



CLASSIQUES  
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 196, 2009 – 4,  
*Claudel et la Chine*, p. 71-83

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15253-8.p.0083](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15253-8.p.0083)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2009. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## En marge des livres

I. A. Nékrassova, *Paul Claudel i evropeïskaya stséna XX viéka* [Paul Claudel et la scène théâtrale du XX<sup>e</sup> siècle, Saint-Pétersbourg, Gossou-darstviennaya akadémiya tétral'ovo iskousstva [Académie nationale de l'art théâtral], 2009, 462 p.

Mme Nékrassova note dès le début que Paul Claudel reste encore peu connu, sinon méconnu du public russe, même si ses poèmes, ses pièces et ses essais peuvent être en grande partie lus aujourd'hui en russe. Or il s'agit d'un immense auteur dramatique dont elle rappelle le commentaire de *L'Évangile d'Isaïe* dans lequel Claudel se permet de comparer le Seigneur Dieu au dramaturge.

L'ouvrage traite essentiellement du théâtre claudélien qui est présenté in extenso et sous toutes ses facettes. Ne sont utilisés qu'incidemment les nombreux autres genres qu'a magnifiés l'auteur du *Soulier de satin* (poésie lyrique et épique, essais, critique d'art, travaux philosophiques et théologiques). Deux parties principales composent le livre : la première présente Claudel en tant que dramaturge, la seconde – l'histoire de son théâtre dans le contexte de l'art théâtral du XX<sup>e</sup> siècle, les rapports de l'auteur avec ses metteurs en scène, les acteurs, les théâtres, les systèmes théâtraux en France et dans toute l'Europe.

Mme Nékrassova estime à juste titre que son essai d'étudier intégralement le théâtre claudélien est entrepris pour la première fois. En introduction aux deux parties, on trouve une « Chronologie de la vie et de l'œuvre (p. 8-44) qui est très fouillée, empruntant largement aux textes de l'écrivain (*Mémoires improvisés*, les deux tomes du *Journal*, articles, essais, vers, correspondance).

Dans la première partie, intitulée « Du drame », tout un chapitre est consacré aux œuvres de jeunesse dans le sillage des symbolistes. C'est l'occasion de passer en revue les principales tendances théâtrales en France à la charnière des années 1880-1890. L'auteure montre que la coloration religieuse mystique de l'époque « fin de siècle » n'est que superficiellement proche du drame poétique et religieux qu'a inauguré Claudel.

La théorie de la poésie symboliste qui remonte aux romantiques allemands et au néoplatonisme est le *Zeitgeist* des années 1880. Le wagnérisme avec son *Gesamtkunstwerk* est quasi général. Mme Nékrassova fait un sort à la tétralogie du wagnérien Villiers de l'Isle-Adam, *Axel* (1869-1886), dont elle souligne l'importance pour le symbolisme, y voyant également une annonce de création claudélienne : « Sans doute que

sans l'expérience d'*Axel* il n'y aurait pas eu *Le Soulier de satin*. » (p. 57). Mais elle insiste surtout sur le fait que, malgré les parentés apparentes et la coïncidence de certains motifs dans le théâtre français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le jeune Claudel s'est manifestement éloigné de la dramaturgie mystique des symbolistes-wagnériens. En particulier des « wagnéries » emphatiques du Sâr Péladan. Le livre souligne la polémique qui sous-tend la production théâtrale claudélienne avec les idées du symbolisme : « Dans son œuvre, Claudel en viendra à l'idée d'un 'déchiffrement des symboles' (à la différence de la majorité des symbolistes qui considéraient cela inutile, voire pernicieux. » (p. 80). Et ceci : « Claudel rejetait l'idée des deux mondes, insistant sur l'unité de la nature et de la surnature, sur l'interpénétration de ces deux principes. *L'arbre* claudélien réunissait la terre et le ciel. » (p. 82-83). Et encore : « En contrepoids au drame symboliste, qui se perd en rêveries sur des visions incorporelles venues de l'au-delà, Claudel crée [dans *Le Soulier de satin*] un Ange très 'en chair'. Et il ne s'agit pas pourtant d'un homme, mais d'un habitant des cieux, cela est indiqué par le procédé théâtral 'visible-invisible'. » (p. 150).

À la différence, par exemple, du Maeterlinck de *Sœur Béatrice*, le Claudel de *L'Annonce faite à Marie* ne stylise pas le monde médiéval, il crée un « Mistère » où la foi inébranlable de l'être humain est constamment mise à l'épreuve. Ainsi le thème de l'amour, si essentiel à l'œuvre claudélienne, est – dans le cas des « drames de la vocation », « une partie de l'ordre du monde, la valeur principale dont doit se séparer le héros » (p. 123), alors que dans les « drames de la passion », « le sentiment lui-même surgit malgré et contre tout, apporte destruction et discorde » (p. 123), comme dans *Le Père humilié*. La modernité et l'universalité de Claudel se manifestent de façon éclatante dans le foisonnement rythmique et lexical du poète-dramaturge.

