

## L'INTERTEXTE BIBLIQUE DANS *PARTAGE DE MIDI*

### Tentation de l'absolu ou lecture anagogique de l'amour humain ?

Hélène de Saint Aubert <sup>1</sup>

En se dénouant, à la manière d'*Hernani*, dans une union aux portes de la mort, *Partage de Midi* livre-t-il une conception romantique et fusionnelle de l'amour humain, guettée par « la tentation de l'absolu » <sup>2</sup> ?

C'est à cette question que nous allons répondre, en commençant par comprendre ce que l'on entend par l'absolu. *Partage de Midi* reformule en effet en profondeur l'acception romantique de cette notion, en passant d'un absolu à l'autre, mais le second redéfinit à tel point le premier que ce n'est qu'avec précaution qu'on peut encore utiliser ce terme (I). Nous montrerons ensuite que Claudel se livre à une *tabula rasa* polémique sur la question de l'amour (II) et achèverons cette étude par un examen minutieux des citations bibliques, qui constituent le pivot à partir duquel s'édifie la signification profonde de ce drame, à savoir la participation effective de l'amour humain à l'amour divin, dès cette vie (III) <sup>3</sup>. *Partage de Midi* peut en effet se lire comme le vaste commentaire dramatique de cette conviction que Claudel tire des Écritures, et qu'il exprime dans le langage brûlant et pathétique d'une expérience vécue qui vient selon lui authentifier et interpréter le message biblique. Le *Soulier de satin* ne dira pas autre chose, comme en témoigne cette formule fulgurante : « La force par laquelle je t'aime n'est pas différente de celle par laquelle tu existes. » <sup>4</sup>

---

1. Ancienne élève de l'ENS, agrégée de lettres modernes, docteur es lettres (Paris IV), Hélène de Saint Aubert a participé à l'édition du théâtre de Claudel en Pléiade et a publié *Théâtre et exégèse. La figure et la gloire dans L'Histoire de Tobie et de Sara*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2014. Elle enseigne en Première Supérieure.

2. « La tentation de l'absolu », tel est le thème porté au programme d'option en lettres modernes pour la session 2019 du concours de l'ENS (Ulm). A cette occasion, nous avons remanié notre contribution au colloque « Le texte dans le texte », organisé par Renée Ventresque à l'Université Paul Valéry - Montpellier III, du 2 au 4 décembre 2005, dont les actes n'ont jamais été publiés. Le présent article en reprend la thèse et la démonstration, mais en la confrontant à la problématique posée au concours. Nous citerons la pièce dans l'édition de Gérard Antoine, abrégée PM (*Partage de Midi*, version de 1906, suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites, à Ysé, édition présentée, établie et annotée par Gérard Antoine, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Théâtre », 1994). Pour l'intégralité de la correspondance avec Rosalie Vetch, cf. *Lettres à Ysé*, édition de Gérard Antoine, sous la direction de Jean-Yves Tadié, préface de Jacques Julliard, Paris, Gallimard, 2017.

3. La remarquable édition de *Partage de Midi* établie par Michel Lioure en indique un certain nombre en note et insiste avec pertinence sur leur rôle dans l'édification du sens de la pièce (*Théâtre*, tome II, édition publiée sous la direction de Didier Alexandre et Michel Autrand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1567).

4. *Le Soulier de satin*, Journée III, sc. 13 (*ibid.*, tome II, p. 446). Sur la conception de l'amour chez Claudel, cf. Hélène de Saint Aubert, *Théâtre et exégèse, op. cit.*, Première partie, chapitre IV, pp. 239-297.

## I. VISAGES DE L'ABSOLU

### 1) Définition du terme

Si l'on se réfère à l'étymologie, l'*absolu* est ce qui a été *séparé de* (*ab-solutus*, de *ab-solvo* : *détacher, délier*). Ce que l'on a pu *détacher* de tout autre chose que soi est « achevé », « parfait », « idéal »<sup>1</sup> et se tient par soi-même, comme ce « qui existe indépendamment de toute condition ou de tout rapport avec autre chose ». La version hyperbolique de cette perfection autonome « ne comporte aucune restriction ni réserve »<sup>2</sup>, ne souffre rien d'autre que soi, jusqu'à l'omnipotence.

Séparé *a priori*, l'absolu a tôt fait de devenir ce qui ne saurait s'atteindre ici-bas, sinon dans la mort. Il est l'autre nom de l'*idéal*, d'une plénitude apte à combler tous les manques. Il prend souvent le visage d'un amour dit « absolu », ignorant autre chose que lui-même, au point de devenir son propre étalon, mais il disparaît en général, non sans contradiction, avec la même soudaineté qui l'a fait naître, à partir du moment où l'expérience de la fusion s'abolit. La *dissolution* des liens est alors celle de tous les autres liens que celui qui fait fusionner les amants. C'est bien cet amour absolu qui est représenté et thématiqué à l'acte II de *Partage*. Le lyrisme amoureux qui s'y exprime laisse certes résonner la force et la saveur de l'expérience sexuelle. Mais la multiplication des hyperboles sert aussi à reformuler le *topos* de l'être aimé comme entéléchie, qu'on trouve abondamment en littérature, pour souligner la tyrannie *absolue* et *idolâtre* d'un amour à deux qui serait tout, par contraste avec celui qui, au dénouement, invitera en son sein le Tiers divin : « Je ne sais que toi Ysé », « Tout, tout, et moi. / Il est donc vrai, Mesa, que j'existe seule et voilà le monde répudié, et à quoi est-ce que notre amour sert aux autres ? », « Il n'y a pas de raison que toi-même »<sup>3</sup>. Ou bien encore :

« MESA — Ysé, il n'y a plus personne au monde.

Ysé — Personne que toi et moi. (...)

Non, ceci n'est pas un mariage

Qui unit toute chose à l'autre, mais une rupture et le jurement mortel et la préférence de toi seul ! (...)

Et qu'est-ce qui est bien ou mal que ce qui nous empêche ou nous permet de nous aimer ? (...) Tant mieux s'il meurt ! Je ne connais plus cet homme. »<sup>4</sup>

Mais l'amour *absolu* peut aussi prendre le visage d'un amour pérenne, inamissible, plénier, béatifique et, là encore, souvent hors d'atteinte par le fait même — sauf, peut-être, à en mourir, en franchissant l'abyme qui le sépare de la condition finie de l'humain. L'*absolu* a alors pour autre nom la *transcendance*, qui, comme l'indique son étymologie (*trans-cedere*), traverse et dépasse tout : en ce sens, Dieu est l'être *ab-solu* par excellence, qui s'auto-pose par Lui-même en dehors de toute attache qui le porterait.

1. *Le Grand Robert*, sens I., 3 et 4.

2. *Le Grand Robert*, sens I., 3.

3. PM 111.

4. PM 113-115.

Ainsi, à travers les « clartés nouvelles » d'un « monde meilleur », c'est bien Lui que visent les amants d'*Hernani*, en contraste dramatique avec la damnation explicite et simultanée de don Gomez <sup>1</sup> ; et c'est encore Lui qu'Ysé et Mesa rencontrent au dénouement, en des noces d'obédience romantique que d'aucuns qualifieront par conséquent d'*absolues*. *Partage de Midi* passerait ainsi d'un absolu à l'autre, d'une passion *absolue* qui nie tout autre chose qu'elle-même (premier sens, formulé à l'acte II) à un amour *absolu*, amour *de l'absolu* et situé dans *l'absolu*, qui s'épanouirait et se sublimerait en Dieu et dans la mort (second sens, formulé dans le dénouement).

## 2) *Ambiguïtés terminologiques*

Pourtant, même si le modèle littéraire romantique et symboliste de l'union dans la mort affecte encore *extérieurement* le dénouement de *Partage*, à y regarder de près, les noces et la mort d'Ysé et de Mesa sont d'une nature différente de celles qui unissaient don Sol et Hernani ou les amants de *Tristan und Isolde*. Pourquoi ? Parce que les amants d'*Hernani* s'unissent peut-être plus dans la mort, conçue comme un *absolu* qui les *sépare* surtout de la médiocrité de ce monde-ci, qu'ils ne s'unissent en Dieu, qui n'est pas désiré positivement pour Lui-même. Cette union aux portes de la mort, dont l'horizon est en effet le ciel, est essentiellement la conséquence de l'incapacité du monde à accueillir en son sein la grandeur du héros romantique. Cependant qu'à la fin de *Partage*, c'est un surcroît de gloire et de vie, âprement conquis sur une médiocrité assumée, confessée et rédimée, qui *relie* Ysé et Mesa l'un à l'autre <sup>2</sup>, mais aussi chacun ensemble à Dieu <sup>3</sup> et finalement à tous <sup>4</sup>.

Parce qu'aussi la série des glissements sémantiques que nous avons opérés, de *l'absolu* à *Dieu*, sans doute justifiée au regard de l'état de fait imposé par l'histoire de la pensée et de la langue, ne saurait être légitime dans l'univers judéo-chrétien de l'auteur de *Partage*. L'idée d'*absolu* comporte en effet obstinément et génétiquement celle de dissolution de tout lien (*ab-solvere*), cependant que le Dieu biblique et judéo-chrétien que rencontre le couple claudélien dans le finale est par excellence et par nature ce Dieu qui « lui-même n'existe que par la relation » <sup>5</sup>, celui qui, sans perdre sa transcendance, *se lie* à l'être humain créé à son image dans l'événement fondamental de l'Incarnation, puis de la Croix, et *lie ensemble* tous les êtres en relation avec le sien. A la différence du Dieu des philosophes, Il résiste à toute tentative d'absorption dans *l'ab-solu* et Claudel,

1. Victor Hugo, *Hernani*, Paris, Garnier Flammarion, 2012, p. 206.

2. « (...) je vois ton âme / Par le moyen de ma propre âme » (PM 154, v. 539-540).

3. Ysé est désormais « la femme pleine de beauté déployée dans la beauté plus grande » (PM 158, v. 606) et Mesa le « grand mâle dans la gloire de Dieu » (PM 158, v. 620).

4. « Mais maintenant je vois tout et je suis vue toute, et il n'y a qu'amour en nous » (PM 155, v. 557) — variation sur le motif paulinien du « Dieu tout en tous » (1Cor 15, 28) et sur la vision béatifique. C'est le « Royaume » qui se présente finalement aux amants (PM 156, v. 572).

5. *Journal, 1904-1932*, tome I, texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 88.

on le sait, tient *mordicus* cette distinction <sup>1</sup>. L'absolu peut alors difficilement être l'autre nom de ce Dieu *relationnel* et *accessible*, dont l'être humain est convié à partager jusqu'à la nature glorieuse — et c'est bien de ce *partage* dont il est question dans le dénouement. Plus largement, toute la pensée de Claudel s'inscrit dans une vive critique de l'infini romantique (dont il est l'un des héritiers majeurs sur le plan de l'esthétique dramaturgique) <sup>2</sup>.

