REPUBLIQUE DU BENIN

-*-*-*-*-*-

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

-*-*-*-*-*-*-*-*-*-*-

FACULTE DES LETTRES ARTS ET SCIENCES HUMAINES

(FLASH)

-*-*-*-**-*-***-*-**-*-

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« ESPACES, CULTURES ET DEVELOPPEMENT »

-*-*-*-*-*-*-*-*-*-*-*-*-*-

MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME D'ETUDES APPROFONDIES (D.E.A.)

Spécialité : LETTRES MODERNES

Option : Littérature française

THEME :

CORPS ET ESPRIT DANS *L'ANNONCE FAITE A MARIE* DE PAUL CLAUDEL

RÉALISÉ ET PRÉSENTÉ PAR :

Mireille B. AHONDOUKPE

SOUS LA DIRECTION DU :

Professeur Antoinette TIDJANI ALOU

Maître de Conférences en Littérature Française et Comparée

Année académique 2010-2011

CORPS ET ESPRIT DANS *L'ANNONCE FAITE A MARIE* DE PAUL CLAUDEL

IN MEMORIAM

- Son Eminence Bernardin Cardinal GANTIN, qui nous a toujours invitée à aller plus loin dans les études et qui intercède sans cesse pour nous ;

- Cyrille AHONDOKPE, notre cher père, qui continue de veiller sur nous.

REMERCIEMENTS

Ce travail a pu aboutir grâce à l'aimable contribution de plusieurs personnes. Qu'elles trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude. Nous tenons à remercier particulièrement :

- le Professeur Antoinette TIDJANI ALOU qui a accepté de diriger ce travail et qui a guidé avec bienveillance nos investigations. La science, la patience et la délicatesse manifestées tout au long de ce travail témoignent d'un cœur généreux et suscitent notre grande admiration. Nous lui en sommes sincèrement reconnaissante ;

- les membres du jury pour l'honneur qu'ils nous font en acceptant de juger ce travail. Nous leur exprimons ici notre déférente et sincère gratitude ;

- tous les Enseignants du Département des Lettres Modernes pour tout le savoir qu'ils nous ont transmis.

INTRODUCTION

Paul Claudel, au début du XXe siècle, choisit la dramaturgie en vue d'exprimer son conflit intérieur. Sans doute s'est-il agi d'un choix judicieux, tant il est vrai que « art du présent, le théâtre est aussi celui, par excellence, du conflit »[1]. Chemin faisant, en admettant un monde partagé, mais qui tend vers l'équilibre entre l'humain et le divin, le terrestre et le céleste, le corps et l'esprit, cet auteur a, selon André Alter, « réinventé le théâtre, redécouvert le secret de la grande fête qui, tout à la fois lieu de tension et de réconciliation, rassemble dans un commun émerveillement l'homme, les dieux et la cité. »[2]. Le conflit intérieur, la quête personnelle, rejoint celle de la communauté et atteint des dimensions universelles.

Nous avons choisi de déblayer le travail préparatoire de notre recherche sur le théâtre de Paul Claudel en commençant avec *L'Annonce faite à Marie*. Ce choix n'est pas fortuit. Du point de vue thématique, cette pièce illustre de manière exceptionnelle le thème central du travail. De plus, de toute la production de Paul Claudel, on la considère comme étant « le versant où son œuvre apparaît dans toute sa beauté, dans toute son ampleur »[3]. Résultat final d'une œuvre polie et repolie sans cesse par souci de perfection, *L'Annonce faite à Marie* est l'aboutissement de plusieurs tentatives d'écriture d'un drame religieux dont elle est la version définitive. Elle est d'une importance capitale dans la vie de Paul Claudel dont elle a occupé l'esprit pendant plus de cinquante ans : c'est « un drame qui domine, en somme, toute mon existence »[4], reconnaît-il. Puis il ajoute :

> « Comme toutes mes pièces, elle fait partie de moi, et elle représente certainement un des sommets de mon œuvre. C'est une œuvre qui a plusieurs versants, tandis que d'autres œuvres ne représentent qu'un côté particulier de mon talent, disons […]

[1] André Alter, *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p. 11.

[2] Ibid., p.116.

[3] Ibid., p.8.

[4] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées…*, Paris, Gallimard, 1969, p.272.

> *L'Annonce* a des versants, on peut dire, presque de tous les côtés de mes différentes possibilités. »[1].

On peut donc valablement choisir d'analyser prioritairement cette œuvre de prédilection de Paul Claudel qui est sa première pièce jouée sur scène et qui l'a rendu célèbre. En outre, l'étude de *L'Annonce faite à Marie*, qui est « de toutes les pièces de Claudel, celle que préfèrent les fervents du poète qui partagent sa foi »[2], est susceptible d'aider à cerner les contours de la mystique du corps et de l'esprit chez Paul Claudel, à saisir la clé de l'évolution de sa pensée et de son art dramatique. Nous espérons enfin que ce travail de recherche, ajouté au pré-requis des travaux du D.E.A., contribuera au sein de l'Université d'Abomey-Calavi à une meilleure connaissance du théâtre français émanant d'un pays dont le Bénin porte en partie l'héritage sur les plans religieux, socioculturel, historique, politique.

Les questions qui sous-tendent la recherche sont les suivantes : qu'est- ce qui constitue la thématique et le symbolisme du corps, d'une part, et de l'esprit, d'autre part, dans *L'Annonce faite à Marie* ? Quelle est la conception que Paul Claudel a du corps et de l'esprit dans l'œuvre ? Y a-t-il interaction entre le corps et l'esprit dans la pièce ? Si oui, comment se présente, sur le plan de la dramaturgie, cette interaction : unité, équilibre et complémentarité ou opposition et dualité conflictuelle ? Qu'est-ce qui découle de cette unité ou de cette dichotomie ? Ses références au corps et à l'esprit permettent-elles à Paul Claudel d'asseoir l'unité textuelle de sa pièce ?

Pour répondre à certaines de ces questions, il n'est pas inutile de s'arrêter sur la genèse si intéressante de cette pièce claudélienne magistrale. Depuis les premiers essais de l'auteur avec *La Jeune Fille Violaine*, sa forme initiale, le développement de *L'Annonce faite à Marie*

[1] Ibid., p. 276.
[2] Georges Versini, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970, p.36.

permet un éclaircissement exceptionnel du sujet de la spiritualité par ses thèmes maçonniques et le contexte d'une paysannerie moyenâgeuse pragmatique autant que croyante. Par ailleurs, nous considérons cette œuvre comme la plus représentative de la production dramatique de Paul Claudel résumant comme elle le fait son parcours d'homme et d'artiste.

En effet, la recherche de l'équilibre entre le charnel et le spirituel, idée récurrente chez Paul Claudel, semble se déployer dans toute son ampleur dans *L'Annonce faite à Marie*[1]. Nous nous proposons de suggérer dans ce travail certains éléments de base à l'aide du thème : « Corps et esprit dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel ». Ce sujet de recherche prend son départ dans la mise en œuvre dramatique chez Paul Claudel du combat mais aussi de la solidarité de la chair et de l'esprit dans le voyage spirituel éminemment mis en évidence dans *L'Annonce faite à Marie*.

Ce travail n'est qu'une esquisse destinée à s'amplifier, dans la thèse à venir qui explorera le thème de la spiritualité dans plusieurs drames de Claudel, en focalisant sur les confluences du charnel et du spirituel. Le sujet revêt, en effet, une importance capitale chez le dramaturge chrétien du fait de sa conviction religieuse selon laquelle l'homme, être de chair, tire aussi sa réalité de l'Esprit dont il vient et vers lequel il va. C'est de cette foi catholique que l'auteur cherche à témoigner en axant son œuvre - sans faire écraser son drame par la théologie- sur la quête perpétuelle du divin à travers la question du rapport entre le corps et l'esprit chez l'être humain. Dans les pages qui suivent, ébauche du chapitre qui sera consacré à *L'Annonce faite à Marie*, ce rapport sera vu aussi comme le

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, 218 p.

développement d'un thème qui n'a rien perdu de sa portée universelle, que l'on soit catholique ou non, croyant ou non.

Du fait de son importance, la thématique du corps et de l'esprit ne cesse de préoccuper les hommes. Aujourd'hui comme hier, la vie et l'évolution des sociétés semblent gouvernées à la fois par des facteurs matériels et spirituels. Selon Brunold et Jacob, « L'observation nous conduit […] à distinguer, dans toute société, des phénomènes d'ordre matériel, et des phénomènes d'ordre spirituel. »[1]. Dans l'univers religieux de Paul Claudel, le corps est un élément physique, palpable, existant tant que la personne vit dans le monde ; l'esprit est non-palpable, invisible et existe au-delà de la vie physique de l'individu. C'est à cette vision de la vie que se réfère Paul Claudel qui, nous dit-on, « a su dramatiser de façon concrète le caractère tragique de toute destinée humaine, déchirée entre des forces contraires comme le bien et le mal, l'esprit et la chair, la liberté et la fatalité, l'appel du bonheur terrestre et le dessein de la Providence. »[2]

Ce travail se penchera sur le conflit perçu entre le temporel et l'appel, la vocation à l'éternité, telle qu'elle est vécue dans *L'Annonce faite à Marie*. Il s'agira d'observer l'interaction entre ces deux versants de la réalité humaine, telle qu'elle est comprise dans l'univers de cette œuvre, où tout est spiritualisé, où tout est vocation, en fait ou en puissance. Par ailleurs, on observe que par l'action de la grâce, corps et esprit peuvent se réconcilier, redevenir solidaires dans la quête de la sainteté. Il en va de même de la nature dans sa relation avec Dieu. Nous nous proposons de déterminer l'importance que l'auteur accorde au corps et à l'esprit et d'identifier la portée universelle de cette thématique à travers les manifestations du charnel et du spirituel.

---

[1] Ch. Brunold, J. Jacob, *De Montaigne à Louis de Broglie*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1965, p. 227.
[2] Franck Evrard, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, édition Marketing S.A., 1995, p. 17.

Paul Claudel explore le rapport corps/esprit dans une perspective transcendante en vue de montrer que l'humain se confine au divin. Un symbolisme puissant, spirituel et terrien, lui permet de faire le lien entre le naturel et le surnaturel. En évoquant la vie, même dans sa banalité quotidienne, Paul Claudel réussit à souligner que « la terre tient au ciel, le corps tient à l'esprit, toutes les choses […] ensemble communiquent, toutes à la fois sont nécessaires l'une à l'autre »[1]. C'est le cœur de sa célèbre idée de *la com-union*.

L'Annonce faite à Marie semble présenter deux mondes, deux plans d'existence comprenant des réalités soit terrestres, soit spirituelles. Mais les deux s'interpénètrent, ou sont mis en avant tantôt en concurrence, tantôt solidaires, suivant un plan supérieur, qui n'est pas toujours perçu immédiatement. Ces deux univers, ces deux réalités tendent à se réconcilier lorsque la chair se met à l'écoute de l'esprit ou se laisse inonder par la grâce. Cet antagonisme qui tend vers la conciliation influence la composition de l'œuvre, le déroulement de l'action dramatique et la construction des personnages.

Cette étude préliminaire se fera essentiellement à la lumière des travaux de Gaston Bachelard et Gilbert Durand portant sur l'imaginaire humain, dans ses symboles primordiaux et dans les structures de l'imaginaire. Ceci ne nous empêchera pas d'avoir recours, au besoin, à une approche plurielle associant d'autres méthodologies et outils d'analyse tels que la sociocritique, la critique psychanalytique, ou l'analyse dramaturgique. Ainsi l'analyse thématique et dramaturgique de *L'Annonce faite à Marie* sera approfondie par une exploration dans la perspective du symbolisme.

La « psychanalyse » des éléments feu, air, terre, eau est la

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p.39.

contribution de Gaston Bachelard à l'étude de l'imaginaire humain. L'exploration se fait en plusieurs ouvrages. Pour cet auteur, l'imagination est le fondement de toutes les fonctions psychiques de l'homme. La création et la réalisation en dépendent et c'est l'image qui fonde l'être. En littérature, une image peut produire des effets inattendus ; elle a un pouvoir fascinant. Il s'agit donc de trouver par la critique de l'imaginaire, la force psychique qui réside dans le langage. Pour Daniel Bergez, « le travail de Bachelard consistera donc à définir les modalités de la rêverie humaine sur la matière, et à montrer comment, chez les poètes notamment, elle gouverne l'écriture comme l'expérience sensible du monde. »[1]. Ce renouvellement de la critique peut suivre la voie de l'imagination matérielle fondée sur les quatre éléments : l'eau, la terre, l'air et le feu à partir desquels on peut déterminer des réalités psychiques. Cette approche nous sera utile pour approfondir notre lecture de *L'Annonce faite à Marie* en partant du symbolisme des quatre éléments.

Nous faisons ci-dessous un survol de quelques-uns des ouvrages de référence utiles à l'élaboration de notre travail.

Pour ce qui est des ouvrages portant sur le théâtre en général ou sur le théâtre claudélien en particulier, il n'est pas question pour nous de faire ici une recension de la littérature en bonne et due forme. Ce travail, encore à faire, n'est pas possible pour l'instant, en raison de la pénurie en ouvrages critiques sur Paul Claudel dans les librairies et les bibliothèques du Bénin. Le recours à l'internet et des indications de notre directrice de recherche ont toutefois permis de pallier un peu ce problème. Nous tenons néanmoins à mentionner certains ouvrages qui offrent des portes d'entrée significatives dans l'œuvre de Paul Claudel dans son ensemble, dans

[1] Daniel Bergez, Pierre Barberis, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.36.

L'Annonce faite à Marie, ou dans les thèmes du corps et de l'esprit qui nous intéressent.

Dans un travail appartenant au domaine théâtral, une consultation du livre *Le théâtre* (1988)[1] de Marie-Claude Hubert et de *Lire le théâtre, tome I* (1996)[2] d'Anne Ubersfeld, parmi bien d'autres, s'avère utile pour une compréhension globale du genre théâtral dans son fonctionnement, sa complexité et sa richesse, et pour une connaissance plus approfondie de l'évolution de l'univers dramatique en général.

Dans *L'esthétique dramatique de Paul Claudel* (1971), Michel Lioure affirme que pour faire une étude critique de Paul Claudel, il faut tenir compte de la vision du monde de l'auteur car pour lui, le « drame participe activement à la vie intérieure de l'individu »[3]. L'étude ne doit pas être uniquement thématique, elle doit se pencher sur l'exploration des formes artistiques, l'imaginaire de l'auteur, le langage de son âme. Le drame claudélien est perçu comme un dialogue de voix concordantes ou discordantes à l'image du conflit spirituel ou intérieur, du dialogue avec soi-même. Le drame ne signifie plus seulement « action », mais aussi conflit, antagonisme, expression des affrontements dans le monde. Il devient alors un jeu de questions-réponses, une quête de vérité, un moyen d'investigation permettant l'évolution spirituelle et intellectuelle. Ainsi les versions successives des pièces chez Paul Claudel « témoignent de l'élucidation progressive que le drame littéraire apporte au drame vécu »[4]. Le drame passe alors de la confidence de l'auteur à la réflexion, de l'anecdote à la parabole pour livrer « un message à la fois profondément

[1] Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Collins, 1988, 187 p.

[2] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, tome I*, Paris, Editions Belin, 1996, 237 p.

[3] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, p.48.

[4] Ibid., p.49.

intime et universellement humain »[1]. Etant donné que le modèle spirituel proposé en parabole peut aider d'autres à se convertir, Paul Claudel fait de son drame un moyen de prédication. C'est ainsi que plusieurs personnes ont témoigné des répercussions de *L'Annonce faite à Marie* sur leur vie spirituelle. Cette pièce théâtrale, qui porte un témoignage de foi et de vérité humaine, est en réalité un mélange de symbolisme mystique et de réalisme où la référence à l'histoire porte une signification spirituelle. C'est ainsi que le sacrifice de Violaine et le pèlerinage d'Anne Vercors ont une valeur rédemptrice par rapport aux troubles politiques de cette époque. De même, l'évocation de l'entrée du roi à Reims située par déformation historique au jour de Noël - qui est aussi le jour de la naissance du Sauveur, de la résurrection d'Aubaine et de la conversion de Paul Claudel – permet de symboliser la renaissance du royaume. Par la force du symbolisme, les réalités naturelles prennent une connotation mystique et l'on passe alors du drame humain au drame mystique. Le passage de *La Jeune Fille Violaine* à *L'Annonce faite à Marie*, œuvre à poéticité religieuse, peut être compris comme le passage de l'héroïsme à la sainteté. La lèpre et la souffrance de Violaine se comprennent par exemple comme mystères de rédemption ; la cécité, l'amour et l'allaitement virginal trouvent des explications mystiques tout comme le titre chargé de symbolisme marial de la pièce.

Dans *Claudeliana* (2001), Michel Lioure définit le drame et aborde la question de l'esthétique chez Paul Claudel qui considère *L'Annonce faite à Marie* comme le sommet de son œuvre. La section portant sur « l'espace et le temps dans *L'Annonce faite à Marie* », montre à combien de reprises Paul Claudel s'est inspiré de son Tardenois natal pour la création des cadres d'action de cette pièce. A la proximité de l'espace s'oppose l'éloignement du temps situé à « la fin d'un Moyen Age de convention »

[1] Ibid., p.53.

dont la liturgie, la foi et le climat de tension cadrent bien avec le drame mystique de division et de réconciliation qu'est *L'Annonce faite à Marie*. Le temps de l'action est, quant à lui, de huit années durant lesquelles les événements se déroulent suivant les heures et les saisons. L'espace et le temps dans *L'Annonce faite à Marie* sont pluridimensionnels et manifestent l'universalité ; ils s'achèvent dans une représentation symbolique et mystique : « Dans *L'annonce* toute action se déroule à la fois dans le temps et dans l'éternité, sur la terre et dans le ciel »[1]. L'univers spatio-temporel de l'œuvre est à cheval sur un ici naturel et un ailleurs surnaturel, entre un maintenant ordinaire et un futur mystique.

Le substantiel livre d'André Vachon intitulé *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel* **(**1965**)** présente les diverses étapes de l'évolution spirituelle de Paul Claudel à travers sa biographie, en établissant un parallèle entre la liturgie chrétienne et l'œuvre claudélienne. L'auteur en déduit alors que chez Paul Claudel,

> « la parole poétique signifie implicitement sa volonté de s'égaler à la parole sacramentelle : elle vise à instaurer un ordre de réalité *sui generis,* où le présent, sans rien perdre de son actualité, serait aussi total que l'éternité, et où l'espace, solidement établi dans son extériorité, s'approfondirait indéfiniment vers l'intérieur»[2].

Pour lui, la possession du monde ou de Dieu se réalise dans la dépossession et la présence dans l'absence. La conception du temps et de l'espace en rapport avec la liturgie, le thème de la seconde naissance et l'envie de réconcilier le charnel et le spirituel sont tenaces chez Paul Claudel. Tenir compte de l'influence liturgique peut par exemple vraiment aider à comprendre certains passages de *L'Annonce faite à Marie*. Une interprétation originale du « mystère de la Femme » proposée, en liaison

[1]Michel Lioure, *Claudéliana*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p.89.
[2] André Vachon, *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel,* Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.422.

avec des considérations sur le temps et l'espace apporte un éclairage précieux sur *L'Annonce faite à Marie*.

Dans *Le Génie de Paul Claudel* (1933), Jacques Madaule présente les résultats d'une exploration méticuleuse de l'œuvre de Paul Claudel. Cette vue panoramique prend en compte la vie et la vocation de l'auteur, ses sources d'inspiration. L'ouvrage, comme d'autres, souligne à quel point les étapes importantes de la vie de Paul Claudel aident à comprendre son œuvre, expression d'une vision du monde étroitement liée à la foi. Sous un angle religieux, le rapprochement entre l'œuvre et la foi de Paul Claudel permet de mieux saisir l'importance que ce dramaturge accorde à la relation corps-esprit : « Il me semble que, si l'on voulait réduire à une formule toute faite l'œuvre de Claudel, on pourrait dire qu'elle signifie le passage ininterrompu du transitoire au définitif, du temps à l'éternité »[1]. Le drame signifie action et conflit, et, dans *L'Annonce faite à Marie,* le recours au thème de la vocation : on se sert du monde pour trouver Dieu, est perçue comme ayant une vertu dramatique. L'esthétique, la poéticité des textes de Paul Claudel réside dans le langage lyrique, le rythme, le symbolisme ; Paul Claudel emploie des mots, des formules liturgiques qui confèrent « une plénitude vertigineuse de sens »[2] à sa parole. La pièce n'est pas subdivisée en actes car la symphonie des actions n'est jamais rompue. La reprise de *L'Annonce faite à Marie* prouve que l'auteur s'écoute grandir et met son œuvre au diapason de sa compréhension de l'existence, de la vérité.

