage ce pour quoi il est né, sa vocation (donc ce qu'il *est*), si celui-ci ne comprend pas correctement le message, il en vient à jouer un rôle qui ne lui convient pas, qui sera ou trop petit ou trop grand pour lui. À partir de là, on peut se poser une deuxième question liée à l'appel du divin : quelle réponse le divin espère-t-il? D'abord, on voit que la

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Daniel Compère, « *Le Pain dur*, autoparodie claudélienne », *Europe*, vol. 60, n° 635, mars 1982, p. 99.

réponse ne peut pas être parole, mais acte³⁰¹. Ajoutons que cet acte sert avant tout à révéler le personnage à lui-même. En cela, la signification de la mission dans le théâtre claudélien se rapproche de celle des tragédies religieuses de Racine, où les personnages élus (Esther, Joas) sont avant tout définis selon le rôle que Dieu leur donne. Ainsi Esther est-elle avant tout une juive avant d'être une épouse et une reine, comme on l'a vu au chapitre II ; et ainsi Éliacin se voit-il donner un nouveau nom, son nom véritable (Joas) lorsque son lien particulier avec Dieu est révélé. On notera une ressemblance entre Esther et Sygne sur cette question, car comme l'héroïne du peuple juif, Sygne se trouve « déchirée » entre deux identités contradictoires : son identité de Coûfontaine et son identité de baptisée³⁰². Claudel tente de montrer que l'accomplissement de soi-même passe par l'imitation du Christ (ce qui confirme le baptême)³⁰³. C'est pourquoi Badilon invoque aussi lourdement des images de la passion du Christ pour convaincre Sygne d'épouser Turelure. À Sygne qui lui assure aimer Dieu, il répond : « Mais non point jusqu'aux crachats, à la couronne d'épines, à la chute sur le visage, à l'arrachement des habits et à la croix³⁰⁴ ».

Cependant l'individu a toujours la liberté de refuser le rôle qui lui est attribué et de le transformer selon sa mesure, sa volonté. Loin de parvenir ainsi à l'indépendance, l'individu reste enfermé dans une dynamique d'imitation, même lorsqu'il croit exercer sa liberté pour se dégager de sa dépendance à un autre qui lui dicte son rôle. C'est ce qu'on remarque chez les personnages claudéliens, très nettement dans *Le Pain dur*. En effet,

³⁰¹ Comme l'indique Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 581.

³⁰² Cependant, si Racine tranche sans hésitation sur l'identité à choisir (par l'intermédiaire de Mardochee), Claudel ne paraît pas aussi convaincu. Il semble plutôt qu'il veuille concilier les deux identités – sans y parvenir, car Sygne reste déchirée jusqu'à la fin – alors que cela n'est pas une préoccupation de Racine.

³⁰³ Sur la question de l'imitation dans la religion chrétienne et ses liens avec le théâtre, voir par exemple Lauren Friesen, « Drama and Religion : the Search for a New Paradigm », *The Journal of Religion and Theatre*, vol. 4, n° 1, été 2005, pp. 8-15.

³⁰⁴ Paul Claudel, *L'Otage*, *op. cit.*, p. 955.

Turelure, cet être ambitieux, cet « usurpateur » qui s'est fait tout seul³⁰⁵, semble un expert du déguisement, et révèle à Lumîr qu'il a passé toute sa vie à porter différents masques : « Est-ce ma faute si je suis Pair de France, et Comte, et Maréchal, et Grand Officier de je ne sais quoi, et Président de ça, et Ministre de ceci, et le diable sait quoi! / Croyez-vous que je n'aimerais pas mieux autre chose³⁰⁶? » Toutes ces fonctions, au lieu de lui donner une identité propre, paraissent l'aliéner. Quelques répliques plus loin, il ajoute : « C'est une comédie où l'on n'a qu'à jouer son rôle avec aplomb et l'on peut tout se permettre quand on connaît les planches³⁰⁷. » Ainsi Turelure se vante-t-il de son habileté à endosser le rôle de n'importe quel personnage (révolutionnaire, noble, militaire, propriétaire, etc.) qu'il aurait choisi, comme pour montrer qu'il a déjoué le système divin pour se constituer lui-même en Dieu. Toutefois, il reconnaît que cette stratégie destinée à lui conserver son indépendance a échoué : « Mais il y a autre chose à faire que de jouer la comédie! Croyez-vous que je n'aimerais pas mieux autre chose³⁰⁸? ». C'est la raison pour laquelle il implore Lumîr d'« [u]tilise[r] en [lui] ce qui était fait pour servir et en quoi personne n'a jamais cru³⁰⁹ », c'est-à-dire ce qu'il y a en lui d'unique, d'authentique. Il est cependant impuissant à retirer le masque qui recouvre son visage, et jusqu'à la fin il conserve cette propension au ricanement, cette tendance aux répliques ironiques et à double sens qui sont le propre d'une âme possédée par le diable, incapable de vérité³¹⁰. Ainsi les seules répliques paraissant sincères dans sa bouche sont celles où il avoue sa

³⁰⁵ Comme il le proclame fièrement à son fils Louis : « Chacun pour soi et tant pis pour les camarades. », Paul Claudel, *Le Pain dur*, *op. cit.*, p. 40.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 21.