Nous verrons que ce partage commence d'ailleurs en amont de la glorification finale, dès la rencontre, fulgurante, du héros principal et du Christ en Croix, dans le « CANTIQUE DE MESA ». C'est sur la Croix, loin de toute extase fusionnelle, de toute plénitude, en exposant douloureusement des manques et des blessures à vif, que Mesa rencontre un Dieu *jamais moins séparé* de la condition humaine qu'en ces circonstances-là. Le retour ultime d'Ysé ne se traduira pas par une régression vers les fantasmes romantiques de la passion absolue, mais par une intégration du manque et de la souffrance, glorifiés.

### 3) *D'un absolu à l'autre : amour absolu, amour absout*

Quand Mesa tentait de définir l'amour au début du drame, et, plus précisément, l'union sexuelle de la femme et de l'homme, comme le suggère l'implicite du dialogue, il formulait ce *credo* romantique de l'amour absolu : « C'est tout / En lui qui demande tout en une autre » <sup>3</sup>. Mesa ne croyait pas si bien dire, mais sans savoir vraiment ce qu'il disait... Le processus de transfiguration qui affecte l'action de *Partage* révélera peu à peu aux amants comme aux spectateurs la vraie nature de cette demande initialement aussi vague qu'idéale : par son amour d'abord, par son départ ensuite, par son retour enfin, c'est Dieu, autrement dit « tout », qu'Ysé apportera à Mesa, en réponse à cette obscure requête d'absolu. En rencontrant l'amour, Mesa rencontrera ce « au-dessus » de quoi « il n'y a rien, et pas [Dieu]-même », dans une désappropriation crucifiante puis glorieuse de soi-même : « Et parce que j'étais un égoïste, c'est ainsi que vous me punissez / Par l'amour épouvantable d'un autre ! » La structure de l'action n'est pas sans ironie : Mesa demandait tout, il aura tout, et cela dilatera son cœur au point de le rendre capable de rencontrer Celui qui *est* tout, qui se cache derrière tout amour et qui sait, mieux que quiconque, que tout amour est crucifié, demande tout en un autre, sans le recevoir — sauf quand l'auteur de ce don est Dieu Lui-même ou quand l'amour

1. « Bien entendu le Dieu dont il s'agit là est celui des grossiers, celui de l'Écriture. L'autre, celui des philosophes, est quelqu'un qu'on a si soigneusement purifié de tout rapport ou ressemblance avec sa créature, que l'on ne saurait vraiment dire en quoi il est notre Père et nous autres son image. Il n'est pas ceci, il n'est pas cela. Il n'est pas en somme tout ce qui L'empêcherait d'être pour nous exactement comme s'Il n'était pas. » (*L'Évangile d'Isaïe*, in *Le Poète et la Bible*, Paris, Gallimard, 2004, p. 565).

2. En témoigne, entre autres, cette formule polémique bien connue, qui congédie l'infini romantique : « Le but de la poésie n'est pas de "plonger au fond de l'Infini pour trouver du nouveau" [*Baudelaire écrit "de l'inconnu"*], mais au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable » (*Œuvres en Prose*, préface de Gaëtan Picon, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 524, abrégé Pr 424).

3. PM 71, v. 320-321.

*donné* est d'abord *reçu* de Celui qui est l'Amour : « Ah, vous vous y connaissez, vous savez, vous, / Ce que c'est que l'amour trahi »<sup>1</sup>.

La « tentation de l'absolu », bien présente, est donc réfutée, au profit d'un *partage de lien* entre l'homme, la femme et Dieu — un Dieu non pas *absolu*, mais incarné et crucifié, dont Mesa partage la dérélition et la gloire. Alors que, dans les mythes romantiques, il s'agissait de *monter* vers l'*absolu*, jusqu'à en mourir, Dieu *descend* avec l'être l'humain, qui *monte* ensuite avec Lui : absolu *kénotique* donc — mais l'expression est oxymorique —, qui vient glorifier de l'intérieur les *liens* d'amour des êtres humains vécus en Dieu.

Aussi est-il capital de savoir *de quoi* on parle quand on parle de l'*absolu*. *Partage de Midi* rencontre la tentation de l'absolu, y succombe, la congédie ensuite et n'y revient pas, sauf si l'on confond l'*absolu* et le Dieu judéo-chrétien dont se réclame l'auteur au dénouement — au prix d'une tension sémantique qui risque de fausser le sens de la pièce.

Si l'amour ultime qu'on célèbre dans le finale lyrique de *Partage* reste *absolu*, c'est au sens latin que prit aussi *absolutus* : un amour *absout*, autrement dit acquitté<sup>2</sup>. *Absolvo* a donné *absoudre* en français. Absout, autrement dit détaché non pas de tout, mais bien de tout ce qui n'est pas compatible avec l'être-amour d'un Dieu qui nous coupe, précisément, de tout ce qui nous empêche d'être *en relation* avec Lui et avec l'autre. Un amour *absout* peut alors être qualifié d'amour *absolu* et l'on renoue ainsi avec le sens premier de perfection et d'achèvement — à ceci près qu'ils sont reçus et non conquis. Dans la perspective chrétienne de Claudel, tout amour est fait pour *s'achever* en Dieu, parce qu'il rencontre, en tant qu'il est amour, la nature même de Dieu, quand bien même les liens qui s'expriment sont encore à épurer et transfigurer. C'est bien l'histoire fondamentale que racontent non seulement *Partage de Midi*, mais aussi *Le Soulier de satin*, celle d'un amour qui entre dans la dynamique de l'*absolution*, de la rédemption, se situant ainsi résolument en Dieu.

En ce sens-là, on peut continuer à parler d'amour absolu, y compris dans le dénouement de *Partage* ; et en ce sens-là toujours, on passe en effet d'un absolu à l'autre — mais alors il est, vraiment, *autre*. Si l'absolu est atteinte de la plénitude la plus haute qui puisse être offerte, alors *Partage de Midi* le célèbre non comme une tentation, mais comme une vocation. Mais si l'absolu est ce que les précédents romantiques nous en disent, alors le drame achevé par Claudel en 1906 en souligne bien la tentation et s'y complait avec fastes dans l'acte II. Le choix de la pièce de Claudel pour illustrer une thématique comme « La tentation de l'absolu » est donc on ne peut plus pertinent.

Ces prémisses terminologiques étant posées, nous voudrions donc montrer que, si l'on entend par l'absolu, premièrement, un idéal et une perfection *séparés* de ce monde-

1. PM 145, v. 374-373.

2. C'est le quatrième sens d'*absolvo* dans le Gaffiot.

ci et foncièrement inaccessibles, ou bien, secondement, un amour fusionnel qui *sépare* le couple de tout ce qui n'est pas lui, tel que la pièce le met en scène à l'acte II, *Partage de midi* fut écrit pour donner à voir, mais aussi fustiger et exorciser le second — qui fut, pour Claudel, on le sait, plus qu'une tentation : un délice et une torture, une expérience foncièrement ambivalente —, et pour redéfinir et finalement quitter radicalement le premier, en professant sa plénitude, souffrance comprise, dans l'accueil d'un Tiers-Divin, garant et source de la relation amoureuse. Du *Soulier à Tobie et Sara*, Claudel ne cessera ensuite d'approfondir ce chemin parcouru à l'échelle de *Partage*. Le dramaturge le résume ainsi de façon caustique en mars 1938 :

« Parlant de *Tristan*, Wagner écrit dans sa *Correspondance* : “Je veux y satisfaire mon désir d'amour jusqu'au complet assouvissement et dans les plis du drapeau noir qui flotte au dénouement je veux m'envelopper pour mourir.” J'admirais cela autrefois, aujourd'hui je trouve cela idiot. »<sup>1</sup>

## II. L'AMOUR, « MYSTÈRE DES MYSTÈRES » : LA *TABULA RASA* POLÉMIQUE DE *PARTAGE DE MIDI*

« Préoccupation presque exclusive de toute la littérature française d'imagination de l'amour et de l'amour sexuel qui en effet est le mystère des mystères, allié aux plus profonds mystères religieux : la génération, la création, la communion de deux êtres. »<sup>2</sup>

Si Claudel note à quel point la littérature fut préoccupée par la question de l'amour, c'est parce qu'il considère qu'elle ne l'a pas pénétrée comme il se doit et c'est pour mieux faire entendre sa différence propre. Le choix du mot *mystère* n'est d'ailleurs pas anodin, *a fortiori* quand il est porté par un polyptote à valeur hyperbolique et laudative, « mystère des mystères ». Comme semble l'indiquer ce terme, le mystère de l'amour est ce qui est *caché* en Dieu (*mustikos*) et à quoi il faut être *initié* (*mustês*) par une *expérience* dans laquelle Dieu se fait connaître, comme vont le comprendre peu à peu les protagonistes : expérience aux antipodes d'une gnose ou d'un culte à mystères, offerte à tous, et en particulier à l'homme pêcheur, expérience bouleversante et douloureuse, jamais terminée, parce qu'elle ouvre sur le mystère inépuisable de l'être même de Dieu. Voilà qui confère d'emblée une dimension ineffable au discours claudélien, par ailleurs plutôt thétique, audacieux et grandiose ; mais ce discours s'assume aussi comme balbutiant<sup>3</sup>. C'est aussi pour cela qu'il recourt au texte biblique, seul capable à ses yeux de faire entrer dans la profondeur de ce mystère.

On le sait, l'amour humain fut vécu par Claudel comme un signe de contradiction radicale : Rosalie Vetch, aimée entre toutes, semblait seule connaître avec Dieu le

1. *Journal, op. cit.*, tome II, p. 227.

2. *Journal, op. cit.*, tome I, p. 658, fév. 1925.

3. Gabriel Marcel différencie ainsi le « problème » et le « mystère » : « Poser un méta-problématique, (...) c'est reconnaître que la connaissance est enveloppée par l'être, qu'elle lui est en quelque façon intérieure, en un sens peut-être analogue à celui que Paul Claudel a cherché à préciser dans son *Art poétique*. (...) un mystère, c'est un problème qui empêche sur ses propres données, qui les envahit et se dépasse par là même comme simple problème. » (*Position et approches concrètes du mystère ontologique*, Louvain-Paris, Nauwelaerts-Vrin, 1949, p. 57). Aux yeux de Claudel, l'amour est justement « mystère des mystères, allié aux plus profonds mystères religieux », mystère par excellence donc, en tant qu'il nous comprend et nous transcende.