À cause de la réputation de « réactionnaire » de Claudel, la pensée critique dominante de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle n'a pas vu le caractère « avant-gardiste », c'est-à-dire révolutionnairement novateur de son art. Mme Nékrassova note avec justesse qu'« avec son *Soulier de satin*, le dramaturge a jeté un défi au théâtre, comparable par son audace aux manifestes de l'avant-garde radicale » (p. 134). Elle voit dans le *mouvement du Temps* dans différentes directions, non seulement une proximité avec l'œuvre de ses contemporains Proust et Joyce, mais également une annonce du théâtre de l'absurde. Dans « l'utopie tragique » (p. 136) qu'est *Le Soulier de satin*, l'auteur y apparaît « en ce qui concerne l'Histoire, comme un vrai réactionnaire clérical et dans le même temps, il est un moderne, en ce qui concerne la méthode. Et ici il est proche de Proust et de Joyce » (p. 138). Passant en revue les différentes interprétations du *Soulier de satin*, aussi bien du point de vue de ses significations que de sa

typologie, elle fait un sort à « l'esthétique du désordre » définie par Jacques Robichez.

Pour le lecteur russe, Mme Nékrassova traduit de nombreuses citations des différentes pièces. Elle confronte les diverses rédactions, s'appuyant sur les commentaires du dramaturge à différentes époques, sur la littérature critique du début du XX<sup>e</sup> siècle, sur les études classiques de la création théâtrale claudélienne, tout en proposant son propre éclairage de cette création. Ainsi, par exemple, à propos des deux types de drame – les *dramas de la vocation* et les *dramas de la passion*, à la différence de Jacques Madaule qui se réfère essentiellement à la vocation comme appel de Dieu et par là-même affirme que ce thème est celui des drames de la maturité, Mme Nékrassova élargit la notion de vocation à l'universel et donc aux pièces du début *Tête d'Or*, *La Ville*, *Le Repos du septième jour*. Dans *Le Soulier de satin*, les deux types de drame – « de la vocation » et « de la passion » – se conjuguent dans ce « drame du monde », grandiose épopée de la civilisation chrétienne européenne dans sa dimension universelle (et donc, ajouterons-nous, selon l'étymologie – *catholique*). Reprenant une indication du poète en 1929, l'auteure peut affirmer : « En écho à *Tête d'Or* – premier 'drame de la vocation' – *Le soulier de satin* fait apparaître le thème de la conquête du monde, cette 'passion de l'Univers' qui force le héros à 'aller au-delà de la mer'. De *Partage de midi* – central 'drame de la passion' – vient le thème de l'amour impossible qui est devenu le fil qui relie l'espace du *Soulier de satin*. » (p. 135).

Tout un chapitre de la première partie est consacré aux nombreux « petite » genres créés par Claudel : pantomime (*La Femme et son ombre*), ballet (*L'Homme et son désir*), opéra (le drame musical *Le Livre de Christophe Colomb*), oratorio (*Jeanne d'Arc au bûcher*). Mme Nékrassova analyse le travail étroit avec les compositeurs – Darius Milhaud, Honegger, Germaine Tailleferre, dans l'esprit d'une synthèse du verbe, de la musique et, dans le cas du *Livre de Christophe Colomb*, du cinéma.

La seconde partie du livre, intitulée « La scène », nous introduit dans le « laboratoire du dramaturge en tant que co-metteur en scène » (p. 205), c'est-à-dire dans l'histoire du rapport de Claudel à ses propres textes comme pouvant être incarnés sur une scène et non seulement lus (ce qui fit débat), de son rapport très agité et souvent conflictuel aux metteurs en scène et aux interprètes. Mme Nékrassova a utilisé dans ce panorama impressionnant qui couvre un demi-siècle – des environs de 1910 à la mort du poète en 1955) l'abondante correspondance du poète avec les metteurs en scène et les acteurs (Lugné-Poe, Jacques Copeau, Marie Kalfé, Ève Francis, Jean-Louis Barrault...) Elle passe en revue tous les spectacles montés principalement sur les scènes françaises (Paris, Lyon, Strasbourg, Avignon...), mais également belges, tchèques, polonaises, allemandes, autrichiennes, suisses, avec une foule de détails tirés, non seulement de la correspondance en général, mais aussi des souve-

nirs des acteurs et des metteurs en scène, des documents publiés dans : Claudel, *Mes idées sur le théâtre* (1966), de la littérature critique sur le sujet. Cela va de *L'Annonce faite à Marie* au théâtre de Lugné-Poe, l'Œuvre, en 1912, à l'entrée de *Partage de midi* à la Comédie-Française en 2007. Le travail des metteurs en scène sur le théâtre claudélien est documenté de façon très précise (Lugné-Poe, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Appia, Gaston Baty, Louis Jouvet, Georges Pitoëff, Édouard Autant, Antonin Artaud, Georges Leroy, Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, Antoine Vitez, Olivier Py...)