Le document portant le titre : *Paul Claudel : mémoires improvisées…*[3] (1969) présente une série de commentaires et de questions

[1] Jacques Madaule, *Le Génie de Paul Claudel*, Paris, Desclée De Brouwer, 1933, p.434.
[2] Ibid., p.253.
[3] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées…*, Paris, Gallimard, 1969, 380 p.

posées par Jean Amrouche à Paul Claudel lors d'émissions radiophoniques en France, du 21 mai au 12 juillet 1951, puis du 1er octobre 1951 au 14 février 1952. Le livre enferme quarante et un entretiens à travers lesquels Paul Claudel a une certaine lumière sur sa personne et son œuvre. L'enfance et l'adolescence de Paul Claudel, les influences littéraires qu'il a subies ont été déterminants pour la conception qu'il a de la foi, de la Femme, de l'amour, de l'art… La présence récurrente de la dualité corps-esprit dans son œuvre lui permet de traduire la réalité humaine où l'amour met en jeu des destinées humaines et des destinées éternelles et permet de se connaître soi-même dans les autres. L'ébauche de *L'Annonce faite à Marie* commence avec *La Jeune Fille Violaine.* Claudel y témoigne que pendant vingt ans, il a travaillé et retravaillé cette pièce en tenant compte de son cheminement spirituel. On y apprend que différentes représentations de *L'Annonce faite à Marie*, ont pu le réjouir. Il a pu parfaire son œuvre en faisant par exemple, du personnage de Pierre de Craon, l'instrument de la grâce ; le passage portant sur le miracle de Violaine enrichit le drame et a été inspiré d'une légende allemande du Moyen Age.

Dans le livre intitulé *Paul Claudel par lui-même* (1963), Paul-André Lesort nous aide à comprendre l'œuvre de Paul Claudel en partant de sa vie, de son histoire personnelle : « Si Claudel était une parabole, il est vrai qu'elle serait à la taille, sinon de l'univers, au moins d'un continent, d'un grand continent chaotique et multiple qui cherche son unité »[1]. Ainsi, les grands événements de la vie de l'auteur et ses correspondances rapportés montrent que la vie et les textes de Paul Claudel sont si intimement liés qu'ils s'expliquent mutuellement. L'examen des personnages de *L'Annonce faite à Marie,* dans leurs différents rapports avec le corps et l'esprit montre qu'ils passent à une

[1] Paul-André Lesort, *Paul Claudel par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p.134.

nouvelle naissance, transformés qu'ils sont par la communion des souffrances, des amours et des vocations.

Enfin, André Alter qui a écrit un livre portant simplement comme titre le nom de l'auteur : *Paul Claudel* (1968), analyse l'œuvre claudélienne dans son ensemble. Il reconnaît la primauté du théâtre chez Paul Claudel :

> « Il n'est pas jusqu'à la religion de Claudel qui ne puisse être éclairé par sa théâtralité profonde […] partir à la découverte de Claudel par la route du théâtre, c'est avoir l'assurance de déboucher, à un moment ou à un autre, sur le versant où son œuvre apparaît dans toute sa beauté, dans toute son ampleur »[1].

Chez cet auteur qui paraît « naturellement homme de théâtre », l'essence de la dramaturgie, qui est liée à sa vie intérieure, est le conflit. Il fait de son théâtre un acte poétique de sorte que « l'art dramatique contemporain a été transfiguré par l'apport claudélien »[2]. Dans *L'Annonce faite à Marie*, malgré la forte présence de la liturgie, Paul Claudel a continué d'évoquer la vie paysanne en sa terre natale avec des mots « dont on a l'impression de sentir la pulpe sous les dents », car dans son désir de ne pas « cacher la réalité vraie qui est essentiellement un équilibre entre le charnel et le spirituel »[3], il lui faut une coexistence du naturel et du surnaturel. Cet objectif marque l'évolution de la pièce *La Jeune Fille Violaine* vers *L'Annonce faite à Marie*.

Ces différents ouvrages constituent des outils d'analyse essentiels pour comprendre *L'Annonce faite à Marie* vue dans la perspective que nous avons choisie. L'œuvre intéresse particulièrement par la présentation d'un aspect sublimé de la vie charnelle qui ne se voit pas dans tous les drames claudéliens. Nous étudions ici comment cette spiritualisation de

[1] André Alter, *Paul Claudel*, Paris, Editions Seghers, 1968, p.8.
[2] Ibid, p.35.
[3] Ibid, p.68.

l'intrigue, qui fait de Paul Claudel le poète du corps et de l'esprit, modèle l'univers dramatique, imaginaire et mystique de la pièce.

Notre développement comportera deux grandes parties. La première partie présentera *L'Annonce faite à Marie* et sa genèse, les diverses étapes ayant mené à sa version définitive. La seconde partie est intitulée «*L'Annonce faite à Marie* : une dramaturgie de la tension et de la réconciliation » et sera consacrée à l'étude du rapport entre le corps et l'esprit dans l'œuvre.

PREMIERE PARTIE : PAUL CLAUDEL ET *L'ANNONCE FAITE A MARIE :* UNE REECRITURE THEATRALE.

CHAPITRE I : SYMBOLISME ET THEATRE RELIGIEUX CHEZ PAUL CLAUDEL

I- Le symbolisme de *L'Annonce faite à Marie* : d'une histoire ancrée dans le naturel à une vision surnaturelle

Le symbole, du grec "sumballein" qui signifie "lier deux choses ensemble", est défini par Mircea Eliade comme un « instrument de connaissance » par lequel l'homme « s'ouvre au monde objectif et réussit en même temps à se détacher de sa situation individuelle et à s'élever jusqu'à la compréhension de l'univers »[1]. Le symbolisme[2] se réfère donc à un réseau de correspondances et d'analogies visant à

> « compléter l'imperfection de la connaissance offerte par les sens humains, relatifs, qui transforment les perceptions dans des informations psychiques dont l'essence et le mécanisme restent en partie inconnus à l'homme [...]. Le mot acquiert un sens symbolique au moment où sa signification ordinaire est doublée d'une information d'un autre type que celle référentielle, de dénotation»[3].

[1] Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, p. 305, cité par SorinaSerbanescu, « Les mythes et les symboles, véhicules de pérennité et de transculturalité. Cas de figure : le symbole du voyageur chez Lucian Blaga et chez Paul Claudel », http://www.inst.at/trans/16Nr/05_6/serbanescu16.htm, 31 juillet 2006.

[2] Le Symbolisme est un mouvement littéraire de la fin du XIXe siècle caractérisé par le gout du mystère et du surnaturel et par un aspect suggestif du langage qui amène à forger des images à valeur de symbole, en vue de dévoiler toute la réalité, visible et invisible.

[3] Sorina Serbanescu, « Les mythes et les symboles, véhicules de pérennité et de transculturalité. Cas de

Le terme, ainsi compris, sera essentiel à cette ébauche d'exploration du drame claudélien.

Paul Claudel a commencé à écrire en pleine saison symboliste, à la fin du XIXe siècle. Insatisfait de l'approche que Mallarmé, Baudelaire…ont du symbolisme et qui ne fait que renvoyer d'un réel à l'autre au sein de la nature, il oriente progressivement son œuvre vers un symbolisme chrétien pour en faire le lieu d'une quête de Dieu, car selon lui, « vous ne comprenez pas une chose […] si vous ne comprenez pas ce qu'elle est appelée à signifier (…), si vous n'en avez pas une idée universelle, si vous n'en avez pas une idée catholique ... »[1]. Il passe ainsi du symbole comme figure de rhétorique au symbole comme transfiguration du naturel en surnaturel. Le naturel n'est pas rejeté mais sublimé. Ce faisant, il aboutit à la renaissance du théâtre religieux où le visible trouve sa correspondance dans l'invisible qui l'enrichit. Son drame, surtout lyrique, est souvent caractérisé par l'expression des profondeurs de l'âme, de la tragédie de la vie, et par le mysticisme. Créée en 1912, *L'Annonce faite à Marie* illustre parfaitement ce type de drame né du symbolisme et qui privilégie la poésie, la musicalité du langage.

Nous étudions ici la quatrième version de cette pièce, celle de 1940. Dans le Prologue, Violaine pardonne à Pierre de Craon, bâtisseur de cathédrales, et lui donne par compassion un baiser d'adieu. Elle s'en trouve contaminée, car Pierre de Craon est lépreux. Sa lèpre se présente comme la suite d'un péché : il a désiré Violaine et vainement tenté de la violer alors qu'il la savait destinée à un autre. Violaine est la fille aînée d'Elisabeth et d'Anne Vercors, un riche paysan champenois qui est le chef

---

figure : le symbole du voyageur chez Lucian Blaga et chez Paul Claudel », http://www.inst.at/trans/16Nr/05_6/serbanescu16.htm, 31 juillet 2006.

[1] Cité par Gérald Antoine, « l'art et la foi chez Paul Claudel », http://www.asmp.fr, p.6.

du domaine Combernon. Elle est d'une grande douceur en contraste avec la dureté de sa sœur cadette, Mara. A l'acte I, Anne Vercors, un homme très pieux, décide de fiancer Violaine à Jacques Hury avant de partir en pèlerinage à Jérusalem. Mais l'Acte II révèle que Mara aussi est éprise de Jacques Hury. Ayant surpris la scène d'adieu entre sa sœur et le maître maçon, elle la rapporte donc par jalousie au fiancé. Les soupçons de Jacques Hury se confirment lorsqu'il voit que Violaine est devenue lépreuse. Celle-ci a alors été accablée de reproches puis conduite dans la léproserie de Géyn où elle vit isolée et méprisée des autochtones. L'acte III nous situe huit ans après cet événement, à la veille d'une fête de Noël. Mara qui désire voir Violaine se fait indiquer le chemin par des villageois préparant l'arrivée du roi Charles VII qui va se faire sacrer à Rheims, le jour de Noël. Elle apporte à Violaine recluse et aveugle pour qu'elle la ressuscite, Aubaine, la fille qu'elle a eue de Jacques Hury et qui est morte soudainement. La douleur enragée de Mara, qui refuse d'accepter la mort de son enfant, contraint Violaine au miracle et Aubaine revient à la vie, mais en ayant les yeux bleus de Violaine. Ce miracle ravive la haine de Mara qui précipite sa sœur dans une sablière à l'acte IV. Revenant de pèlerinage, Anne Vercors trouve Violaine mourante et la porte dans ses bras jusqu'à la maison. Celle-ci, avant d'expirer dans une ambiance d'apaisement général, pardonne à Mara qui s'est justifiée devant tous. Entre temps, Pierre de Craon est guéri de sa lèpre. La pièce s'achève sur une note d'action de grâces dans un univers réconcilié où retentit l'Angélus.

L'histoire se déroule dans le Tardenois natal de Paul Claudel et porte sur la rivalité de deux sœurs dont l'une, jalouse, arrache le fiancé de l'autre. Tout cela explique l'intérêt humain de ce « mystère en quatre actes et un Prologue » qui évoque des tensions profondes de la vie ordinaire ; le réalisme d'une existence fortement reliée à la terre. Mais avec

l'intervention du symbolisme, le drame familial mis en scène se métamorphose, dans un processus de mise en contact avec le divin. On constate dès lors que progressivement et presqu'imperceptiblement, le surnaturel intervient et transcende les faits quotidiens, les drames individuels et collectifs. Des actions fortement ancrées au départ dans le monde matériel - paysannerie, mystères de l'amour, tentation de la chair, etc.- se transforment en une aventure mystique. Les exemples ci-après témoignent de cette métamorphose.

1- Un symbolisme marial et christique

L'Annonce faite à Marie passe de l'évocation du quotidien de la vie à un mysticisme qui transparaît dans le recours à la liturgie catholique. Déjà, le titre de l'œuvre : « *L'Annonce faite à Marie* » qui évoque un grand moment de la foi et de la liturgie catholique, imprégné d'un profond symbolisme marial, doublé du thème solennel de la rédemption. De plus, de façon régulière, « L'Angélus sonne à Monsanvierge »[1], signe qu'une théologie chrétienne se dessine au fil de l'histoire. L'évocation de l'Angélus, dans le Prologue, fait ouvrir la pièce sur ce thème, prélude à l'élément central du miracle. De même, L'Angélus récité sur le corps de Violaine par ceux que son sacrifice a sauvé marque le drame dans son dénouement. L'auteur semble souligner une certaine correspondance entre les trois moments de cette prière et les différents actes de la pièce. Ainsi, le Prologue et le premier acte rappellent l'annonce et la conception : « l'Ange de Dieu a annoncé à Marie, et elle a conçu de l'Esprit-Saint »[2] ; le deuxième acte paraît celui de l'acceptation, du fiat : « Voici la servante du

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 18.

[2] Ibid., p.208.

Seigneur, qu'il me soit fait suivant votre volonté »[1] ; le troisième et le quatrième acte enfin se réfèrent à la nuit de Noël, avec la naissance et la réconciliation de l'humanité avec son auteur : « Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous »[2]. Le drame familial de Violaine devient alors l'histoire du passage de Dieu dans la réalité humaine, celle de son incarnation. Dans cette perspective, Violaine qui est vue au départ comme un être naturel, une simple paysanne, devient une représentation de Marie, mère de Dieu, par sa maternité virginale. Par le miracle à Noël, Violaine accède à une maternité selon l'esprit, une génération spirituelle qui rappelle le mystère de l'Incarnation : Aubaine est ressuscitée en ayant les yeux bleus de Violaine : « Ses yeux étaient noirs, et maintenant ils sont devenus bleus comme les tiens »[3], remarque Mara. En réalité, ce n'est plus la même enfant ; si ses yeux, miroirs de l'âme, sont devenus bleus comme ceux de Violaine, c'est qu'elle est en quelque sorte renée d'elle. Tout comme Marie, Violaine, par ce miracle, s'apparente alors à la Porte par laquelle Dieu vient sur la terre accomplir des merveilles. Un être naturel, devient ainsi une oblate de d'ordre mariale, voire même christique.

En effet, nous pouvons lire à travers l'aventure de Violaine le mystère de la Passion du Christ. Comme Jésus-Christ, Violaine s'est sacrifiée pour le salut des autres : « Elle a sauvé le monde […] Le Pape est à Rome et le Roi sur son trône »[4], reconnaissent Jacques Hury et Anne Vercors. En donnant un baiser au lépreux Pierre de Craon, elle prend sur elle son infamie à lui, comme le Christ a pris sur lui le péché du monde. Le nom « Violaine » ne rappelle t-il pas d'ailleurs le viol - c'est-à-dire la violence, le mal - et l'agneau de Dieu ? Devenue lépreuse, elle a vécu le calvaire à l'imitation du Crucifié, dans l'acceptation de sa souffrance

[1] Ibid., p.209.
[2] Idem.
[3] Ibid., p. 184.
[4] Ibid., p. 204.

physique et morale. Elle meurt trahie, assassinée par sa sœur Mara qu'elle n'a pourtant fait qu'aimer. Blanchie par la lèpre, étendue dans son agonie sur la table où Anne Vercors a « rompu le pain »[1], elle figure elle-même, l'hostie. Tout cela rapproche la personnalité de Violaine de celle du Christ. En répondant à l'appel de Dieu qui veut qu'on pardonne, Violaine contracte la lèpre qui présente dans la pièce un sens à la fois naturel et surnaturel.

2– De la lèpre au miracle ou du corps à l'esprit :

La lèpre qui, au départ, apparaît dans l'œuvre comme une malédiction due aux égarements sensuels de Pierre de Craon, prend plus loin, le sens d'un stigmate divin qui sanctifie : « la main de Dieu est sur moi »[2], révèle Violaine devenue lépreuse. Paul Claudel suggère ainsi l'idée d'une souffrance expiatrice qui fait participer la victime à la mission rédemptrice du Christ car « puissante est la souffrance quand elle est aussi volontaire que le péché »[3]. C'est pour cela que Violaine a pu faire tant de bien : dans un monde en décadence, sans Roi ni Pape, elle offre ses souffrances pour le salut de « la chrétienté qui se dissout »[4] ; elle a pu obtenir la guérison de Pierre de Craon, l'achèvement de Justice, la résurrection de l'enfant, la renaissance de Monsanvierge et l'avènement d'un univers pacifié. Le thème dramatique de la lèpre débouche donc sur le thème spirituel de la rédemption.

Notons également que la lèpre dont Violaine est affligée et qui dévore sa chair mortelle est l'image de l'amour divin embrasant son âme immortelle et qui « est grand ! Comme celui du feu pour le bois quand il prend »[5] car « l'amour a fait la douleur et la douleur a fait l'amour »[1]. Le

[1] Ibid., p. 196.
[2] Ibid., p. 109.
[3] Idem.
[4] Ibid., p. 166.
[5] Ibid., p. 160.

bois est considéré dans l'imagerie médiévale comme la matière par excellence, vivante, réputée chaste car d'origine végétale, en même temps qu'une médiation entre le ciel et la terre. Chez les anciens Grecs et Latins il est consacré à Dieu et constitue sa demeure. Cette métaphore du bois évoque donc les vertus de Violaine et met l'accent sur sa consécration. Le bois représente également « un centre de vie, une réserve de fraîcheur, d'eau et de chaleur associées, comme une sorte de matrice. Aussi est-elle encore un symbole maternel. Elle est la source d'une régénérescence »[2], nous dit Bérénice. Violaine est ainsi comparée à la mère ; et elle est embrasée de l'amour de Dieu ; elle pourra donc enfanter selon l'esprit, dans cette douleur que fait l'amour et qui rappelle la douleur de l'enfantement. Il y a ici un symbolisme de la tragédie de l'amour porté au paroxysme et qui transfigure l'être à travers l'accomplissement de sa vocation, qui la rend féconde. De ce fait, le baiser donné à Pierre de Craon représente l'aspiration à un amour plus grand, à plus de fécondité dans la grâce : c'est « le baiser de sacrifice et de rachat qui désarme le mal et la haine passionnelle d'un homme »[3] , pensent Pierre et Jacques-Henry Bornecque.

La chair de Violaine est dévorée pour qu'émerge l'esprit, emblème de sainteté. Du coup, l'être charnel devient sinon un élément éthéré, du moins une personne mystique. La souffrance causée par la lèpre est pour Violaine une source de purification. La lèpre est alors comparable à « la braise de l'encensoir qu'on attise »[4], au feu qui, selon Gaston Bachelard, « sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles »[5]. Ainsi consumée, Violaine deviendra « un personnage interdit aux hommes et

---

[1] Ibid., p. 165.
[2] Bérénice, « Le symbolisme du bois », http://enpentedouce.forum-actif.net/t1651-le-symbolisme-dubois, 18 octobre 2008.
[3] Pierre et Jacques-Henry Bornecque, *La France et sa Littérature*, Lyon, éditions André desvigne, 1968, P. 725-726.
[4] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 166.
[5] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 169.

tout entier […] capté par Dieu »[1], vérifiant ainsi cette formule de Gaston Bachelard selon laquelle, « par son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité »[2]. C'est pourquoi le miracle opéré par Violaine semble provenir de l'amour, de la prière et de la foi qui donnent aux forces naturelles, une puissance surnaturelle. Le lait naturel donné à l'enfant est ici symbole de vie intérieure, de la vie morale de Violaine qui porte une fécondité religieuse. A ce niveau, il faut mentionner que pour les Celtes, les Grecs et de nombreux peuples, le lait est le symbole de la vie éternelle, de l'immortalité ; pour les Africains, il est la force vitale, l'emblème de la purification[3]. Violaine allaitant Aubaine, lui donne donc la vie de l'esprit, pure et sans corruption. Ainsi, Aubaine est régénérée, née de l'Esprit de Dieu qui possède Violaine. Elle acquiert une divine existence de son adoption par cette mère « divine », tout comme Hercule qui, dans la mythologie grecque, a sucé le lait d'immortalité au sein d'Héra. Consacrée à Dieu, Violaine figure ici la Vierge allaitante de la religion catholique, l'Eglise qui, spirituellement nourrit ses enfants représentés ici par Aubaine.

La scène du miracle consacre la sainteté de Violaine qui fait fi de la haine que lui voue Mara malgré sa déchéance et ressuscite Aubaine. Mais la spiritualité transparaît également chez Mara qui croit, d'une foi enragée, que Dieu est capable de lui faire du bien. Contrairement à Violaine, Anne Vercors ou Pierre de Craon qui croient mais sont soumis et n'imposent rien à Dieu, Mara, capricieuse, semble forcer la main à Dieu à travers une foi féroce, brutale, exigeante, qui ne vient pas du cœur car elle n'en n'a pas. A Violaine qui lui dit : « J'ai foi en Dieu qui m'a fait ma part »[4], Mara répond, ironique : « Que sais-tu de Lui qui est invisible et que rien ne

[1] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées, quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1969, p. 270.
[2] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 36.
[3] http://segolene.ampelogos.com/news/la-symbolique-du-lait 03.04.06 à 09:51
[4] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 159.

manifeste ? »[1] . Cette réponse témoigne que sa foi est sauvage, c'est-à-dire qu'elle n'est pas raffinée, épurée par l'amour de Dieu. Alors que les autres personnages, dans l'espérance, s'ouvrent aux besoins de Dieu et de l'humanité, Mara est égoïste dans sa demande ; elle est tournée vers sa propre nécessité : si elle désire qu'Aubaine revive, ce n'est pas pour le bien de sa fille, c'est pour elle-même. Si les autres ont le souci de la sainteté et du retour à Dieu ; Mara veut pour sa part, vivre simplement le bonheur terrestre sans souci de Dieu et de l'humanité. En dotant Mara, un personnage si accrochée à la terre, d'une foi qui entraîne la résurrection de sa fille, Paul Claudel parvient à la thématique du miracle qui fait basculer l'œuvre, du naturel vers le surnaturel. *L'Annonce faite à Marie* devient ainsi un drame à la fois humain et surhumain où les réalités temporelles sont l'expression du spirituel.