« nom » de l'amant et « le secret de son âme »<sup>1</sup>. Mais cette femme que Claudel allait jusqu'à percevoir comme lui étant singulièrement (pré)destinée, était en même temps « l'impossible »<sup>2</sup>. Ce n'était plus le mystère, mais bien l'absurde que rencontrait dès lors le dramaturge. *Partage de midi* fut précisément écrit pour exorciser et endurer cet absurde, mais aussi pour le traverser, en constituant l'expérience en discours sur le sens profond et caché de ce qui fut vécu, autrement dit sur la nature de l'amour.

A l'ouverture de la pièce, le futur couple d'amants se heurte d'office à cette question :

« YSÉ — L'amour ? Nous parlions d'un livre. Mais l'amour même,

Ça, je ne sais ce que c'est.

MESA — Eh bien, ni moi non plus. Cependant je puis comprendre...

YSÉ — Il ne faut pas comprendre, mon pauvre monsieur !

Il faut perdre connaissance. (...) Le sommeil d'Adam, vous savez ! c'est écrit dans le catéchisme. (...)

MESA — Mais tout amour n'est qu'une comédie

Entre l'homme et la femme ; les questions ne sont pas posées. »<sup>3</sup>

Dans son ignorance (en partie prétendue peut-être, puisque l'allusion à la Genèse semble indiquer qu'elle pressent où chercher les réponses et parce qu'elle commence à les donner), Ysé touche déjà au cœur du mystère qui sera déployé par la suite du drame, en renvoyant au sommeil d'Adam. Dès le début de *Partage*, la Genèse patronne la réflexion sur l'amour, dévoilant implicitement les intentions de l'auteur : se consacrer enfin à une contemplation du mystère ; poser les vraies « questions » à partir du mythe adamique qui dirait, dès l'origine, la vérité du couple ; découvrir dans le cœur bientôt broyé de Mesa le côté ouvert d'Adam — « il faut perdre connaissance » renvoie bien sûr implicitement à l'expérience sexuelle autour de laquelle tourne le dialogue, mais à l'occasion d'une allusion à la torpeur de l'*âdâm* encore asexué de Gn 2, 21 : celui-ci ne se réveille *homme* qu'en découvrant en lui une blessure béante, qui en appelle aux noces avec la femme, « chair de sa chair », et qui vaudra finalement crucifixion dans le côté ouvert du nouvel Adam à la Croix.

C'est *déjà* tout ce programme qu'Ysé déroule implicitement et malicieusement, quand elle souligne l'hiatus entre le livre — la littérature, le pédant savoir de Mesa qui prétend tenter de « comprendre » — et le Livre, qui propose une expérience qui n'aurait pas peur de l'entame, de la béance, de l'exposition de sa propre vulnérabilité à celle d'un autre. Expérience *stricto sensu* impossible à comprendre et à circonscrire entièrement, puisqu'elle est l'œuvre de Dieu, qui est ouvertement de la partie en Gn 2, et puisqu'elle ouvre d'emblée l'amour humain sur un amour divin, crucifié *et* glorieux.

1. *Mémoires Improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1954, p. 38 (rééd. avec une nouvelle transcription de Louis Fournier, coll. « Idées », 1969, puis Paris, *Les Cahiers de la N.R.F.*, Gallimard, 2001 ; Paris, OPERA, 10 cassettes audio, 1986, édition intégrale des quarante entretiens retrouvés).

2. PM 76.

3. PM 71.

La passion débouchera en effet sur la Passion, révélant le visage de Dieu simultanément à la vraie nature de l'amour.

En même temps qu'il pointe, dès le début de l'acte I, vers la nature théologique de l'amour humain, ce court dialogue nous montre que la pensée claudélienne sur l'amour débute par une *tabula rasa*, comme si rien de valable, jamais, n'avait été dit sur la question par la littérature, qui passe ici sur le banc des accusés. *Partage de Midi* se pose à l'inverse comme un discours de référence, qui ferait œuvre inédite face à la fadeur d'une littérature qui n'aurait pas compris la véritable essence de l'amour. « L'amour ? Nous parlions d'un livre. Mais l'amour même, / Ça, je ne sais ce que c'est. » C'est sous-entendre qu'Ysé attend toujours l'expérience décisive, mais aussi que la littérature a beaucoup bavardé, en vain, sur l'amour, et que si l'on se contente de commenter ce bavardage, comme le fait le « professeur » Mesa <sup>1</sup> ou bien d'ajouter un bavardage supplémentaire — un roman d'amour de plus... —, il ne faut pas s'attendre à entrer dans le *mystère* de l'amour.

La posture des protagonistes et la focalisation sur l'objet scénique constitué par le livre renforcent encore la critique faite à la littérature. Ysé, étendue sur une chaise longue, est en train de lire, aussi nonchalante et insatisfaite qu'Emma Bovary perdue dans de mauvais romans d'amour :

« MESA — Qu'est ce que vous lisez là qui est défait et déplumé comme un livre d'amour ?

YSÉ — Un livre d'amour.

MESA — Page 250. Vous avez eu raison de l'éplucher de ses feuilles extérieures.

Le difficile est de finir, c'est toujours la même chose,

La mort et la sage-femme. » <sup>2</sup>

Dès l'acte I, *Partage de Midi* met en place une mise en abyme particulièrement éloquente : car s'il n'est figuré à la scène que par un seul objet scénique, le livre qu'Ysé tient en main en désigne en réalité plusieurs. Il représente une partie de la production romanesque du XIX<sup>e</sup>, « défait[e] et déplumé[e] », autrement dit, vaine. La tautologie de la réponse qu'Ysé fait à la question de Mesa accroît encore le jugement sans appel de celui-ci, dont on sait qu'il recouvre, en l'espèce, celui du dramaturge. Mais l'objet scénique renvoie aussi à *Partage de Midi*, livre d'amour s'il en fut, et qui en comporte les ingrédients, la « mort » finale et la « sage-femme » (cette dernière pointe par métonymie vers la naissance de l'enfant d'Ysé et de Mesa, qui meurt peu avant ses parents <sup>3</sup>). Le « catéchisme » auquel Ysé en appelle juste après fait encore référence à un autre livre. Il est la version abrégée et un tantinet provocante du gros Livre qui raconte les noces de l'homme et de la femme, et qui finira par occuper une place visuelle et dramatique décisive dans le dernier théâtre de Claudel. Charge au metteur en scène de trouver (ou pas...) des moyens pour incarner à la scène ces fantômes

1. PM 71.

2. PM 69.

3. « Mesa, je t'annonce que notre enfant est mort. » (PM 149).



livresques qui se cachent derrière le livre qu'Ysé tient en main. On peut en disposer plusieurs de tailles diverses sur une table au côté d'Ysé et les faire manipuler par les protagonistes, créer un décor parcheminé, bref, installer visuellement le motif du livre, qui est loin d'être un détail : toute la dynamique de la pièce se cristallise dans cette mise en abyme, puisqu'il va s'agir de passer des livres d'amour « déplumé[s] » au grand Livre substantiel de l'amour, *Partage de Midi* se proposant d'être la médiation, elle-même livresque, de ce parcours. Livresque, mais entée sur l'expérience, livresque, mais habitée par le Livre qui par excellence dit vrai aux yeux de notre auteur, livresque mais incarnée à la scène, dans des corps qui annoncent en figure la vérité de la chair promise à la gloire. Triple caution, qui change tout aux yeux de Claudel.

Cette représentation polémique du livre accuse la littérature d'avoir aboli toute conception positive, mystique et théologique de l'amour humain : « Il n'y a pas d'idée que la littérature profane ait plus déformée, plus dégradée, plus souillée et plus mutilée que celle de l'union et du pacte entre l'homme et la femme »<sup>1</sup>. Le traitement que Claudel fait de l'adultère prend ainsi le contre-pied de celui qui fit de ce thème éculé la littérature du dix-neuvième siècle. Au mariage bourgeois de convention qui ne « satisfait pas » Ysé — l'expression s'entend à l'évidence, mais non exclusivement, dans un sens charnel —, l'action de *Partage de Midi* substitue une rencontre sexuelle qui contient déjà une livraison substantielle de tout l'être<sup>2</sup>, mais dont le tragique et le pathétique proviennent de ce qu'elle ne peut s'accomplir en plénitude dans ce à quoi elle est par le fait même destinée : il s'agit ni plus ni moins pour Ysé que de « sent[ir] l'« âme » de Mesa « un moment qui est toute l'éternité, toucher, / Prendre / La [si]enne comme la chaux astreint le sable en brûlant et en sifflant ». La force de l'expérience et de la communion sexuelles en appelle à des noces intégrales dans lesquelles Dieu — autrement dit, aux yeux de Claudel, Celui qui *est* l'amour — serait présent, comme en témoigne cette réplique de Mesa, à lire en écho à celle que nous venons de mentionner : « Il n'y a pas moyen de vous donner mon âme, Ysé. »<sup>3</sup> Ce don s'accomplira finalement à l'acte III, dans un échange de consentements, qui conduit cette fois Ysé à se déclarer « satisfaite ».

A l'encontre de toute une partie de la tradition littéraire, le drame claudélien transforme ainsi l'aventure de l'adultère en une aventure nuptiale et spirituelle, le mal en étape vers le bien, l'abondance du péché en surabondance de grâce. *Partage de Midi* part de l'adultère, le consomme sans tabou sinon sans complexe, le représente même, découvre la profondeur existentielle de la sexualité comme composante délectable et indéfectible de l'amour, traque les illusions et les pièges d'une quête fusionnelle de

1. *Lettre sur Coventry Patmore*, Pr 529.

2. « Une telle commotion de la substance... (...) C'est tout / En lui qui demande tout en une autre ! » (PM 71) ; « Mange-moi comme une mangue ! » (PM 111) ; « (...) pourvu qu'à ce prix qui est toi et moi, / Donnés, jetés, arrachés, lacérés, consumés, / Je sente ton âme, un moment qui est toute l'éternité, toucher, / Prendre / La mienne comme la chaux astreint le sable en brûlant et en sifflant ! » (PM 112).

3. PM 75.

l'absolu. Il poursuit l'expérience dans le « CANTIQUÉ DE MESA », en donnant à voir l'homme abandonné dont le cœur s'ouvre et se blesse sur la Croix, et termine par la célébration lyrique d'un mariage et d'une Cène à la scène. C'est qu'à la place du « livre défait et déplumé » qui n'aurait pas « posé[] » les vraies « questions », le Livre biblique dont sont issues les citations que nous allons commenter a pris en charge, *stricto sensu*, les questions et les réponses. La vraie question, on va le voir, est de savoir *ce qu'il y a* exactement entre l'homme et la femme. C'est le Christ lui-même, aux noces de Cana, qui non seulement formule cette interrogation que notre drame reprend, mais en constitue simultanément la réponse, dans sa Personne même.