Une attention particulière est donnée aux réalisations scéniques dans l'aire germanophone (Francfort, Hellerau, Berlin, Munich, Hanovre, Oldenburg, Mannheim, Düsseldorf, Vienne, Zurich, Bâle...) Tout un sous-chapitre est intitulé « L'histoire d'une pièce allemande : *Le Soulier de satin* sur les scènes de l'Allemagne fédérale, de l'Autriche et de la Suisse » (p. 364-388). Également, le thème « Claudel et Jean-Louis Barrault » est largement développé (p. 333-364) ; un sous-chapitre est intitulé « D'Avignon en Avignon : 1947-1987 » dans lequel est analysé l'apport irremplaçable d'Antoine Vitez. Enfin, dans « La ramification pyrénéenne » (p. 404-414) une incursion est faite en Espagne et au Portugal (un passage important parle du dialogue du théâtre et du cinéma dans la fresque épique de près de sept heures du cinéaste portugais Manoel de Oliveira).

Mme Nékrassova consacre tout un chapitre à « Claudel en Union Soviétique ». Elle rappelle que Claudel ne fut pas ignoré dans les années 1900-1910 par les symbolistes russes. La revue du poète et théoricien Valéri Brioussov, *Viessy* [La Balance], a publié plusieurs petits articles sur lui. Le poète Volochine a été son premier traducteur et commentateur. Le célèbre critique littéraire Boris Eichenbaum, futur acteur de « l'école de la forme » soviétique, a publié en 1913 des articles sur « le créateur du nouveau *Mistère*, genre qui est nécessaire pour la renaissance spirituelle du théâtre » (p. 285). Quant à Evguéni Pann, entre autres traducteur de *L'Échange* pour Meyerhold, il désigne dans un article de 1914 l'idée fondamentale de la création claudélienne comme étant « la tragédie du temps qui est de toute éternité » et le temps comme « personnage principal de sa tragédie » (p. 286). Il n'y a pas jusqu'au futur commissaire du peuple à l'instruction, le marxiste menchévik, lui-même dramaturge et critique artistique, Anatoli Lounatcharski, qui n'ait souligné le caractère grandiose du théâtre de Claudel malgré le catholicisme militant de ce dernier.

Pendant la période soviétique, seules deux pièces furent montées : *L'Échange* en 1918 et *L'Annonce faite à Marie* [traduite comme « *L'Annonciation* »] en 1920. *Protée*, à propos de qui Mme Nékrassova, dans une de ces formules dont elle a le secret, écrit qu'il « n'est pas du tout un hybride d'Euripide et d'Offenbach, mais précisément une 'farce lyrique' »

(p. 126), fut traduit et publié à Pétrograd en 1923 par Alexandre Movchenson.

La collaboration étonnante de deux metteurs en scène d'envergure, Meyerhold et Taïrov, pour *L'Échange* en 1918 ne donna pas, selon Mme Nékrassova, des résultats convaincants, car chacun tira du côté de son esthétique : Taïrov voyait dans cette « tragédie contemporaine » une mise à nu de la vie émotionnelle des personnages ; Meyerhold, lui, invita le peintre arménien Guéorgui Yakoulov (à la place d'Alexandra Exter qui était la préférée de Taïrov) qui fit un décor unique, « squelettique », annonçant le futur constructivisme des années 1920. *L'Annonce faite à Marie*, mise en scène par le seul Taïrov dans les décors et les costumes préconstructivistes du peintre et architecte Alexandre Vesnine (ils furent exposés à Paris lors de la tournée du *Kamerny teatr* en 1923) provoqua des polémiques à cause des éléments religieux de la pièce. Taïrov supprima le 4<sup>e</sup> acte, ce que Claudel lui-même proposera en 1939 à Dullin pour la représentation non réalisée de la pièce à la Comédie-Française. Pour se défendre de jouer « un auteur catholique réactionnaire », Taïrov déclara que *L'Annonce faite à Marie* est « un mystère, mais un mystère non médiéval, non institué d'En-Haut » (p. 296-297)...

Avec raison, l'auteure peut souligner que « Claudel est un dramaturge non seulement français et, on pourrait presque dire, en tout premier lieu – européen » (p. 299).

Le livre de Mme Nékrassova est passionnant, non seulement par la vaste et érudite information qui y est donnée (la bibliographie utilisée est imposante), mais il est servi par un style littéraire de très grande tenue. *L'Index nominum* est très précieux (c'est une tradition des publications scientifiques russes qui est loin d'être courante dans l'édition française...) On regrettera que l'auteure n'ait pas donné *in fine* une bibliographie des publications sur Claudel en langue russe et ukrainienne (elle signale, par exemple, que *Le Soulier de satin* a été traduit et publié à Kiev par H. Malets – *Atlasnyi tchérevytchok*, Kyiv, 2007), mais ses notes sont, de façon générale, une source précieuse de référence.

Mme Nékrassova termine son livre par un petit chapitre intitulé « Le théâtre aujourd'hui. Pourquoi Claudel ? » dans lequel elle montre l'actualité de plus en plus brûlante du poète catholique (dont « le catholicisme ne rebute plus grand monde » (p. 415) et elle déclare : « Pour les metteurs en scène du XXI<sup>e</sup> siècle *Le Soulier de satin* incarne l'histoire de l'art du siècle précédent avec tous ses mythes, avec toutes ses découvertes créatrices qui se sont transformées automatiquement en mythes – comme le surréalisme, comme l'absurde. C'est pourquoi Olivier Py a fait parler ses interprètes avec ce qui pourrait sembler 'des voix diverses', s'éloignant ainsi de la présentation du texte devenue classique de Vitez. Dans [son] spectacle, dont le tissu de la parole était formé à partir de brusques changements des registres, chaque interprète avait sa propre

ligne mélodique et rythmique [...] De la sorte, le caractère polyphonique du *Soulier de satin* devenait plus palpable. » (p. 416, 417).