3 - Une date et des gestes pleins de symbolisme

Les faits historiques prennent une signification mystique, par le biais du symbolisme du jour de Noël : « Voici le jour de Noël où toute joie est née »[2]. Le jour de Noël dans *L'Annonce faite à Marie* est mis, comme il se doit, sous le signe de la naissance. Ce jour en effet, est déjà universellement reconnu comme le jour de la naissance du Fils de Dieu. Sur le plan biographique, c'est la date de la conversion de Paul Claudel, c'est-à-dire la date de sa naissance à la vie de foi. C'est également le jour de naissance spirituelle du roi Clovis : « C'est le jour de Noël que le roi Clovis fut à Rheims baptisé »[3], lit-on dans l'œuvre. Lorsque l'auteur situe, par déformation historique, l'entrée du roi Charles VII à Rheims à cette date de la naissance du Christ, il suggère l'idée de la renaissance du

[1] Idem.
[2] Ibid., p. 181.
[3] Ibid., p. 138.

royaume qui alors sort d'un profond bouleversement où « tout est ému et dérangé de sa place »[1]. On pourrait dire que le sacrifice de Violaine et le pèlerinage d'Anne Vercors ont spirituellement contribué à ce renouveau à travers la valeur rédemptrice de leurs efforts spirituels, sources de salut. C'est en ce même jour qu'Aubaine est renée, car il s'agit plus d'une naissance que d'une résurrection. Ce miracle peut alors être lu comme le signe d'une naissance plus grande, celle de la chrétienté renouvelée ayant enfin à sa tête un seul Pape : « Le Pape est à Rome »[2]. *L'Annonce faite à Marie* devient ainsi l'annonce d'une naissance et en un sens l'annonce à Mara, c'est-à-dire à tous les pécheurs de la terre, du salut qui se fait proche.

Comparativement à la date du 25 décembre, jour de Noël, les gestes, les éléments les plus concrets dans *L'Annonce faite à Marie* tiennent aussi lieu de symboles. Ainsi, dans le Prologue, Pierre de Craon qui aime Violaine a sa chair abîmée par la lèpre et doit vivre marginalisé, isolé du reste des vivants : il est comme un mort. En lui faisant ses adieux, Violaine sait qu'elle ne le retrouvera que dans l'au-delà. Pour cette raison, la porte qu'elle lui ouvre fait penser à la « grande porte » que franchit après la mort l'âme qui s'en va, libérée de la chair, dans le monde des esprits attendre son fiancé terrestre. Au dénouement, le grincement de la porte est pris comme le bruit du tombeau qui s'ouvre : « Et alors quand ce sera ton tour et que tu verras la grande porte craquer et remuer, c'est moi de l'autre côté qui suis après. »[3], dit Violaine mourante. La porte symbolise donc la frontière entre la terre et l'au-delà. Tout aussi symbolique est le don que Violaine fait de sa bague de fiançailles à Pierre de Craon, pour la construction de la cathédrale Justice. Cette offrande

[1] Ibid., p. 51.
[2] Ibid., p. 204.
[3] Ibid., p. 215.

représente le sacrifice de l'amour profane à l'amour divin. Violaine met l'amour de Dieu au-dessus de son attachement aux biens temporels que sont entre autres, Jacques Hury et la bague en or. En outre, la cécité de Violaine peut être prise également comme représentation de la foi en Dieu : « Je n'ai plus d'yeux. L'âme seule tient dans le corps péri »[1], dit Violaine. Lorsque les yeux du corps sont fermés sur le monde extérieur, c'est ceux de l'âme qui s'ouvrent. Cela permet de mieux contempler l'invisible et de mieux écouter Dieu et ses créatures : « Il faut bien se tourner vers Dieu quand le reste n'est plus là »[2], constate Mara avec ironie.

En somme, on ne peut saisir le sens profond de *L'Annonce faite à Marie* qu'en tenant compte du fait qu'« à la vérité humaine se superpose un symbolisme mystique »[3], le drame religieux étant étroitement intégré à la vie paysanne. Le symbolisme permet à Paul Claudel d'asseoir le dialogue du visible et de l'invisible, de montrer que le monde surnaturel et le monde naturel s'interpénètrent, qu'ils sont semblables, superposables. Cette évolution de l'œuvre semble provenir de la nature ambiguë, à la fois mystique et paysanne de l'auteur, de son cheminement spirituel qui le fait passer du « bagne matérialiste » à la lumière de la foi.

II- Paul Claudel le croyant.

L'Annonce faite à Marie, fortement marqué par le christianisme, reflète la vie de son auteur. En effet, Paul Claudel est un grand croyant qui a décidé de consacrer sa vie et son œuvre au témoignage de sa foi. Né le 6 Août 1868 à Villeneuve-sur-Fère dans l'Aisne d'un haut fonctionnaire,

[1] Ibid., p. 157.

[2] Ibid., p. 159.

[3] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p.345.

mais fortement imprégné de la vie paysanne de sa Champagne natale, il reçoit un choc profond à la lecture des *Illuminations* puis d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud en 1886. Il reste bouleversé jusqu'à sa conversion, le jour de Noël de la même année, à Notre-Dame de Paris. Il reçoit lors du Magnificat qu'on chantait aux vêpres, la révélation de l'existence d'un Dieu vivant, la grâce de la conversion au catholicisme :

> « Et c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi ni, à vrai dire, la toucher »[1], explique Paul Claudel.

Pourtant, il est né dans une famille chrétienne, « de lignées de croyants qui ont donné plusieurs prêtres à l'Eglise »[2]. S'il parle de conversion à dix-huit ans, après son baptême et sa première communion dans l'enfance, c'est parce qu'il s'est entre temps détourné de la foi. A un moment donné, ses parents sont devenus mécréants et pendant ce temps lui-même fréquente un collège laïc où la foi catholique est dénigrée. Ajoutés à cela, la lecture de la *Vie de Jésus* de Renan et le climat irréligieux des années 1880 ont constitué pour lui, selon son témoignage[3], des occasions de perte de la foi. Mais avec la lecture de Rimbaud, c'est son retour à la foi qui s'annonce. La rencontre de Rimbaud débouche en effet sur la rencontre du Christ ; c'est pour cela qu'il reconnaît la paternité spirituelle de cet auteur dont la lecture lui a révélé qu'il y a autre chose au-delà de notre réalité, qu'il y a le surnaturel : « Rimbaud a été l'influence

---

[1] *Contacts et circonstances*,1940, cité par André Lagarde, Laurent Michard, *XXe siècle*, Paris, Editions Bordas, 1969, p. 178.
[2] *Conversion célèbres*, « Récit de Paul Claudel », http://maranatha.mmic.net/Conversion.html
[3] Idem.

capitale que j'ai subi... […] Rimbaud seul a eu une action que j'appellerai séminale et paternelle et qui me fait réellement croire qu'il y a une génération dans l'ordre des esprits comme dans celle des corps »[1]. Ainsi, sans Rimbaud, Paul Claudel n'aurait jamais retrouvé la foi, parce que le germe de sa spiritualité, l'élément déclencheur réside dans ce contact qui a quelque sorte préparé le chemin à la foi. C'est Rimbaud qui est donc son géniteur dans le domaine spirituel, car sans lui, il n'existerait pas comme croyant.

A vrai dire, la première période de la vie de Paul Claudel est marquée par l'indifférence religieuse et le matérialisme ambiant. Il a d'abord passé un temps d'« affreuse misère morale » au moment où, lycéen rebelle, il participait aux Mardis de Mallarmé dont il dit dans une interview accordée à Marcelle Thomassin en 1953 : « Chez Mallarmé, atmosphère antichrétienne, Mallarmé blasphémait sans cesse. Etre chrétien, c'était faire preuve d'imbécillité »[2]. Il se sentait prisonnier de ce qu'il a appelé plus tard « le bagne matérialiste ». Dès lors, il a dû s'engager durant quatre ans, à partir de sa double « illumination » en 1886, dans la lutte acharnée entre la foi en un Dieu personnel et universel et la raison ; ce qui est couronné par la victoire de la foi.

En 1900, il croit avoir la vocation religieuse ; mais l'échec de sa tentative de vie monastique à l'abbaye de Ligugé, Dom Martial Besse étant maître des novices, fait intervenir un revirement capital dans la vie de Paul Claudel. Après l'épreuve de Ligugé, il fait face à la confrontation entre l'appel mystique et la séduction charnelle du monde, avec ses charmes et ses pièges. C'est qu'il y a encore en lui un écartèlement entre les désirs de la chair et les biens spirituels, et la question qu'il se pose sur le

[1] *Correspondance avec Jacques Rivière*, p.142, cité par Jacques Madaule, *Le Génie de Paul Claudel*, Paris, Desclée De Brouwer, 1933, p.47.

[2] Cité par Gérald Antoine, « l'art et la foi chez Paul Claudel », http://www.asmp.fr, p.2.

renoncement aux biens terrestres, à l'amour de la vie et des choses d'ici-bas qui concurrence l'amour de Dieu se trouve transposée dans *L'Annonce faite à Marie* considéré comme « un drame du sacrifice ou plutôt du renoncement au bonheur terrestre»[1]. Les thèmes chrétiens de sacrifice et d'oblation dans l'œuvre font écho à ce conflit intérieur. Entre temps, Paul Claudel a également considéré l'art et la foi comme étant opposés ou en conflit ; il les jugeait incompatibles, pensant que l'art doit être sacrifié à la foi : être prêtre ou être poète « c'est la différence d'obéir à l'esprit ou d'obéir à la chair»[2]. Mais plus tard, il se rend compte de la convergence et de la fécondité mutuelle de ces deux entités, tant dans la vie que dans la création esthétique. Paul Claudel comprend que c'est plutôt l'absence de foi qui exclut l'art car affirme t-il, « la grande joie divine est la seule réalité et l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste »[3]. Après 1890, année de sa conversion définitive, le théâtre de Paul Claudel devient alors un théâtre théocentrique où tout se comprend à partir du principe divin. L'art chez Paul Claudel se trouve investi de religion, du désir de Dieu. Ouvrant ainsi dans la dramaturgie française, une voie neuve et féconde, il déclare : « Notre rôle est de refaire une imagination et une sensibilité catholiques, qui se sont desséchées depuis quatre siècles grâce au triomphe de la littérature purement laïque »[4]. L'apport de la religion pour son théâtre, est souligné en ces mots : «La Religion n'a pas seulement mis le Drame dans la vie, elle a mis à son terme, dans la Mort, la forme la plus haute du drame, qui, pour tout vrai disciple de notre Divin Maître, est le Sacrifice »[5]. L'auteur ayant eu l'occasion d'apprendre le sens de l'amour, de la souffrance, du

[1] Georges Versini, Le théâtre français depuis 1900, p. 36.
[2] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1969, p.188.
[3] Extrait d'une lettre de 1907 à Jacques Rivière, cité par Gérald Antoine, « l'art et la foi chez Paul Claudel », http://www.asmp.fr
[4] Cité par Gérald Antoine, « l'art et la foi chez Paul Claudel », http://www.asmp.fr, p.5.
[5] Cité par Gérald Antoine, « l'art et la foi chez Paul Claudel », http://www.asmp.fr, p.6.

dépouillement, en rend compte : « Claudel "dramatise " chaque jour davantage sa vie »[1], dira André Alter.

C'est ainsi que le drame de Violaine prend un sens profondément religieux, avec le recours à la liturgie : « Le drame n'est pas seulement pour Claudel un véhicule d'idées mais un instrument de conversion »[2], opine Michel Lioure. C'est dire donc que le théâtre religieux, qui lui permet de transcrire son âme, son propre rythme spirituel, est également pour lui un moyen de prédication. Il met en scène de «"faibles créatures humaines aux prises avec la Grâce ". [De sorte que] Ceux à qui le monde de la grâce demeure fermé ne sauraient rester indifférents à ce qu'il ya de profondément humain dans son théâtre »[3], commente Georges Versini. Dans *L'Annonce faite à Marie* se lit donc en filigrane aussi bien la Bible que le monde avec son histoire et ses conflits, autour de nous et en nous, en traduction d'une vérité universelle. Plusieurs personnes ont aimé *L'Annonce faite à Marie* ; il s'agit aussi bien des chrétiens que des non chrétiens, des spectateurs, des metteurs en scène comme Lugné-Poe[4], Gaston Baty et Firmin Gémier[5], etc. Cette pièce a parfois spirituellement influencé des gens :

> « L'œuvre de Claudel était lue, aimée au point de susciter des vocations. Il s'agit d'une réception particulière, immédiatement sensible à l'imprégnation biblique et liturgique de l'écriture claudélienne, mais aussi à la grandeur d'un art chrétien qui s'y reconstitue, y retrouve ses lettres de noblesse. »[6], affirme Dominique Millet-Gérard.

---

[1] André Alter *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p.65.
[2] Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 51.
[3] Georges Versini, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970, p.46.

[4] Mise en scène de 1912.
[5] Mise en scène de 1921.
[6] Dominique Millet-Gérard, « Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps… », temps… », http://roseaudor.free.fr/article.php3?id_article=81 du 21-01-2006.

En somme, *L'Annonce faite à Marie* semble exprimer essentiellement une vision théologique de l'histoire. La vie de Paul Claudel est entièrement enveloppée, nourrie de sa foi, de sorte qu'on ne peut vraiment comprendre son œuvre sans tenir compte de cette conviction. Jusqu'à sa mort, soixante neuf ans après sa conversion, cette foi catholique dont l'auteur de *L'Annonce faite à Marie* s'est fait le chantre est demeurée vivace et ne s'est jamais démentie, orientant sa vie et influençant l'écriture et la réécriture de son œuvre.

CHAPITRE II : *L'ANNONCE FAITE A MARIE : UNE PIECE SANS CESSE REMODELEE*

I- Les diverses versions de *L'Annonce faite à Marie.*

La genèse de *L'Annonce faite à Marie* a connu une durée exceptionnellement longue : cinquante-six ans... Une incessante activité de réécriture marque les étapes successives de son élaboration. Ces reprises sont commandées et guidées par des impératifs liés à la mise en scène, par le souci de perfectionner la forme du texte ou par le rythme intérieur de l'auteur qui s'écoute, cherchant à mettre son œuvre au diapason de ce qu'il vit ou du mûrissement des personnages en lui. Si on en croit André Alter qui affirme : « Dès le début de la seconde version, on sent que quelque chose a cheminé dans l'âme du poète, ce quelque chose qui est peut-être la Grâce »[1], on pourrait dire que l'œuvre rend compte de l'évolution de la vision du monde et de l'esthétique dramatique chez Paul Claudel.

Le drame de Violaine est intitulé au départ *La Jeune Fille Violaine* ; il portera plus tard le titre de *L'Annonce faite à Marie* et connaîtra à chaque fois plusieurs versions. Pour retracer les jalons essentiels de cette genèse, nous pouvons dire que l'amorce a commencé en 1892 avec l'écriture de *La Jeune Fille Violaine.* Il s'agit d'un drame

[1] André Alter, *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p.69.

familial inséré dans la vie champêtre du Tardenois, village natal de Paul Claudel. Dès 1898 paraît une deuxième version de *La Jeune Fille Violaine*, Paul Claudel jugeant nécessaire de reprendre celle de 1892 dont il était insatisfait : « dans le *Théâtre* de 1911, c'est la seule dont il ne publiera pas la première version »[1], déclare Paul-André Lesort. Dans cette deuxième version, l'histoire paysanne devient un drame mystique du sacrifice, voire de la sainteté, avec l'introduction dans la pièce d'un nouveau personnage, Pierre de Craon. Ensuite, en février 1909, le dramaturge entreprend encore une nouvelle modification de *La Jeune Fille Violaine* pour « en faire quelque chose de parfaitement jouable »[2]. A la relecture de la deuxième *Jeune Fille Violaine*, Paul Claudel l'a jugée puérile et imparfaite. Le personnage de Pierre de Craon l'agace car il trouve longues et ennuyeuses ses « divagations architecturales »[3] qui ne favorisent guère à son avis la mise en scène voulue par Marie Kalff et Lenormand en 1909. A défaut de supprimer ce protagoniste, il en fait un lépreux qui est toutefois un instrument de la grâce, et toute la signification du drame s'en trouve changée.

L'Annonce faite à Marie est également le fruit de son parcours spirituel. En effet, Paul Claudel décrit cette expérience vécue dans un couvent à Prague : « Je reçus une impression toute spéciale et qui me fis reprendre ma *Jeune Fille Violaine*. Je la récrivis, j'en fis une toute autre pièce, baignée de liturgie et de foi médiévale. C'était *L'Annonce faite à Marie* »[4], déclare Paul Claudel qui explique ainsi comment la pièce s'est enrichie de spiritualité au cours de son évolution. Elle se trouve dès cet instant investie de plus de lyrisme en même temps qu'elle perd un peu de

[1] Paul-André Lesort, *Paul Claudel par lui-même*, Paris Seuil, 1963, p.38.
[2] Cité par Paul-André Lesort, *Paul Claudel par lui-même*, Paris Seuil, 1963, p.84.
[3] Lettre à André Gide, citée par Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées…*, Paris, Gallimard, 1969, p.265.
[4] Cité par Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p.348-349.

sa rusticité paysanne ; avec la scène du miracle, on passe à un plan supérieur de la réalité qui est le surnaturel. L'œuvre en est tellement modifiée que son titre a été changé. C'est ainsi que près de vingt ans après la première version de *La Jeune Fille Violaine*, on aboutit en 1910 à *L'Annonce faite à Marie* qui constitue la première pièce de Paul Claudel à être représentée sur scène, réalisée au Théâtre de l'Œuvre, en 1912.

Dans cette pièce qui lance le théâtre claudélien, le drame de Violaine acquiert une portée plus générale, à la fois humaine et religieuse. Déjà, le changement de titre qui assimile l'héroïne, Violaine, devenant progressivement une sainte, à la Vierge Marie, témoigne de cette évolution. L'imitation du parler paysan constatée dans la première version de *La Jeune Fille Violaine* cède ici la place à un langage plus lyrique et liturgique. Quelques années après, à la suite d'une collaboration avec Charles Dullin, metteur en scène français, une modification de l'acte IV de la version de 1910 a été envisagée en 1938. Cet acte est complètement réécrit, en plus court, et le personnage de Pierre de Craon en est éliminé. Une nouvelle édition en 1940 rend compte de cette refonte. Enfin, en 1948, à l'occasion de sa mise en scène au Théâtre Hébertot[1], *L'Annonce faite à Marie* se verra remaniée en vue d'une version définitive pour la scène. La réécriture à ce niveau est provoquée par les exigences extratextuelles de la représentation, par l'épreuve de la scène. Paul Claudel qui assiste aux répétitions et qui collabore avec son metteur en scène trouve des imperfections scéniques à *L'Annonce faite à Marie* et juge bon de les corriger en modifiant certains passages afin de rendre l'œuvre plus adéquate aux critères de la représentation théâtrale. De cette collaboration fructueuse naît un autre texte qui vérifie la formule selon laquelle «la meilleure médiation pour écrire, refaire et parfaire un texte de théâtre

[1] Le Théâtre Hébertot à Paris est spécialisé dans le « théâtre qui se joue autant qu'il se lit », celui des mystères médiévaux, etc., la version de 1948 a été spécialement écrite pour le Théâtre Hébertot. La pièce a été interprétée au Vatican en 1950, devant Pie XII.

est celle qui passe par cette écriture à deux mains, celle de l'auteur et du metteur en scène »[1].

L'édition de 1948 présente alors un resserrement à la fois dramatique et scénique pour l'adaptation de la pièce aux impératifs de la scène. Composée de quatre actes et un prologue et écrite en versets claudéliens, elle porte sur la rivalité de deux sœurs, Violaine et Mara qui aiment le même homme, Jacques Hury. Bien que cette version soit définitive, Paul Claudel ne s'est pas désintéressé de *L'Annonce faite à Marie.* La fin de sa vie en 1955 l'a trouvé participant aux préparatifs des premières représentations de cette pièce à la Comédie-Française : Paul Claudel est mort le 23 février 1955à Paris, six jours après la première représentation de *L'Annonce faite à Marie* à la Comédie-Française et il en a suivi de près les répétitions en janvier.

Pour donner une explication au processus génésique de *L'Annonce faite à Marie*, Paul Claudel affirme : « On pourrait plutôt comparer le travail qui s'est fait dans mon esprit pour la rédaction de cette pièce à une solution saline, dont les éléments divers restent suspendus pendant une assez longue période, mais ne se déposent qu'à des périodes différentes »[2]. Cette déclaration explique la longue durée de genèse de *L'Annonce faite à Marie,* l'auteur se donnant le temps d'une lente cristallisation qui permet la mise en place des différentes strates de l'œuvre. Ainsi, il est nécessaire pour lui de prendre des pauses couvrant plusieurs années pour laisser ses idées se décanter en vue de retravailler l'œuvre au gré de son expérience.

La première version de *La Jeune Fille Violaine* qui date de 1892 renferme donc déjà en puissance, selon Paul Claudel, ce que sera la

---

[1] Almuth Grésillon, « La double contrainte : texte et scène dans la genèse théâtrale1, in http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206 du 15 avril 1996.