³¹⁰ Une de ses dernières paroles (« Je suis un bon catholique à la manière de Voltaire! / Non, non, je ne ris pas! », p. 45) montre bien sa position : même au seuil de la mort, Turelure ne peut montrer son vrai visage et doit jouer double jeu, comme s'il ne savait pas lui-même qui il était.

terreur de la mort, un état qui le mettra enfin à nu, qui révélera la vérité de lui-même, c'est-à-dire qu'il n'est rien, un vide n'ayant jamais été rempli. Cette idée de l'imitation, de la caricature qui revient dans toutes les scènes du drame, n'est autre que le signe du triomphe du diable sur les personnages. Car si, comme l'affirme Didier Alexandre, « *Le Pain dur* présente le spectacle d'un monde abandonné de Dieu, livré aux hommes qui s'entre-dévorent³¹¹ », cela ne signifie pas que les personnages soient seuls sur scène, abandonnés à eux-mêmes et libres d'agir à leur guise. Ils sont plutôt aux prises avec Satan, possédés par cet imitateur de Dieu.

Même si Sygne, dans *L'Otage*, ne cherche pas son indépendance et veut vraiment imiter le Christ en se sacrifiant comme lui, là aussi l'imitation pose problème³¹². Son mariage avec Turelure n'est qu'une parodie de mariage, car elle a certes donné son consentement avec les lèvres, mais pas de tout son cœur, comme le montre son mouvement convulsif de la tête en signe de négation pendant tout le troisième acte. En outre, son sacrifice final s'apparente plus à un suicide, donc à un acte de désespoir, qu'à un acte d'amour, ce qu'il devrait être pour constituer une parfaite imitation du Christ. Aussi son geste est-il inutile, il ne parvient à sauver l'âme de personne, que ce soit Georges, Turelure, ou même son fils Louis (bien qu'elle se sauve elle-même *in extremis*³¹³).

Il faut donc, selon Claudel, une « imitation authentique », qui serait à la fois une reproduction des actions du Christ et un geste original, sans quoi il n'y a pas de résurrection, mais une plongée dans le néant. Cette imitation authentique qui n'est

³¹¹ Didier Alexandre, « *Le Pain dur*. Notice », *op. cit.*, p. 1489.

³¹² Comme l'indique Jacques Chabot en comparant *L'Otage* aux *Dialogues des carmélites* de Bernanos, il ne s'agit pas de « donner la comédie à sa Majesté » (car pour réussir « à soutenir son rôle tous les jours, "il faut avoir la santé!" »), mais plutôt de « s'accepter te[l] qu'[on] est », *art. cit.*, pp. 78-80.

³¹³ À ce sujet, voir Josée van de Ghinste, *op. cit.*, p. 190.

accomplie ni dans *L'Otage* ni dans *Le Pain dur* est finalement réalisée dans *Le Père humilié*. On a déjà vu que Pensée est associée à la Vierge Marie à la toute fin de la pièce, ce qui signifie qu'elle passe d'un univers de ténèbres à un univers de lumière, de la cécité à la clairvoyance³¹⁴. Quant à Orian, il fait figure d'élu : comme son nom au symbolisme transparent l'indique, il est le « Feu de l'aurore³¹⁵ » destiné à enflammer Pensée afin de lui apporter la lumière. Ainsi Orian réalise-t-il une imitation authentique du Christ (par sa mort sacrificielle) qui permet à Pensée d'être sauvée. Cependant, il semble que les personnages aient plus de consistance dans leur signification symbolique que dans leur rôle dramatique, comme s'ils n'existaient que pour représenter autre chose : « Au caractère très prononcé des personnages des drames précédents s'oppose l'ambivalence des personnages du *Père humilié*, qui existe sur deux plans que le dramaturge a voulu bien distincts : le plan de la mondanité [...] ; le plan de la spiritualité³¹⁶ », souligne Didier Alexandre. Et l'on peut dire que le plan de la spiritualité est beaucoup plus développé que celui de la « mondanité » (ce qu'on a appelé le plan dramatique).

On a vu au chapitre précédent que Claudel résout la question de la présence du divin dans l'espace et le temps en créant un univers qui semble suspendu au-dessus du monde matériel, dans un espace-temps d'où le réalisme est exclu. Il use du même procédé pour les personnages, ce qui signifie que ces derniers seront moins humains qu'images, les relations entre eux seront donc symboliques avant d'être dramatiques, comme l'a noté Josée Van de Ghinste qui a étudié en profondeur les réseaux d'images reliant les personnages principaux les uns aux autres³¹⁷. Didier Alexandre ajoute que si

³¹⁴ Voir p. 40.

³¹⁵ Josée Van de Ghinste, *op. cit.*, p. 209.

³¹⁶ Didier Alexandre, « *Le Père humilié*. Notice », *op. cit.*, p. 1529.

³¹⁷ Josée Van de Ghinste, *op. cit.*, pp. 208-215.

Le Père humilié noue ensemble une intrigue familiale, une intrigue nationale, une intrigue universelle, c'est-à-dire catholique, et la naissance d'un enfant[,] Claudel ne médite nullement sur l'efficacité du sacrifice et de la nativité dans la réalité du monde et dans l'histoire des hommes. Car l'événement historique devient rapidement anecdotique³¹⁸.

Ces observations nous permettent de conclure que la réponse à l'appel, l'accomplissement de la mission, a lieu non pas au niveau dramatique (qui est relégué au second plan), mais au niveau métaphorique ou poétique. La rencontre avec Dieu expérimentée par Pensée et rendue possible grâce au don total d'Orian est donc dégagée de toute vraisemblance dramatique.