Jean-Claude MARCADÉ

### ***La Messe là-bas, un exercice claudélien du sacerdoce baptismal***

**Marie-Joséphine Whitaker, *La Messe là-bas de Paul Claudel*. Édition critique et étude du texte. Préface de Xavier Tilliette, s.j., Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.**

Quelque quarante-cinq ans avant le concile Vatican II, en 1917, Paul Claudel donnait forme vive à l'une des intentions théologiques les plus méditées de *Lumen Gentium*, la constitution sur l'Église, dont on voudrait s'assurer qu'elle n'est pas restée depuis lettre morte : « Dans la célébration eucharistique [les offrandes spirituelles des laïcs] rejoignent l'oblation du Corps du Seigneur pour être offertes en toute piété au Père. C'est ainsi que les laïcs consacrent à Dieu le monde lui-même, rendant partout à Dieu dans la sainteté de leur vie un culte d'adoration »<sup>1</sup>. Selon les catégories traditionnelles employées à la compréhension du sacrement, on explique qu'entre l'exécution matérielle de l'eucharistie (dite « *sacramentum tantum* ») et le fruit proprement ineffable de communion avec Dieu qu'elle produit au secret du cœur (la « *res sacramenti* »), le transit de la grâce au travers des régions du psychisme – la mémoire, l'imagination, l'affectivité, le raisonnement – y active des signes spirituels (« *sacramentum et res* »), par quoi le baptisé peut réaliser l'offrande spirituelle et exercer ainsi son sacerdoce baptismal : « Je vous exhorte donc, frères, par la miséricorde de Dieu, à offrir vos corps en victime vivante, sainte, agréable à Dieu : tel est le culte spirituel » (Rm 12,1)<sup>2</sup>.

Rien d'authentique qui puisse s'opérer ici sans le sacrement de la messe où le Christ lui-même, grand prêtre de l'alliance nouvelle et éternelle, s'offre en victime parfaite par les mains et la bouche du ministre sacerdotal : « Un homme tout seul qui prie, quand il serait un saint, qu'est-ce qu'il offre pour ce qu'il demande à Dieu ? », interrogeait déjà Paul Claudel dans *L'offrande du temps*<sup>3</sup>. L'eucharistie nous assure que les pauvres dons de notre âme quotidienne sont agréés en sacrifice par le Père, puisque le sacrement de l'offrande unique et parfaite du Fils a re-

---

1. Vatican II, *Lumen Gentium*. Constitution dogmatique sur l'Église, 1965, n° 34, § 2.

2. Voir aussi 1 P 2,4 : « Approchez-vous de lui, pierre vivante rejetée des hommes, mais choisie, précieuse auprès de Dieu, et vous-mêmes, tels des pierres vivantes, laissez-vous construire en maison spirituelle, pour un sacerdoce saint, afin d'offrir des sacrifices spirituels, agréables à Dieu par Jésus-Christ ».

3. P. Claudel, « L'offrande du temps » (Hambourg, 1914), éditée à la suite dans *La Messe là-bas*, Paris, Gallimard (« N.R.F. »), 1936, p. 120.

nouvelé sa consécration sur leur pauvre nouveauté, comme s'ils étaient sortis, ces dons d'un certain matin de 1917 ou de 2009, de sa belle âme à Lui, et enrichis à ce titre de sa justice, de son obéissance et de sa sainteté.

L'édition excellente que vient de procurer Madame Marie-Joséphine Whitaker de cette œuvre sans exemple dépose maintenant devant nous, comme expectorée et jaillie du côté du poète, l'expérience active et passive de ces *signa spiritualia*, de cette puissante et large symbolisation dont Claudel se voyait lui-même l'autel, la victime et le prêtre, en chacune de ces participations à la messe : tout ce qu'une pensée, ou bien un cœur, tout ce qu'un acte de foi ou même un corps agenouillé, peut recueillir hors de soi et en soi, pour le présenter à Dieu par le sacrement quand Dieu le visite en personne, a trouvé sa place et ses mots dans *La Messe là-bas*. S'il fallait fournir une preuve à l'appui de cette définition de *La Messe là-bas* en genre littéraire, pour le coup *sui generis* – un poème théologal de l'exercice eucharistique du baptisé –, nous ne manquerions pas de la chercher sur l'horizon indiqué par le titre même, en son segment mystérieux, « là-bas » : horizon spatio-temporel pour ce qui regarde l'assomption glorieuse du cosmos et de l'histoire en la messe ; horizon psychique, à cause des amples récapitulations de la personne, de ses profondeurs, de son espérance éternelle, de son passé et de son avenir, de ses attachements comme de ses errements, tout cela qui s'oriente et s'accomplit en vertu de la présence et du don du Seigneur ressuscité.