[2] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1969, p.263.

version définitive : « Cette première version est déjà, comprend déjà la plupart des événements, qui seront réalisés plus tard dans les versions successives, mais d'une manière tout à fait diluée et, si je puis dire, informe »[1]. *La Jeune Fille Violaine* tient alors lieu de premier jet dans la réalisation artistique de *L'Annonce faite à Marie* qui constitue dès lors l'aboutissement de plusieurs essais. *La Jeune Fille Violaine*, c'est l'ébauche, la matière première que l'auteur s'est donné pour tâche de travailler sans cesse au fil des ans pour en faire un chef d'œuvre. Le fond qui est le drame de Violaine ne change pas, mais l'intrigue a grandi en quelque sorte et s'est spiritualisée, passant de l'imperfection à la « perfection », du temporel à l'éternel. Cela suggère sans doute l'excellente qualité esthétique de *L'Annonce faite à Marie* dont l'auteur se déclare lui-même satisfait : « Je n'ai pas besoin de vous rappeler ma carrière ; ce n'est guère qu'à partir de 1912, au moment où *L'Annonce* a été donnée pour la première fois au Théâtre de l'Œuvre, que mon nom a commencé à être un peu connu »[2].

Ainsi, pour parvenir à *L'Annonce faite à Marie*, Paul Claudel s'est appliqué, non seulement à la correction formelle du drame destiné à la représentation scénique, mais il est également resté attentif à son rythme intérieur, afin que son œuvre reflète ce qu'il vit en profondeur. Dès lors, certaines parties sont conservées lorsqu'épurées, elles traduisent déjà bien l'âme de l'auteur, alors que d'autres sont reprises parce qu'elles ne sonnent pas encore juste. Il s'agit donc de la recherche d'un accord harmonieux qui satisfait l'esprit de l'auteur et qui le fait passer de « l'artificiel » qui surgit en premier, au « naturel » qui arrive en dernier lieu et qui demeure.

En définitive, *L'Annonce faite à Marie* se révèle une œuvre

[1] Idem.
[2] Ibid., p.357.

raffinée, épurée, résultat d'un long et minutieux travail de perfectionnement dramatique ou scénographique rendant compte d'une esthétique spiritualisée, reflet de la conviction de l'auteur. Ajoutons que Paul Claudel a expliqué qu'à partir de 1909, l'expression de son âme était désormais « beaucoup plus astreinte à un regard et à un sentiment de la construction vue pour ainsi dire du dehors »[1]. *L'Annonce faite à Marie* en est devenu plus objectif, plus lié à l'exercice d'un talent de composition travaillé. L'auteur quitte le registre de la confidence pour celui de la réflexion. Cela trouve son fondement dans un apaisement intérieur ou moral de l'auteur qui est parvenu à dominer son drame intérieur. La réécriture de *L'Annonce faite à Marie* en au moins cinq différentes versions, du premier jet de *La Jeune Fille Violaine* en 1892 à la dernière mise en scène à la Comédie Française en 1955, témoigne de l'importance que Paul Claudel accorde à cette œuvre. Par ailleurs, les transformations les plus fondamentales sont dictées par les exigences la mise en scène.

II- Mise en scène et processus génésique de *L'Annonce faite à Marie.*

L'histoire de la mise en scène de *L'Annonce faite à Marie* n'a commencé qu'au début de l'année 1909, car Paul Claudel est au départ réticent : il l'est par pudeur, jugeant ses œuvres intimistes, évocatrices de ce qu'il vit en profondeur. En Chine, il reçoit une lettre d'André Gide lui annonçant que le Nouveau Théâtre d'Art serait heureux de monter *La Jeune Fille Violaine*, avec Marie Kalff dans le rôle principal. La première réaction a été un refus du dramaturge qui prétexte des ennuis possibles avec son ministère et qui ajoute :

[1]Ibid., p.267.

« La représentation d'une pièce de moi ne peut se faire sans que je sois là. Rien de ce que j'ai fait n'a été écrit en vue de la scène. Je ne vais jamais au théâtre et j'en ignore les exigences. Il s'agirait donc non pas d'une représentation, mais d'une véritable transposition, qui peut peut-être se faire, mais qui exigerait de ma part tout un ordre d'études et de réflexions, qui ne sont pas encore suffisamment mûries »[1].

Mais Paul Claudel regrettera d'avoir raté l'occasion de mettre en scène *La Jeune Fille Violaine* :

> « Une représentation serait pour moi d'un prix inestimable en me procurant par la vision extérieure un moyen d'excellente critique sur mon art en même temps que le développement de certaines idées que j'ai dû enfouir depuis longtemps en moi-même, pensant que toute idée de réalisation scénique m'était pour toujours interdite »[2], a-t-il avoué plus tard à Marie Kalff.

Ces réflexions entraînent la composition de *L'Annonce faite à Marie* qui est la première pièce que Paul Claudel rédige dans une perspective de mise en scène. En écrivant *L'Annonce faite à Marie* en 1909, il pense plus aux exigences de la scène. Trois ans plus tard, Aurélien Lugné-Poe, un partisan de la mise en scène moderne dont l'ambition est de restituer toute la poésie et tout le mystère de la scène lui demande, pour être représentée, cette *Annonce faite à Marie* qu'est devenue sa *Jeune Fille Violaine.* La représentation au Théâtre de l'Œuvre sera triomphalement accueillie le 22 décembre 1912. L'auteur lui-même atteste : « Quand je la vois d'un point de vue de constructeur, je trouve que c'est l'une de mes pièces les plus charpentées, qui sont le plus faites pour frapper le public. »[3]

---

[1] Cité par André Alter *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p.87.
[2] Cité par André Alter *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p.88.
[3] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées…*, Paris, Gallimard, 1969, p.275.

L'Annonce faite à Marie bénéficiera de plusieurs autres représentations aussi bien en France qu'en Allemagne, Pologne, Suisse, Italie et un peu partout dans le monde : « Claudel a désormais pris place dans les classiques de notre théâtre. Depuis sa mort en 1955, il n'a jamais cessé d'être joué en France et à l'étranger »[1] remarque Georges Versini. Durant la vie de Paul Claudel, nous avons par exemple la mise en scène de *L'Annonce faite à Marie* par Jouvet à l'Athénée le 10 juin 1946, par Jean Vernier au Théâtre Hébertot le 2 mars 1948, par les comédiens de la troupe Hébertot en 1950 au Vatican et par Julien Bertheau à la Comédie-Française le 18 février 1955.

La réécriture de *L'Annonce faite à Marie* découle parfois des observations faites par l'auteur lors de la mise en scène ou du souci de rendre la pièce jouable. Ainsi, pour le Théâtre de l'œuvre et le Théâtre Hébertot, il s'est employé à une écriture spéciale de *L'Annonce faite à Marie*. De plus, en 1938, Paul Claudel décide de remanier, avant sa représentation à la Comédie-Française, le quatrième acte qui « ralentissait la pièce et en somme la faisait finir dans une espèce de brouillard lumineux, mais qui était étranger à l'atmosphère dramatique qu'il devait avoir »[2], laissant le public insatisfait. C'est dire donc que la genèse de *L'Annonce faite à Marie* est également liée à des configurations de mise en scène, à une sorte d'écriture "à deux mains" : auteur - metteur en scène qui permet d'apporter des ajustements tenant compte des défauts remarqués lors des spectacles. On a finalement obtenu, avec *L'Annonce faite à Marie,* une œuvre où le drame prend le sens de conflit.

---

[1] Georges Versini, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970, p.46.
[2] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisés…*, Paris, Gallimard, 1969, p.274.

SECONDE PARTIE : *L'ANNONCE FAITE A MARIE* : UNE DRAMATURGIE DE LA TENSION ET DE LA RECONCILIATION.

CHAPITRE I : L'ESTHETIQUE DRAMATIQUE DANS *L'ANNONCE FAITE A MARIE*

I- L'espace et le temps : du réalisme à une signification mystique.

Dans *L'Annonce faite à Marie,* le drame évolue de la crise à l'harmonie, du désordre à l'équilibre. On part d'un cadre spatio-temporel où « tout est ému et dérangé de sa place »[1], à l'apaisement d'un univers unifié à la fin de l'œuvre. Le temps et l'espace dans cette pièce théâtrale se construisent donc suivant une visée unitaire où tous les événements, tous les peuples et tous les siècles se trouvent confondus dans une harmonie universelle et éternelle, après une intervention surnaturelle. Cela donne à croire que l'humanité entière forme un Corps mystique « s'acheminant, à travers les péripéties de l'histoire individuelle et collective, à sa destinée surnaturelle »[2]. L'espace et le temps permettent ainsi de rendre compte d'une réalité à la fois physique et métaphysique, englobant le visible et l'invisible, le passé et le présent. Cette idée est symbolisée chez Paul Claudel par l'idée de l'Arbre : « Cet arbre fructifiant de tous les hommes que la semence eucharistique engendre en sa végétation. Cela fait une seule figure qui tient à un même point »[3].

L'architecture chez Pierre de Craon, caractérisé par un idéal d'harmonie et d'unité : une « œuvre bien fermée » « qui tient ensemble toutes ses parties »[4], correspond également à la représentation du cadre spatio-temporel par Paul Claudel. C'est dans cette unité que réside la

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 51.
[2] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p.90.
[3] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 109.
[4] Ibid., p. 35.

beauté, que ce soit celle de la cathédrale ou du drame : « Que le poids de son œuvre tout ensemble est une chose juste et belle ! »[1], s'émerveille le héros de *L'Annonce faite à Marie.* Alors, le dramaturge devient comme l'architecte, un « Maître du Compas »[2] qui doit faire attention à la mesure de chaque composante, tout en la mettant en harmonie avec les autres dans un cadre spatio-temporel. C'est de cette façon qu'il peut parvenir à perfectionner le drame et à le rendre cohérent.

L'unité spatio-temporelle constatée dans *L'Annonce faite à Marie* relève donc d'un projet esthétique marqué par la conviction religieuse de l'auteur : « La construction du drame est conforme à sa signification, sa structure à son sens, son esthétique à sa mystique. »[3], remarque Michel Lioure.

1- L'espace.

*** Le Tardenois, une source d'inspiration**

A travers *L'Annonce faite à Marie* Paul Claudel évoque avec réalisme les lieux de son enfance, la vie paysanne auxquels il demeure très attaché. Il s'agit du Tardenois natal dans lequel il est profondément ancré et qui l'a vu naître et grandir, de l'atmosphère de son Villeneuve-sur-Fère. Pour conférer plus de réalisme à ce Tardenois qui est un ancien terroir sur lequel est certainement passée Jeanne d'Arc. Paul Claudel situe théoriquement les faits au Moyen Age : « Tous les lieux dits de mon Tardenois natal, Chinchy, Cramail, Saponay, Combernon, je les reconnaissais glorieusement, comment dirais-je ? Non pas transformés, mais aboutis, dans leur milieu authentique, lequel, je n'en suis pas trop fâché, ne pouvait être que le XVe siècle ! Jeanne d'Arc, la guerre de Cent

[1] Ibid., p. 90.
[2] Ibid., p. 145.
[3] Idem.

Ans ! »[1], affirme t-il. Les personnages de l'œuvre deviennent du coup des « locataires » du Moyen Age, mais les réalités locales, les données spatiales appartenant à une époque plus récente n'en sont pas déformées pour autant. L'éloignement dans le temps compense ainsi, de sa majesté historique, la proximité dans l'espace. Il se réfère à la toponymie locale, évoquant plusieurs noms de lieu ou de paysage : «gué de Saponay », Arcy, Braine, Bruyères, Rheims… et tous les «noms poignants et chéris » qui retentissent aux oreilles silencieuses de sa mémoire. Même des personnages comme Violaine, Craon ont des noms de ville. Cela permet à l'auteur de rendre concret le contexte géographique de l'œuvre.

Cependant on ne saurait considérer cette pièce à seulement travers le prisme réducteur du Tardenois car l'œuvre se veut universelle. Elle est comparable à un « arbre solidement planté, dont les racines plongent dans l'antique terre du Tardenois, mais dont le feuillage mobile et libre est tendu vers l'invisible »[2].

*** L'espace terrestre, symbole de l'univers céleste.**

Dans le Prologue de *L'Annonce faite à Marie*, la grange où se déroule la scène est décrite comme ayant « un crucifix sur le mur côté cour […]. Violaine va chercher du feu à la cheminée et s'en sert pour allumer le cierge devant le crucifix »[3]. Cela manifeste un étroit rapport entre la vie quotidienne et la vie spirituelle. La foi enveloppe ainsi tous les aspects de l'existence. La grange est de ce fait comparable à une église, et c'est d'ailleurs en cet endroit que Violaine abandonne son « âme »[4] à l'ambassadeur de Dieu que représente Pierre de Craon.

La cuisine de Combernon dans le premier acte fait également

[1] *Théâtre*, t. II, p. 1394-1395, cité par Michel Lioure, *Claudeliana*, p.83
[2] Association Camille et Paul Claudel en Tardenois, « Camille et Paul Claudel, ancrage d'une œuvre dans le pays natal », http://www.litteraturelieux.com/EsMaker/index.asp?Clef=15&Page=3
[3] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p.11.
[4] Ibid., p. 36.

penser à l'église qui est un lieu où la communauté chrétienne se retrouve pour la célébration eucharistique. La cuisine dans *L'Annonce faite à Marie* est le lieu où, comme la lampe du tabernacle, « la cheminée […] a toujours du feu »[1]. Il y a aussi dans cette salle une « grande table au milieu de la pièce »[2] où le Père partage le pain : « Prenez place tous ! une dernière fois je vous partagerai le pain »[3] ; ce qui suggère l'eucharistie. La cuisine qui est le cœur, le centre de la maison, est un lieu de rassemblement de la famille, un espace de communion domestique qui prend ainsi l'allure d'une église.

Le grand verger du deuxième acte, avec sa fontaine entourée d'arbres, constitue le lieu de rencontre entre Violaine et Jacques Hury. C'est un cadre qui reflète le bonheur des fiancés et qui se prête à leur chaste intimité : « O ma fiancée à travers les branches en fleurs, salut ! »[4]. Mais entre Violaine et Jacques Hury, il y a un rideau de feuillage, un écran qui empêche le « face à face » entre les amants, la « fiancée » n'étant aperçue qu' « à travers les branches en fleurs ». Ainsi, les deux personnages vivent comme sous le regard de Dieu et dans la chasteté. Le verger rappelle alors ici le passage biblique du jardin d'Eden où se trouvaient Adam et Eve avant de goûter au fruit de la connaissance du Bien et du Mal. A l'image de ces deux personnages bibliques, le bonheur de Violaine et Jacques Hury ne sera qu'éphémère, car le mal, le péché du monde représenté par la lèpre interrompra leur relation.

La percée pratiquée dans la forêt pour le Roi qui va à Rheims fait penser au « chemin de la Fête-Dieu »[5] qui ouvrira les voies du Seigneur : « *Parate viam Domini* »[6]. Cette voie qui se prépare pour l'arrivée du Roi

[1] Ibid., p.79.
[2] Ibid., p. 41.
[3] Ibid., p. 79.
[4] Ibid., p. 97.
[5] Ibid., p. 136.
[6] Idem.

rappelle donc la préparation spirituelle pendant le temps de l'Avent pour accueillir le Sauveur qui va naître : l'humain se laisse rejoindre par le divin. Le chemin du Roi figure ainsi le chemin du cœur, une ouverture à l'Amour, à la vie. Avec cette voie qu'on prépare pour le passage du Roi, le cadre clos de la vie paysanne se trouve violemment ouvert aux sollicitations du grand espace ; l'ici est envahi, détruit par les contraintes de l'ailleurs. C'est de la même manière que l'ici-bas ou le terrestre est progressivement assiégé, supplanté par l'au-delà ou le spirituel. Le monde terrestre est sans cesse attiré vers l'autre monde qui seul peut lui permettre de s'accomplir. On peut conclure que Paul Claudel use de symbolisme pour spiritualiser dans *L'Annonce faite à Marie* l'espace où tout est en tension vers le divin.

*** De Combernon à Monsanvierge : un mouvement d'ascension.**

Le cadre des actions dans *L'Annonce faite à Marie,* est Combernon, une propriété située au pied d'une colline sur laquelle se trouve un couvent, Monsanvierge. Combernon est un domaine libre, seulement lié à Monsanvierge dont il assure l'approvisionnement : « J'ai une charge et je la remplirai qui est de […] remplir ce panier qu'on descend du ciel chaque matin »[1], dit Jacques Hury. Ainsi, les fruits de la terre de Combernon sont portés vers Monsanvierge dont l'accès, à cause de sa situation géographique, nécessite une ascension. Du point de vue spirituel, ce monastère, « cette sainte montagne en prière jour et nuit devant Dieu, comme un autel toujours fumant »[2], sanctifie le domaine de Combernon et lui donne de s'élever, de quitter le terrestre pour le céleste, de passer vers Dieu, de la même manière que Dieu descend vers lui pour la com-union. Ainsi, cette tâche de desservir Monsanvierge, qui « est à Dieu

[1] Ibid., p. 106.
[2] Ibid., p. 105.

»[1], est sanctifiée. La grande fertilité de Combernon, ses profonds labours provenant du travail de l'homme sont transfigurés et deviennent sources de vie spirituelle. Nous pouvons donc dire que grâce à Monsanvierge, Combernon connaît une élévation spirituelle représentée par l'ascension physique qu'entraîne l'accès à Monsanvierge.

C'est cette élévation que préfigurent les religieuses de Monsanvierge, qui sont comparées à des colombes prêtes à s'envoler, les ailes à demi déployées. D'autres images de l'œuvre témoignent également de cette transfiguration à travers l'élévation. Il s'agit par exemple des grains d'encens qui, en se consumant dans l' l'encensoir, libèrent leur parfum qui monte vers le ciel ; de la semence qui en mourant fait monter la tige où mûrissent les épis et où la fleur exhale son odeur car « le fruit est pour l'homme, mais la fleur est pour Dieu et la bonne odeur de tout ce qui naît »[2]. L'église que construit Pierre de Craon et qui monte vers le ciel provient également de la transfiguration de la matière, des bijoux donnés, des fruits de la terre qui désormais deviennent « l'œuvre que Dieu habite »[3] et qui provient de la main des hommes. De plus, Combernon a en charge Monsanvierge qu'il doit « nourrir et garder, fournissant le pain, le vin et la cire »[4]. Monsanvierge consacre ces produits terrestres : le froment devient l'hostie, le vin est pour le calice et la cire est transformée en chandelle pour se consumer sur l'autel et se transfigurer à la Face de Dieu. La louange éthérée émergeant ainsi de la terre vers Dieu est représentée par le chant de l'alouette dans les champs du Combernon : « La voyez-vous, les ailes étendues, la petite croix véhémente, comme les séraphins qui ne sont qu'ailes sans aucuns pieds et une voix perçante devant le trône

[1] Ibid., p. 95.
[2] Ibid., p. 19.
[3] Ibid., p. 35.
[4] Ibid., p. 26.

de Dieu ? »[1]. Et lorsque Pierre de Craon dit à Violaine : « Chante au plus haut du Ciel, alouette de France ! »[2], c'est en compréhension de ce destin qu'elle a d'aller loin dans la montée vers Dieu. Dans le cloître de Monsanvierge où la prière est constante, le mouvement vers le haut est irrémédiable car il n'y a pas de porte et «les guichets ne sont que vers le ciel seul ouverts»[3]. L'évocation du couvent de Monsanvierge consacré à Dieu et surplombant la terre de Combernon permet ainsi à Paul Claudel de mettre l'accent sur cette ascension universelle du terrestre vers le céleste, du charnel vers le spirituel. Avec *L'Annonce faite à Marie*, l'évidence est donnée que la terre peut communiquer avec le ciel.

*** Du voyage terrestre au voyage spirituel.**

Dans *L'Annonce faite à Marie*, l'espace est un univers en perpétuel mouvement : départ-arrivée ou voyage. Cette mobilité témoigne d'une tension vers l'unité, du passage de la dissolution au rétablissement. Deux types d'endroit interviennent principalement dans ce monde en mouvement. Il s'agit de la Maison et de la Route. La maison désigne ici tout espace organisé se prêtant à l'habitation par les hommes. Nous avons par exemple Combernon, la France, l'église de Pierre de Craon …. Pour qu'on puisse la reconquérir, la maison doit être constamment quittée d'où la nécessité de la route. Les personnages de *L'Annonce faite à Marie* s'éloignent des lieux clos, parfois au bonheur menacé, répondant ainsi à l'appel irrésistible de l'ailleurs et par delà, d'une vocation spirituelle. C'est ainsi que Pierre de Craon s'en va à Rheims pour la construction de l'église Sainte Justice ; Anne Vercors part en pèlerinage à Jérusalem et Violaine doit « quitter cette maison. Accomplir la loi »[4] en rejoignant la ladrerie du

[1] Ibid., p. 28-29.
[2] Ibid., p. 30.
[3] Ibid., p. 16.
[4] Ibid., p.118.

