



Paul Claudel: deux pièces pour enfants vers un nouveau théâtre sacré

Author(s): Yehuda Moraly

Source: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 110e Année, No. 1 (JANVIER-MARS 2010), pp. 113-128

Published by: Presses Universitaires de France

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40535309>

Accessed: 16-11-2021 09:01 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Presses Universitaires de France is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue d'Histoire littéraire de la France*

PAUL CLAUDEL : DEUX PIÈCES POUR ENFANTS VERS UN NOUVEAU THÉÂTRE SACRÉ

YEHUDA MORALY*

« *L'Ours (bâillant)*. — Cette histoire est belle, mais croyez-vous qu'elle amuse beaucoup mes petits amis ?

Le Chœur. — Si elle ne les amuse pas, elle les aidera du moins à dormir. Et puis il n'y a rien que les enfants détestent comme les histoires qui sont faites exprès pour eux. »

(*L'Ours et la Lune, Théâtre complet*, tome II, Gallimard, Paris, 1965, p. 609).

« En somme, le monde physique est comme une espèce d'abaque qui nous fournit le matériel nécessaire pour connaître le monde invisible. »

(Lettre de Claudel à Léon Guichard du 26 décembre 1930, *Journal*, tome I, Gallimard, Paris, 1968, p. 1368).

« Il n'y a rien que les enfants détestent comme les histoires qui sont faites exprès pour eux », dit le Chœur dans *L'Ours et la Lune*¹. Les deux pièces que, pendant la Première Guerre mondiale, Claudel écrit pour des enfants (qu'ils soient acteurs ou spectateurs) ne ressemblent pas à ce qu'on voit d'habitude sur les scènes enfantines. Le problème abordé par *La Nuit de Noël 1914* et *L'Ours et la Lune* est le plus complexe qui soit, celui de l'apparente absurdité du monde, le problème du Mal. Dans ces deux pièces de propagande, très rarement jouées et presque jamais étudiées se trouve exprimée une théorie extrêmement originale du Théâtre et de la mise en scène, dont le rôle serait d'expliquer l'apparente folie du monde, d'en savoir lire la signification. Ces deux œuvres mineures, mal connues situent Claudel par rapport aux deux systèmes théoriques les plus

* Département d'Études Théâtrales, Chaire Louis Lipsky, Université Hébraïque, Jérusalem.

1. Paul Claudel, *L'Ours et la Lune, Théâtre complet*, tome II, Gallimard, Paris, 1965, p. 609.

importants du ^{xx}e siècle : celui de Brecht et celui d'Artaud. Elles fondent les conditions d'un nouveau Théâtre sacré. Le Théâtre peut modifier le réel, comme le voulait Brecht, mais il n'y a pas besoin de le faire puisque l'ordre du monde, apparemment absurde, est secrètement parfait. La fonction du Théâtre est de faire communiquer les deux mondes, dont l'un reflète l'autre, comme un double. Le monde physique est un alphabet que le dramaturge nous apprend à lire.

L'OURS ET LA LUNE OU L'INUTILITÉ DU THÉÂTRE POLITIQUE

De même que *La Nuit de Noël 1914*, *L'Ours et la Lune* (rêve d'un prisonnier mourant) emprunte son intrigue à la Première Guerre mondiale. Quelques notes du *Journal* rédigées à Hostel en août 1915, évoquent des images et des expressions qu'on retrouvera dans *L'Ours et la Lune* (« La Lune, une vieille dame qui n'a pas d'oreilles », « un œil rond vissé dans l'orbite comme une clé anglaise »)². On peut donc supposer que Claudel a, en 1915, rédigé une première ébauche de cette farce pour marionnettes qu'il développera deux ans plus tard, dès son arrivée au Brésil, en 1917. Milhaud écrira un *Trio de L'Ours et de la Lune* dont la partition sera reproduite dans l'édition de la *NRF* de 1919.