Dans cette optique, on peut affirmer que, comme pour la question du rapport au divin avec le temps et l'espace, la relation des personnages au divin à travers la rencontre avec d'autres personnages est exprimée d'une manière très complexe dans la dramaturgie de la Trilogie des Coûfontaine. En effet, aucun des personnages de la Trilogie ne peut se targuer d'entretenir une relation harmonieuse avec Dieu ; presque tous les personnages – même ceux qui cherchent en toute bonne foi à entretenir des rapports féconds avec Dieu – sont déchirés entre différentes voies à suivre, entre différents appels à écouter. Et si Claudel semble parvenir à un certain apaisement à la fin du dernier volet, grâce à l'enfant que porte Pensée et qui annonce l'espoir³¹⁹, on pressent que cet apaisement n'est que temporaire à cause de la « grande amertume³²⁰ » qu'avoue ressentir Pensée. Une telle complexité dans les rapports nous amène à conclure que le visage du divin, dans ces trois drames claudéliens, est fugitif, difficile à cerner et parfois paradoxal. Le visage de Dieu reste donc empreint de mystère, même si Claudel a voulu le dévoiler en utilisant la scène de théâtre. Par ce mystère, il se rapproche du visage exposé dans les tragédies profanes de Racine qui, elles aussi, présentaient un Dieu tout compte fait énigmatique, difficile à

³¹⁸ Didier Alexandre, « *Le Père humilié*. Notice », *op. cit.*, p. 1527.

³¹⁹ Didier Alexandre, *Ibid.*, p. 1528.

³²⁰ Paul Claudel, *Le Père humilié*, *op. cit.*, p. 201.

saisir par la seule logique. Les tentatives des deux dramaturges montrent donc que le divin ne peut être représenté dans toute son ampleur – même en l’imaginant sur une scène de théâtre – et doit rester pour une part insaisissable.

Conclusion

Dieu au théâtre : un personnage?

Racine et Claudel ont tous deux compris que le théâtre est un médium efficace pour illustrer la pénétration d'un élément transcendant dans la réalité humaine. Évidemment, une telle prétention ne peut jamais parvenir à un succès complet, car l'humain ne peut espérer représenter le sacré ou le divin dans toute sa complexité. L'humain en effet ne saurait créer le divin, quoique parfois la création artistique puisse être perçue comme une tentative de rivaliser avec lui³²¹. Cependant, comme l'explique Guila Clara Kessous dans sa thèse sur le théâtre de Claudel et d'Elie Wiesel, l'auteur dramatique peut former une

nébuleuse verbale qui va entourer l'idée de Dieu et peu à peu s'en approcher « métaphoriquement ». Si l'infini de Dieu ne peut être contenu sur scène, du moins peut-il se décrire dans le langage scénique « comme si » cela pouvait aider à en définir la signification. Comme si le "Tout" trouvait la consolation de sa propre non-représentativité dans un théâtre de l'analogie où l'humain se déguise et fait « comme si » Dieu pouvait revêtir son costume et monter sur scène³²².

Si l'on récapitule le chemin parcouru jusqu'ici, on constate trois niveaux de complexité dans la représentation de la transcendance : on a d'abord les tragédies profanes raciniennes, qui présentent un divin sans forme très claire (c'est pourquoi on a préféré le qualifier de « sacré » à la suite de Bernard Chédozeau), s'apparentant davantage à une sorte de force immatérielle et insaisissable. Cette présentation plus indéfinie permet à Racine de mettre de l'avant une certaine dimension de l'expérience religieuse qui oscille entre la fascination devant le sacré et l'effroi, un double sentiment qui provient

³²¹ C'est ce que Nathalie Macé note au sujet de Claudel : entre la volonté de rendre hommage au Créateur en participant à son œuvre et celle de se prendre pour Dieu et de tenter d'inventer un monde parfait, la ligne est mince et parfois floue. La création artistique après tout est imitation de l'action de Dieu, et il peut toujours subsister la tentation de vouloir égaler le maître. *Op. cit.*, p. 43.

³²² Guila Clara Kessous, *Théâtre et sacré : analyse d'une interculturelité dramatique dans les œuvres de P. Claudel et d'E. Wiesel*, Thèse de doctorat, Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, 2008, p. 321.

notamment du fait que les personnages se découvrent, à divers degrés, dépendants de cette force sacrée qui ne se dévoile jamais entièrement à eux mais semble régir leur destinée. En outre, les tragédies profanes de Racine mettent en scène un univers païen qui, en raison du contexte dans lequel elles ont été rédigées, peut être pénétré par des références chrétiennes. Par conséquent, on est en présence d'un sacré flou, difficilement réductible à un système religieux unique.

On trouve ensuite les tragédies religieuses raciniennes, qui montrent cette fois un divin possédant ce qu'on pourrait appeler une « personnalité » plus distincte. Les personnages peuvent donc développer une relation avec cet être transcendant, car ils sont en mesure d'engager un dialogue avec lui. Le divin peut être appréhendé parce qu'il a une forme plus définie, une forme qui est encadrée par l'institution. Ici, l'institution équivaut à la religion juive, puisque le Dieu dépeint dans les pièces n'est autre que celui de l'Ancien Testament. Cependant, Racine insère dans ses tragédies religieuses une typologie chrétienne, par exemple en situant *Athalie* pendant la fête de la Pentecôte juive afin de rapprocher sa tragédie de la fête chrétienne du même nom. Cela a pour effet de « brouiller » quelque peu le visage du divin qui y est représenté, car la signification de la Pentecôte chrétienne semble détournée pour se voir assimilée à une action guerrière complètement étrangère à l'événement décrit dans le Nouveau Testament, ce qui amène le spectateur à se demander avec quel Dieu les personnages ont jusqu'ici dialogué. Ainsi, même si pour certains personnages (les justes), Dieu est un être familier, la représentation qu'en donnent les tragédies religieuses laisse planer une ambiguïté qui ne se dissipe pas au dénouement.