M.-J. Whitaker a saisi par ce *signum* adverbial, « là-bas », ce qui s'engageait de dynamisme sacramentel, depuis l'extérieur jusqu'à l'intime et, en retour, depuis l'intime jusqu'à l'expressivité, dans la situation cursive du poète au gré et au fil de la liturgie de son poème : « Seule la messe finalement compte, elle seule est pleinement réelle. La même messe quel que soit le lieu où l'on se trouve ! »<sup>4</sup> Alors le sacrement s'institue comme l'« Ici et Maintenant » de la résurrection, laquelle, autant que la charité, « ne passera pas » (1 Co 13,8) ; il est ce « lieu par excellence »<sup>5</sup> vers quoi sont rameutés tous les « là-bas » de l'exil humain, dont la version physique, ce Brésil en célibataire, éloigné des théâtres sanglants de la Grande Guerre<sup>6</sup>, n'était que le *sacramentum*, le versant manifeste. Car l'expatriation de laquelle *la messe là-bas* arriverait à bout, finalement, n'est autre que celle des fils engendrés par le baptême, mais dispersés en

---

4. M.-J. Whitaker, *La Messe là-bas de Paul Claudel*, op. cit., p. 25.

5. Whitaker, p. 35.

6. Elle surgit d'une façon poignante au « Pater Noster », où Claudel nous représente le couple humain à la veille de sa séparation : « Après quoi ce sera le réveil, et le jour, et la gare, et le grand baiser cruel, / Et l'immense foule qui fait ah ! et les wagons l'un après l'autre qui se meuvent / Et toutes les longues années qui commencent pendant lesquelles ce ne sera jamais fini d'être veuve ! », dans Claudel, *La Messe là-bas*, Gallimard, p. 80-81 ; Whitaker, p. 67.

ce monde, égaillés en ses dimensions, et parfois disloqués en ses trahisons.

On se demandera si la mer, dans le poème comme dans l'Écriture sainte souvent, n'est pas le moyen d'une symbolisation du psychisme immense et mobile, par où le sujet est au travail de son odyssée vers le Père, « comme par ce Jésus jadis que nous appelons Josué », passeur des eaux du Jourdain<sup>7</sup> : « Pendant que je dors, ou que je marche, ou que j'écris, la Mer ne cesse pas d'être à mon côté, / Et je ne puis rejoindre la Patrie là-bas de nouveau sans que j'aie à la traverser »<sup>8</sup>. M.-J. Whitaker redouble opportunément le symbole, puisqu'elle nous embarque dans l'aventure d'une traversée conjointe : « *La messe là-bas* se lit aussi comme "l'histoire d'une âme", c'est-à-dire la relation d'un périple et d'une progression spirituels, dont les étapes sont soigneusement consignées dans le texte. Toujours au centre de l'événement liturgique, les agissements de l'âme constituent un fil qu'il nous faut impérativement suivre »<sup>9</sup>.

Le site littéraire original de *La messe là-bas* est donc bien mis au clair : ce poème est au seuil du sacrement, pour y entrer ou pour en sortir ; en théologie, on disait un *sacramental*, à la façon des saintes icônes byzantines, en d'autres termes, une spirale concentrique qui nous attire au sacrement et nous introduit dans ses enveloppements, ou bien une spirale centrifuge qui nous envoie vers des développements de la grâce : « Allez, la messe est dite. Âme forte et compétente, lève-toi et va, / Où l'affaire inachevée t'attend et le vers hier suspendu sur le papier plat. / Jour à jour, comme l'humide papillon qui déplie et développe ses ailes, / La chose qui est née tout autour d'elle suscite, et l'idée implique une idée nouvelle »<sup>10</sup>.

Si discrète qu'elle y figure, ainsi que dans les évangiles, l'opération – c'est mieux dire que « la place » – de la Vierge Marie dans *La Messe là-bas* a été dégagée avec précision par M.-J. Whitaker :

« Non moins ancrée dans la patristique cette fois-ci, sera la conclusion "In Principio". Si déconcertante à première vue, elle s'avère en fait parfaitement appropriée. Ce n'est pas par hasard que le poète y évoque la "Patrie là-bas". Car là surgit le *lieu* par excellence : cette âme unique de la Sainte Vierge, première dans le monde à dire "oui" à Dieu, et qui devient ainsi le symbole même de l'Église, l'espace en quelque sorte où est déjà célébrée depuis l'Annonciation et le sera *in aeternum* la messe céleste. Toujours dans le cadre de sa logique figurative, Claudel

---

7. Ce sont les derniers mots de « L'offrande du temps », *ibid.*, p. 124, où le passeur des eaux du Jourdain, Josué est campé en figure typologique, en *sacramentum tantum*, de Jésus, passeur de la Pâque, depuis la rive de la mort jusqu'à la rive de la vie.

8. Claudel, *La Messe là-bas*, *op. cit.*, p. 107 ; Whitaker, p. 74.

9. Whitaker, p. 35.

10. Claudel, *La Messe là-bas*, « *Ite, missa est* », p. 97. Whitaker, p. 72.

ajoutera en 1942 qu'en Marie nous retrouvons le "type à jamais de toutes les âmes" »<sup>11</sup>.