Géyn. A travers le voyage, ces personnages changent d'espace et d'âme. A leur retour, ils ne sont plus les mêmes et la maison aussi est changée, avec l'impossibilité de retourner au passé. Au retour de son pèlerinage en Terre sainte par exemple, Anne Vercors est spirituellement changé : il sait désormais ce qu'a valu son pèlerinage, comment « Violaine a été plus sage »[1]. Et il vient trouver un Combernon et un Monsanvierge nouveaux ; sa femme n'est plus et Violaine est agonisante ; entre temps, Aubaine est née… De même, Mara dira à Violaine recluse : « Tu ne reconnaîtras pas Combernon »[2]

C'est la porte ménagée dans les murs de la grange et qui s'ouvre à grands efforts qui constitue la porte de sortie. C'est par cette porte que Pierre de Craon s'en est allé, emportant l'anneau et l'âme de Violaine. C'est encore de cette porte que Violaine dira : « Ce n'est point la porte de la grange, c'est le cri de la tombe qui s'ouvre ! »[3]. Symboliquement, il s'agit donc d'une porte qui donne accès sur le monde invisible où Violaine invite Jacques à la rejoindre : « Et alors quand ce sera ton tour et que tu verras la grande porte craquer et remuer, c'est moi de l'autre côté qui suis après. »[4]. Le voyage dans l'espace terrestre préfigure, de ce point de vue, le voyage de l'âme. En voyageant, les personnages s'accomplissent spirituellement. Le changement de lieu physique met souvent les personnages de l'œuvre en contact avec le monde invisible et leur permet de participer au changement, à la renaissance du monde : le schisme qui prend fin, le Roi et le Pape sont rendus à la France... Violaine, par exemple, a été obligée de quitter la maison pour aller vivre dans la ladrerie du Géyn. La forêt qui l'héberge et la grotte où elle se réfugie sont considérées comme des lieux de souffrance, d'errance et d'exil. Elle a

[1] Ibid., p.204.
[2] Ibid., p.156.
[3] Ibid., p.
[4] Ibid., p.215.

quitté sa maison pour un abri de pénitence, de dénuement et de précarité. Mais cette pénitence est porteuse d'un espoir surnaturel et d'un pouvoir salvateur. C'est ainsi qu'elle pourra ressusciter l'enfant de Mara pendant la nuit de Noël, rapprochant alors la grotte où elle vit de la crèche de la Nativité. Son exil, son exclusion du bonheur et des beautés d'ici-bas est donnée à voir comme un moyen permettant d'accéder à l'au-delà, au monde de l'invisible. De la même manière, Anne Vercors qui est devenu « las d'être heureux »[1] tout seul, « rassasié » du bonheur humain a souhaité de « plus grands » biens et a alors répondu à l'appel de « cette trompette sans aucun son que tous entendent »[2], dans son désir du paradis. C'est ce que suggère le nom vers-cors qui signifie qui se dirige vers le cor c'est-à-dire qui entend un appel, car le cor au Moyen Age est un instrument de musique destiné à communiquer un message, à donner des signaux d'avertissement ou à inviter à la marche militaire. En réponse donc à l'appel entendu, Anne Vercors se met en marche vers Jérusalem. Le pèlerinage effectué par Anne Vercors est déjà une démarche de foi, une entreprise spirituelle. L'entrée à Jérusalem fait de ce déplacement l'image terrestre de l'entrée de l'âme dans le monde invisible, Jérusalem symbolisant la patrie céleste, ce lieu de gloire spirituelle où Dieu appelle. Et il lui a fallu quitter la maison pour pouvoir entamer ce long et lointain voyage du corps en même temps que de l'esprit. L'exil spatial ouvre donc la voie d'accès à l'éternité bienheureuse, c'est-à-dire permet aux personnages de passer du charnel au spirituel ou du terrestre au céleste ; la privation du bonheur présent amène à la joie future car le voyage n'est-il pas également une sorte d'ouverture à l'universel ?

[1] Ibid., p.53.
[2] Ibid., p.55.

*** De l'espace clos à la communion universelle**

L'espace dans *L'Annonce faite à Marie* s'élargit sans cesse, englobant progressivement la totalité de la Création, le monde visible et invisible, le monde terrestre et le monde céleste. Le cadre du drame au départ, c'est l'espace clos de la maison, du jardin, de la grange ; puis cet espace s'ouvre sur la France « à la fin d'un Moyen Age de convention » pour devenir enfin, avec le pèlerinage d'Anne Vercors, « un espace à la fois cosmique et mystique englobant l'univers visible et invisible »[1]. A un cadre géographique bien délimité sur terre se substitue donc progressivement une extension à tout l'univers, jusqu'au delà des confins du monde. Les chênes qui semblent « inébranlables à la place où ils étaient nés »[2] mais qui serviront ailleurs de matériaux de construction d'une cathédrale ou d'un bateau voguant au loin sur la mer Océane donnent une idée de cette ouverture à l'universel. Lorsqu'Anne Vercors se rend compte que l'on a besoin de lui « ailleurs » plutôt qu' « ici », il s'engage dans un lointain voyage jusqu'au « Siège de Dieu ». Au cours de son pèlerinage, il ne fait plus sa prière isolément, en vase clos, mais dans la communion de toute l'Eglise. En outre, ce voyage lui fait traverser Rome et de là, il communie avec « le peuple des Quatre Parties de la Terre », avec les ambassadeurs venus « du Levant et du Couchant ». C'est la terre entière qui se trouve ainsi réunie, à travers cette évocation de l'espace universel de la catholicité. Mais la terre ici n'est qu'un fragment de tout l'univers qui se trouve soudé dans une unité indivisible : « La terre tient au ciel, le corps tient à l'esprit, toutes les choses qu'il a créées ensemble communiquent, toutes à la fois sont nécessaires l'une à l'autre. »[3].

Cette mise sur scène du cosmos se réalise donc dans la communion

---

[1] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p.88.

[2] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p.27.

[3] Ibid., p.39.

entre le ciel et la terre, entre le charnel et le spirituel. Ainsi, depuis la propriété étroitement circonscrite du Combernon, les personnages portent en esprit le monde, « se meuvent idéalement dans un milieu coextensif à la création et à la chrétienté »[1]. Ces personnages éprouvent le besoin de s'épancher dans le cosmos. Au centre de leur univers spirituel se trouve la Croix du Christ, considéré comme « un "axe" autour duquel s'ordonne une " circonférence" »[2] qui est l'humanité tout entière. Le pèlerinage à Jérusalem, haut lieu de chrétienté hébergeant « le centre et l'ombilic de la terre, le milieu de l'humanité en qui tout tient ensemble »[3] introduit Anne Vercors dans ce lieu mystique et mythique, le fait accéder à ce point sacré qui constitue le milieu, le centre du monde. Ce n'est donc pas une errance fantaisiste qu'effectue Anne Vercors, mais plutôt un retour à la source qui coordonne tout, dans son monde à lui. En effet, suivant le dogme catholique de la Communion des Saints, c'est le monde entier qui profitera des mérites de ce pèlerinage étant donné que « le chrétien n'est pas seul, mais qu'il communique à tous ses frères ». Anne Vercors est donc un député de « tout le royaume » et de la communauté des croyants qui l'accompagnent : « Je ne suis pas seul ! Les voilà tous en marche avec moi… »[4], dit-il.

C'est encore sous cet angle que le sacrifice de Violaine qui invite sa sœur à prier « avec tout l'univers »[5], et qui offre son « corps en travail à la place de la chrétienté qui se dissout »[6], revêt également une portée universelle et permet la restauration du royaume, le salut des pécheurs, la résurrection de l'enfant de Mara... L'espace présente alors une structure

[1] Idem.
[2] *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*, p.48, cité par Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p.88.

[3] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p.32.
[4] Ibid., p. 56.
[5] Ibid., p.177.
[6] Ibid., p.166.

imaginaire de la forme d'un épanchement qui part du centre vers le cercle ou vers la périphérie et que Georges Poulet qualifie d'« épanchement circulaire »[1]. En partant de cette solidarité universelle et spirituelle dans le monde, Paul Claudel crée une fusion entre le visible et l'invisible dans un espace aussi unitaire que le temps.

2- Le temps

*** *L'Annonce faite à Marie* : une conception unitaire du temps :**

A l'homogénéité de l'espace correspond un temps historique cyclique et continu, sans rupture entre les âges, car « tout se tient en Dieu ». Le temporel trouve ainsi son accomplissement dans l'éternel. Ainsi, l'héritage de Monsanvierge est maintenu dans le temps, dans la continuation, et se transmet de génération en génération : « Tiens Combernon à ma place. Comme je le tiens de mon père et celui-ci du sien… »[2], dit Anne Vercors à Jacques Hury. De la même manière, le Moyen Age, passé historique, semble comporter quelque chose d'éternellement vivant qui sert à Paul Claudel dans l'écriture de *L'Annonce faite à Marie* en 1910. Cette unification du temps se note également au niveau de l'analogie que l'auteur crée entre les événements à Noël. Ainsi, la résurrection de l'enfant de Mara correspond à la Nativité du Christ : « Et nous aussi un petit enfant nous est né ! »[3], s'écrie Violaine. Ce jour de Noël représente en même temps le jour de la conversion de Paul Claudel, et il a pris le soin d'y lier, bien que cela soit « tout à fait contraire à la réalité historique »[4], le sacre du Roi à Rheims de même que la

[1] Georges Poulet, « Œuf, semence, bouche ouverte, zéro », dans *Hommage à Paul Claudel, Nouvelle Revue Française*, septembre 1955, p.457, cité par Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p.88.

[2] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 71-72.
[3] Ibid., p. 182.
[4] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1969, p. 272.

christianisation du roi Clovis et la restauration du royaume : « C'est le jour de Noël que le roi Clovis fut à Rheims baptisé. C'est le jour de Noël que not'roi Charles revient se faire sacrer. »[1]. En superposant ainsi les Noëls, il fait ressortir avec plus d'intensité le sens de naissance et de renaissance que porte ce jour où « le Verbe s'est fait chair » et auquel se réfèrent les multiples récitations de l'Angélus qui scande les heures. Cette répétition dans le temps et l'éternité de la naissance du Sauveur, source de renaissance ou de naissance à la vie de l'Esprit amène André Vachon à parler d'une « structure liturgique du temps»[2]. Cela crée finalement dans *L'Annonce faite à Marie* une concordance entre le passé, le présent et l'avenir désormais unis par l'évènement spirituel de l'Incarnation. Le temps historique constitue de ce fait un temps itératif, continu qui trouve son expression dans le temps mystique.

*** Le temps médiéval : une ambiance mystique comme toile de fond au drame de Violaine.**

Paul Claudel situe le drame de Violaine dans un décor de 1240[3], c'est-à-dire dans le Moyen Age : « Claudel nous dit expressément qu'il s'agit d'un "Moyen Age de convention"»[4] lit-on chez Hans Aaraas. Avec l'évocation du Grand Schisme qui se termine, du conflit des prétendants au trône et de Jeanne d'Arc menant le roi de France à Reims pour le sacre, on pourrait dire que les événements se situent plus précisément vers1430. Ce contexte donne une allure historique à *L'Annonce faite à Marie*. Pourtant, si ce Moyen Age est « de convention », cela suggère que le réalisme ici n'est pas ordinaire : « Je n'ai pas eu l'idée de faire un drame pour exposer

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 138.
[2] André Vachon, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*,…p.345.
[3]Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 11.
[4] Hans Aaraas, « *L'Annonce faite à Marie* - Vision de l'histoire » in Revue Romane, Bind 2 (1967) 2, http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp?markup=&print=no&id=94177

telle ou telle situation historique »[1], atteste Paul Claudel. La matière de l'œuvre n'est donc pas ici la restitution d'une réalité historique. L'auteur se donne d'ailleurs la liberté de déformer parfois la chronologie, situant par exemple, selon sa convenance, l'entrée du Roi à Reims en décembre plutôt qu'en juillet. De même, le miracle de Violaine n'a évidemment pas de répondant dans l'histoire ; il prend plutôt son sens dans l'évolution interne de l'œuvre. La référence au Moyen Age s'explique alors par la volonté de Paul Claudel de se servir de l'imagerie traditionnelle française de cette période comme toile de fond pour ses conceptions religieuses. Le Moyen Age se caractérise en effet par une grande religiosité, un climat liturgique qui se prête parfaitement au désir de Paul Claudel de transformer *La Jeune Fille Violaine* en *L'Annonce faite à Marie* qui serait « une tout autre pièce, baignée de liturgie et de foi médiévale »[2]. Cela permet à Paul Claudel de parler aisément d'annonciation, de miracle, de monastère, d'Ecritures, de cathédrales, de cloches, etc.

Par ailleurs, le conflit, le sacrifice et la réconciliation dont il est question dans cette pièce ne trouvent leur écho qu'en cette ère de troubles et d'épreuves d'ordres religieux et sociopolitique qu'a connu la France de la première moitié du XVe siècle. Ce Moyen Age féodal est celui de l'exaltation mystique et de la profonde et simple piété, mais aussi celui de la rudesse paysanne, de la rusticité terrienne. Ce sont ces deux aspects du temps médiéval qui se reflètent dans *L'Annonce faite à Marie* sous la thématique du corps et de l'esprit et qui rendent possible la signification mystique et dramatique de la pièce. L'aspect historique essentiellement exploité est celui de la division dans la chrétienté : « Nous sommes à la fin de la Guerre de Cent ans, et la France est ravagée par des soldats qui pillent et incendient les villages. Mais ces malheurs ne sont que

[1] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1969, p. 273.
[2] *Théâtre*, t. II, p. 1387, cité par Michel Lioure, *Claudeliana*, p.83.

l'expression d'un malheur plus profond : la division qui règne dans la chrétienté »[1]. Cette division est d'ordre temporel et d'ordre spirituel ; la royauté et papauté sont en crise :

> « Il n'y a plus de Roi sur la France, selon qu'il a été prédit par le Prophète. […]A la place du Roi nous avons deux enfants. […] A la place du Pape, nous en avons trois et à la place de Rome, je ne sais quel concile en Suisse. Tout entre en lutte et en mouvement, n'étant plus maintenu par le poids supérieur »[2], déclare Anne Vercors.

Dans cette atmosphère médiévale de dissolution de la chrétienté, la société se trouve privée de son élan vers Dieu. Au lieu de tendre vers le haut, elle est obligée de se courber vers la terre où le règne de l'homme remplace celui de Dieu. Il y a donc un désordre, un effritement du temps qui trouve son répondant à Combernon. Dans cette propriété également, l'équilibre et la stabilité qui durent depuis des siècles se trouvent rompus pour la première fois de son histoire car la famille n'a pas d'héritier mâle : « …il faut que Jacques épouse Violaine sans tarder et qu'il soit l'homme ici à ma place »[3], décide Anne Vercors. L'héritage de Combernon se trouve alors légué à Jacques Hury qui est un étranger n'ayant pas encore pris l'esprit de Monsanvierge. Ainsi, l'ordre à Combernon est rompu lorsqu'à la place d'Anne Vercors se trouvent deux filles, alors que l'autorité a toujours été attribuée à un homme qui se charge de l'unité dans la petite chrétienté de Combernon, organisant les activités selon les heures et les saisons.

***Heures et saisons comme symboles d'un itinéraire spirituel.**

A côté du temps de l'histoire qui dure « huit ans »[4], depuis le départ

---

[1] Hans Aaraas, « *L'Annonce faite à Marie* - Vision de l'histoire » in Revue Romane, Bind 2 (1967) 2, http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp?markup=&print=no&id=94177
[2] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p.51-52.
[3] Ibid., p.49.
[4] Ibid., p.147.

de Violaine de la maison jusqu'à sa mort au dénouement, il y a le temps des actions qui se profile selon le rythme des heures et des saisons. Toutes les heures de la journée, de l'aube au coucher du soleil, et de Midi à Minuit, et toutes les saisons dans ce cadre campagnard sont prises en compte dans *L'Annonce faite à Marie.* Paul Claudel fait une utilisation symbolique des heures et des saisons de sorte que le rythme humain présente sur le plan spirituel une analogie, une harmonie avec le grand cycle de la nature. Le prologue commence en effet vers la fin de la nuit, aux premières heures d'un « matin de mai »[1]. A l'instar d'une journée, le drame commence donc un matin, ce qui représente la naissance, le commencement des faits. Les personnages sont au printemps, ce qui est signe de jeunesse, de commencement, le temps de la joie, de la fécondité, de la renaissance à la vie. Il y a, en effet, dans le Prologue, une énergie nouvelle qui émerge et Violaine l'accueille en écoutant la voix divine dans son cœur : c'est en cela qu'il y a chez elle, comme chez Marie, accueil de l'annonce ou de l'appel de Dieu qui sera pour elle source de fécondité et de joie surnaturelle. Il s'agit ici d'une joie née de la certitude de l'existence divine, certitude qui conduit à l'obéissance et qui met en contact avec le Paradis : « La sainteté n'est pas d'aller se faire lapider chez les Turcs ou de baiser un lépreux sur la bouche, mais de faire le commandement de Dieu… »[2] C'est-à-dire de rester, confiant, à la place assignée par Dieu dans l'univers, pour l'harmonie du monde. Associé à l'élément « Air », le printemps apporte les prémices des réalisations futures et des chaleurs de l'été.

Le premier acte a lieu « deux heures avant midi »[3], en plein été : la source « est presque tarie par ce grand été »[4]. La lumière, le « feu » de

[1] Ibid., p. 199.
[2] Ibid., p. 27-28.
[3] Ibid., p. 78.
[4] Ibid., p. 54.

midi qui enveloppe les fiancés symbolise l'érotisme. C'est en réalité le temps de la passion amoureuse, comparable à ce feu de midi, le temps des fiançailles entre Violaine et Jacques Hury, le temps de la rencontre et de la déclaration d'amour. Mais midi est également ici, le temps de la séparation, de la rupture, et l'été, celui de la splendeur bientôt consumée. C'est, en effet, en ce moment qu'Anne Vercors quitte sa famille pour le pèlerinage. C'est encore à Midi juste, au moment où « on entend au loin le coucou qui dit : mi di »[1], dans le deuxième acte, qu'il y a eu la rupture entre Violaine et Jacques Hury, rupture matérialisée déjà dans cette écriture du mot « : mi di ». Quelques minutes après, Violaine s'est ensuite séparée de sa famille pour aller vivre seule dans une léproserie. L'heure de midi devient ainsi le temps de la passion et de la séparation. Midi est naturellement un temps de chaleur, symbole d'amour ; mais c'est également le moment qui sépare la journée en deux parties égales. Dans la « fournaise » de son « terrible soleil »[2], midi peut donc devenir destructeur et pour Gaston Bachelard, le feu qu'il symbolise est de tous les phénomènes, « le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal »[3]. En outre, à midi, le soleil est au zénith, c'est-à-dire au plus haut du ciel. Ce moment du jour semble donc établir une liaison symbolique entre la terre et le ciel. C'est ainsi que l'histoire naturelle de Violaine prend une connotation spirituelle. Sa séparation d'avec les hommes deviendra communion avec Dieu et union spirituel avec l'univers. En quittant le confort temporel de sa famille, Anne Vercors part pour chercher et trouver Dieu ; Violaine quitte son fiancé et sa famille terrestres pour se relier à Dieu et devenir une sainte. Pour réaliser sa sainteté, elle va subir un grand dépouillement. A la manière des arbres qui perdent leurs feuilles en automne, elle s'est dépossédée du

[1] Ibid., p. 82.
[2] Ibid., p. 111.
[3] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.19.

superflu pour ne garder que l'essentiel. Elle va ôter son magnifique costume de fiançailles, tout comme la nature perd en automne sa parure d'été, pour se mettre « tout en noir » en donnant ce qu'elle a de matériel : « Je te donne mes robes, Mara, et toutes mes affaires ! »[1], dit-elle en signe de détachement. Elle perd son fiancé et tout ce qui est charnel ou matériel et part vivre dans l'ascétisme, le dénuement de la Géyn. Sous le feu purificateur de la lèpre et du « soleil de juin »[2], elle s'offre toute nue à l'Amour de Dieu qui l'embrase. L'intrigue prend donc à ce niveau le sens mystique du don total, vécu dans l'exil, la séparation irrémédiable d'avec ceux qu'on aime d'un amour charnel. Le charnel est mis au service de Dieu et ce « baptême de feu » est source d'une fécondité lumineuse représentée par la spiritualité.

C'est en effet dans la nuit de Noël, chargée du sens de la rédemption, que se situe le troisième acte. La scène commence à la « tombée du jour »[3] et se poursuit même quand « la nuit est complètement venue »[4], jusqu'à minuit, heure qui fait commémorer la naissance du Christ L'événement en cette « veille de Noël »[5] se déroule en plein cœur de l'hiver, temps de grand froid et de grande obscurité où la terre est à son point le plus faible, en manque de chaleur, de vie et de lumière. Ce manque est matérialisé chez Mara par la mort de sa fille Aubaine. C'est pour cela qu'elle entre en dialogue avec Violaine au moment où les cloches « annoncent la messe de Minuit »[6], pour préparer, appeler de toutes ses forces la venue au monde de son enfant. Et c'est au fond de la nuit, de cette obscurité totale au bout de l'année, là où tout semble mort, que la Lumière qu'est le Fils de Dieu naît. La résurrection de l'enfant de

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 131.
[2] Ibid., p. 106.
[3] Ibid., p. 135.
[4] Ibid., p. 145.
[5] Ibid., p. 135.
[6] Ibid., p. 176.