À son retour en Europe, Claudel pensa faire représenter *L'Ours et la Lune*. Un passage de sa correspondance avec Milhaud semble indiquer qu'il songeait à une compagnie italienne, peut-être les Piccoli³. En fait, cette pièce sera créée trente ans plus tard, en 1948, à Alger. Elle ne sera reprise que très rarement. Pourtant *L'Ours et la Lune* fournit une genèse de l'Art et du Théâtre. Le texte joue sur la double fonction qu'on attribue aux rêves, celle d'évasion et celle d'enseignement. *L'Ours et la Lune* ou l'inutilité du Théâtre politique.

Quelle est la structure de cette pièce, aussi peu jouée qu'étudiée ? La liste des personnages est explicite. Dans la pièce dialoguent des acteurs et des marionnettes. Ce mélange semble aujourd'hui banal. En 1917, il est extrêmement novateur⁴. Il y a trois niveaux de théâtre : le réel (scène I,

2. Paul Claudel, *Journal*, tome I, Gallimard, 1968, p. 335-336 et note p. 1241.

3. « Les marionnettes de G. Thomas me plaisent peu. Il y a une autre combinaison en train de se faire avec les Italiens ». *Cahiers Paul Claudel III*, Gallimard, Paris, 1961, p. 51.

4. L'art des marionnettes, après une période de décadence, semble renaître au début du ^{xx}e siècle et en particulier dans deux pays où Claudel a séjourné, la Tchécoslovaquie et l'Allemagne. C'est en effet à Prague qu'en 1903 a eu lieu le premier congrès des Théâtres de Marionnettes et c'est en Allemagne que se sont ouverts en 1905 le « Marionnettentheater Müncher Künstler » de Paul Brann et, en 1911, le « Baden-Badener Künstler Marionnettentheater ». Dans *L'Art du Théâtre* (1905), Craig préfère la marionnette à l'acteur (*L'Acteur et la Surmarionnette*) et Claudel, considérant le théâtre de marionnettes comme un Art capable d'exprimer des sentiments complexes, choisit pour sa pièce un thème violent et sombre.

scène V), le théâtre « du pays des rêves » (scènes II, III et IV), qui va se révéler, à la fin de la scène III, théâtre dans le théâtre, stratagème conçu par la Lune (le Théâtre) pour tromper l'Ours (le capitalisme spéculateur).

Au premier niveau de Théâtre, la pièce s'ouvre sur l'absurde, le chaos, comme débute la plupart des pièces de Claudel. Nous nous trouvons dans l'infirmerie d'un camp de prisonniers, dans le nord de l'Allemagne. Dans la baraque des contagieux, un prisonnier parle, dans un demi-sommeil, à sa femme morte, Marie. Leur fils unique, Jean, est mort à la guerre. La femme de Jean est morte aussi, en donnant naissance à deux jumelles. Qui va s'occuper des orphelins ? Ils n'ont plus que leur grand-père et le grand-père est prisonnier en Allemagne. De plus la famille a été ruinée, peu avant la guerre, par des investissements aventureux, ressemblant à ceux qui constituaient l'objet de la mission de Claudel au Brésil. Dans un semi-sommeil, le vieux prisonnier voit les trois petits enfants qui dorment, éclairés par la lune. Celle-ci lui apparaît alors. Elle l'invite à rêver le rêve qu'elle fait rêver aux enfants. On entend le tambour du pays des rêves. Voici, au deuxième niveau de Théâtre, la parade nocturne des marionnettes donnée à trois niveaux différents de public, les enfants endormis, leur grand-père prisonnier et les spectateurs réels. Va se dérouler sous nos yeux une intrigue folle, qui se révélera plus tard stratagème. La lune est amoureuse d'un aviateur infirme. Elle consulte un Ours en peluche sur la conduite à tenir. Cet Ours a un secret. Bourré de vieilles épreuves de *L'Homme qui rit*, il cache un gros diamant. Ce diamant attire, en rêve, l'esprit d'un financier malhonnête, celui-là même qui, au premier niveau de Théâtre, a ruiné la famille du prisonnier. À la scène III, nous découvrons l'aviateur infirme et Rhodô, « la fille du Rhabilleur »⁵ qui en est amoureuse. Rhodô va découvrir (à la lumière de la Lune qui sonde les cœurs) le diamant que cache l'Ours en peluche. Elle veut le prendre pour monter, après la guerre, une fabrique de moteurs d'avion. Dans la bataille qui s'ensuit, le diamant jaillit hors de l'Ours. Coup de théâtre, et de taille. Tout ce que nous avons vu était un stratagème. La Lune n'est pas du tout amoureuse de Paul, l'Aviateur. Toute cette histoire (se situant donc à un troisième niveau de Théâtre) n'était destinée qu'à tromper l'Ours et à lui arracher de force le diamant qu'il n'avait pas voulu, au début de la pièce, rendre de son plein gré. Or, à ce moment, le Chœur interrompt la représentation. C'est au spectateur sur scène, au « Prisonnier de l'enfer boche » qu'il demande ce qu'il faut faire de ce diamant. Le rendre aux enfants ? Mais alors ils n'auront plus besoin de Rhodô qui, grâce à eux, peut devenir la mère des enfants de ce Jean qu'elle a tant aimé. Le Chœur fait alors disparaître le diamant.