### III. L'INTERTEXTE BIBLIQUE, CLEF DE LECTURE DE LA CONCEPTION DE L'AMOUR DANS *PARTAGE DE MIDI*

Bien avant que Claudel ne se tourne vers un commentaire systématique de la Bible ou vers un théâtre de type exégétique, l'utilisation dramatique de la citation biblique joue un rôle nodal dans l'édification du sens de *Partage de Midi*. Très régulièrement inséré dans le dialogue théâtral, le substrat biblique n'est pas seulement cité, mais inscrit au cœur de l'action représentée sur le théâtre comme de l'expérience vécue par les protagonistes. Souvent réécrit, intériorisé, il est *de facto* commenté par l'action et le dialogue, mais éclaire et commente aussi ceux-ci en retour.

Examiner la citation biblique dans *Partage de Midi* suppose d'interroger le champ de l'*intertextualité*<sup>1</sup>, mais aussi de l'*hypertextualité*, dès lors qu'on analyse les rapports de transformation ou d'imitation qui unissent un texte source (l'*hypotexte* biblique) et sa réécriture (l'*hypertexte* que constitue le dialogue dramatique)<sup>2</sup>. Cet examen englobe enfin le champ de la *métatextualité*, dans la mesure où les modifications du texte cité ou le simple transfert de citation dans un contexte bien différent du contexte d'origine font office de commentaire<sup>3</sup>.

#### 1) « *Il n'y a qu'un seul amour* » : le déploiement d'une analogie biblique fondatrice

Dans *Partage de Midi*, la relation amoureuse se dit *d'emblée* en des formules habituellement utilisées par les Écritures et par la tradition spirituelle la plus éprouvée pour qualifier la relation mystique. C'est placer l'union de l'homme et de la femme en relation d'analogie et de participation avec les noces qui se consomment entre Dieu et

1. Le domaine de l'*intertextualité* est celui de la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) le plus souvent, la présence effective d'un texte dans un autre » (*ibid.*, p. 7). Sur ces questions, cf. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

2. L'*hypertextualité* désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », mais selon une « opération de transformation », puisque « B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A » (*ibid.*, p. 13) ; « généralement dérivé d'une œuvre de fiction », l'*hypertexte* « reste une œuvre de fiction » (*ibid.*, p. 14). « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation ou par (...) imitation » (*ibid.*, p. 16). Certes, l'*hypertextualité* « est aussi un aspect universel (au degré près) de la littérarité : il n'est pas d'œuvre littéraire, qui à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre, et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles » (*ibid.*, p. 18).

3. La *métatextualité* est la « relation (...) de commentaire qui unit un texte à un autre texte, dont il parle sans nécessairement le citer » (*ibid.*, p. 11).

l'humanité. La pièce professe le *credo* suivant : les noces humaines participent des noces de Dieu et de l'humanité, car « [i]l n'y a pas deux amours, dit Lacordaire, l'amour divin et l'amour humain. Il n'y a qu'un amour. L'objet seul est différent. »<sup>1</sup> La correspondance avec Ève Francis l'affirme en ces termes : « (...) ce qu'on appelle du beau mot d'amour, ce qui seul vaut la peine de vivre, et qui est si beau qu'il mérite d'être le reflet d'un autre amour, qui celui-là ne sera pas déçu. »<sup>2</sup>

Ce *leitmotiv* claudélien trouve sa source dans la Bible, qui déploie cette analogie à partir de laquelle *Partage* se livre à une variation continue. La tradition judéo-chrétienne lit en effet dans la relation entre l'homme et la femme un symbole des épousailles de Dieu et de l'humanité, celle-ci prenant tour à tour l'apparence du peuple élu, de l'Église, de la Vierge ou de l'âme. Les flammes de l'amour ne sont autres que « les flammes du feu dévorant de Yahvé » (Ct 8, 6). C'est affirmer que tout amour vient de Dieu et y retourne : « La révélation essentielle » du Cantique des cantiques, « c'est que l'amour humain a sa source en Dieu. (...) Il n'y a qu'un seul amour et tous les autres n'en sont que de fulgurantes participations. (...) Le Cantique métamorphose les désirs éphémères en soif unique de l'absolu. La Bible supprime ainsi toute idéalisation désincarnée et invite à composer avec l'être dans sa totalité, baptisé et promu à la résurrection. »<sup>3</sup>

Au terme de cette tradition vétéro-testamentaire et en vertu d'intuitions similaires à celles qui traversent l'Évangile des Noces de Cana, l'Épître aux Éphésiens pose une analogie explicite entre les noces du Christ avec l'Église et le lien conjugal des époux. Selon Paul, l'union nuptiale *participe* du mystère de l'union du Christ et de l'Église auquel l'apôtre la compare, et dont elle est la *figure*<sup>4</sup>.

*Figure* ou *type*. Cette terminologie, constamment reprise par Claudel et utilisée en 1Co 10, 11, mérite d'être précisée<sup>5</sup>. Il ne s'agit pas d'un vague symbolisme, ni d'une allégorie, si l'on entend par là que le support allégorique (les noces humaines) ne serait que le faire-valoir vite oublié de ce qu'il désigne, et qui seul serait substantiel. Quand Paul met en rapport la relation nuptiale entre les époux humains et les noces du Christ et

1. *Journal*, *op. cit.*, p. 375 et *Œuvres poétiques*, introduction de Stanislas Fumet, textes établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 515.

2. Ève Francis, *Un autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, p. 38.

3. Paul Evdokimov, *Sacrement de l'amour*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Théophanie », 1980, première édition, Paris, l'Épi, 1962, pp. 152-153.

4. « Voici donc que l'homme quittera son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et les deux ne feront qu'une seule chair. Ce mystère/sacrement est grand ; je veux dire qu'il s'applique au Christ et à l'Église » (Eph 5, 31-33). Claudel ajoute que ce sacrement « est le seul dont il ait été dit qu'il était grand » (lettre de Claudel à Valéry Larbaud, publiée in Gérard Jean-Aubry, *Valéry Larbaud — Sa vie et son œuvre — La jeunesse (1881-1920)*, édition du Rocher, 1949, p. 185, citée par Françoise Lioure, « Paul Claudel — Valéry Larbaud, Contacts et circonstances », in *B.S.P.C.*, n° 65, 1977, p. 13). Pour « l'amour, comme pour tous les autres sentiments, la religion chrétienne est venue, non pas détruire la nature, mais la parachever, remplir ses desseins secrets, et lui donner par la grâce, une profondeur et une intensité dont elle est par elle-même incapable » (Pr 529). La littérature profane se ferait un « sentiment confus » (Pr 530) du caractère sacré de l'amour. Aussi l'analogie formulée par saint Paul, qui « a donné au mariage le nom de Grand Sacrement (*magnum sacramentum*) » serait seule capable de saisir la valeur de l'amour conjugal, parce qu'elle considère l'union nuptiale comme « le symbole et l'image de l'union de notre âme avec Notre-Seigneur » (Pr 530).

5. Cf. *Théâtre et exégèse, La figure et la gloire...*, *op. cit.*, p. 323.

de l'Église, la première n'est pas un simple tremplin servant l'expression de réalités plus hautes, comme le *recto* visible, périssable et purement utilitaire, d'un *verso* sublime, mais participe ontologiquement de ce qu'elle représente. Claudel n'a cessé de mettre en valeur ce point : « plus qu'un simple trope littéraire »<sup>1</sup>, la figure est « une partie au moins de ce qu'elle[] signifie[] »<sup>2</sup>.

En ce sens, Osée délaissé par son épouse partage réellement le mystère de la déréliction divine. Abandonné par celle qu'il aime, le prophète découvre le propre abandon vécu par son Dieu, à l'instar de Mesa abandonné par Ysé, mourant et blessé, à l'acte III. A défaut de connaître le bonheur de l'amour, juché sur la Croix, le héros de *Partage* fait l'expérience d'une authentique participation à l'amour blessé de Dieu, depuis son cœur d'amant broyé. Claudel file toujours la même analogie, appliquant à Mesa ce que la Bible appliquait à Osée, et à travers Osée, à Dieu. Vérité biblique, vérité d'expérience aussi : sa correspondance affirme que le départ de Rosalie/Ysé lui aurait fait ressentir la « soif de ce grand Abandonné sur la Croix »<sup>3</sup>, dont le « CANTIQUE DE MESA » se fait l'écho.

A quoi s'ajoute encore un autre passage des Écritures : tirée du côté de l'*'âdâm* auquel Ysé faisait allusion au début du drame, la femme a suscité une blessure en celui qui devient *de facto* son partenaire masculin ; une blessure dans laquelle la lecture patristique verra, bien avant Claudel, la *figure* du côté ouvert du Christ en Croix. Quand Adam se réveille du sommeil dans lequel Dieu l'a plongé, parce qu'il n'était pas bon que l'être humain fût seul<sup>4</sup>, il découvre son flanc ouvert. Cette scène fait de tout être humain (*'âdâm*) un être désirant, lacunaire et amputé : la nécessité de la relation avec l'autre sexe est inscrite au cœur même de son être. La sexuation signe le fait que l'être humain ne saurait être à lui seul le tout de l'humanité, celle-ci étant intrinsèquement relationnelle, *i.e.* à l'image d'un Dieu trinitaire, qui se laissera lui-même blesser à la Croix, par amour nuptial pour l'humanité. Le cœur de l'homme est donc fondamentalement fait pour être saisi par la blessure du cœur de Dieu et c'est ainsi qu'il se découvre à son tour capable d'aimer, *capax Dei*. Telle est l'expérience sise au cœur de *Partage de Midi*, et c'est au « CANTIQUE DE MESA » qu'il convient de la formuler :

« Et parce que j'étais un égoïste, c'est ainsi que vous me punissez

Par l'amour épouvantable d'un autre !

1. *Le Poète et la Bible, 1910-1946*, tome 1, édition établie, présentée et annotée par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet-Gérard et Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, p. 567.

2. « Les choses ne sont pas le voile arbitraire de la signification qu'elles couvrent. Elles sont réellement une partie au moins de ce qu'elles signifient » (Pr 48). La méthode d'interprétation allégorique chère aux Pères de l'Église, dont toute l'œuvre de Claudel se fera le chantre, tient pareillement ensemble sens littéral et sens spirituel (ou figuré) et se distingue en cela du dualisme allégorique du paganisme grec (cf. Hélène de Saint Aubert, « Sur une lecture de Claudel par Blanchot », communication à l'occasion du colloque « Claudel et l'histoire littéraire », lors de la journée d'études organisée par Pascale Alexandre, Université de Marne-la-Vallée, le 23 mars 2007 ; paru dans *Paul Claudel et l'histoire littéraire*, textes réunis et présentés par Pascale Alexandre-Bergues, Didier Alexandre, Pascal Lécroart, Presse universitaire de Franche-Comté, 2010, pp. 405-418).