Mara intervient au moment où « le jour commence à poindre »[1], en conformité avec l'heure de la naissance de l'Enfant divin. A ce niveau encore, le naturel se superpose au surnaturel pour signaler que l'intervention du divin dans la sphère humaine. Noël prend ainsi le sens du renouvellement, l'appel du neuf : Dieu est né pour faire toutes choses nouvelles ; l'enfant de Mara a été renouvelé ; Violaine est confirmée dans sa sainteté et même Mara a pu mettre en œuvre pour la première fois une certaine foi. Le temps de Noël marque ainsi la victoire de l'esprit sur la chair à travers la naissance du Sauveur, la résurrection d'Aubaine, la renaissance du royaume et de la chrétienté. On prend conscience de la présence de l'esprit dans la matière, de la lumière dans l'obscurité. C'est pourquoi dans le quatrième et dernier acte, l'hiver a le sens de l'apaisement après un combat victorieux. C'est la fin du grand voyage où l'individu s'est unifié en rejoignant son propre « centre » et le « centre du monde »c'est-à-dire s'est spiritualisé, et la rédemption lui rend la paix. L'acte dure une journée entière. Il débute dans la « seconde partie de la nuit »[2], la nuit du crime où Mara pousse Violaine dans une sablière, et se termine dans la soirée, à l'Angélus, c'est-à-dire à six heures du soir. Et les « cloches sonnent »[3] à Monsanvierge conférant une note de gaieté à la fin du jour. Ce crépuscule qui clôture la pièce se trouve donc couronné par la prière de l'Angélus. Cela donne à la consommation du jour, qui coïncide avec l'achèvement du drame, une valeur d'accomplissement spirituel, de renouveau, plutôt que de décadence.

Ainsi, la fin de la vie n'est pas perçue dans l'œuvre comme un fait pathétique, un déclin. Malgré la mort apparemment pathétique de Violaine, il n'y a pas de regret, et Anne Vercors, arrivé à Combernon à l'heure où

[1] Ibid., p. 181.
[2] Ibid., p. 187.
[3] Ibid., p. 218.

« le jour se lève»[1], trouve que le but de la vie « n'est pas de vivre, mais de mourir ! […] Là est la joie… »[2]. En ce temps d'hiver où le grain enfoui prépare les futures moissons, il trouve que Violaine est la bonne graine à mettre en terre pour que les moissons futures soient grandes et belles et que la victoire de l'esprit sur le corps soit une action de grâce perpétuelle : « La terre assez longtemps nous a nourris, et moi, il est temps que je la nourrisse à mon tour de ce grain inestimable »[3].

En somme, les saisons et les heures, le temps cosmique a une signification mystique qui explique l'évolution du drame et rend compte de l'évolution spirituelle des personnages. Le temps scénique est donc un temps plein de symbolisme : « De Midi à Minuit et de l'été à l'hiver, de Noël à l'automne et du matin au soir, tous les personnages ont vécu le temps d'un itinéraire spirituel allant du départ au retour, de la vie à la mort, de la souffrance au salut »[4], pense Michel Lioure. Le déroulement de l'intrigue est de ce point de vue comparable à un parcours religieux que scande la liturgie des jours et des ans, des saisons et des heures car, « qu'est-ce, après tout, que la prière liturgique, sinon le déploiement devant Dieu de l'année, avec la couleur de ses quatre saisons ? »[5] Ainsi, le divin intervient dans la réalité des heures et des saisons, indiquant que c'est dans le surnaturel que réside l'accomplissement de ce temps terrestre qui s'accorde avec la destinée des personnages.

[1] Ibid., p. 206.
[2] Ibid., p. 204.
[3] Ibid., p. 207.
[4] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p.85.
[5] Jacques Madaule, *Le Génie de Paul Claudel*, Paris, Desclée De Brouwer, 1933, p. 152.

II- Des personnages pour l'expression du conflit claudélien.

Deux types de personnages évoluent dans l'univers de *L'Annonce faite à Marie* : nous avons d'une part ceux qui appartiennent à la terre et qui sont caractérisés par la jouissance, et d'autre part ceux qui tendent vers le ciel à travers le renoncement. Les premiers sont à l'écoute de la chair et s'attachent aux biens terrestres. Les seconds répondent à un appel de l'au-delà du terrestre et visent le ciel en renonçant à eux-mêmes, au bonheur terrestre, pour un bien surnaturel ; ils sont sous l'emprise de l'esprit et savent se sacrifier. Dès lors, on remarque dans *L'Annonce faite à Marie* qu'à l'amour humain, à la beauté du monde, aux délices terrestres s'oppose un choix libre de dépouillement et de consécration à Dieu. Tandis que certains personnages consentent à leur vocation et s'efforcent d'être des saints en se mettant au service de Dieu, d'autres, ceux qui sont sous l'égide de la chair et qui se disent « réalistes », recherchent le bonheur terrestre dans la possession de biens matériels : « Aux célestes le ciel, et la terre aux terrestres »[1], dira Jacques Hury. Les « terrestres » sont spirituellement rachetés par le sacrifice des « célestes », de sorte que des personnages pleins de réalisme au départ serviront à l'accomplissement de grands desseins spirituels. Cette dualité des personnages rend compte de la réalité conflictuelle entre le corps et l'esprit.

1- Anne Vercors et Violaine : la féminité comme ressort spirituel du salut

Dans l'univers dramatique de *L'Annonce faite à Marie*, l'attitude masculine et celle féminine diffèrent mais se complètent, face à la quête de l'unité ou du salut. Cela est mis en exergue dans le cheminement d'Anne Vercors et de Violaine, dans leurs différentes réactions face aux crises que traverse le royaume. Tandis que Violaine, prototype de la féminité,

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 106.

s'intériorise et se caractérise par une profonde spiritualité, Anne Vercors, son père, est tourné vers l'extérieur, vers le grand espace.

Tout comme ses ancêtres ont eu à le faire et comme le fera Jacques Hury, Anne Vercors organise et administre le domaine de Combernon, essaie de l'agrandir. Il maintient l'ordre - spatial - dans cette petite chrétienté et se présente alors comme un être qui agit de l'extérieur. Ainsi, dès qu'il sent le désastre de la France et de la chrétienté, et dès qu'il a senti l'appel de Dieu, Anne Vercors entreprend son pèlerinage à Jérusalem, pensant y retrouver géographiquement le seul centre à partir duquel l'unité peut se refaire :

> « Ce grand trou dans la terre.
>
> […] Qu'y fit la Croix lorsqu'elle fut plantée.
>
> La voici qui tire tout à elle.
>
> Là est le point qui ne peut être défait, le nœud qui ne peut être dissous. »[1]

Dans sa recherche du centre, Anne Vercors a conscience d'agir en communion avec tous ses frères chrétiens : «Les voilà tous en marche avec moi, toutes ces âmes, les uns qui me poussent et les autres qui m'entraînent et les autres qui me tiennent la main »[2] . Pourtant, son entreprise ne réussit pas, telle qu'il l'a projetée. A son retour, Anne Vercors découvre que le miracle s'est produit sans lui, aussi bien à Combernon que dans le Royaume de France et dans la Chrétienté. Ce qui l'amène à reconnaître que son effort a été vain et qu'il s'est trompé dans la voie choisie pour la conquête de l'unité qui ne se refait pas de l'extérieur mais se recrée de l'intérieur :

> « J'ai voulu de nouveau me serrer contre le tombeau vide, mettre ma main dans le trou de la croix […]. Mais ma petite fille

[1] Ibid., p. 55-56.
[2] Ibid., p. 56.

> Violaine a été plus sage ! Est-ce que le but de la vie est de vivre ? est-ce que les pieds des enfants de Dieu seront attachés à cette terre misérable ? Il n'est pas de vivre, mais de mourir ! et non point de charpenter la croix, mais d'y monter et de donner ce que nous avons en riant ! »[1].

En somme, Anne Vercors est tourné vers l'extérieur, dans son maintien de l'ordre au Combernon et dans sa quête de l'unité pour le monde. Sa fille Violaine a eu, dans la même situation, une réaction intériorisée.

Tandis qu'Anne Vercors a mis en œuvre, physiquement, une volonté d'abnégation et de pénitence, Violaine a répondu, par sa simplicité, d'une manière plus spirituelle. Elle se laisse vivre de l'intérieur et, contrairement à son père qui doit d'abord faire un effort avant de devenir ce qu'il devrait être, Violaine se contente d'être simplement ce qu'elle est, et cela lui suffit pour être là où Dieu la veut. Ainsi, on peut dire que ce centre que recherche géographiquement son père, elle s'y trouve déjà ; il est en elle. C'est pourquoi elle n'entreprend aucun pèlerinage car pour être sainte, elle n'a pas, comme elle le dit elle-même, à aller «prêcher l'Evangile chez les Sarrasins »[2]. Ce n'est pas à elle de chercher sa place :

> « Loué donc soit Dieu qui m'a donné la mienne tout de suite et je n'ai plus à chercher. Et je ne lui en demande point d'autre. Je suis Violaine, j'ai dix-huit ans, mon père s'appelle Anne Vercors, ma mère s'appelle Elisabeth. Ma sœur s'appelle Mara, mon fiancé s'appelle Jacques. Voilà, c'est fini, il n'y a plus rien à savoir. Tout est parfaitement clair, tout est réglé d'avance et je suis très contente »[3], dit-elle.

Il y a donc en Violaine, une simplicité qui tient lieu de grâce, de choix divin et qui est la source de sa joie. Sa liberté qui se déploie sans

[1] Ibid., p. 204.
[2]Ibid., p. 25.
[3] Ibid., p. 26.

peine, de façon miraculeuse, soumise à la liberté de Dieu, fait de Violaine un être prédestiné qui n'a pas choisi son martyre salvateur. Tout cela est venu comme conséquence de ce qu'elle est, de cette part que Dieu en elle s'est réservée. Pour sa part, elle a seulement à accepter la volonté de Dieu. Ce qui importe chez elle, c'est d'être celle qu'elle est, telle que Dieu l'a choisie. Par conséquent, le baiser, donné par charité à Pierre de Craon, venu ébranler son destin, a suffi pour que son martyre s'accomplisse. Cela s'est réalisé indépendamment de sa volonté, mais avec son libre consentement, de sorte que lorsque le bonheur l'a abandonnée, sa joie est demeurée intacte. Il est certes difficile pour elle de renoncer à son fiancé, de souffrir dans la grotte de Géyn… Mais c'est ce qui lui donne la certitude d'être à sa place ; et alors la douleur devient l'épanouissement de son amour et de sa joie. Cette douleur qui « ne donne pas de la cendre seulement mais une flamme »[1] qui chauffe et purifie lui permet de mieux se connaître, c'est-à-dire de naître en quelque sorte à elle-même et de prendre humblement conscience du sens surnaturel et historique de sa mission :

> « Et certes le malheur de ce temps est grand. Ils n'ont point de père. Ils regardent et ne savent plus où est le Roi et le Pape. C'est pourquoi voici mon corps en travail à la place de la chrétienté qui se dissout. Puissante est la souffrance quand elle est aussi volontaire que le péché ! »[2]

Violaine devient ainsi le centre à partir duquel tout se refait. Elle a pu acquérir une puissance spirituelle, et c'est par les mérites de ses souffrances que le salut a été accordé au monde en dissolution. C'est avec le miracle qu'elle a accompli la nuit de Noël, qu'un espoir d'avenir est redonné à la race de Combernon qui s'éteignait avec la mort de la fille de Mara, surtout que celle-ci a déclaré : « La sage-femme m'a dit que je

[1] Ibid., p. 165.
[2] Ibid., p. 166.

n'enfanterai plus ». En renaissant de la maternité mystique de Violaine, Aubaine est pour ainsi dire passée par le centre. Marquée par le sceau de la grâce, elle devient un recommencement né de la mort, une nouvelle aubaine d'actions de grâce offerte à Mara, à sa famille et à Combernon. Etant donné qu'Aubaine est une fille, Combernon continuera à manquer d'héritier mâle, et sera donc porté à s'ouvrir à d'autres Jacques Hury c'est-à-dire à des étrangers, à d'autres peuples. Combernon qui est l'image de la grande chrétienté sera alors porté sur l'universalité, le partage. La femme devient ainsi source de changement et d'ouverture au monde. Avec elle, la société connaît un dépassement de la tradition, l'avènement d'un temps nouveau, signe que dans l'histoire de l'humanité, différents rôles sont assignés à l'homme et à la femme. Cette divergence est ainsi définie par Violaine : « Le mâle est prêtre, mais il n'est pas défendu à la femme d'être victime »[1]. C'est pour cela que l'homme se présente comme un être de l'espace et de l'horizontalité, tandis que la femme, paraît un être du temps et de la verticalité. Elle se présente comme victime de l'amour de Dieu qui se l'est réservée pour renaître au monde.

Anne Vercors a agi en suivant un appel. Mais il a décidé de lui-même de la façon d'y répondre : accomplir un geste extraordinaire qui le mettrait à la disposition de Dieu. Cela l'a amené à rechercher un centre qui pour lui, est situé en dehors de lui-même et qu'il doit atteindre ailleurs. C'est en cela qu'il y a une différence fondamentale entre Violaine et lui. Malgré sa grande piété, Anne Vercors n'a pas cette simplicité fondamentale dont sa fille Violaine est naturellement douée, parce qu'elle est « à Dieu seul »[2], elle est l'élue. Violaine représente sous cet angle, la porte qui permet le passage de Dieu vers l'homme et vice-versa. Et comme le dit Hans Aaraas, « pour accéder à la profondeur, à la vraie

[1] Ibid., p. 166.
[2] Ibid., p. 109.

naissance et à la connaissance[1] mystique, pour que les portes lui soient ouvertes, l'homme a besoin du secours de la femme, ou plutôt de la mystérieuse absence de la femme où Dieu se révèle »[2]. Elle est l'être de la profondeur par laquelle l'œuvre de l'homme prend son sens véritable, constamment remis en question pour être renouvelé. Etant le personnage central et se trouvant au faîte de l'action, c'est elle qui confère son sens mystique au drame historique de *L'Annonce faite à Marie* et à tout ce qui arrive de façon individuelle aux personnages masculins et féminins dans la pièce. Elle permet ainsi l'union du charnel et du spirituel, donnant aux faits et aux gestes des autres une justification qui n'est pas celle qu'ils ont eux-mêmes prévue. Si le pèlerinage d'Anne Vercors contribue par exemple à la naissance de l'unité nouvelle, c'est d'une façon radicalement opposée à ce dont il avait lui-même rêvé. Alors qu'Anne Vercors a pensé tout régler de sa présence au centre à Jérusalem, c'est plutôt grâce à son départ de la maison, qui constitue son absence au centre qu'est Violaine, que les desseins de Dieu se sont accomplis. « Mon père m'a abandonnée »[3], s'écrie en effet Violaine, et c'est cet abandon qui a rendu total son sacrifice. C'est ce qui fait dire à Hans Aaraas que « la passion de Violaine donne à l'absence du père sa signification surnaturelle qui est de permettre, du fond de la solitude et de la mort, l'éclosion de la paternité mystique qui renouvelle la face du monde ». Vus du centre qu'est Violaine, les événements et les hommes sont donc renouvelés et prennent une autre signification car Dieu se sert de tout, des hommes et de leurs péchés, et Il les transfigure : « Le bon Dieu est un être économe qui se sert de tout. Et le mal lui-même il s'en sert pour le bien »[4], nous dit Paul Claudel.

---

[1] Co-naissance, écrivait Paul Claudel.
[2] Hans Aaraas, « *L'Annonce faite à Marie* - Vision de l'histoire » in Revue Romane, Bind 2 (1967) 2, http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp?markup=&print=no&id=94177
[3] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 104.
[4] Louis Fournier (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées, quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1969, p. 216.

2- Jacques Hury et Mara : des personnages transfigurés.

Comme Anne Vercors, Jacques Hury servira, d'une manière qu'il n'a pas prévue, les desseins de Dieu. Fiancé à la belle Violaine, Jacques Hury est un brave garçon prêt à remplir son devoir en administrant convenablement le domaine du Combernon. Il rêve d'une vie harmonieuse avec Violaine, mais celle-ci lui révèle qu'elle est atteinte de la lèpre ! Son attitude a été alors de la bannir, n'ayant pas pu, dans sa faiblesse humaine, pardonner à Violaine qu'il croit coupable, et ne pouvant pas non plus épouser une pestiférée. Cela constitue pour la sainte une occasion de sacrifice. Et c'est alors qu'à travers la perte même de Violaine, Jacques Hury se trouvera vraiment attaché à elle, lié malgré lui par la grâce qu'il repousse mais qui l'enserre. Ayant en effet perdu le bonheur dont il rêvait, il intègre l'univers de la croix qu'il ne saurait rejeter. Il rentre dans un mystère qui le dépasse et qui est « une communication si profonde, dit Violaine, que la vie, […] ni l'enfer, ni le ciel même ne la feront plus cesser »[1]. Cette communication que rend possible l'attachement par la croix unit donc Jacques Hury à Violaine d'une véritable union spirituelle et alors, grâce à la perte de Violaine, lui qui est un étranger devient l'homme de Combernon et de Monsanvierge. En réalité, Jacques Hury a reçu Combernon et Violaine comme des promesses de bonheur terrestre ; mais ils comportent à son insu une grâce, un bonheur surnaturel qui transfigure sa vie en la marquant du signe de la croix. La chrétienté de Combernon n'accepte donc pas en son sein un homme du dehors, sans le transformer du dedans, sans le convier à l'œuvre du salut. Violaine n'est pas la seule personne à faire acquérir l'esprit de Monsanvierge à Jacques Hury ; sa sœur Mara y a également contribué.

---

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 111.

La relation entre Mara et Violaine est marquée par l'opposition, la haine. Mara, qui est foncièrement liée à la terre, déteste Violaine de la même façon qu'elle déteste tout ce qui s'oppose à son désir de possession sans limite des biens matériels, de la jouissance du bonheur terrestre, de l'aubaine qui lui est due. Mara est un personnage profondément ancré dans le charnel ; elle fait partie de ceux qu'on peut appeler les « terrestres », contrairement à Violaine qui est marquée du sceau de l'esprit et qu'on peut classer parmi les « célestes ». Tandis que Mara est égoïste, dure, possessive, injuste…, Violaine est aimable, douce, généreuse, juste... Pourtant, elles sont toutes deux nécessaires pour que le renouvellement se fasse ; il a fallu que les deux s'associent pour que la mort-renaissance se réalise. En effet, dans l'immense désir de possession de Mara, se trouve quelque chose de démesuré qui témoigne, bien que négativement, de l'esprit de Monsanvierge en elle, et de son appartenance à Combernon. Les religieuses de Monsanvierge portent en elles l'amour qui aboutit à la passion et à la mort. Mara porte quant à elle, la passion qui ne trouve son achèvement que dans le suicide : « Dis-lui que je me tuerai »[1], dit-elle, montrant qu'elle se serait tuée si elle n'avait pas épousé Jacques Hury. De la même manière, elle est prête à se damner si Violaine ne lui rend pas son enfant vivant : « Sais-tu ce que c'est qu'une âme qui se damne ? De sa propre volonté pour le temps éternel ? »[2], demande-t-elle à Violaine. Il existe donc dans le désir de puissance et de possession de Mara, la tendance à une sorte de sacrifice qu'explique son penchant pour le suicide. Elle est pour ainsi dire une porteuse de douleur qu'elle peut à sa manière distribuer. Sa haine cache en réalité un désespoir qui a poussé Violaine au renoncement puis à la mort. C'est encore son désespoir qui réclame et obtient de Dieu la résurrection d'Aubaine. Car, si son vœu n'est pas

[1] Ibid., p. 64.
[2] Ibid., p. 171.

exaucé, elle va sûrement et irrémédiablement se perdre, étant celle qu'elle est, et elle-même n'y peut rien. La détresse de Mara a donc entraîné en quelque sorte le sacrifice de Violaine et obligé Dieu à accorder sa grâce car Il ne peut rester sourd au cri de Mara sans désavouer son propre Amour. Ainsi, Mara dont la haine n'a d'égal que l'amour de Violaine joue un rôle capital dans *L'Annonce faite à Marie*.

Il y a entre les deux sœurs une liaison de destins, une sorte de solidarité intime dont Mara n'a pas conscience, et qui détermine son importance dans la pièce. Il s'agit d'une solidarité qui amène Violaine à dire à Jacques Hury, cherchant à se venger de Mara : « Laisse cela entre nous, c'est une affaire de femmes », un peu pour dire qu'elle maîtrise la situation et qu'elle est capable de tout gérer et de tout régénérer à travers un enfantement spirituel. Apparemment, la volonté de Mara a été faite : elle a épousé Jacques Hury, son enfant vit, et Violaine meurt en lui laissant toute la richesse. Cependant, c'est justement cette victoire qui la détruit car, sa méchanceté, sa haine a servi à faire éclater la bienveillance, l'amour divin à travers la maternité mystique de Violaine. On peut dire que la chair a servi à l'émergence de l'esprit, de sorte que les yeux de la gamine ressuscitée ne sont plus ceux de sa génitrice selon la chair. Mara a donc provoqué une naissance qui donne une nouvelle signification au monde et qui doit la faire réfléchir et fléchir car elle ne s'attendait pas à une telle modification chez son enfant. Il s'agit d'une réalité qui la dépasse et la coupe de son ancienne vision du monde, lui assignant du coup sa place dans l'ordre nouveau, même si c'est malgré elle. Ainsi, le charnel a été supplanté par le spirituel, tout comme la faute originelle de l'homme a été évincée par la rédemption, le salut que propose l'Eglise.