La « messe céleste » n'est ici rien d'autre que ce que la théologie désigne par la « *res sacramenti* », la communion en acte réel avec la Trinité sainte où le Fils est assis à la droite du Père pour l'éternité. Or, nul ne peut présumer pour lui-même qu'il se trouve dans cet état de grâce que le sacrement eucharistique, à coup sûr, a toute puissance de créer au fond retranché du disciple, mais dont il ne nous reste, après son transit, qu'une conviction de foi et non point une évaluation de conscience. Car, « ce qui est venu en nous parle, – moins qu'il n'approfondit notre silence »<sup>12</sup>. En revanche, l'itinéraire entier de la Mère de Dieu, accompli dans son Assomption, nous représente la perfection de son âme, « *gratia plena* », sanctifiée de part en part en ses largeurs et profondeurs marines, et bientôt glorifiée :

« Sur les choses qu'il a créées ne cesse pas l'interrogation de l'Esprit. / La mer des hommes et des feuilles il ne cesse de la brasser et de la remuer, la mer des peuples et des eaux ! / C'est de lui qu'il est écrit : *J'ai cherché en toutes choses le repos.* / Et pourtant ce souffle impatient du monde, il y a quelqu'un qui sut l'emprisonner. Il a suffi naïvement pour le prendre de cette Vierge qui lui dit : Mon bien-aimé »<sup>13</sup>.

L'analogie de Marie, de l'âme et de la mer, couvée par l'Esprit des genèses, est chose bien admise dans l'herméneutique des Écritures. Mais que la grâce de Dieu, inexigible et condescendue, puisse être « emprisonnée » dans un cœur qui n'abrita jamais le péché<sup>14</sup>, voilà qui gage l'effort et l'espérance du sacerdoce qu'on dit « commun », et le mot vaut trop peu auprès de la chose ; voilà qui promet aux baptisés par le moyen de l'offrande spirituelle la restitution intégrale de leur ressemblance à Dieu, intégrale et inamissible dans le Ciel où Marie fut enlevée.

La manducation eucharistique ressortit, comme on sait, à l'idée d'assimilation, selon un commerce réciproque, mais non pas réversible, où cette ressemblance à notre corps que les espèces du pain et du vin vont obtenir, se veut évocatrice de la ressemblance à Dieu, mystérieuse et inouïe, que notre personne entière recouvrera selon la substance du Ressuscité qui l'habite. Ainsi à la fin, ce sera pour nous comme il en fut pour Lui au début, « *In Principio* », en Dieu – auprès de Dieu (Jn 1) :

---

11. Whitaker, p. 35.

12. Claudel, *La Messe là-bas*, « Communion », p. 88. Whitaker, p. 69.

13. Claudel, *La Messe là-bas*, p. 108 ; Whitaker, p. 75.

14. En comparaison, l'âme en état de péché et visitée par son amant divin semble « comme une femme sur son lit d'hôpital jadis belle et qui essaye encore / À l'amant qui l'a demandée de cacher ce côté de face que le *lupus* dévore », dans « Communion », *La Messe là-bas*, Gallimard, p. 94 ; Whitaker, p. 71-72.

« Père, glorifie-moi maintenant de la gloire que j'avais auprès de toi avant que le monde fût » (Jn 16,5). Dans la messe du rite extraordinaire, le prêtre lit le Prologue de Jean, au moment qu'il quitte l'autel, et Claudel a voulu conclure son poème avec les mots de la solennelle récapitulation du Nouvel Adam : « Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous » (Jn 1,14).

Le travail de M.-J. Whitaker s'entend parfaitement à refléter son sujet. Après une substantielle introduction, où le genre littéraire du *poème de liturgie* – proprement inédit en comparaison de la *poésie liturgique* – aura été en somme piégé dans sa qualité sacramentale toute implicite (« là-bas »), à partir de son occasion sacramentelle bien explicite (« la messe »), l'auteur tâche de nous restituer l'épaisseur feuilletée du poème, symbole de l'épaisseur de l'âme en exercice de sacrement.

La messe comme le poème, il n'est que trop juste de les prendre d'abord dans leur extériorité rituelle la plus objective (« *sacramentum tantum* » : la matérialité « seulement »). Claudel n'avait pas choisi d'autre plan, d'ailleurs, que l'*ordo* même des parties de la messe : « Introït », « Kyrie eleison », « Gloria », « Lectures » etc. Alors l'éditrice, verset après verset, procède à un repérage matériel, aussi minutieux que possible, des allusions, des références, des rappels tissés dans le texte : un appareil de notes et de commentaires (p. 77 à 112) vient rendre compte, par les nœuds observés au revers de la tapisserie, des complications du dessin observées sur le côté de sa lisibilité première. Cardage de stromates, indispensable effort ! À l'« Offertoire », par exemple, vient le « sou misérable » qu'on jette au plateau de la quête, « cette pièce sans nom sous la crasse à m'offrir, et le seul porte-monnaie qui s'ouvre ? »<sup>15</sup>. M.-J. Whitaker s'empare de ce « *signum spirituale* » typique, de cette symbolisation on ne peut plus spirituelle, sous les apparences du bas prosaïsme où elle ne se cache pas, mais se dévoile au contraire, pour tout intégrer, et jusqu'au vil argent, dans l'offrande de l'homme quotidien. L'éditrice note aussitôt :