5. Comme certaine dame assise des *Victimes du devoir*, le Rhabilleur n'a aucune fonction dramatique. Il est simplement assis là ; au bord de la scène, et fume sa pipe.

Moulinet du Coupe-lune. Le diamant se dissout avec un éclat éblouissant⁶.

Ce conte de fées nous montre donc qu'il n'y a pas besoin de bonne fée, fût-elle aussi ingénieuse que la Lune inventant ce stratagème pour reprendre à l'Ours l'argent volé. Le chaos du monde se révèle, dans le processus de sa représentation, c'est-à-dire de son explication, suave musique.

La fable politique

L'Ours, dans la pièce, c'est le Mal. Ce personnage de financier véreux a une source biographique directe. C'est en partie pour éclaircir une affaire de prêt compliqué où les épargnants français avaient engagé et perdu des millions de francs, que Claudel est venu au Brésil. Et le financier dont l'esprit habite la nuit l'Ours en peluche a volé les épargnants et son ami Jean de la même répugnante manière :

L'Ours : Le fait que j'ai emprunté jadis, quinze millions sur un vieux bout de chemin de fer Decauville exploité par un âne borgne qui traversait un champ de cannes à sucre dans le Guatemala. Les gens du pays l'appelaient *l'Electro Burro* et moi je l'avais appelé la « Compagnie Auxiliaire Privilégiée des Chemins de Fer de l'Amérique Centrale »⁷.

L'Ours malhonnête se prépare d'ailleurs à une escroquerie de bien plus large envergure : lancer un emprunt sur la lune.

Les mines d'or de Phoebéland ! Les broyeurs de Hékatfontein ! Jouissance de Séléné-sur-Mer et de toutes ses cataractes⁸.

Féroce et imaginaire, comme Turelure (ou Habenichts), il a ruiné son camarade d'enfance et brûle, pour l'argent, d'un amour que rien ne peut assouvir :

Tout le monde me connaît à Paris. J'avais un yacht qui s'appelait l'Apache, où je me promenais avec des membres de l'Académie et une dame du Théâtre subventionné.

Quand j'allais à la chasse, j'avais le Garde des Sceaux derrière moi pour me charger mon fusil⁹.

Rhodô, « la fille du Rhabilleur », représente le Prolétariat, énergique, généreux, résolument tourné vers l'avenir, que symbolise l'Aviation¹⁰. La Lune est le Théâtre. Elle a, dans la pièce, trois visages : la lyrique créature du Prologue, la (fausse) vieille folle des scènes II et III, et enfin, brutale-

6. *Théâtre II*, op. cit., p. 633.

7. *Ibidem*, p. 610.

8. *Idem*.

9. *Ibidem*, p. 629.