3- Pierre de Craon ou l'art pour faire l'église

Pierre de Craon est un constructeur de cathédrales, quelqu'un qui se sert de l'art et de la science pour bâtir des églises. Autrement dit, il part de l'ingéniosité humaine pour faire une demeure divine, du profane pour faire le sacré. Il s'emploie dans *L'Annonce faite à Marie* à bâtir une très belle église, la plus belle de toutes les églises qu'il a eu à construire, et qui serait dédiée à « Sainte Justice qui fut martyrisée du temps de l'Empereur Julien »[1] à l'âge de huit ans. Pour ce projet, Violaine a donné en contribution sa bague de fiançailles et l'église, comme les autres éléments de l'œuvre, tire donc une part de sa signification du sacrifice de Violaine. Mais ici, il s'agit d'une création artistique et alors l'œuvre de Pierre de Craon reçoit son sens de ce sacrifice en même temps qu'il lui donne à son tour une signification. Contrairement aux autres personnages, Pierre de Craon participe ainsi à la création du sens donné à l'aventure de Violaine. Il joue un rôle extrêmement important car il va « arracher Violaine à sa destinée terrestre »[2] et la main de Dieu va pouvoir se poser sur elle.

En effet, c'est lui qui met tout en branle dans la pièce. C'est sa tentative de viol qui entraîne tous les autres événements et le sacrifice de Violaine : il attrape la lèpre comme conséquence de son péché et la transmet à Violaine qui a voulu lui pardonner. Celle-ci l'en libère plutôt puisqu'il sera guéri et pourra se consacrer à la construction de la nouvelle église. Après le Prologue, les deux personnages se sont séparés pour se vouer l'un à son art de constructeur, l'autre à sa sainteté. Mais dans cette séparation, ils demeurent liés dans une communion spirituelle où, chacun à sa manière, œuvre pour l'avènement de l'unité nouvelle. Déjà, la scène de l'ouverture de portes symbolise cette union. Ainsi, Pierre de Craon appelé «faiseur de portes» est chargé de faire, chaque fois qu'une novice va

[1] Ibid., p. 21.
[2] Franck Evrard, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, édition Marketing S.A., 1995, p. 17.

entrer, une trouée au flanc de Monsanvierge car la seule ouverture tournée vers le ciel ne favorise pas cela. Mais c'est lui qui ouvre également à Violaine la porte de la souffrance et de la béatitude. En ce qui concerne Violaine, c'est la porte de la grange de Combernon qui permet à Pierre de Craon de rejoindre rapidement la « route Royale », qu'elle ouvre dans le Prologue. Son geste est plein de symbolisme car cette porte correspond à son cœur qui doit s'ouvrir à sa vocation. Et Pierre de Craon qui a une clairvoyance prophétique c'est-à-dire qui sait voir le sens véritable des choses, pressent déjà cette vocation extraordinaire de Violaine qui réside en une ouverture du cœur, en une simplicité qui fait d'elle l'instrument de Dieu :

> « Qui êtes-vous, jeune fille, et quelle est donc cette part que Dieu en vous s'est réservée,
>
> Pour que lu main qui vous touche avec désir et la chair même soit ainsi
>
> Flétrie, comme si elle avait approché le mystère de sa résidence ? »[1]

Et lorsque Violaine a donné son anneau pour la construction de l'église, Pierre de Craon lui a demandé : « Est-ce tout ce que vous avez à me donner pour elle? Un peu d'or retiré de votre doigt ? »[2]

Il semble insinuer ainsi que Violaine devrait se donner tout entière et devenir sainte comme Justice qui n'a pas donné de bijou pour acheter une pierre, mais qui est devenue « une grande pierre elle-même »[3]. Et l'architecte compare Violaine à une pierre choisie par Dieu et qui reçoit sa place de Lui : « Ce n'est point à la pierre de choisir sa place, dit-il, mais au Maître de l'Œuvre qui l'a choisie »[4]. Les frêles os de Justice sont destinés à

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 14.
[2] Ibid., p. 24.
[3] Ibid., p. 24.
[4] Ibid., p. 25.

servir de « semence sous le grand bloc de base »[1], comme le grain d'où germe l'église entière. Violaine, quant à elle, trouvera sa place au sommet en plein ciel, où elle pourra monter toujours plus haut, vers la libération, car « celle qu'il faut à la base n'est point celle qu'il faut pour le faîte »[2]. De cette manière, Pierre de Craon pourra résumer à travers sa cathédrale, l'univers entier tendu entre terre et ciel, ancré dans le charnel mais aspirant sans cesse au spirituel. Il reflète de même tout le Moyen Age chrétien, né du martyre de Justice sous l'Empire Romain, et qui s'achève dans le renouvellement de cette chrétienté grâce au sacrifice de Violaine. Le sacrifice fait par Violaine, qui « prêche aux chevreaux et aux lapins au clair de lune »[3], est pour elle une façon de participer à la rédemption divine et en cela, elle est alors bien équivalente à Justice, la demeure de Dieu parmi les hommes, faite par les hommes et source de salut. Violaine et Pierre de Craon participent ainsi tous les deux à la création de l'unité.

Si Pierre de Craon parvient à saisir si rapidement la mission véritable de Violaine, s'il reconnaît « la bonne pierre sous les genévriers »[4], c'est parce qu'il est lui-même un artiste, quelqu'un qui collabore à l'œuvre de Dieu dans le monde et en maîtrise les rouages qui résident dans la « science des nombres et des et des ordonnances dialectiques »[5]. Les bâtisseurs de cathédrale au Moyen Age dans tout l'Occident chrétien, possèdent en effet le secret des constructions et travaillent sur les chantiers de leur choix. Ce sont des gens privilégiées qui bénéficient de franchises leur permettant de se déplacer dans l'Europe entière et ils sont des familiers des docteurs en théologie. Ils constituent les premiers Francs-Maçons. Dotés de connaissances dans plusieurs

[1] Ibid., p. 21.
[2] Ibid., p. 25.
[3] Ibid., p. 148.
[4] Ibid., p. 27.
[5] « Compagnons et Compagnonnage – L'architecte au Moyen-Age : un ouvrier sorti du rang », http://www.compagnonnage.info/ressources/architecte.htm

domaines, leur secret est gardé et transmis aux apprentis. Leur pouvoir réside dans la domination de la résistance du matériau. L'architecte s'applique à réaliser le miroir de la création divine, afin de révéler aux hommes, Dieu qui est d'une Beauté pure. Il perçoit donc le monde comme l'œuvre du plus grand architecte, la création comme une continuité de Dieu. C'est en ce sens qu'il n'y a plus véritablement de séparation entre la matière et l'esprit. Paul Claudel se réfère donc au symbolisme maçonnique à travers l'évocation d'une harmonie entre le corps et l'esprit dans *L'Annonce faite à Marie.* Avec Hans Aaraas, on peut affirmer que « ce sont les lois inébranlables de l'œuvre dont il prend connaissance dans l'acte même de créer, l'ordre tout à la fois humain et divin qui règne dans l'ensemble et y assigne aux parties la place qui leur revient, qui font vibrer l'âme de l'artiste à l'unisson des accords ineffables de la création »[1]. C'est ainsi que l'art de Pierre de Craon permet d'expliquer le sacrifice de Violaine. Cet art qui, « sans la science n'est rien », est basé sur la géométrie et consiste à conquérir et à réaliser l'unité. L'émergence de Justice, le chef-d'œuvre de Pierre de Craon, est comparable à une naissance puisqu'elle donne alors à voir au monde quelque chose de nouveau et de beau. Qu'en est-il donc de la beauté du langage dans *L'Annonce faite à Marie* ?

III- *L'Annonce faite à Marie* : un drame lyrique.

1- Une structure de l'antagonisme et de l'harmonie

Le drame, étymologiquement, signifie action. A cette signification traditionnelle, Paul Claudel joint celle d'antagonisme et d'affrontement et applique cela dans la mise en scène d'un monde en

[1] Hans Aaraas, « *L'Annonce faite à Marie* - Vision de l'histoire » in Revue Romane, Bind 2 (1967) 2, http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp?markup=&print=no&id=94177

conflit où les éléments tendent à se réconcilier. *L'Annonce faite à Marie* présente ainsi une structure binaire où l'évolution de l'intrigue permet de passer de l'antagonisme à l'union, de l'opposition à la composition. Paul Claudel, marqué à la fois par le symbolisme de Mallarmé et de Rimbaud qui lui a révélé le surnaturel, et par le catholicisme, fait de sa pièce une méditation originale sur le Verbe de Dieu fait chair, en employant un langage fortement imagé qui permet de passer du drame le plus humain à des dimensions historiques ou mystiques de la réalité humaine. La pièce permet alors à Paul Claudel de rendre compte des divers registres de son âme en butte, comme chez tout être humain, au conflit spirituel : « Je suis toujours tous les personnages à la fois »[1] a-t-il déclaré. Cela montre que la pièce est une transcription de son drame intérieur, surtout vers 1900 où après sa vocation, il a eu de la passion pour une femme mariée, Rose Vetch. Dès lors il témoigne d'un tiraillement entre la chair et l'esprit, entre la foi et les tentations de la sensualité. C'est suivant cette structure que s'organisent les mouvements des personnages, la configuration du cadre spatio-temporel et la signification de l'histoire.

L'esthétique de *L'Annonce faite à Marie* réside donc dans la mise en scène du perpétuel combat suivi de réconciliation, de la solidarité entre le charnel et le spirituel qui traduit la vision du monde chez l'auteur. Ce conflit entraîne une quête d'équilibre, un cheminement qui fait passer du péché à la grâce de la rédemption. C'est ce qui amène Michel Lioure à affirmer que *L'Annonce faite à Marie* « est le débat tragique de l'orgueil et de la charité résolu dans la mort, le miracle et le pardon. »[2]. C'est de cette ambivalence : conflit/réconciliation que le drame se crée chez Paul Claudel. A travers

[1] Cité par Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 45-46.

[2] Ibid., p. 196.

l'exploration des tourments de l'âme, la pièce possède une dimension cathartique dans la mesure où le conflit débouche sur une paix universelle, sur cette unité essentielle du cosmos. Ce lien de la foi et de l'humanité, du terrestre et du spirituel est au cœur du lyrisme de *L'Annonce faite à Marie*. Ici l'écart entre le monde et Dieu se trouve aboli, « l'art et les passions peuvent servir le divin sans perdre leur exaltation »[1].

2- Une réconciliation de la poésie et de la prière.

L'esthétique de *L'Annonce faite à Marie* n'est pas faite seulement d'une poésie brute et terrienne évoquant la beauté de la nature et inspirée des souvenirs d'enfance de l'auteur ; elle est également constituée d'un lyrisme où s'entremêlent la passion charnelle et celle mystique, la poésie et la prière. Considérée par son auteur comme « la plus pénétrée de poésie »[2] de toutes ses pièces, *L'Annonce faite à Marie* serait née d'une émotion religieuse que Paul Claudel aurait eue « à Prague, au couvent d'Emmaüs»[3]. Au drame familial de Violaine est alors mêlé un drame religieux du Moyen Age où tout se vit sous le regard de Dieu et où les personnages sont déchirés entre ce monde-ci et leur vocation spirituelle. Violaine, par exemple, appartient encore à la terre, mais déjà quelque chose en elle l'appelle au-delà du bonheur terrestre. L'auteur passe ainsi à la sublimation de tous les aspects de la vie charnelle et transforme alors son texte en une véritable poésie du corps et de l'esprit. Le lyrisme découle de la mise en œuvre des états d'âme, de la vie intérieure, des réalités spirituelles vécues par Paul Claudel et qui rendent compte de son amour de Dieu, de sa foi.

[1] Pierre et Jacques-Henry Bornecque, *La France et sa Littérature*, Lyon, éditions André desvigne, 1968, p.725.

[2] Lettre à Gide, citée par Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 348.

[3] Ibid., p. 348-349.

Avec ses deux principales sources d'inspiration à savoir les souvenirs d'enfance et la religion, il débouche sur une « mystique de la parole ». Le lyrisme évolue alors d'une évocation poétique de la vie paysanne faite de soleil, de fleurs, de vent, d'oiseaux, d'enfants qui chantent, de même que de la joie du devoir accompli, de l'affection familiale, des peines quotidiennes, etc., à une poéticité liturgique. Le langage rural permettant de sentir sous la dent, la « pulpe des mots » devient progressivement prière.

Le début du second acte constitue par exemple, un véritable hymne à l'amour humain et à la beauté du monde à travers la scène de la fontaine qui met face à face les deux fiancés dans une radieuse lumière de printemps : « C'est vous, Jacques, qui êtes ce qu'il y a de meilleur au monde ! »[1]. Cette expression de bien-être né de l'amour réside également en ces phrases : « Ah, que ce monde est beau, s'écrie Violaine et que je suis heureuse ! »[2] ; Jacques Hury dira de son côté : « Que vous êtes belle, Violaine ! Et que ce monde est beau où vous êtes. Cette part qui m'avait été réservée ! »[3]. Mais déjà la prière de l'Angélus, le chant marial du « salve Regina »[4], « l'office de Noël »[5] où se savourent les « chants surnaturels»[6]… investissent ce réalisme de la vie terrestre d'une vision surnaturelle de sorte que *L'Annonce faite à Marie* devient le lieu d'une extraordinaire rencontre du familier et du solennel. L'allusion biblique constante et la référence aux valeurs chrétiennes rendent finalement la pièce comparable à un mystère, c'est-à-dire à un drame religieux du Moyen Age. Le langage poétique tend alors à s'égaler à la parole sacramentelle : « C'est le langage même que

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 97.
[2] Ibid., p. 28.
[3] Ibid., p. 99.
[4] Ibid., p. 84.
[5] Ibid., p. 178-181.
[6] Ibid., p. 178.

l'on retrouve dans la prière de l'Eglise qui ne cesse jamais d'être concrète, ce langage qui donne aux images et aux symboles leur maximum de rayonnement, d'efficacité »[1]. Dans cette dramaturgie où prière, poésie et lyrisme sont présents, l'esthétique est « spiritualisée ». Cela révèle combien de fois cette envie de réconcilier le charnel et le spirituel est tenace chez Paul Claudel.

Avec la scène du miracle, on accède à un plan supérieur de la réalité, et tous les événements ordinaires, la banalité de la vie quotidienne évoquée,… s'en trouvent transfigurés. L'expression de cette transcendance se fait louange : « Loue ton Dieu, terre bénite, dans les larmes et l'obscurité ! »[2], s'est exclamé Pierre de Craon ; « Dieu soit loué qui m'a comblé de ses biens ! »[3], s'écrie Anne Vercors ; « Loué soit Dieu »[4], « Loué soit Dieu qui fait ces grandes choses ! »[5], jubile Violaine, en extase. Ainsi, le lyrisme dans *L'Annonce faite à Marie* se trouve axé sur la célébration de la gloire de Dieu face à la beauté du monde dans une intrigue où la souffrance et le sacrifice se transforment en chant de reconnaissance. La louange qui est l'expression du besoin le plus profond de l'âme, le chant de la joie et de la vie, la gloire que la création donne au créateur n'est-elle peut-être pas le plus grand sommet de la poésie ? La louange témoigne chez Paul Claudel de l'évolution du drame au départ profondément humain mais qui se module progressivement sur un ton lyrique jusqu'à s'achever dans la grande action de grâce finale, signe d'harmonie et d'apaisement.

[1] André Alter, *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p. 86.
[2] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 19.
[3] Ibid., p. 53.
[4] Ibid., p. 156.
[5] Ibid., p. 177.

3- La musique comme expression de l'harmonie du monde

L'enthousiasme de Paul Claudel pour une foi chrétienne indéracinable, déteint sur la composition formelle de *L'Annonce faite à Marie*. Plutôt que de choisir le traditionnel vers régulier, il adopte une forme plus souple calquée sur le verset biblique. Ceci lui permet de mettre ses mots au diapason de sa foi. Le dramaturge crée alors un vers original qui n'est ni le vers libre, ni le verset biblique et qui « se veut en accord avec les battements du cœur de l'homme et du cosmos »[1]. A travers le verset, Paul Claudel met ainsi l'expression spirituelle que constitue sa composition, en harmonie avec la réalité organique. Le drame restitue alors le rythme naturel du souffle, les intonations de la parole humaine et les versets sont donc de différentes longueurs : « J'inventai ce vers qui n'avait ni rime, ni mètre »[2], dit-il. L'utilisation du verset donne ainsi au texte une grande musicalité qui, ajoutée à la variété des images, détermine la littérarité de la pièce et parfait sa beauté. *L'Annonce faite à Marie* dont Paul Claudel envisage de faire « un drame entièrement musical, où la musique tantôt soutiendrait l'action, tantôt disparaîtrait puis reparaîtrait pour tout absorber par les échelons du rythme, de la prosodie et du timbre … »[3] est en effet devenue après plusieurs remaniements, un texte mélodieux, un «opéra de paroles» destiné à l'espace scénique. Paul Claudel associe la musique à son drame car selon lui, l'homme participe sous l'égide de Dieu à la symphonie de l'univers où le corps et esprit sont perpétuellement en relation.

---

[1] Fiche de cours : « Paul Claudel », http://www.keepschool.com/cours-fiche-paul_claudel.html, 2010.
[2] Paul Claudel cité dans Fiche de cours : « Paul Claudel », http://www.keepschool.com/cours-fiche-paul_claudel.html, 2010.
[3] Paul Claudel cité par Olivier Kaspar, « L'Annonce faite à Marie, un opéra d'Olivier Kaspar » in Bulletin de la Société Paul Claudel, n°183, http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n°183, mars 2006.

CHAPITRE II - CORPS ET ESPRIT DANS *L'ANNONCE FAITE A MARIE* : DICHOTOMIE OU UNITE ?

I - Corps et esprit : une récurrence chez Paul Claudel.

L'un des thèmes dramaturgiques privilégiés de Paul Claudel est celui du corps et de l'esprit, car le témoignage de foi dont il investit son œuvre passe essentiellement par la mise en scène de cette tension perpétuelle entre les désirs de la chair, et la voix de la conscience ou de l'esprit, considérée comme l'appel de Dieu. Mais cette tension n'est en réalité qu'une quête de réconciliation et d'apaisement. Depuis sa conversion en 1886, le grand dramaturge répète sans cesse, dans toutes ses tragédies, cette idée force, cette vérité essentielle de la relation avec Dieu, dont l'éclat l'a une fois pour toute ébloui. Il s'agit d'un essor vers la transcendance, de tout ce qui est terrestre. Et « cet énorme élan, nous le retrouverons dans toute l'œuvre de Claudel, et particulièrement dans son œuvre dramatique »[1], soutient André Alter. Le théâtre claudélien devient ainsi le lieu d'une tension dramatique où le désir de l'unité perdue prend toute son ampleur. Il peut être défini comme « le jaillissement et la manifestation (la représentation) de ce secret que tout homme devine en lui, et qu'il a vocation de déchiffrer, de proclamer et, sans pour autant le trahir, de partager »[2].

Dans *L'Annonce faite à Marie*, la thématique du corps et de l'esprit est développée sous forme de rapport entre le visible et l'invisible, entre l'homme et Dieu, entre le péché et la grâce, ou comme le rejet ou l'acceptation de la volonté divine. Présenter l'aspiration du temporel à l'éternel, du néant à la totalité ou du superflu à l'essentiel constitue également une manière de parler du corps et de l'esprit chez Paul Claudel.

---

[1] André Alter, *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p. 115.
[2] Ibid., p. 115-116.

Ce qui appartient à ce bas-monde, à la terre, à la nature pure est mis en liaison avec ce qui est relatif au ciel, au spirituel. Cela n'empêche pas la mise en exergue d'un certain antagonisme entre le corps et l'Esprit, la Nature et la Grâce, l'instinct humain de la passion et la volonté de Dieu. C'est ce qui fonde ici le drame qui peut se lire comme l'expression de la déchirure humaine « entre des forces contraires comme le bien et le mal, l'esprit et la chair, la liberté et la fatalité, l'appel du bonheur terrestre et le dessein de la providence. »[1] . Pourtant, la conception claudélienne du corps et de l'esprit montre que le mortel renferme l'immortel ou que le limité a des attaches avec l'illimité. Parler du corps suppose donc une tentative de transcendance par l'esprit ; ce qui implique l'intervention du surnaturel, et la disposition du charnel à l'action de la grâce.

II- *L'Annonce faite à Marie :* pour une spiritualité incarnée

1- Le corps pour une mystique de la nature.

Dans *L'Annonce faite à Marie,* la réalité du corps va de pair avec celle de l'esprit ; un souffle spirituel traverse l'univers champêtre évoqué. En témoignent les nombreuses allusions au surnaturel. Dans ce drame religieux étroitement intégré à la vie paysanne, les personnages sont de « faibles créatures humaines aux prises avec la Grâce »[2], qui doivent atteindre Dieu en passant au travers du monde. Leurs corps sont alors transfigurés, sanctifiés, à travers la solidarité mystique qui les lie à la rédemption. Dans le déroulement de l'intrigue, la nature et les hommes, la terre entière semble animée d'un principe d'ordre surnaturel et d'un principe de communion. Violaine ou Anne Vercors ou Pierre de Craon se

[1] Franck Evrard, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, édition Marketing S.A., 1995, p.17.
[2] Paul Claudel, cité par Georges Versini, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970, p. 46.

sont mis en communion avec l'Eglise tout entière, à travers leur foi. Devenus ainsi un corps mystique, ces personnages terrestres sont unis dans L'Esprit. Forts de cette union ils sont alors capables d'embraser tout l'univers de leur marche vers la sainteté. Et lorsque le corps mortel du peuple des pécheurs rentre dans la communion de l'Eglise, il se transforme en société chrétienne et devient à son tour un corps mystique, immortel. La nature se trouve ainsi élevée sur un plan surnaturel.