Enfin, le troisième niveau de représentation de la transcendance, le plus complexe, est celui de la Trilogie claudélienne. On pourrait dire qu'on est ici en présence d'un être divin qui constitue en quelque sorte un amalgame entre le Dieu des tragédies profanes et celui des tragédies religieuses de Racine³²³. D'abord, on a vu que tant dans *L'Otage* que dans *Le Père humilié*, Claudel met en scène des personnages membres de l'institution, comme des représentants directs du divin sur terre (d'autant plus que ce sont les membres les plus haut placés dans la hiérarchie : les papes). Une telle méthode rappelle les tragédies de Racine où les autorités de la religion juive (Mardochée, Joad) sont mises au premier plan. En tant que représentants de Dieu, ces personnages se targuent de connaître ses pensées, ses volontés, voire ses desseins. Ils sont assurés de se trouver dans le « bon camp », c'est-à-dire dans le camp de la victoire à l'issue du combat qui les oppose aux « mauvais » personnages, aux personnages qui n'honorent pas le vrai Dieu et menacent de désacraliser le monde. On retrouve la même situation dans les deux drames de Claudel mettant en scène les Papes Pie. Cependant, si chez Racine les membres de l'institution ne doutent jamais du bien-fondé de leurs actes car ils sont toujours assurés d'accomplir exactement ce que leur demande Dieu, chez Claudel les Papes se montrent beaucoup moins certains de la volonté divine, surtout dans *Le Père humilié* où le Pape se demande s'il doit combattre les garibaldiens qui cherchent à le dépouiller des États pontificaux, et donc à désacraliser la ville de Rome. Le visage de Dieu devient par conséquent flou dès le début des pièces, puisque ceux qui sont destinés à le montrer sont eux-mêmes incertains de ce qu'il attend d'eux.

³²³ Notons toutefois que dans sa « Conversation sur Jean Racine », Claudel ne s'intéresse qu'aux œuvres profanes de Racine (*Phèdre* surtout) pour en proposer une interprétation qui nous éclaire d'ailleurs plus sur le sens de ses propres pièces que sur celui des tragédies de Racine.

De plus, notons que le divin, dans la Trilogie, sort du cadre de l'institution pour envahir tout l'espace de la scène, pour s'incarner dans des figures qui peuvent sembler très éloignées de l'institution et parfois même combattent contre elle, comme Georges de Coûfontaine, Turelure, Lumîr et Pensée. Cette caractéristique du divin de se présenter là où ni les personnages ni les spectateurs ne l'attendent est cette fois plus proche des tragédies profanes de Racine, lesquelles représentent un sacré mystérieux et fugitif qui surgit pour surprendre. Ainsi Dieu dans la Trilogie est-il un personnage très complexe en ce qu'il est à la fois présent d'une manière concrète, aisément discernable (par l'institution) et présent d'une manière plus diffuse, cachée, à travers d'autres personnages qui n'ont rien à voir avec ses représentations officielles. Un tel procédé permet à Claudel de proposer une solution à la désacralisation progressive du monde qu'il met en scène dans le cycle des Coûfontaine, une désacralisation particulièrement féroce dans *Le Pain dur*, qui ne présente aucun personnage lié à l'institution religieuse.

La sacralisation du temps et de l'espace

La menace de désacralisation du monde est aussi présente dans les tragédies religieuses de Racine, avec les complots d'« adversaires » du divin tels Aman, Mathan et Athalie. Cependant, les moyens que prend le dramaturge pour contrer cette désacralisation sont différents de ceux utilisés par Claudel. Chez Racine, en effet, les « justes » parviennent à rétablir l'ordre originel du monde – c'est-à-dire l'ordre où règnent la crainte et la vénération de Dieu³²⁴ – en éliminant purement et simplement les adversaires du divin. Au contraire, dans la Trilogie claudélienne, la désacralisation du monde n'est pas enrayée : le

³²⁴ Dans *Esther*, le roi Assuérus proclame : « [...] que tout tremble au nom du Dieu qu'Esther adore. / Rebâtissez son Temple, et peuplez vos Cités. », *op. cit.*, p. 995 ; dans *Athalie*, Joad annonce : « Roi, Prêtres, Peuple, allons, pleins de reconnaissance, / De Jacob avec Dieu confirmer l'alliance, / Et saintement confus de nos égarements, / Nous rengager à lui par de nouveaux serments. », *op. cit.*, p. 1083.

« clan divin » ne cesse de perdre ses batailles³²⁵. Par conséquent, plutôt que de « resacraliser » le monde en se servant des rebondissements de l'intrigue, Claudel préfère transformer le temps et l'espace qui passeront d'une dimension humaine à une dimension divine, entraînant du même coup le spectateur dans une réalité située à l'intérieur, mais aussi au-delà de la réalité matérielle. Comme le signale Guila Clara Kessous, « [c]'est en acceptant le voyage hypnotique, le rituel théâtral, que le spectateur va franchir la limite du monde profane et du monde sacré et en revenir différent³²⁶. » Claudel mise donc sur la représentation d'un niveau de réalité qui s'apparente au rêve ou à la transe pour illustrer dans la Trilogie la pénétration d'un élément transcendant dans la réalité humaine. Certes, on ne trouve pas de scène de transe dans *L'Otage*, et il n'y en a qu'une seule, très brève, pouvant s'apparenter à une transe dans *Le Pain dur*³²⁷. Dans *Le Père humilié*, toutefois, on peut dire que tout l'espace et tout le temps sont envahis par cet autre niveau de réalité qui semble annoncer le Paradis : les morts et les vivants se trouvent réunis³²⁸.

Tout comme Claudel, Racine transforme le temps et l'espace de ses tragédies sous l'effet du divin, lequel en vient parfois à investir toute la scène. Il utilise pour ce faire les mêmes procédés que Claudel, c'est-à-dire le rêve ou le « voyage hypnotique » momentané. Dans les tragédies religieuses, ce sont les songes des personnages qui permettent l'entrée dans une réalité sacrée³²⁹ ou même plus directement la transe prophétique, comme dans le cas du grand prêtre Joad qui se voit tout d'un coup possédé

³²⁵ Les efforts de Sygne pour redonner au domaine Coûfontaine une couleur chrétienne sont détruits par Turelure dans *Le Pain dur* ; le Pape Pie du *Père humilié* se voit dépouillé de tout ; Orian et Orso perdent la guerre contre les troupes de Garibaldi...