« Pas de gaspillage ! ni des mérites, ni des fonds : tel est le principe de Claudel (hérité pour une part, il nous l'apprend lui-même, de sa famille [...]). La mention dans un tel contexte (celui de la Communion des Saints) pourrait surprendre, si l'on ne savait que Claudel, las du "fade" et de l'abstrait en matière de religion, préfère le langage de la finance, plus adapté au *caractère concret des vérités spirituelles* auxquelles il adhère »<sup>16</sup>.

Le concret de l'Esprit : on comprend ici le motif prévalent pour lequel l'Église, après le Christ son Époux, n'allait pas s'en remettre à une

---

15. Claudel, *La Messe là-bas*, p. 47 ; Whitaker, p. 56.

16. Whitaker, note n° 8, p. 89.

*idée* d'Évangile, qu'on aurait réputé pour une collection bien ordonnée de notions abstraites – ce qu'il sait être aussi, mais non pas d'abord. La messe est au concret un acte, un exercice de mise en présence par l'Esprit-Saint, du Verbe incarné, crucifié et glorifié et de son Père. Les tintements de la monnaie à l'offertoire n'y sont pas obscènes et, même, ils scandent de leur bruit familier l'approchement en procession de toutes les formes hétérogènes d'offrande qui peuvent, mais surtout doivent, sortir à cet instant du concret des cœurs, et prendre place en la patène du prêtre, visiblement ; invisiblement, en l'âme humaine de Jésus qui les assume, les purifie par effet de rédemption, les fait siennes, pour les présenter dans une forme recevable à son Père : « Que [cette offrande] soit portée par ton ange en présence de ta gloire sur ton autel céleste », lisait dans son missel, au canon romain, le paroissien de Rio de Janeiro.

M.-J. Whitaker, toujours selon la logique et l'économie du sacrement, nous entraîne ensuite dans l'épaisseur sémantique des intentions du poète, en intégrant à sa tentative (« Lectures des poèmes », p. 133 à 167) toute cette matérialité du donné poétique à qui elle a fait rendre son jus, et qui est maintenant explicite. Le moment de la lecture répondrait formellement, pensons-nous, à celui, sacramentaire et liturgique, du « *sacramentum et res* » où commencèrent de se condenser en impressions psychiques, et de se former en écriture, les méditations du priant – communiant, animées et ranimées encore aux passages de la grâce. Soit la question de l'enfant à son grand-père au retour de la messe : « À genoux pour l'action de grâces, et les yeux couverts de vos mains, à quoi pensiez-vous ? Que se passait-il ? »

La charité voudrait qu'on ne laisse pas la curiosité des enfants sans réponses, et *La messe là-bas* s'est donc essayée à délivrer la musique de la prière, immanente au cœur. Car, pendant l'eucharistie, les sept cordes de la lyre ont sonné en l'âme. Sons de la mémoire : « Comme le poisson dans l'eau vive qui avale et remonte à contre-courant, / Celui qui est attaché à Vous remonte au rebours du temps »<sup>17</sup>. Sons du sentiment : « On ne peut entrer que nu dans les conseils de l'Amour »<sup>18</sup>. Sons de la raison, accordée au sentiment : « Mais celui que l'amour simplifie et que la mort a une fois enseigné, / Ce n'est pas la peine de lui rendre ce qu'il aime, si c'est encore la même chose capable de lui échapper »<sup>19</sup>. Sons de l'émotion, et de la volonté tout ensemble, rétablies après le péché en accord et harmonie : « Amie de mes jours coupables, adieu ! Je renonce à ton épine, / Je ne retrouve plus la rose au milieu de la respiration divine ! »<sup>20</sup>

---

17. Claudel, *La Messe là-bas*, « Introït », p. 19 ; Whitaker, p. 49.

18. *Ibid.*

19. Claudel, *La Messe là-bas*, « Gloria », p. 30 ; Whitaker, p. 52.

20. Claudel, *La Messe là-bas*, « Communion », p. 86 ; Whitaker, p. 69.

Le paradoxe vient de ce que l'âme se sache dissonante, et qu'elle doute même de la musicalité où la messe veut la rendre unanime. C'est au « Gloria » que cette puissance de la grâce dans l'impuissance de la chair a été la mieux ressentie et la mieux traduite par Claudel, mais c'est en sa lecture si subtile du « Gloria », aussi, que M.-J. Whitaker a montré le mieux comment elle avait compris le drame sacramentel et sa mystérieuse efficacité. On nous permettra de la citer dans un long extrait de son analyse :