3. Lettre à Rosalie du 13 novembre 1917 (PM 253).

4. Gn 2, 18 : « Il n'est pas bon que l'être humain soit seul » (littéralement, en hébreu : « pour lui seul ») ; est ainsi désigné l'être humain en général (l'*'âdâm*) et non l'homme mâle, contrairement à ce que peuvent laisser penser les traductions françaises de ce verset.

Ah ! je sais maintenant

Ce que c'est que l'amour ! et je sais ce que vous avez enduré sur votre croix, dans ton Cœur,

Si vous avez aimé chacun de nous

Terriblement comme j'ai aimé cette femme, et le rôle, et l'asphyxie, et l'étau !

Mais je l'aimais, ô mon Dieu, et elle m'a fait cela ! Je l'aimais (...) et au dessus de l'amour, il n'y a rien, et pas Vous-même ! »<sup>1</sup>

Aussi l'amour humain est-il *figure* de l'amour divin : il *participe* de ce qu'il désigne, il n'en est pas disjoint par nature, il ne se trouve pas dans un *ab-solu* séparé, mais au cœur des expériences les plus humaines, les plus cuisantes aussi. On est loin de tout idéalisme.

Cette reformulation du discours biblique à laquelle se livre la pièce n'est pas sans originalité. Il existe certes une « tradition ininterrompue » de la célébration du mariage « en Orient comme en Occident » et un sens de la nuptialité « qui se pose royalement en lui-même »<sup>2</sup>. Mais au moment où Claudel compose son drame, la théologie du mariage n'a pas encore tiré toutes les conséquences des assertions scripturaires que nous venons de rappeler — ce qu'elle fera par la suite. Elle hésite entre une approche fonctionnelle du mariage et une exaltation du « *magnus amor* », qu'on trouve chez Clément d'Alexandrie (*Strom.*, 3, 10, 68), Jean Chrysostome, Hugues de Saint-Victor ou encore Augustin. Seconde originalité, la littérature n'a jamais mis en valeur la vocation nuptiale avec autant de sublime et en tirant aussi explicitement son fonds des données proprement scripturaires<sup>3</sup>. A quoi s'ajoute un troisième élément : si Claudel fonde ses convictions sur la foi et la lecture des Écritures, il les tire tout autant de l'expérience ; et d'une expérience qui a l'audace d'affirmer que cette découverte fut faite à l'occasion de la rencontre la plus nue, et, en un sens, la plus misérable, de l'amour. Enfin, ultime singularité, indissociable de la précédente : Claudel va vers le sacrement à partir de l'expérience de l'amour, dans laquelle Dieu est *déjà* présent, au moins autant qu'il n'affirme que le sacrement est ce qui authentifie, magnifie et mène à bout cette expérience. L'apologie du mariage à laquelle se livre le dénouement ne s'inscrit pas dans une perspective moralisante, ni même d'abord morale, quand bien même cette dimension n'est pas absente, mais dans une perspective ontologique et théologique ; et c'est bien au nom de cette conception théologique de l'amour humain qu'il y a un authentique drame de l'adultère dans *Partage* : pour des raisons de fait, qui tiennent à la *nature* même de la relation d'amour qui lie l'homme et la femme, dont Dieu est le Tiers-inclus. Quadruple originalité donc. Quant à savoir si elle joua un rôle dans les

1. PM 144.

2. Paul Evdokimov, *Sacrement de l'amour*, *op. cit.*, p. 56 sq.

3. Claudel souligne l'exception que constitue Patmore : cette « notion magnifique de l'Amour conjugal du couple chrétien, de la famille chrétienne, le premier, Coventry Patmore l'a introduite, ou réintégré dans la littérature profane. Il a écrit trois poèmes sur les fiançailles de l'âme avec le Rédempteur : *Éros et Psyché*, *De natura deorum* et *Psyché mécontente*, qui sont comme une paraphrase souriante de l'Hymne de Salomon. » (*Lettre sur Coventry Patmore*, Pr 531).

évolutions du discours ecclésial sur ces questions, seule une histoire précise de la réception de l'œuvre pourrait le prouver <sup>1</sup>.

## 2) Variations sur *Cana et Mt 8, 7*

« MESA — Et je ne veux rien de vous ; qu'auriez-vous à faire de moi ? Qu'y a-t-il entre vous et moi ?

(Pause)

YSÉ — Mesa, je suis Ysé, c'est moi.

MESA — Il est trop tard.

Tout est fini. Pourquoi me cherchez-vous ?

YSÉ — Ne vous ai-je pas trouvé ? » <sup>2</sup>

Au moment crucial de l'exposition, qui vaut révélation, qu'Ysé fait d'elle-même à Mesa (« Je suis Ysé, c'est moi »), celui-ci fait sienne la formule que le Christ adresse à sa mère à Cana. Selon la lecture allégorique précoce que fit Claudel des Écritures, ce dialogue réfère aussi à celui de Dieu et de l'humanité ou bien de l'âme ou encore de l'Église, que Marie représente, et à celui du nouvel Adam (l'homme) et de la nouvelle Ève (la femme), bref à l'Alliance. Claudel cite le verset 4 du chapitre 2 de l'Évangile de Jean, dit des Noces de Cana. Ce verset est aujourd'hui plus difficilement repérable pour le lecteur, car il est souvent traduit autrement par les versions françaises de la Bible. Le grec, puis la Vulgate qui est la référence de Claudel, adoptent en revanche cette tournure, que l'on trouve ailleurs en hébreu, et que l'on peut en effet traduire littéralement par : « quoi à moi et à toi, femme ? » (« *quid mihi et tibi est, mulier ?* » <sup>3</sup>). A quoi se mêle une assertion bien connue de saint Bernard de Clairvaux <sup>4</sup> ou bien encore les *Pensées* de Pascal <sup>5</sup>, qui ne sont dans les deux cas qu'une extrapolation à partir de l'Évangile (Mt 7, 8 : « qui cherche trouve »). Claudel applique donc à la relation amoureuse (chercher Ysé, trouver Ysé) ce que la tradition spirituelle et scripturaire appliquait à la relation spirituelle (chercher Dieu, Le trouver). C'est dire la force de la rencontre entre la femme et l'homme, puisque celle-ci est implicitement comparée à la rencontre avec Dieu.

Le recours à Cana va dans le même sens, mais il est autrement plus délicat à saisir, plus riche de significations aussi. Pour bien comprendre ces répliques d'Ysé et de Mesa,

1. Force est au moins de constater que Claudel anticipe sur la position énoncée par Benoît XVI dans *Deus caritas est, Dieu est amour*. Toute la première partie de ce texte énonce l'idée d'un seul amour dans lequel s'expriment *eros* et *agapè*. Il faut attendre *Casti connubii*, encyclique parue en 1930, pour que soit approfondie la splendeur de la vocation au mariage.

2. PM 74-75.

3. Il traduit aussi par « qu'y a-t-il de commun de toi à Moi ? » (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951-1974, XXI, p. 255 ; cf. Maryse Bazaud, *Bible de Paul Claudel*, Collection des Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, t. 2, pp. 697-698 pour les citations de Jn 2, 4).

4. « Tu es bon, Seigneur, pour l'âme qui te cherche. Qu'est-ce donc pour celle qui te trouve ? Mais en cela il est admirable que personne ne puisse te chercher, si ce n'est celui qui t'aura d'abord trouvé. » (*L'amour de dilection envers Dieu*, 16, 22, in *Théologiens et mystiques du Moyen Âge, La Poétique de Dieu, V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, édition d'Alain Michel, Paris, Gallimard, coll. « Folio-classique », 1997, p. 243). Une citation du *Journal* atteste la lecture de saint Bernard au moment où Claudel met la dernière main à *Partage de Midi* (*Journal, op. cit.*, tome I, p. 27).

5. « Console toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé » (*Pensées*, Br. 553).

il faut commencer par analyser pour lui-même le sens du verset johannique, pour voir ensuite le parti que le dramaturge en tire.

L'interrogation formulée par le Christ à sa mère ne se saisit qu'au regard de la remarque qui l'a suscitée dans l'Évangile : « Ils n'ont plus de vin », affirme Marie à son fils. Une lecture courante de la réponse du Christ laisse entendre que celui-ci rabroue sa mère — d'où la traduction par « Que me veux-tu, femme ? », en partie justifiée par le sémitisme qui se cache derrière le grec. Cette traduction n'est pourtant pas sans poser difficulté : pourquoi le Christ opposerait-il un refus aussi bougon à sa mère pour accéder aussitôt à la demande implicite qu'elle formule, faisant en quelque sorte le contraire de ce qu'il dit ? L'action narrée ensuite va dans le sens inverse d'une telle compréhension de la formule. On se doit donc de chercher plus loin, en revenant à l'expression littérale, dont l'évangéliste revivifie le sens, et en insérant cette question du Christ dans la cohérence et le sens de l'action qu'il narre.

Une lecture figurée de Cana laisse entendre que Marie pointe du doigt un besoin et un désir, en montrant au Christ cette humanité qui manque de la nourriture eucharistique que seul Dieu peut lui donner (le vin). De son côté, le Christ interroge en sa mère cette même humanité qu'il a créée et en découvre la force et la puissance désirantes, auxquelles il répond en effectuant son premier miracle. Le texte suggère ainsi qu'*entre* Dieu et la créature, le *lien* et la *ressemblance*, ce qu'il y avait *de commun entre eux* et que le péché a rompu, sont précisément en train de se renouer en vue de noces nouvelles, par la médiation de celle qui entretient avec Dieu un relation singulière. Car « entre » elle et lui, « il y a » l'expérience unique de la maternité virginale et divine de Marie, le désir unique entre tous de celle qui fut « transformée par la grâce » (Lc 1, 28). Le Christ a en face de lui la créature avec qui le lien est le plus fort qui soit. Aussi la formule traduit-elle surtout l'étonnement et l'émerveillement : « quel lien si fort y a-t-il décidément entre toi et moi pour que tu puisses me demander cela, alors même que mon heure n'est pas encore venue ? », semble affirmer le Christ à sa mère.

L'acte miraculeux posé par Jésus à la suite de cette parole annonce qu'il s'apprête à reconquérir l'humanité par le sang eucharistique de la Croix, dont le vin de Cana est la figure. Sous couvert de rabrouer Marie, comme Mesa commence par rabrouer celle à qui bientôt il va se donner, le Christ accepte de se laisser ouvrir à sa mission par sa mère et en inaugure la phase publique. Le miracle de l'eau changée en vin le tourne déjà vers cette « heure » du Jeudi Saint et de la Passion, point d'acmé qui lui fera écho à l'autre bout de l'histoire.