³²⁶ Guila Clara Kessous, *op. cit.*, p. 111.

³²⁷ Il s'agit de la scène précédant le dénouement où Lumîr annonce à Louis qu'elle le quitte pour retourner en Pologne, Paul Claudel, *Le Pain dur*, *op. cit.*, pp. 52-58.

³²⁸ Pensée et Orian peuvent se retrouver d'abord grâce au cœur de ce dernier caché sous un pot de fleurs, ensuite grâce à Orso qui se substitue à Orian au début de l'acte.

³²⁹ Le songe du roi Assuérus dans *Esther*, le songe de la reine dans *Athalie*.

par l'esprit divin. On ne trouve pas de songes dans les tragédies profanes que nous avons étudiées, toutefois on remarque un même phénomène d'invasion complète du sacré dans l'espace et le temps lors du dénouement des pièces : d'abord, dans *Andromaque*, la scène de la folie d'Oreste ; ensuite, dans *Phèdre*, le récit de Thérémène qui fait surgir un *deus ex machina*. Or, tous ces « voyages hypnotiques » créés par Racine, qu'ils aient lieu dans les tragédies profanes ou dans les tragédies religieuses (hormis la séquence de la prophétie de Joad dans *Athalie*), introduisent un univers de cauchemar repoussant. Ainsi, la transformation du temps et de l'espace par le sacré instaurerait plutôt un climat de *tremendum* qu'un climat de *fascinans*, pour reprendre les deux caractéristiques principales du sacré selon Rudolf Otto³³⁰. Cela est d'autant plus vrai pour les tragédies profanes, puisque les personnages sont incapables de comprendre cet univers nouveau dans lequel ils pénètrent et qu'ils en demeurent prisonniers. Ce nouveau monde de rêve créé par l'invasion du sacré semble donc chez Racine essentiellement menaçant parce qu'il est inconnu et qu'il échappe à la compréhension humaine. Même si dans les tragédies religieuses ce mystère est partiellement levé³³¹, les scènes de songes conservent l'atmosphère d'angoisse qu'on retrouve dans les tragédies profanes. À l'opposé, dans la Trilogie claudélienne, l'entrée dans le rêve, dans cette réalité dissimulée derrière la réalité matérielle, donne aux personnages et aux spectateurs un avant-goût du Paradis. L'horreur, pour Claudel, serait plutôt à chercher du côté de l'absence totale de signes sacrés dans le monde, donc du côté de l'avènement du matérialisme scientifique qui serait

³³⁰ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 27.

³³¹ Les spectateurs et, ultimement, les personnages, connaissent la signification des songes : le sacré devient donc plus compréhensible à la raison humaine.

rien de moins qu'une manifestation du diable³³². Évoquant sa jeunesse athée, le dramaturge parle de la sécheresse d'une existence incapable de voir « au delà » du monde tel qu'il se présente : « À cette époque, je croyais qu'il n'y avait pas de mystère dans le monde, que tout s'expliquait par les "lois scientifiques" et que la machine de l'univers pouvait se démonter comme un appareil de tissage³³³. » L'objectif de son art est donc de montrer ce mystère, mais en le préservant. Il s'agit moins de démystifier le divin, de le comprendre et de l'expliquer rationnellement, que de le dévoiler partiellement tout en sachant qu'il est impossible de le saisir dans son entièreté.

Le mystère du divin

Dans son étude sur le sentiment religieux, Rudolf Otto signale que l'art occidental dispose de deux types de moyens pour exprimer le sacré : les moyens indirects (ou « positifs ») que sont le sublime et le « magique » ; et les moyens directs (ou « négatifs ») que sont le silence et l'obscurité, par lesquels l'humain se retire pour que puisse s'exprimer le divin³³⁴. Ainsi selon Otto, les œuvres qui traduiraient le mieux le sentiment religieux seraient celles qui laissent une place au vide afin que le divin y pénètre. Il semble que l'on peut retrouver cette propriété dans le dénouement du dernier volet de la Trilogie des Coûfontaine : plutôt qu'une manifestation du sublime, la scène finale présente une lente plongée vers l'obscurité, comme l'indique la dernière didascalie : « *Pendant cette dernière phrase, la nuit est presque complètement venue*³³⁵. » Les deux éléments permettant la réunion de Pensée avec son amant mort – le cœur d'Orian et son

³³² Le climat de désolation du *Pain dur* provient justement de cette absence de signes sacrés, ou plutôt de leur rejet par les personnages.

³³³ Paul Claudel, *Correspondance Paul Claudel, Francis Jammes, Gabriel Frizeau 1897-1938*, Paris, Gallimard, 1952, p. 166.

³³⁴ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 107.

³³⁵ Paul Claudel, *Le Père humilié, op. cit.*, p. 202.

enfant – sont dissimulés aux yeux des personnages et des spectateurs, tout comme Orian se « cache » derrière Orso pour faire part de ses dernières volontés à Pensée. Enfin, la jeune fille demande à Orso de dire « [u]n seul mot, un seul mot avec une grande amertume : *Pensée*³³⁶ », lorsqu’il se rendra sur la tombe d’Orian, et de « [n]’ajoute[r] rien³³⁷ ». La pièce se clôt donc sur ce mot connotant l’idée de silence, ce qui nous permet de conclure que Claudel utilise ici ces moyens « négatifs » dont parle Otto afin de préserver le mystère du divin qu’il veut représenter.