« Plus particulièrement, c'est de souffle (v. 11) que manque la créature, handicapée de naissance. Dès lors, comment la louange peut-elle prendre racine dans notre condition, correspondre avec ce que nous sommes ? [...] Et comment s'expliquer que Claudel remercie Dieu au nom de tous de notre infirmité. C'est que le poème, par un retournement inattendu, en découvre l'incalculable avantage : notre pauvreté d'être provoque des interventions, elles aussi réitérées, constamment renouvelées, du Créateur. Qu'il soit donc glorifié du fond de notre misère ! L'action de grâces de l'auteur, toute pénétrée d'émotion, donnera lieu à l'un des passages les plus sublimes de *La Messe* (v. 29-30). Il nous montre la personne humaine au seuil de la mort par asphyxie ; mais au même moment la miséricorde divine atteint son comble en cet acte suprême de l'Esprit Sauveur qui ranime l'homme en apnée. [...] On remarquera finalement l'effet poétique approprié, tiré de l'halètement, de l'intermittence auxquels est condamnée notre indigence : c'est notre humanité qui imprime sa forme au texte, rythmé à sa ressemblance. Voilà où le texte a pris son mouvement de va-et-vient (de nous à Dieu), et sa progression saccadée, énumérative, successive. Mais, vu le sujet, là triomphe, ayant su adapter la manière à la matière »<sup>21</sup>.

Triomphe l'art sacramentel, d'abord, sous les signes spirituels qu'il a façonnés au psychisme du chrétien. Au delà, au fond, il y aurait la « *res sacramenti* », le cœur de l'homme soudé au cœur du Christ : « Depuis le temps que nous sommes unis, qu'est-ce que nous avons fait de la mort ? [...] Nous sommes très près l'un de l'autre et il nous devient de plus en plus difficile d'être ailleurs »<sup>22</sup>. Paroles de confins où se suggère l'authenticité souterraine du lien de grâce, noué avec Dieu et par lui. Mais, pressentie, elle nous demeurera inaccessible, tout comme au communiant lui-même : pas de cap sur l'abîme.

En surface, le champ est vaste des sillages croisés et recroisés, laissés un moment par le passage des vaisseaux sur la mer – antiennes et répons, gestes du rite, cycles des noms et des choses du sacrement –, à

---

21. Whitaker, p. 117-118.

22. Claudel, *La Messe là-bas*, « Communion », p. 92 et 93 ; Whitaker, p. 71.

fleur d'âme si l'on préfère, et qui en attestent, à marée haute, la puissance de transport, la force d'espérance, la magnanimité théurgique, s'il est vrai que « là-bas » s'aperçoit, se désire, s'inaugure même depuis « ici »<sup>23</sup>, et que le Père céleste s'embrasse dès cette terre avec les bras du Fils, cloués et pénitents sur la croix, à la place des nôtres : « Si tu n'étais pas mon fils, je ne serais pas aujourd'hui ce Père à qui l'Enfant Prodigue jette les bras autour du cou »<sup>24</sup>.

Nous n'allons pas refermer de sitôt le beau livre de Madame Whitaker, puisqu'il nous poursuivra au sacrement, et que le sacrement nous précédera désormais chez les poètes. L'éditrice de *La Messe là-bas* – livre rare et qui demeure crypté pour qui ne s'est jamais frotté en croyant aux sacrements de la foi –, a soupçonné à la fin que ce genre littéraire singulier, inventé par le singulier Paul Claudel et dont elle avait pressé les nécessités et les pertinences avec une facilité étrangement corroborative, avait dû recevoir à l'origine son paradigme ailleurs, dans l'évangile de saint Luc. Oui, le *Magnificat* de Marie est une sorte de « *sacramentum et res* », en lequel se sont condensés les signes spirituels des prophéties et des théophanies antiques, déposés en l'âme longanime d'Israël, et soudain réunis par l'événement qui prétendit les asseoir tous ensemble dans leur poids d'être et de sens.

Chez Élisabeth, à cause de la sainteté de Marie, certaine comme n'est pas la nôtre, presque tout put se dire de la chose arrivée, et les mots surgis des profondeurs ne savaient plus mentir, pour une fois ! « Il s'est penché sur l'humilité de sa servante ». Pour tous les fidèles du Christ assemblés dans l'Église, la prière d'action de grâces de la Mère de Dieu est devenue la matrice de la réponse eucharistique, célébrée en vérité profonde et en vérité proférée. M.-J. Whitaker a donc raison de voir derrière *La Messe là-bas* l'ombre de Marie, *Tutela domus* : « La Mère de Dieu totalement impliquée dans la messe, participant au sacrifice et familière de la liturgie, n'est-ce point la leçon essentielle adressée par hyperbole au croyant ? »<sup>25</sup> Il reste que, partie de plus loin, la méditation de Paul Claudel pouvait nous rencontrer là où nous sommes encore, et nous rapprocher à sa façon ductile et généreuse d'un cœur plus saint, d'un meilleur cœur. Allons avec lui de conserve.

Philippe VALLIN, c.o.

---

23. « Mais il y a aussi un homme qui n'a jamais su se défendre contre la mer ! [...] L'exil seul lui enseigne la patrie », dans Claudel, *La Messe là-bas*, « Offertoire, III », p. 55 ; Whitaker, p. 59.

24. Claudel, *La Messe là-bas*, « Communion », p. 92 ; Whitaker, p. 71.

25. Whitaker, p. 177.