Aussi n'est-ce nullement un hasard si Claudel importe cette réplique au sein du dialogue initial qui *lance* l'aventure d'Ysé et de Mesa, aventure qui se conclura elle aussi par la célébration d'une Cène et d'une Passion à l'acte III ; la référence au Jeudi

Saint y sera patente (« car ceci est mon corps »<sup>1</sup>) et le poète ne craindra pas de mêler un lyrisme amoureux discrètement érotisé à l'évocation du vin nouveau du Royaume évoqué par le Christ lors de la célébration de la Cène en Mt 26, 29 : « Combien de temps maintenant, ô femme, dis-moi, fruit de la vigne / Avant que je ne te boive nouveau dans le Royaume de Dieu ? »<sup>2</sup> C'est annoncer la mort prochaine de Mesa, mais aussi continuer de comparer implicitement le don mutuel de l'homme et de la femme au don que le Christ fait de sa personne à l'âme humaine, dans la droite ligne de Paul en Eph 5, 25.

Car « qu'y a-t-il » fondamentalement entre le Christ et Marie, entre Dieu et l'humanité, entre l'homme et la femme ? Le miracle de Cana comme la fin de *Partage* répondent qu'il y a une *cène*, le corps de l'homme-Dieu, le partage substantiel et béatifique de la chair christique, bref, *un don du corps*, don unique en son genre pour le Christ, qui transfigure la relation de l'homme et de la femme, en y faisant participer le don mutuel des époux, appelés à aller chercher dans les noces consommées à la Croix la source et la grâce de leur propre amour ; autrement dit, le lien d'amour le plus fort qui soit dans les deux cas : entre l'homme et son Dieu d'une part, puisque ce dernier partage substantiellement sa chair et sa nature divine à l'humanité qui y *participe* au point d'en vivre pour l'éternité, entre la femme et l'homme d'autre part, puisque leurs noces sont conviées à participer de la grandeur de ce don, jusque dans sa dimension crucifiante, et à recevoir de lui, par grâce, la qualité même de leur amour.

A Cana, le duo Marie/le Christ est à comprendre en termes de sexuation symbolique : il dit quelque chose du lien entre le masculin et le féminin — ce que corrobore l'apostrophe solennelle et emphatique, en rien dépréciative (« femme »), que le Christ utilisera à nouveau à propos de sa mère à la Croix, lieu où les noces, précisément, se consomment. Le symbolisme nuptial fonctionne donc à plein dans ce passage des Évangiles, dont le contexte est justement celui d'un mariage. La présence du Christ à des noces, au moment où s'ouvre sa vie publique, exprime avec force la présence divine au cœur du don que les époux se font l'un à l'autre. Le texte johannique marque ainsi ce qu'ont en partage la Cène et les noces humaines, lien que le dénouement de notre drame célébrera précisément à plein. Ce qu'on pourrait appeler les noces eucharistiques finales de Mesa et d'Ysé trouvent ainsi leur source dès cette question nodale que le premier adresse à la seconde, question qui draine avec elle l'exégèse du texte de Cana.

Mais Claudel en tire davantage encore. S'il place des citations bibliques dans la bouche de ses personnages, c'est évidemment à l'attention du public (averti) qui les repérera et en vue de situer l'amour humain au cœur des noces christiques. Mais, dans le cas présent, il peut aussi s'agir d'une marque d'ironie. Rien n'indique que l'auteur

---

1. PM 153, v. 525.

2. PM 155-156, v. 571-572.



laisserait entendre que Mesa, *en tant que personnage*, assume consciemment la citation, à la différence du dramaturge, qui sait fort bien que toute l'action qui suivra va énoncer la réponse à la question de Mesa, mais qui nous peint un personnage encore à mille lieues de s'en douter... Réponse dont il n'est d'ailleurs pas sûr que, pour l'heure, Mesa veuille l'entendre, encore moins la vivre. A ce stade du drame, quelqu'un en lui espère encore une réponse négative. Sa question est rhétorique et implique d'elle-même sa réponse : entre l'homme et la femme, et plus particulièrement entre Ysé et lui, il laisse entendre qu'il n'y a « rien » ou qu'il serait préférable qu'il n'y ait rien. Il s'agit pour lui de faire en sorte que rien ne se passe, rien qui mette en péril la morale, mais également rien qui serait de nature à le sortir de son confort. Il a donc toutes les raisons pour ne s'engager dans aucune aventure amoureuse et sa question sonne comme une fin de non-recevoir.

Claudiel importe ainsi jusqu'à l'ambiguïté de la curieuse formule des Évangiles (dont la traduction et le sens sont pour cette raison âprement disputés en exégèse). « Femme, que me veux-tu ? », voici ce que dit Mesa à Ysé, et l'ensemble de ses propos le confirme : « Et je ne veux rien de vous. (...) Pourquoi venez-vous me rechercher ? pourquoi venez-vous me déranger ? »<sup>1</sup>. Si la question exprime la résistance de Mesa envers l'adultère qui se profile, l'hypotexte des noces de Cana dont elle provient laisse du même coup entendre qu'elle signe également sa résistance à l'appel de l'amour, à l'ouverture du cœur que son aventure avec Ysé va susciter, aussi trouble soit-elle aux yeux de la morale. Cette résistance pourrait aussi bien être le symptôme du refus de tout ce qu'il y a, de fait, entre la femme et l'homme, bref, du programme douloureux et glorieux que constitue la réponse *positive* à la question qu'il pose, et que le drame va implacablement lui faire vivre : comme Marie invite son Fils à aller vers son heure, Ysé est une invitation paradoxale à ce que Mesa se dirige vers la sienne, aussi étrange que soit la comparaison...

En bref, si cela arrange Mesa qu'il n'y ait rien entre elle et lui, est-ce par vertu ou par volonté de se soustraire à l'expérience brûlante de la rencontre avec un autre ? Le « CANTIQUE DE MESA » répondra par la deuxième option, quand il nous le montrera puni, comprenons enfin ouvert et dilaté, par « l'amour épouvantable d'un autre ». C'est renvoyer à l'efficiencia de la *felix culpa* et de l'*etiam peccata*, que Claudiel découvre d'abord dans sa propre vie. Mesa n'ira pas à Dieu « par ce qu'il a de clair », mais « par ce qu'il a d'obscur »<sup>2</sup>, mais il ira bel et bien à Dieu, et c'est aussi à Lui qu'il résiste sans le savoir au début du drame, en résistant à ce que le Créateur a mis, dès l'origine, *entre* la femme et l'homme.

On le voit, le maniement de la citation johannique est d'une subtilité assez remarquable : Claudiel en utilise l'ambiguïté pour travailler de manière fine sur les

1. PM 74-75.

2. *Le Soulier de satin, Théâtre, op. cit.*, p. 262.

postures les plus retorses d'une âme humaine, et complexifier une situation que la morale, et en premier lieu la sienne, aura tôt fait de condamner, mais qui s'avère plus mêlée qu'il n'y paraît, en laissant entendre que la découverte d'un amour crucifiant n'est jamais inféconde. On mesure l'audace de cet emprunt scripturaire : *dès le premier acte*, autrement dit bien avant qu'Ysé ait pris ouvertement le visage contrit puis glorieux de Béatrice à l'acte III, le dramaturge la positionne implicitement dans la posture d'une médiatrice mariale qui va ouvrir Mesa à l'amour et lui faire découvrir le vrai visage d'un Dieu que sa piété et ses élans pour le sacerdoce, somme toute pharisiens, ne lui avait pas permis de saisir en vérité <sup>1</sup>.

### 3) « Mesa, je suis Ysé, c'est moi »

Et si l'on regarde maintenant quelle réponse fait Ysé à la question de Cana posée par Mesa, on y trouve justement l'indice de cette livraison substantielle et eucharistique de l'être aimant à l'être aimé. Ceux qui ont vu *Partage de Midi* à la scène savent bien de quelle intensité dramatique est porteuse cette réplique d'Ysé, quand l'actrice, après un silence stipulé par les didascalies, se dresse de tout son long devant le public et devant Mesa, en affirmant : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi », autrement dit, « ceci est mon corps, que je veux te livrer, car il y a l'amour entre toi et moi ». Il tombe alors sur scène un *fatum* tragique, dès que Mesa répond : « Il est trop tard. » Pure présence intégrale de chair et d'esprit, corps désirant et palpitant dont la parole est déjà performative, car elle se donne en se disant, Ysé opère en ces quelques mots une véritable *épiphany* et *livraison* de toute sa personne, qui va déclencher tout le drame. Aussi petite et aussi dure qu'un noyau, cette réplique demeurée fameuse irradie sur tout le reste de la pièce et, dans l'apparente banalité des expressions choisies, elle produit paradoxalement sur le public une impression de jamais vu.

« Je suis », « c'est moi », ces expressions constituent un véritable *leitmotiv* de l'œuvre claudélienne, en dialogue serré avec d'autres tournures bibliques. Elles se chargent de la force des « *egô eimi* » christiques (« c'est moi / je suis »), que Claudel se plaît à citer et qui président systématiquement dans les Évangiles à la série des théophanies au cours desquelles le Messie révèle peu à peu son identité divine. Dans ces quelques mots d'Ysé se mêlent obscurément à ces formules théophaniques de l'Ancien et du Nouveau Testaments les tournures liturgiques de la Consécration. Le montrer précisément serait trop long et nous l'avons fait ailleurs <sup>2</sup>. Retenons seulement que c'est signifier que la présence de la femme aimée participe d'une révélation et d'une requête divine, d'un appel irrésistible, au sens vocationnel du terme.

1. C'est l'interprétation que Claudel donne lui-même à ce qu'il a vécu : Dieu « a voulu que je sache ce que c'est que d'aimer une autre créature humaine, de lui être complètement livré, ce qu'on peut souffrir par elle » (lettre à Rosalie du 16 février 1918, PM 255). L'ange gardien du *Soulier de satin* reprend ce motif, appliqué à Rodrigue : « Cet orgueilleux, il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre le prochain, de le lui entrer dans la chair. / Il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre la nécessité, la dépendance et le besoin, un autre sur lui. » (*Théâtre*, tome II, *op. cit.*, p. 408).

2. Pour une analyse détaillée de cette question, cf. *Théâtre et exégèse, La figure et la gloire, op. cit.*, pp. 270 sq pour la formule d'Ysé et pp. 408-417 pour le *leitmotiv* du « je suis/c'est moi ».