10. Les aviateurs de Claudel rappellent les aviateurs de Brecht, celui de *La bonne Âme de Sé-tchouan*, qu'une femme aide, lui aussi, à s'envoler, et celui du *Vol de Lindberg*.

ment révélée, la bonne fée de la fin de la pièce. La Lune, la nuit, est le lieu de l'imagination, du rêve. À la fois unique et multiple, elle donne, comme le Théâtre, l'exemple de la liberté absolue. Dehors, le jour, le lieu des ombres et des mensonges, mais dans le rêve, la nuit, apparaît l'Esprit, la vraie vie.

La Lune : Je vais vous montrer la Vie. (Bruit d'un tambour au loin).

Le Prisonnier : (Comme un homme qui peut à peine parler). Quel est ce tambour ?

La Lune : C'est le tambour du Pays des Rêves ! Dors mon fils !¹¹

Le Chœur est le valet du Théâtre¹². De même que dans Shakespeare, où le Temps, joué par un seul acteur, apparaît « as chorus », le Chœur est ici un personnage unique. La marionnette chargée de le représenter évoque un fonctionnaire du siècle dernier :

Il a une calotte de velours, une grosse figure glabre, une redingote noire luisante, un pantalon trop long à petits carreaux noirs et blancs qui fait des tire-bouchons et des pantoufles rouges. Il tient à la main une espèce de coupe-papier en forme de lune¹³.

C'est l'Homme-dans-la-lune. Celui dont on voit se profiler la silhouette, portant un fagot les nuits de pleine lune ? Non. L'Homme-dans-la-lune est dans la lune « comme on dit de quelqu'un qu'il est dans la quincaillerie ou dans les suifs »¹⁴. Il s'occupe de la Lune. Il la sert. Il lui parle à la troisième personne, avec la perfidie des domestiques stylés¹⁵. Et devant la (feinte) fantaisie de sa maîtresse, il montre une (feinte) dignité méprisante. (« Je puis dire que j'en vois de toutes les couleurs depuis que je suis au service de Madame »)¹⁶. Le Chœur est, à un autre niveau, « valet dramaturgique. » Par rapport à la Lune ou aux autres personnages, ces « démenageurs suspects » qui risquent d'emporter bien loin, par leur lyrisme, cette « pièce intéressante », le Chœur est chargé, lui, des basses besognes : exposition, organisation de l'intrigue. Et de même qu'une femme de ménage a son balai et son seau, le Chœur est aidé dans sa tâche par deux instruments de science-fiction dramatique : l'Isolateur ou Coupe-lune et la lumière de la Lune, aux propriétés étonnantes. L'Isolateur a la

11. *Ibidem*, p. 601-602.

12. Voici comme il se présente :

« *L'Ours* : Qui êtes-vous ?

Le Chœur : Je suis le Chœur. C'est moi qui suis chargé d'escorter cette pièce intéressante et de veiller à ce qu'elle aille jusqu'au bout, et de donner un petit coup de main de temps en temps. Comme un pauvre homme qui suit à pied son petit bien que des démenageurs suspects traînent pour lui dans une charrette à bras » (*ibidem*, p. 606).

13. *Ibidem*, p. 605.

14. *Ibidem*, p. 608.

15. « Si Madame veut bien éteindre cette lanterne. Je me permets de faire remarquer à Madame qu'elle peut donner de la lumière par ses moyens personnels » (*ibidem*, p. 606).

16. *Ibidem*, p. 608.

forme d'un sabre. Il permet, renvoyant un des personnages à son inexistence, de pratiques apartés.

Dans les pièces qu'on joue, quand un acteur a besoin de ne pas entendre ce qui ne le regarde pas, vite, il faut le faire sortir, et des fois, dame, ça ne va pas tout seul. Moi, j'interviens avec mon instrument magique et je le réduis aussitôt à une espèce de néant conventionnel. C'est bien commode¹⁷.

Le Chœur dispose également d'un moyen de connaître rapidement les pensées des personnages. Il les mire (comme les ménagères le font pour les œufs) dans la lumière de la Lune. L'âme de Rhodô apparaît ainsi et l'on y voit « l'amour pur, la fidélité chevaleresque »¹⁸. L'âme de l'Ours fera « de toutes autres raies »¹⁹.