Ainsi, on peut voir que tant dans les tragédies profanes et bibliques de Racine que dans les drames claudéliens, la relation de l’humain au divin n’est pas démystifiée mais qu’au contraire elle conserve en tout temps cet élément de mystère qui fait du divin un « tout autre³³⁸ », peu importe le degré de complexité avec lequel il est représenté. Racine a cessé d’écrire des pièces de théâtre après *Athalie*. Mais Claudel, qui a toujours espéré composer une suite à sa Trilogie parce qu’elle lui semblait incomplète, écrira à la place *Le Soulier de Satin*, qui porte l’enjeu des rapports entre l’humain et le divin à des proportions cosmiques plutôt qu’historiques, et qui se veut un chant de triomphe à la gloire du Créateur. Dans ce drame, Claudel cherche à représenter le point d’intersection entre la terre et le ciel, à montrer la rencontre entre le plan « horizontal » (terrestre et existentiel) et le plan « vertical » (les relations de l’homme avec Dieu), pour célébrer la vérité catholique (qui prend la forme d’une croix). Pour ce faire, il compose un chant triomphal, une sorte de symphonie « catholique³³⁹ » où toutes les créatures ont leur partition à jouer pour révéler le divin et son action sur le monde. *Le Soulier de satin* met

³³⁶ Paul Claudel, *ibid.*, p. 201

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 47.

³³⁹ « Catholique » signifiant « universel », « total ». Voir Nathalie Macé, *op. cit.*, p. 303.

donc en scène la rencontre directe entre la réalité transcendante et la réalité matérielle, dans un dialogue où le personnage en vient à reconnaître son créateur et à l'appeler par son nom. Cependant, même s'il le reconnaît, il n'est pas en mesure de comprendre le Dieu avec lequel il entre en rapport. Ainsi, on pourrait affirmer que la nature de la relation entre l'humain et le divin représentée sur scène demeure paradoxale en ce que la révélation n'implique pas la compréhension. Selon Hans Urs von Balthasar, toutefois, cette préservation du mystère n'est pas l'apanage du théâtre chrétien, mais bien de toute représentation théâtrale, qui est en elle-même un mystère. Pour Balthasar, l'expérience esthétique est, par nature, mi-révélatrice mi-dissimulatrice³⁴⁰, et c'est cette dualité qui permet de l'associer à l'expérience religieuse où Dieu reste ontologiquement « autre ».

³⁴⁰ Ed Jr. Block, « Hans Urs von Balthasar's *Theodrama* : A Contribution to Dramatic Criticism », art. cit., p. 157.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

CLAUDEL, Paul, *L'Otage. Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 901-987.

_____, *Le Pain dur. Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1-68.

_____, *Le Père humilié. Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 125-202.

RACINE, Jean, *Andromaque. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 193-256.

_____, *Phèdre. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 815-876.

_____, *Esther. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 943-999.

_____, *Athalie. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 1007-1084.

AUTRES TEXTES DE PAUL CLAUDEL

CLAUDEL, Paul, *Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, 179 pages.

_____, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse. Dialogues et lettres accompagnés d'une glose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1966, 426 pages.

_____, *Conversation sur Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956, 46 pages.

_____, *Correspondance Paul Claudel, Francis Jammes, Gabriel Frizeau 1897-1938*, Paris, Gallimard, 1952, 465 pages.

_____, *Jacques Rivière et Paul Claudel. Correspondance 1907-1914*, Paris, Plon, 1926, 264 pages.

_____, « Le goût du fade », *Œuvres complètes XVI*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 226-238.

_____, « *Le Père humilié. Lettre à L'Opéra* », *Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1138-1141.

_____, « Lettre à André Gide du 22 décembre 1910 », *Paul Claudel et André Gide. Correspondance 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 157-158.

_____, « Lettre du 19 mai 1947 », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, Société Paul Claudel, n°170, en ligne : <http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-société-paul-claudel-n°170>.

_____, « Ma conversion », *Œuvres complètes XVI*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 189-196.

_____, *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1969, 349 pages.

_____, *Partage de midi. Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 993-1301.

_____, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres complètes XV*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 9-56.

_____, « Sur la présence de Dieu », *Œuvres complètes XX*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 223-247.

_____, « Un poète regarde la croix », *Œuvres complètes XIX*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 179-439.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

ALEKSANDRAVICIUS, Povilas, *Temps et éternité chez saint Thomas d'Aquin et chez Martin Heidegger*, Thèse de doctorat de l'Institut catholique de Paris et de l'Université de Poitiers, 2008, 568 pages. [En ligne : <http://theses.edel.univ-poitiers.fr/theses/2008/Aleksandravicius-Povilas/2008-Aleksandravicius-Povilas-These.pdf>]

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 559 pages.

BALTHASAR, Hans Urs von, *La Dramatique divine. I – Prolégomènes*, Paris, Lethielleux, coll. « Le sycomore », 1984, 575 pages.

_____, *La dramatique divine. II – Les personnes du drame*, Paris, Lethielleux, coll. « Le sycomore », 1984, 678 pages.

BIET, Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, 1050 pages.

BLOCK, Ed Jr., « Hans Urs von Balthasar's *Theodrama* : A Contribution to Dramatic Criticism », *Renascence*, vol. 48, n° 2, 1996, pp. 153-173.

BÖHM, Sigurd, *La temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris, Cerf, 1984, 262 pages.

DELMAS, Christian, *Mythologie et mythe dans le théâtre français*, Genève, Librairie Droz, 1985, 392 pages.

DE REYFF, Simone, *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Cerf, coll. « Histoire du christianisme », 1998, 154 pages.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, 186 pages.