Cette réplique d'Ysé appellerait également une autre étude sur l'usage de la *nomination sponsale* et de *l'échange des noms* dans le corpus claudélien<sup>1</sup> : Ysé appelle l'aimé par son nom et se nomme elle-même. Chez Claudel, la nomination, forte d'une efficace *quasi* baptismale, a toujours pour paradigme la nomination effectuée par la parole divine, qui fait exister la personne, la constitue dans son « but »<sup>2</sup>, dans sa cause finale. Elle équivaut toujours à un « appel », véritable *vocation* qui révèle la personne à elle-même. Le *nom propre* consolide, voire assoit la personne dans l'être par le désir qui s'exerce singulièrement sur elle, désir dont le paradigme est le désir divin, tandis que le désir amoureux et la nomination qu'il suscite en sont une *expression*. Claudel se souviendra constamment de cette nomination divine portée sur lui le jour d'une conversion vécue comme une seconde naissance baptismale, par exemple dans la troisième *Ode* : « Vous m'avez appelé par mon nom / Comme quelqu'un qui le connaît. »<sup>3</sup> Ainsi, de même que Dieu nomme substantiellement sa créature, l'époux et l'épouse se nomment mutuellement de la part de Dieu, dont ils sont au fond les émissaires. Lors de son retour à l'acte III, Ysé, « toute blanche » et « inondée par la lune »<sup>4</sup>, détachée de tous ses liens anciens — de Ciz, le mari, semble mort<sup>5</sup> —, répétera cette nomination sponsale avec une intensité dramatique non moins forte qu'à l'acte I : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi ! »<sup>6</sup> En se nommant elle-même et en entrelaçant son nom à celui de Mesa, Ysé n'énonce donc pas seulement une formule digne de la plus pure tradition de la lyrique amoureuse, mais laisse résonner l'appel vocationnel que le Créateur fait à sa créature, dont l'époux et l'épouse sont les médiateurs. Seule Ysé connaît le nom de Mesa, qui, en retour, lui révèle son nom propre, de la part de Dieu.

#### 4) « Tout est consommé »

A l'acte III, la maison, piégée par une bombe, va bientôt exploser. Après avoir abandonné Mesa à la mort, Ysé quitte Amalric pour revenir auprès de l'agonisant. C'est alors que le dénouement célèbre le « *magnum sacramentum* », fort de l'expérience faite dans le « CANTIQUE DE MESA » : la gloire dont il va être question et l'union des amants aux portes de la mort ne peuvent plus se lire dès lors comme un simple retour vers le schéma romantique de l'union dans la mort, quand bien même celui-ci continue peut-être de conditionner la facture extérieure de l'intrigue. La signification que lui confère Claudel est bien différente. Epuré par la rencontre de la Croix, renonçant à traquer dans une monade fusionnelle un absolu illusoire, le couple de ce drame peut enfin vivre selon

1. Sur cette question, cf. la note de Gérard Antoine sur le « thème du nom » (PM 302) et notre étude sur l'échange des noms (*Théâtre et exégèse, La figure et la gloire, op. cit.*, pp. 262-277).

2. *Journal, op. cit.*, tome I, p. 866 : « Notre âme quand elle n'a pas reçu un appel, entendu son nom prononcé, est comme une armée en bivouac, dispersée de tous côtés. Au premier coup du clairon et drapeau déployé elle forme un carré invincible. C'est le but qui la rassemble et la constitue (...) ».

3. *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 249.

4. PM 146.

5. C'est du moins ce qu'on peut déduire de la vision d'Ysé : « un homme mort (...) Ce n'est plus cet air fade que je haïssais » (PM 151) — autrement dit, la fadeur de De Ciz, lui-même happé par le processus de transfiguration.

6. PM 143.

le dessein divin professé à l'origine sur la femme et l'homme, « nets et nus »<sup>1</sup> : de cette nudité de la Genèse, désormais transfigurée dans l'eschatologique, et qui est exposition vitale et vivifiante de l'inachèvement bienheureux de l'un à l'inachèvement bienheureux de l'autre, « faisant l'un de l'autre vie, dans une interpénétration / Inexprimable, dans la volupté de la différence conjugale, l'homme et la femme comme de grands animaux spirituels »<sup>2</sup>.

Ysé termine son itinéraire en dansant dans la lumière, tel un corps glorieux, « comme un grand olivier dans le rayon de la lune terrestre, lumière de la nuit (...) »<sup>3</sup>. Le texte recourt à nouveau aux allusions scripturaires pour chanter l'accomplissement glorieux d'un amour épuré et transfiguré par la Croix, origine de tout sacrement :

« YSÉ — (...) maintenant je vois qui tu es et ce que tu crois être,  
Plein de gloire et de lumière, créature de Dieu ! Et je vois que tu m'aimes,  
Et que tu m'es accordé, et je suis avec toi dans une tranquillité ineffable.

MESA — Est-ce que tout est fini, Ysé ?

YSÉ — Tout est fini !

Est-ce qu'il n'y a plus rien à craindre ?

YSÉ — C'en est fait. (...) Plus rien que l'amour à jamais, plus rien que l'éternité avec toi ! (...) Où tu es, je suis avec toi. »<sup>4</sup>

Le lyrisme amoureux brode déjà à partir du « tout est accompli » (Jn 19, 30), proféré par le Christ en mourant et qui fera ensuite une apparition explicite dans la bouche de Mesa<sup>5</sup>. La formule suggère que l'amour humain est ressaisi et refait dans les noces de Dieu et de l'humanité, par le grand baptême du Golgotha. Ce sont bien *ces noces-là* que célèbrent Ysé et Mesa, les leurs ne prenant corps que par elles. A quoi s'ajoute le détournement d'un verset que Jean appliquait à l'union du Christ et de l'humanité et que Claudel place dans la bouche d'Ysé pour caractériser celle des époux, filant toujours la même analogie essentielle : « Père, je veux que là où je suis (*egô eimi*), ceux que tu m'as donnés soient aussi avec moi » (Jn 17, 24). Claudel est particulièrement familier de ce verset, dont nous avons montré ailleurs à quel point il a structuré en profondeur son anthropologie et sa poétique<sup>6</sup> ; il le comprend comme le verset même de la glorification de l'être humain. A la suite de toute la tradition, il détecte dans le *egô eimi* grec le nom même de l'Unique, tel qu'énoncé à Moïse dans le Buisson ardent (d'où l'orthographe souvent adoptée dans la traduction de Claudel, « Je Suis »). La destinée glorieuse de l'humanité, « rendu[e] participant[e] de la nature divine » (2P 1, 4), consistera en un *être avec* l'être de Dieu, qui seul est l'Être. Aux yeux du dramaturge, la communion conjugale du *magnum sacramentum*, dans laquelle Dieu est présent, amorce déjà ce

1. PM 155.

2. PM 155.

3. PM 157.

4. PM 147-148.

5. « Tout est consommé, mon âme » (PM 153).

6. C'est l'un des objets essentiels de *Théâtre et exégèse, La figure et la gloire, op. cit.* Pour un commentaire de la manière dont ce verset rayonne dans l'œuvre et la poétique de Claudel, cf. pp. 26 sq.

processus — d'où la réécriture de Jn 17, 24 : en étant *avec l'époux*, là où il est, Ysé est avec Celui qui est avec ceux qui consomment leurs noces ; la relation qu'elle entretient avec l'époux-Mesa est à nouveau formulée par analogie avec celle qui lie le Christ à l'humanité.

Aussi est-il vain de se demander si l'espace-temps représenté dans le finale de *Partage de Midi* appartient encore à l'ici et maintenant ou bien s'il est déjà celui de l'éternité et de la gloire (*claritas*), si la sainteté des noces que Claudel exalte n'est définitivement pas de ce monde ou s'il veut au contraire signifier qu'elle est proposée à l'être humain dès cette vie. Cette question traite d'une œuvre selon les critères très étroits d'une *mimèsis* forgée sur la seule vraisemblance, en oubliant qu'il s'agit d'une pure construction de l'imaginaire. Elle empêche d'entrer dans la logique *figurale* et *glorieuse* qui anime en profondeur l'œuvre de Claudel et ne s'accorde pas aux pratiques dramaturgiques d'un auteur marqué par le Symbolisme et dont la question récurrente fut « qu'est-ce que cela veut dire ? »<sup>1</sup>. Que *veulent dire* les noces sacramentelles de l'homme et de la femme et que *veut dire* Dieu à travers elles ? Le dénouement répond à ces questions. Ces noces signifient que Dieu est avec eux et Le manifeste en Le glorifiant, en L'exprimant. D'où le motif envahissant de la *gloire*.

Très marqué par la théologie paulinienne, Claudel veut montrer que toute la création est en travail, comme parturiente de la gloire divine. La *claritas* est déjà là dans la mesure où tout acte authentique de *caritas* la rencontre en ce monde ; mais elle n'est pas encore là, dans la mesure où seul le face-à-face béatifique la donnera à vivre en plénitude. Pour le sujet qui nous concerne, le recours à Jn 19, 30 et Jn 17, 24 montre à quel point l'expérience de la nuptialité est conçue par l'auteur comme une anticipation du Royaume et une participation *actuelle* et *réelle* à la gloire divine, qui n'est autre que la manifestation (*doxa*) de son être *relationnel*<sup>2</sup>. C'est conférer au sacrement du mariage une portée eschatologique que la tradition chrétienne avait plutôt réservée jusque là à la vie monastique. L'*absolu* romantique faisait monter les amants vers le Ciel, le christianisme de Claudel fait descendre la gloire au cœur de l'union des époux, qui exprime celle-ci. Voilà pourquoi le finale efface peu à peu les marqueurs spatio-temporels réalistes qui avaient jusqu'à présent caractérisé les indications de mise en scène et déchire le rideau qui sépare l'ici-bas de l'au-delà. Il s'agit en effet au moins autant d'union en cette vie que d'union après la mort, de corps réel que de corps glorieux. Le *Paradis* de Dante s'invite dans *Partage* et Ysé se transforme en Béatrice, donnant à voir ainsi ce qu'elle *est vraiment* : « la femme pleine de beauté déployée dans la beauté plus grande »<sup>3</sup>, « danseuse écoutante » — la danse, souvent convoquée par

1. Ce *leitmotiv* de Claudel est initialement emprunté à Mallarmé (cf. *Mémoires improvisés*, *op. cit.*, pp. 79 et 84).

2. C'est le sens biblique, grec, de la gloire — δόξα (*doxa*), de même racine que δοκέω (*dokeo* : apparaître, sembler, imaginer, figurer). Elle est ce qui se manifeste, ce qui s'exprime dans des figures/formes et, de façon ultime, dans le corps glorieux de la créature ressuscitée et immaculée, dont l'*Assumpta* est le paradigme. Sur l'importance nodale que revêt la question de la gloire chez Claudel dans son lien avec la notion de *figura*, cf. *Théâtre et exégèse*, *op. cit.*, pp. 29-32.

3. PM 158.

Dante dans le dernier volet de *La divine comédie* est régulièrement utilisée par Claudel pour représenter les corps glorieux.