Le Chœur est aussi intermédiaire entre l'action et le public. C'est lui qui, une fois le diamant récupéré, s'adresse directement au "rêveur" pour lui demander ce qu'on doit en faire :

Rhodô : Mon diamant ! (Elle le saisit entre le pouce et l'index).

Le Chœur : (s'emparant du Coupe-Lune dont il fait un moulinet). Fixe !

(Tous restent figés. Le Chœur s'avançant sur le devant de la scène, au Prisonnier :)

Hé là-bas, l'homme, l'enseveli des Sept Voiles lunaires, le prisonnier de l'enfer boche,

Voilà ton diamant, nous l'avons retrouvé, qu'est-ce qu'il faut en faire ?²⁰

Le Chœur immobilise l'action, la fait recommencer à son gré, isole des personnages, inspecte leur âme. Tous ces pouvoirs ne font-ils pas de ce prétendu valet un maître absolu ? Il y a une pièce dans la pièce. La Lune n'est pas si folle, il s'agit seulement de le faire croire à l'Ours et lorsque le stratagème a réussi, le Chœur abandonne son personnage de valet. Comme dans la parabase de la comédie grecque, le Chœur est la présence de l'Auteur sur scène. Si la Lune est le Théâtre, le Chœur est le dramaturge, Claudel lui-même déguisé en "Homme-dans-la-Lune". Et à la fin de la pièce, le Chœur pose le masque. L'article possessif "notre" montre bien que le Chœur est plus qu'un simple domestique :

Le Chœur : Madame, c'est fini. Notre petit complot a réussi.

La Lune : Cet enfant que je protège, mon filleul, il a retrouvé son trésor ?

Le Chœur : Il est en lui et ne lui sera plus ôté !²¹

17. *Ibidem*, p. 606. Le Chœur se servira, par exemple, de son Isolateur pour exprimer ce qu'il pense de la Lune et l'amour qu'elle porte à Paul : « (Il manie l'Isolateur et la Lune s'éteint et se rallume tout à coup). Cette haute et respectable personne (coup de l'Isolateur) cette vieille folle (coup de l'Isolateur). Cette pure vestale à la lampe d'albâtre (coup de l'Isolateur) cette coureuse »... *Théâtre II, op. cit.*, p. 609.

18. *Ibidem*, p. 624.

19. *Ibidem*, p. 630.

20. *Ibidem*, p. 632.

21. *Ibidem*, p. 633.

Adieu Joseph ! Libéré de son personnage de domestique de bonne maison, le Chœur laisse libre cours à son lyrisme. Le rêve est destiné à duper le financier au diamant intérieur. Le Théâtre n'est pas fait pour distraire ou montrer le réel. Il est fait pour l'expliquer. On pense à l'utilisation politique de la théâtralité que font Brecht ou Genet. La folle fantaisie n'est là que pour créer un vertige et démasquer, rectifier.

Le rôle du Mal

Au moment où Rhodô tient le diamant entre le pouce et l'index, le Chœur usant du Coupe-Lune, immobilise l'action et s'adresse au Prisonnier, principale victime du Financier véreux. Que faut-il faire du diamant ?

Le Prisonnier : Il faut le rendre à l'enfant.

Le Chœur : Mais alors, il n'aura plus besoin de Rhodô, elle n'aura plus rien à lui donner de sa chair, de son sang.

Et ton fils, qui est au ciel, il n'aura plus besoin de celle-ci qui est sur la terre, et qui l'a pris pour son étoile à jamais, et qui lui a donné tout ce qu'elle avait corps et âme,

Et notre ami Paul, si elle n'a plus cette raison de travailler et de construire sa grande fabrique d'aéroplanes.

Qui sera l'essayeur et l'entraîneur de ces coursiers ailés qu'elle va détacher dans le ciel pour lui son seul élément désormais ?

Et à quoi aura servi ta propre captivité ?