En somme, dans ce drame claudélien où le temps se lance à la recherche d'un ailleurs, la nature sera spiritualisée ou ne sera pas. La terre est d'ailleurs « bénite, dans les larmes et l'obscurité »[1]. Les rochers, le vent, les oiseaux, la pluie, l'arbre…, en un mot, la nature appartient à Dieu et soupire après le divin ; elle devient oraison : « comme toute la création est avec Dieu dans un mystère profond ! »[2], remarque Pierre de Craon. L'invisible se fait ainsi appréhender à travers l'évocation du visible ; le physique est donc lié au spirituel.

2- L'esprit ou la transfiguration par la grâce.

L'Annonce faite à Marie est traversé par un appel qui pousse les personnages à sortir de la matérialité pour parvenir à une réalité supérieure qui est celle de l'esprit. Ils se mettent en mouvement vers le divin. L'esprit est un principe de la vie incorporelle, c'est le souffle, le mouvement de la volonté qui permet de se mettre en relation avec l'au-delà, l'invisible. Par cette mise en mouvement, les personnages font l'expérience profonde de l'altérité. Par l'amour et le don de soi, ils s'influencent mutuellement et le dépassement d'eux-mêmes est source d'une seconde naissance, d'une naissance spirituelle. Car l'appel reçu les pousse à se quitter, à quitter la vie qu'ils mènent pour accueillir l'épreuve, y consentir et l'offrir, se

[1] Paul Claudel, *l'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 19.
[2] Ibid., p.18.

transfigurant ainsi pour faire émerger l'esprit. C'est ainsi que Violaine, sans perdre sa nature humaine, devient le symbole d'une conception de l'esprit ; son sacrifice qui est une « vérité spirituelle » garde toute sa «vérité humaine » avec la lèpre et la perte de son fiancé. La lèpre est habituellement considérée comme une corruption, celle de « toute la masse du sang »[1] ; dans la Bible[2], Moïse parle de tumeur, de pustules, de tache et les Juifs isolent les lépreux et ordonnent des sacrifices de purification. Cette lèpre devient ici un substitut de la main divine qui purifie. Un corps transfiguré se substitue alors progressivement au corps naturel de Violaine. Son corps a servi de terreau à quelque chose de plus vaste ; la matière s'est décomposée pour enrichir l'esprit. Le nouvel homme qu'est devenue Violaine peut survivre après la mort car son corps purifié n'est plus sujet à corruption. Elle est encore sur terre, mais son nouvel organisme est déjà un corps glorieux. Ses yeux, ses oreilles sont par exemple devenus comme spirituels : « J'entends […] Les choses exister avec moi »[3], affirme t- elle dans sa cécité. Ce qui rappelle le poème « Correspondances » de Charles Baudelaire, le mot désignant les rapports entre le monde matériel et le monde spirituel : « La Nature est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles ». Ainsi, Violaine essaie de déchiffrer les signaux de la nature, par l'intervention de son esprit qui prend en quelque sorte la place des sens. De sa nuit, elle entre alors en relation avec le monde invisible : « Moi je rentre dans la nuit, par-dessus ma nuit pour t'écouter »[4], dit – elle à Mara qui s'apprête à lui lire l'office de Noël. Malgré la souffrance qui l'accable, Violaine demeure joyeuse et c'est cette joie qui permet d'identifier la grâce qui est entrée dans sa vie : « Dieu m'a prévenue de sa grâce »[5], dit Violaine pour expliquer tout ce qui lui arrive

[1] « Lèpre », http:/ :456-bible.123-bible.com/calmet/L/lepre.htm.
[2] Lévitique, XIV, 34.
[3] Ibid., p. 157.
[4] Ibid., p. 178.
[5] Ibid., p. 162.

et pour faire comprendre qu'elle suit ainsi sa vocation. Ses sens ont été soumis à l'épreuve de l'esprit. Et toute impureté en elle a été brûlée, dès son entrée en contact avec le divin. Sa vie transfigurée par la grâce constitue un aliment spirituel pour l'humanité.

Les personnages de *L'Annonce faite à Marie* semblent parfois prédestinés à une fin surnaturelle. Ainsi, le mal qui met en péril la relation de Dieu avec l'homme, la grâce le transfigure et il devient un ingrédient spirituel qui démontre l'Amour de Dieu qui élève gratuitement à la communion avec Lui. Naître d'en haut, dans ce monde corrompu relève donc de la Grâce qui résout le paradoxe du corps et de l'esprit.

III- De la dualité à l'équilibre

Théâtre du conflit et de la réconciliation, *L'Annonce faite à Marie* met en scène la dualité du corps et de l'esprit. Dans un univers bipolaire qui devient unitaire, deux mondes s'affrontent qui se distinguent par leur appartenance à des réalités soit terrestres, soit spirituelles. La chair, et tout ce qui y est lié, s'oppose à l'esprit et à ses manifestations. Il y a d'une part les « serviteurs du Ciel » ou spiritualistes et d'autre part les « serviteurs de la terre » ou matérialistes. Ces deux groupes coexistent, mais sont souvent en conflit car les désirs du corps s'opposent à ceux de l'esprit. La rivalité entre Violaine et Mara est une représentation typique de cette opposition dont fait cas le dramaturge et qui reflète le tiraillement de l'Homme entre les désirs de la chair et les prescriptions de sa conscience, de son esprit. L'écart ou le vide entre les deux entités est source de désordre, de problèmes politiques ou sociaux. Ainsi, les remous de la guerre de Cent ans évoqués dans la pièce sont une métaphore du désordre chez l'homme déconnecté de l'esprit. C'est le cas de Mara qui s'est embourbée dans la jalousie, ou de Pierre de Craon qui, dominé par la convoitise, commence à

se « séparer »[1]. Pourtant, les deux réalités du corps et de l'esprit se servent réciproquement car entre eux, « de mystérieux rapports sont possibles si l'on accepte la foi avec sérénité »[2]. De ce fait, le dualisme qui sépare l'être humain en parties charnel et spirituelle est aboli car l'esprit prend possession de tout et même si le charnel demeure, il est transfiguré. Tout est désormais entrelacé chez l'individu et dans l'univers pour former l'unité : de ce fait, « l'esprit et la matière dans l'homme, ne sont pas deux natures unies, mais leur union forme une unique nature »[3]. Il ne s'agit donc pas de choisir entre le corps et l'esprit mais plutôt de les intégrer tous à l'expérience humaine pour aboutir à l'équilibre. Dans la pièce étudiée, les personnages parviennent à un équilibre entre l'esprit et la chair parce qu'ils sont indissolublement liés, de sorte que ceux qui appartiennent à l'esprit influencent ceux qui sont à la chair et les transfigurent. On passe par exemple de la maternité selon la chair à celle selon l'esprit, et l'enfant Aubaine, Violaine et Mara l'ont finalement eue en commun. C'est en ce moment que se réalise alors la vocation humaine qui confère la paix intérieure reflétée ici par l'unité du Royaume.

On peut alors dire que dans *L'Annonce faite à Marie*, Paul Claudel établit une complémentarité entre la chair et l'esprit car l'harmonie dans le monde dépend d'abord d'une paix intérieure individuelle découlant de la résolution des conflits internes. Ce qui passe par l'écoute des sens, mais aussi de la conscience, pour réconcilier la chair et l'esprit. Anne Vercors et Violaine ont contribué à l'unité du monde car ils sont eux-mêmes équilibrés et ils ont suivi leur vocation. Ainsi, le corps et l'esprit qui semblent à première vue opposés doivent tendre vers l'équilibre car l'un n'exclut pas en réalité l'autre : le charnel sert au spirituel, et le spirituel permet l'accomplissement du terrestre. Le mal devient par exemple

[1] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 19.
[2] Franck Evrard, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, édition Marketing S.A., 1995, p. 18.
[3] Collectif, *Catéchisme de l'Eglise catholique*, Paris, éd. Mame/Plon, 1992, p. 84.

l'instrument du bien lorsque la jalousie forcenée de Mara favorise l'accomplissement de la vocation de Violaine. Prises sous l'angle spirituel, Mara et Violaine apparaissent comme deux facettes d'une même réalité : la foi en Dieu. Elles ne sont dès lors plus radicalement opposées, mais simplement différentes. Mara et Violaine croient toutes deux en Dieu ; mais Mara veut faire sa propre volonté tandis que Violaine laisse la sienne entre les mains de Dieu. C'est ce qui l'a rendue réceptive à la grâce sanctifiante. Les deux filles d'Anne Vercors ont ainsi eu des réactions différentes, dans une même situation ; mais cette différence tend vers la réconciliation car tout, dans la solidarité mystique sert à la rédemption. C'est le symbolisme qui permet surtout à Paul Claudel d'englober le visible et l'invisible dans la concordance. Ainsi, la route du Roi devient le chemin de conversion de Mara dont la voix perce la nuit de Violaine ; chemin qui mène du charnel au spirituel, du monde visible au monde invisible sous le tintement des cloches de l'Angélus.

En définitive, le corps et l'esprit ne relèvent pas d'une superposition de deux éléments distincts, mais plutôt d'une fusion, d'une profonde unité à faire, à venir. Le corps et l'esprit chez Paul Claudel partent de l'antagonisme et tendent vers l'harmonie. Le paradoxe n'est donc qu'apparent et *L'Annonce faite à Marie* se présente ainsi comme une pièce « où l'homme, la cité et Dieu peuvent établir entre eux les rapports vivants sans lesquels il est impossible de concevoir l'indispensable unité de l'univers. »[1]

[1] André Alter, *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, p. 84.

CONCLUSION

Au terme de cette ébauche d'étude sur la relation entre le corps et l'esprit dans *L'Annonce faite à Marie*, nous pouvons noter que le charnel et le spirituel chez Paul Claudel relèvent de la mise en scène du perpétuel tiraillement, du conflit universel entre les réalités terrestres et les biens spirituels. Il s'agit d'un antagonisme qui s'achève dans la réconciliation, la communion. Ainsi, la quête de l'unité qui fonde l'équilibre de l'homme et du cosmos passe par l'interaction entre le monde céleste et l'univers terrestre.

Il faut noter qu'une longue activité de réécriture marque le processus génésique de *L'Annonce faite à Marie*. L'esthétique dramatique de ce théâtre religieux fortement ancré dans le symbolisme est mise au service de la thématique du corps et de l'esprit et permet de cerner les contours du rapport entre le charnel et le spirituel dans l'œuvre. Ainsi, nous nous sommes rendue compte que l'espace mis en œuvre dans *L'Annonce faite à Marie* part du cadre campagnard du Tardenois natal de l'auteur pour s'élargir, par la force du symbolisme, aux dimensions de l'univers et rendre compte à la fois du terrestre et de l'au-delà du terrestre, du monde visible et de l'espace invisible. Tandis que le contexte géographique est concret, proche, le temps historique est facticement placé dans un Moyen Age de convention dont l'ambiance mystique favorise le rapprochement entre les réalités temporelles des dates, des heures et des saisons et le processus d'éternité. Le temps est sans rupture entre les âges, unitaire comme l'espace et englobe le naturel et le surnaturel. En ce qui concerne les personnages, ils reflètent le conflit claudélien du corps et de l'esprit et se répartissent en deux catégories : les « terrestres » et les « célestes ». Malgré l'apparente opposition entre ces personnages, ils sont liés par une solidarité mystérieuse et sont en communion secrète pour l'émergence de l'unité, de l'harmonie. Ceux qui sont sous l'égide de l'esprit s'efforcent de

répondre à l'appel de Dieu, tandis que les autres sont transfigurés par la grâce de la rédemption. Le miracle opéré par Violaine, le personnage principal, symbolise la transcendance de la chair par l'esprit, la naissance à la vie spirituelle. Sur le pan stylistique, *L'Annonce faite à Marie* est marqué par le lyrisme de la vie paysanne et par la liturgie. Ce mélange de la poésie et de la prière reflète cette « coexistence » du charnel et du spirituel évoqué tout au long de l'œuvre. La structure binaire de la pièce rend compte de l'antagonisme qui se résout dans la réconciliation. Par le recours au verset biblique dans la composition, l'auteur parvient à mettre ses mots au diapason de sa foi catholique. L'examen de la thématique du corps et de l'esprit permet de dire que cette idée récurrente chez Paul Claudel traduit son drame intérieur et reflète la déchirure entre l'instinct humain et la volonté de Dieu, la Nature et la Grâce. Dans l'univers claudélien, la nature est spiritualisée ; le corps qui doit passer au travers du monde pour atteindre Dieu est transfiguré dans la relation avec les autres et avec Dieu. C'est cette transfiguration de la chair par la grâce qui permet l'émergence de l'esprit. Finalement, le corps et l'esprit se complètent, se servent réciproquement dans l'apaisement de l'unité, de la fusion. On passe ainsi de l'antagonisme à l'harmonie. Tel est l'aboutissement de la relation entre le corps et l'esprit chez Paul Claudel.

A travers ce travail, nous avons été particulièrement attirée par la force du symbolisme qui confère une densité déroutante à *L'Annonce faite à Marie*, et également par la façon dont l'esthétique chez Paul Claudel sert habilement la thématique du corps et de l'esprit. Par ailleurs, nous trouvons vraiment intéressante la compréhension que cette œuvre permet d'avoir par rapport aux profondes tensions dans l'existence de l'homme qui, sans cesse, aspire à l'harmonie et à la paix

Dans le cadre restreint de cette étude, nous n'avons pas la prétention d'avoir pu cerner tous les contours de notre thème. Nous estimons qu'il serait intéressant d'approfondir la réflexion en élargissant l'étude à toute l'œuvre dramatique de Paul Claudel. Nous pourrions, dans cette perspective, nous intéresser, par exemple, à l'analyse de l'esthétique dramatique, à la représentation théâtrale et aux confluences du charnel et du spirituel dans le drame claudélien.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

- CLAUDEL Paul, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1940, 218 p.

- CLAUDEL, Paul, *La Jeune Fille Violaine*, Paris, Excelsior, 1926, 178 p.

2. Textes critiques sur le corpus

- KASPAR Olivier, « L'Annonce faite à Marie, un opéra d'Olivier Kaspar », *Bulletin de la Société Paul Claudel, n°183*, http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n°183, mars 2006.

- « L'Annonce faite à Marie - Paul Claudel » http://www.paul-claudel.net/oeuvre/annonce-marie.html du 11/01/2003

3. Textes critiques sur l'œuvre de Paul Claudel

- ALTER, André, *Paul Claudel*, Paris, SEGHERS, 1968, 190 p.

- FOURNIER, Louis (textes établis par), *Paul Claudel : mémoires improvisées, quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1969, 380 p.

- LESORT, Paul-André, *Paul Claudel par lui-même*, Paris Seuil, 1963, 192 p.

- LIOURE, Michel, *Claudeliana*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

- LIOURE, Michel, *L'esthétique dramatique de Paul*

Claudel, Paris, Armand Colin, 1971.

- MADAULE, Jacques, *Claudel et le Dieu caché*, Paris, Desclée De Brouwer, 1969, 170 p.

- MADAULE, Jacques, *Le Génie de Paul Claudel*, Paris, Desclée De Brouwer, 1933, 457 p.

- *Recherches et débats*, « La pensée religieuse de Claudel », Paris, Desclée De Brouwer, 1969, 228 p.

- ANTOINE Gérald, « l'art et la foi chez Paul Claudel », http://www.asmp.fr

- DE CHERMONT Pierrick, « Claudel et la mystique du verbe », http://ecrits-vains.com/points_de_vue/claudel.htm , 2008.

- VACHON, G.-André, Le *temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Seuil, 1965, 455p.

- VERDIN Philippe, « Paul Claudel »,http://www.poesieamour.com/article794.html, samedi 6 août 2005.

- « Fiche de cours : Paul Claudel », http://www.keepschool.com/cours-fiche-paul_claudel.html, 2010.

4. ouvrages sur la littérature

- BANCQUART, Marie-Claire, CAHNE Pierre, *Littérature Française du XXe siècle*, Paris, PUF, 1992, 564 p.

- BERGEZ, Daniel, BARBERIS, Pierre, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, 217 p.

- BERSANI, Jacques, AUTRAND, Michel, LECARME, Jacques, VERCIER, Bruno, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, 863 p.

- BENOIT-DUSAUSOY, Annick, FONTAINE, Guy (sous la direction de), *Lettres européennes*, Bruxelles, de boeck, 2007, 860 p.

- BORNECQUE, Pierre et Jacques-Henry, *La France et sa Littérature*, Lyon, éditions André desvigne, 1968, 896 p.

- BRUNOLD, Ch., JACOB, J., *De Montaigne à Louis de Broglie*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1965, 576p.

- CASTEX, P., SURER, P., *XXe siècle*, Paris, Hachette, 1953, 151 p.

- DE JOMARON, Jacqueline (sous la direction de), *Le théâtre en France : tome 2*, Paris, Armand Colin, 1992, 614 p.

- DESHUSSES, Pierre, KARLSON, Léon, THORNANDER, Paulette, *Dix siècles de littérature française : XIXe-XXe siècle*, Paris, Bordas, 1984, 383 p.

- EVRARD, Franck, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, édition Marketing S.A., 1995, 117 p.

- GUTH, Paul, *Histoire de la littérature française : des orages romantiques à la grande guerre*, Paris, Fayard, 1967, 796 p.

- HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Collins, 1988, 187 p.

- LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *XXe siècle*, Paris, Editions Bordas, 1969, 640 p.

- MOELLER, Charles, *Littérature du XXe siècle et christianisme*, Paris, Tournai, 1956, 418 p.

- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 447 p.

- SIMON, Pierre-Henri, *La littérature du péché et de la grâce :*

1880-1950, Paris, Librairie Arthème-Fayard, 1957, 120 p.

- TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Belfond, 1987, 318 p.

- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre, tome I*, Paris, Editions Belin, 1996, 237 p.

- VERSINI, Georges, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970, 128p.

5. Ouvrages généraux

- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 185 p.

- COLLECTIF, *Catéchisme de l'Eglise catholique*, Paris, éd. Mame/Plon, 1992, 676 p.

- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Dunod, 1992.

- MIRCEA, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

- MIRCEA, Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1980.

6. Dictionnaires

- BOMPIANI, Laffont, *Dictionnaire biographique des auteurs : tome I*, Paris, Editions Robert Laffont, 1952, 813 p.

- BOMPIANI, Laffont, *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres : tome I*, Paris, Editions Robert Laffont, 1994, 1341 p.

- LEMAITRE, Henri, *Dictionnaire Bordas de Littérature*

Française, Paris, Bordas, 1985, 850 p.

TABLE DES MATIERES

Pages

IN MEMORIAM……2

REMERCIEMENTS……...3

INTRODUCTION……...4

PREMIERE PARTIE : PAUL CLAUDEL ET *L'ANNONCE FAITE A MARIE :* UNE REECITURE THEATRALE…….....18

CHAPITRE I : SYMBOLISME ET THEATRE RELIGIEUX CHEZ PAUL CLAUDEL……19

I- Le symbolisme de *L'Annonce faite à Marie* : d'une histoire ancrée dans le naturel à une signification surnaturelle……...19

1- Un symbolisme marial et christique ……..22

2– De la lèpre au miracle ou du corps à l'esprit ……...24

3 - Une date et des gestes pleins de symbolisme …….…….……27

II- Paul Claudel le croyant……..29

CHAPITRE II : *L'ANNONCE FAITE A MARIE :* UNE PIECE SANS CESSE REMODELEE……..…….……...34

I- Les diverses versions de *L'Annonce faite à Marie*…..……..34

II- Mise en scène et processus génésique de *L'Annonce faite à Marie*……..39

SECONDE PARTIE : *L'ANNONCE FAITE A MARIE* : UNE DRAMATURGIE DE LA TENSION ET DE LA RECONCILIATION……42

CHAPITRE I : L'ESTHETIQUE DRAMATIQUE DANS *L'ANNONCE FAITE A MARIE*……...43

III- L'espace et le temps : du réalisme à une signification mystique……..43

1- L'espace…….44

2- Le temps…….54

II- Des personnages pour l'expression du conflit claudélien……....63

1- Anne Vercors et Violaine : la féminité comme ressort spirituel du salut……..63

2- Jacques Hury et Mara : des personnages transfigurés…….....69

3- Pierre de Craon ou l'art pour faire l'église……72

III- *L'Annonce faite à Marie* : un drame lyrique……...75

1- Une structure de l'antagonisme et de l'harmonie……75

2- Une réconciliation de la poésie et de la prière……..77

3- La musique comme expression de l'harmonie du monde…….80

CHAPITRE II - CORPS ET ESPRIT DANS *L'ANNONCE FAITE A MARIE* : DICHOTOMIE OU UNITE ?..... 81

I - Corps et esprit : une récurrence chez Paul Claudel…….....81

II- *L'Annonce faite à Marie :* pour une spiritualité incarnée……..82

1- Le corps pour une mystique de la nature……..82

2- L'esprit ou la transfiguration par la grâce…….83

III- De la dualité à l'équilibre……85

CONCLUSION…….…88

BIBLIOGRAPHIE……..92

TABLE DES MATIERES…….….97