Après un échange de consentements emprunté à la liturgie du sacrement de mariage, le texte biblique fait à nouveau son apparition, toujours en lien avec l'eucharistie et la Croix glorieuse, conçue comme source du don nuptial :

« De tous les sacrements, en un seul grand <sup>1</sup> par le mystère d'un consentement réciproque  
Demeure encore, je consens à toi, Ysé ! Voyez, mon Dieu, car ceci est mon corps <sup>2</sup>!  
(...) Tout est consommé <sup>3</sup>. » <sup>4</sup>

Happée par l'anagogique, l'alliance sponsale a fait voir à chacun l'aimé dans la gloire, autrement dit, tel que Dieu lui-même le voit. Claudel place dans la bouche d'Ysé la formule bien connue que Paul utilise à propos de la vision béatifique : « alors je connaîtrai comme je suis connu » (1Co 13, 12). Il extrapole à partir de ce verset, appliquant au regard mutuel des époux des formules habituellement utilisées pour qualifier la vision béatifique que l'âme a de Dieu :

« C'est ainsi, Mesa, que je vois ton âme  
par le moyen de ma propre âme  
Même, toutes les pensées qu'elle produit,  
Et par la pulsation même de ma vie ce mouvement par qui tu existes. (...)  
Je vois ton cœur, je suis satisfaite.  
(...) maintenant je vois tout et je suis vue toute, et il n'y a qu'amour en nous. » <sup>5</sup>

Interpréter de but en blanc une telle extrapolation sans avoir fait auparavant le patient travail préalable sur la citation scripturaire auquel nous venons de nous livrer conduit vite au contresens. On a tôt fait d'y lire une sacralisation de l'amour humain, dont on ferait un absolu, d'y voir un retour, sublimé et spiritualisé, à la fusion romantique que Claudel avait cherché à quitter. Les uns se scandalisent de cette lecture hétérodoxe des données bibliques à partir desquelles Claudel extrapole avec trop d'audace, les autres se réjouissent de cette hétérodoxie du poète catholique. Mais, dans les deux cas, on méconnaît le sens profond de ce qui nous est dit. Cette double posture résume malheureusement assez bien ce que fut souvent la réception de *Partage*. Ces lectures font l'économie de la progression d'une action passée par la Croix, de la séparation provisoire, mais effective, d'amants qui se retrouvent et se découvrent époux et, plus encore, de l'intertexte biblique orchestré par l'auteur pour guider l'interprétation, et que nous venons justement d'analyser pas à pas.

1. Allusion à Eph 5, 31-33. Cf. note 4, p. 11.

2. Reprise des paroles de la Consécration prononcées par le Christ le Jeudi Saint (Mt 26, 26 ; Lc 22, 19 ; Mc 14, 22 ; 1Co 11, 24), mais aussi de l'analogie paulinienne, elle-même fondée sur la livraison christique : « Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Église, jusqu'à donner sa vie pour elle. » (Eph 5, 25). Paul fait référence tout uniment à la Cène et à la Croix.

3. Jn 19, 30, explicitement cité cette fois.

4. PM 153.

5. PM 154-155.

A ce stade du drame, l'analogie paulinienne de l'Épître aux Éphésiens court toujours en filigrane, mais la comparaison biblique entre les noces de Dieu et de l'humanité parvient à un point d'acmé : de même que Dieu est connu face à face dans la vision béatifique, de même l'amour humain consiste fondamentalement en une contemplation de la gloire de Dieu qui git *en* l'époux ou l'épouse. Il s'adresse à la personne en chemin vers la gloire, à cette *imago Dei* qu'elle est et participe du mystère plus large de la Communion des saints (dont on sait à quel point il importe à l'auteur <sup>1</sup>, qui déploiera plus encore cette intuition dans le *Soulier de satin*). Dans *Partage de Midi* comme dans le *Soulier* ou *L'Histoire de Tobie et de Sara*, aimer, c'est *déjà* voir l'autre dans la gloire qui lui est promise, contempler en lui sa Cause, se réjouir de son maintien dans l'être, communier à l'acte même qui le fait exister, co-naître avec lui dans le désir de l'être et le désir de Dieu.

Claudiel continue ainsi de répondre avec force aux histoires décevantes narrées dans les livres « déplumé[s] » qu'il fustigeait au début du drame. A partir de son expérience personnelle et de sa foi, il tente une réécriture chrétienne des grands mythes de l'amour humain, réécriture en forme de rectification, qui considère que l'amour *véritable*, et non absolu, entre dans une contemplation glorieuse de la personne telle qu'elle a été désirée de toute éternité par Dieu et telle qu'elle existera pour l'éternité : c'est professer ce que l'on peut appeler une *conception anagogique et glorieuse de l'amour humain*, qui ne se passe pas d'un appel assez radical à une sainteté juchée sur la Croix, dont témoigne le « CANTIQUE DE MESA » et le retour d'une Ysé au cœur contrit. L'in vraisemblance psychologique est notoire, et on peut à bon droit trouver étrange, voire maladroit, car trop immotivé, ce revirement final. Mais là n'est pas le véritable enjeu du drame. Dans l'acte III, l'avancée de l'action n'obéit plus à la vraisemblance psychologique, mais à des catégories théologiques : le pressoir de la Croix a fait son œuvre, le cœur dur de Mesa s'est ouvert et dilaté dans la rencontre avec le cœur du Christ, et cela seul au fond explicite et cause le retour d'une Ysé transfigurée.

Et s'il est encore une tentation de l'absolu dans ce finale, elle se situe dans la volonté expresse du dramaturge de montrer non ce que l'amour est le plus souvent *de fait* — l'acte I et l'acte II se sont chargé de pointer les médiocrités et les errances des amours humaines —, mais ce que la foi de Claudiel croit qu'il *peut* être, qu'il *devrait* être. Manière pour le dramaturge de continuer à marquer sa différence avec une bonne partie des productions littéraires, qui montrent l'amour tel qu'il est, au risque de faire un ouvrage « déplumé »... A quoi Claudiel oppose cette esthétique de la gloire : « Le catholicisme est sage qui ne s'occupe nullement de ce qu'on croit être, de ce que l'on peut être, mais de ce que *l'on doit être* » <sup>2</sup> C'est l'amour des saints que le dénouement nous donne à voir et qu'il magnifie, réalisé selon les vues de Dieu. Ainsi, au dénouement, le désir que Mesa et Ysé ont l'un de l'autre *participe du désir même de*

1. Cf. Michio Kurimura, *La Communion des Saints dans l'œuvre de Claudel*, Tokyo, éd. France-Tosho, 1978.

2. *Mémoires improvisés*, op. cit., p. 335 (nous soulignons).

*Dieu sur chacun* : il est désir de la créature en gloire. Dans *Le Soulier de satin*, Rodrigue le formulera ainsi :

« Ce que j'aime, ce n'est point ce qui en elle est capable de se dissoudre (...), c'est ce qui est la cause d'elle-même (...) cette étoile sans le savoir au fond d'elle-même qu'elle est (...) l'être tout nu, la vie pure (...) cet amour aussi fort que moi sous mon désir comme une grande flamme crue, comme un rire dans ma face ! (...)

Seule l'étoile qu'elle est

Peut rafraîchir en moi cette soif affreuse. »<sup>1</sup>

Dans *Partage de Midi*, Claudel cherche donc à montrer que, si « les questions ne sont pas posées » et si « l'amour entre l'homme et la femme n'est qu'une comédie », c'est faute de rapporter ce mystère à un autre plus profond, qui seul peut vraiment en rendre compte sans le gauchir ni le limiter : le mystère de l'amour divin, de sa livraison eucharistique, auquel l'amour humain est convié à participer. Mystère qui se formule tout entier à l'occasion d'un drame, drame de la Croix, drame crucial qui change le cours de l'histoire et le sens de l'amour humain, *drame* qui met fin à la mauvaise *comédie* de l'amour. Au terme de cette analyse, on peut résumer ainsi le discours claudélien sur l'amour dans *Partage* : de nature *eucharistique*, l'amour nuptial est livraison d'un cœur ouvert qui rejoint le cœur béant et le don du crucifié ; de nature *métaphysique*, il diffuse l'étonnement d'Adam devant la merveille de l'existence et du maintien dans l'être d'un *autre* que soi, dont on perçoit battre le cœur et auquel on connaît (« Et par la pulsation même de ma vie ce mouvement par qui tu existes »<sup>2</sup>) ; de nature *sotériologique*, il participe d'une médiation co-rédemptrice qui collabore à engendrer l'aimé à la gloire, à transformer la créature en étoile en vue de la sauver ; de nature *anagogique* enfin, il voit d'ores et déjà dans l'aimé/e le rayonnement même de la Cause. La conception de l'amour dans *Partage de Midi* peut donc se synthétiser ainsi : (1) l'amour est don christique et crucifiant de soi et l'amour humain passe par la Croix nuptiale ; (2) il consiste en un étonnement et une réjouissance dans l'existence personnelle d'autrui ; (3) il participe du salut de l'être aimé ; (4) il ne cesse d'espérer en lui en voyant en lui davantage que lui. Si la pièce emprunte le *style* et les *situations* des grands mythes de l'amour passionnel, elle en est donc en réalité fort éloignée en son fond, ce qui ne l'empêche pas de porter la signification de l'amour humain à un point d'incandescence rarement atteint et de professer, ce faisant, un humanisme sublime.

Comme nous l'écrivions en commençant, on pourra toujours discuter pour savoir s'il y a là, ou pas, une conception *absolue* de l'amour. Si ce qui touche à Dieu relève de l'absolu, alors, en effet, *Partage* ne quitte pas celui-ci, et passe juste d'un absolu à un autre, considérant le premier comme une tentation, le second comme un *horizon* béatifique et salvifique, à recevoir dans la conversion du cœur. Mais il convient plutôt,

1. *Le Soulier de satin, Théâtre, op. cit.*, pp. 291-292.

2. PM 154, v. 542.



en toute rigueur, de changer de terme, puisqu'on change de notion. A y regarder de près, si on prend en compte l'intertexte biblique utilisé par Claudel, il est en tout cas certain que son discours sur l'amour est le déploiement dramatique et le commentaire éperdu de la grande analogie nuptiale qui traverse la Bible.

On ajoutera pour finir qu'à l'issue de l'œuvre théâtrale de Claudel, un couple venu du fond des âges, Tobie et Sara, terminera autrement que dans la mort son aventure nuptiale, et rendra autrement plus accessible l'union de l'homme et de la femme, dans la simplicité de l'esprit d'enfance. Ce qui pouvait encore demeurer de l'absolu romantique aura alors été définitivement congédié par Claudel <sup>1</sup>.

---

1. Sur cette dynamique de l'œuvre de Claudel et la situation singulière occupée par *L'Histoire de Tobie et de Sara* au sein du corpus théâtral, cf. *Théâtre et exégèse, op. cit.*, Première partie, chapitre IV.