FRIESEN, Lauren, « Drama and Religion : the Search for a New Paradigm », *The Journal of Religion and Theatre*, vol. 4, n° 1, été 2005, pp. 8-15.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, 1978, 3 volumes.

JANKOWIAK, François, *La Curie romaine de Pie IX à Pie X. Le gouvernement central de l'Église et la fin des États pontificaux*, Rome, École française de Rome, 2007, 852 pages.

JEANROY, Alfred, *Le théâtre religieux en France, du XI^e siècle au XIII^e siècle*, Paris, E. De Boccard, 1964, 133 pages.

LOUKOVITCH, Kosta, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, E. Droz, 1933, 468 pages.

MARCEL, Gabriel, *Théâtre et religion*, Lyon, E. Vitte, coll. « Parvis », 1958, 107 pages.

MERCIER, Jacques, *Vingt siècles d'histoire du Vatican de Saint-Pierre à Jean-Paul II*, Paris, Lavauzelle, 1979, 529 pages.

OTTO, Rudolf, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, 238 pages.

ROZIK, Eli, « The Ritual Origin of Theatre : A Scientific Theory or Theatrical Ideology? », *The Journal of Religion and Theatre*, vol. 2, n° 1, automne 2003, pp. 105-140.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CORPUS

Sur Jean Racine

BEUGNOT, Bernard, « Compte rendu [de Maurice Delcroix, *Le Sacré dans les tragédies profanes de Racine*] », *Études littéraires*, vol. 4, n° 2, 1971, pp. 224-226.

CAMPBELL, John, « The God of Athalie », *French Studies*, Vol. XLIII, n° 4, 1989, pp. 385-404.

CHÉDOZEAU, Bernard, « La dimension religieuse dans quelques tragédies de Racine : “Où fuir ?” », *Œuvres & Critiques*, vol. XXIV, n° 1, 1999, pp. 159-180.

_____, « La tragédie racinienne et l’Histoire », Hélène Baby et Jean Emelina (dir.), *Racine et la Méditerranée. Soleil et mer, Neptune et Apollon. Actes du Colloque international de Nice des 19-20 mai 1999*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice », n° 58, 1999, pp. 187-210.

DEFAUX, Gérard, « Culpabilité et expiation dans l’*Andromaque* de Racine », *Romanic Review*, vol. 68, n° 1, janvier 1977, pp. 22-31.

DELCROIX, Maurice, *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thésaïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*, Paris, Nizet, 1970, 509 pages.

DELEHANTY, Ann, « Reconciling Divine and Political Authority in Racine’s *Esther* », *Culture and Authority in the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, pp. 138-148.

EDWARDS, Michael, *La tragédie racinienne*, Paris, La pensée universelle, 1972, 379 pages.

EMMELINA, Jean, « Les tragédies de Racine et le mal », *Œuvres & Critiques*, vol. XXIV, n° 1, 1999, pp. 95-114.

FORESTIER, Georges, « *Andromaque*. Notes et variantes » *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 1346-1368.

_____, « *Andromaque*. Notice », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 1318-1343.

_____, « *Athalie*. Notice », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 1709-1729.

_____, « Introduction », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. XI-LVII.

FUMAROLI, Marc, « Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans Phèdre », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, vol. 93, n° 1, 1993, pp. 30-61.

GHEERAERT, Tony, « Voix des dieux, voix de Dieu : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine », *Études Épistémè*, n° 12, automne 2007, pp. 83-115.

GIRARD, René, *La route antique des hommes pervers*, Paris, Grasset, 1985, 246 pages.

GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959, 454 pages.

HILL, Robert E., « Racine and Pentecost : Christian Typology in *Athalie* », *Papers on French Seventeen Century Literature*, vol. XVII, n° 32, 1990, pp. 189-206.

HUBERT, J. D., *Essai d'exégèse racinienne*, Paris, Nizet, 1956, 278 pages.

JAOUËN, Françoise, « *Esther / Athalie* : histoire sacrée, histoire exemplaire », *Seventeen Century French Studies*, vol. 21, 1999, pp. 123-132.

LÉPINE, Jacques-Jude, « La Barbarie à visage divin : mythe et rituel dans *Athalie* », *The French Review*, vol. 64, n° 1, octobre 1990, pp. 19-30.

MASKELL, David, « The Hand of God in French Religious Drama : Racine, Boyer, Campistron », *Seventeen Century French Studies*, n° 14, 1992, pp 119-131.

ROHOU, Jean, *Avez-vous lu Racine? Mise au point polémique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 406 pages.

SCHERER, Jacques, *Racine et / ou la cérémonie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1982, 236 pages.

SELLIER, Philippe, « Le jansénisme des tragédies de Racine : réalité ou illusion? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 31, 1979, pp. 135-148.

Sur Paul Claudel

ALEXANDRE, Didier, « *Le cycle des Coûfontaine*. Notice », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1589-1595.

_____, « *L'Otage*. Notes », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1609-1622.

_____, « *L'Otage*. Notice », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1595-1606.

_____, « *Le Pain dur*. Notes », *Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1495-1503.

_____, Didier, « *Le Pain dur*. Notice », *Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1483-1492.

_____, Didier, « *Le Père humilié*. Notice », *Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, pp. 1524-1534.

ANTOINE, Géraud, « L'art et la foi chez Paul Claudel », *Académie des sciences morales et politiques*, en ligne : http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/antoine/claudel.pdf, sans date, 8 pages.

BALTHASAR, Hans Urs von, *Le Soulier de Satin de Paul Claudel*, Genève, Ad Solem, 2002, 76 pages.

BARRÈRE, Jean-Bertrand, *Claudé. Le destin et l'œuvre*, Paris, Sedes, 1979, 278 pages.

BEAUMONT, Ernest, *Le sens de l'amour dans le théâtre de Claudel : le thème de Béatrice*, Paris, Lettres modernes, 1958, 159 pages.

BRUNEL, Pierre, *L'Otage de Paul Claudel ou le théâtre de l'énigme*, Paris, Lettres modernes, 1964, 48 pages.

CHABOT, Jacques, « Bernanos critique *L'Otage* de Claudel », *La Revue des Lettres modernes*, vol. 153-156, n° 2, 1967, pp. 37-83.

COMPÈRE, Daniel, « *Le Pain dur* : autoparodie claudélienne », *Europe*, vol. 60, n° 635, mars 1982, pp. 98-100.

DÉRIEUX, Henry, « Quelques propositions sur Claudel », *Mercure de France*, n° 848, 15 octobre 1933, pp. 257-294.

ESPIAU DE LA MAESTRE, André, *Le rêve dans la pensée et l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », 1973, 64 pages.

GEORGES, André, « Le sacrifice impossible dans "L'Otage" de Paul Claudel », *Studi Francesi*, n° 53, vol. 3, septembre-décembre 2009, pp. 577-584.

HUMES, Joy Nachod, *Two against time : a study of the very present worlds of Paul Claudel and Charles Péguy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978, 171 pages.

KEMPF, Jean-Pierre et Jacques PETIT, *Études sur la « Trilogie » de Claudel. L'Otage*, Paris, Lettres modernes, vol. 69 n° 6, 1966, 67 pages.

_____, *Études sur la « Trilogie » de Claudel. Le Père humilié*, Paris, Lettres modernes, vol. 87, n° 3, 1968, 47 pages.

KESSOUS, Guila Clara, *Théâtre et sacré : analyse d'une interculturelité dramatique dans les œuvres de P. Claudel et d'E. Wiesel*, Thèse de doctorat, Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, 2008, 594 pages.

LACHANCE, Brooks, « "Le jeu du monde" : l'univers fini et sa transposition théâtrale chez Paul Claudel », *Études de lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, n^{os} 1-2, 2000, pp. 181-192.

LIOURE, Michel, « L'Histoire et le mal dans la Trilogie de Paul Claudel », *Claudel Studies*, vol. 10, n^o 2, 1983, pp. 27-38.

MACÉ, Nathalie, *Le pays à l'envers de l'endroit. Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2005, 655 pages.

MARCEL, Gabriel, *Regards sur le théâtre de Claudel*, Paris, Beauchesne, 1964, 175 pages.

MCDOWELL, Danièle, « L'aveuglement de Pensée. La dynamique de la nuit dans *Le Père humilié* », *Claudel Studies*, vol. VIII, n^o 2, 1981, pp. 19-31.

MILLET-GÉRARD, Dominique, « Beauté théologique du *Soulier de satin* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 100, n^o 6, novembre-décembre 2000, pp. 1547-1558.

_____, « La figure féminine chez Claudel », *Claudel Studies*, vol. 15, n^o 1, 1988, pp. 17-28.

_____, « Paul Claudel lu par Hans Urs von Balthasar : continuité de la tradition culturelle européenne », *Claudel et l'Europe. Actes du colloque de la Sorbonne*, Lausanne, L'Âge d'homme, Collection du Centre Jacques-Petit, 1997, pp. 28-51.

SHACKLETON, Mitchell, « Rêve et réalité chez Claudel », *French Studies in Southern Africa*, vol. 7, 1978, pp. 48-67.

TURETTES, Cécile, « L'espace dans *Partage de midi* de Paul Claudel », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 232, n^o 4, 2006, pp. 359-370.

VALENTI, Simonetta, « Les trois visages de Rome dans *Le Père humilié* de Paul Claudel », *Les Lettres romanes*, tome LVIII, n^{os} 3-4, août-novembre 2004, pp. 227-240.

VAN DE GHINSTE, Josée, *La recherche de la justice dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Nizet, 1980, 299 pages.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	17
Le sacré dans les tragédies profanes de Jean Racine	
<i>De l'interprétation janséniste au refus du sacré</i>	17
<i>Au-delà des querelles sur le jansénisme : la place du sacré dans la tragédie racinienne</i>	25
<i>L'irruption du sacré sur la scène : un phénomène terrifiant parce qu'irrationnel</i>	31
CHAPITRE II	38
Le sacré dans les tragédies religieuses de Jean Racine	
<i>Le sacré transformé en système religieux</i>	38
<i>La part de l'humain dans le dialogue avec le divin : la prière</i>	40
<i>La part de l'humain dans le dialogue avec le divin : la mission</i>	43
<i>La part du divin dans le dialogue avec l'humain</i>	48
<i>La transformation de l'espace et du temps sous l'effet de la présence de Dieu</i>	54
<i>Le visage du divin</i>	58
CHAPITRE III	61
Le divin chez Paul Claudel	
<i>Claudel, chantre de la joie et de la beauté?</i>	61
<i>Le désarroi de la critique ou l'ambiguïté claudélienne</i>	65
<i>La Trilogie des Coûfontaine : une entreprise historique</i>	69
<i>Vers une désacralisation de l'espace</i>	77
<i>Tentatives de « resacralisation » de l'espace</i>	82
CHAPITRE IV	91
La relation à l'autre comme rapport privilégié avec le divin dans le théâtre claudélien	
<i>L'autre comme rappel de Dieu</i>	91
<i>L'ambiguïté de l'autre</i>	100
<i>L'autre comme appel de Dieu</i>	105
CONCLUSION	116
<i>Dieu au théâtre : un personnage?</i>	116
<i>La sacralisation du temps et de l'espace</i>	119
<i>Le mystère du divin</i>	122
BIBLIOGRAPHIE	125