Est-ce qu'une mère ne vaut pas plus qu'un diamant ?²²

Faut-il réparer le mal qui a été fait ? Non, car une réflexion sur les conséquences de ce Mal montre que le Mal est utile. Il relie. Les enfants n'ont plus rien mais leur détresse sauve Rhodô du désespoir. Ce Mal lui permet de devenir mère. Il la force, pour être à même de nourrir ces enfants, à ouvrir une usine de moteurs d'avion, à se servir de Paul, l'aviateur sans jambes qui sera « l'essayeur et l'entraîneur de ces coursiers ailés qu'elle va détacher dans le ciel »²³.

Ce conte de fées nous montre l'inutilité des fées. Ou plutôt : tout est féerie. De bonnes fées veillent sur notre existence dont tous les événements sont dirigés vers un Bien parfait. On comprend mieux le mot de « joie » employé par le Prisonnier à la fin de la pièce :

Ah ! Que s'il faut se réveiller, du moins que le souvenir de ces choses qu'il a vues une seconde avant le réveil ne s'efface pas,

Ou la joie seule, si elles s'effacent, dont elles étaient le signe mystérieux²⁴.

La « joie » procurée par le Théâtre ne provient pas du fantasque déferlement de personnages, de l'extravagance de leur comportement. Le

22. *Ibidem*, p. 632.

23. *Idem*.

24. *Ibidem*, p. 639.

Théâtre n'est pas un « rêve », une distraction. La Lune n'est qu'apparemment folle. Le Théâtre explique le monde. Et la joie qu'il doit dispenser provient de cette certitude que tout est parfait, que le Mal n'est qu'apparent, qu'il sert, finalement, à un plus grand Bien.

Tout a commencé, comme dans toutes les pièces de Claudel, par le chaos, le Mal absolu. Ce camp de prisonniers où gît le vieil homme malade, nous le retrouverons, plus de trente ans plus tard dans la troisième version de *Tête d'Or*. Cette prison est symbolique. C'est la Cour du Danemark où Hamlet contemple des crânes pourris, l'espace clos des pièces de Beckett. Le Prisonnier, c'est l'homme prisonnier du monde et le camp de prisonniers, c'est n'importe quel endroit du monde. Tout le théâtre de l'absurde, qu'il soit grimace ou plainte, montre le monde de la même manière. L'horreur quotidienne est d'autant plus insupportable qu'on n'en comprend pas le sens. Pourquoi toutes ces souffrances ? Jean est comme Job, un homme droit. Il n'a pas mérité les coups qui l'accablent, tandis que le financier qui l'a ruiné prospère, lui, tranquille, replet, heureux. Le Mal semble avoir frappé au hasard. Shakespeare l'a dit par la folie de ses rois déments et hagards, Beckett le dira par le silence de personnages clownesques, atterrés par l'absence de sens. Le monde semble régi par un Roi fou ou pire, un Roi méchant. À la limite, les jeux de double auxquels se livre Claudel dans *L'Ours et la Lune* suffiraient. Pourquoi avoir appelé le père et le fils du même nom « Jean » ? Pourquoi avoir donné à Jean et à son beau-frère le même métier d'aviateur ? De même, il y a deux Lunes, et la Lune est à la fois une et multiple.

L'Ours : Une remarque avant que nous poussions plus avant : n'auriez-vous pas une légère fluxion de la joue gauche ?

La Lune : Non, la joue gauche est correcte pour le moment, c'est un petit morceau de joue droite qui me manque et ensuite la joue gauche commencera à se réduire.

L'Ours : Et ça veut se mettre en ménage !²⁵

Un est deux. Le monde est étranger à la raison, qui se heurte à un réel fantasque, opaque, incompréhensible. Tous ces thèmes sont connus et constituent le fonds des littératures de l'absurde. Le travail de Claudel, qu'il effectue par le biais du Théâtre et de ses représentants va consister à nous montrer que le Mal est nécessaire, que le monde, loin d'être absurde, est absolument parfait, comme un très grand texte. *L'Annonce faite à Marie, L'Otage, Le Soulier de Satin, Le Livre de Christophe Colomb* : la folie partout règne. Un absurde enchaînement de circonstances accable les bons et élève les mauvais. Or, chaque fois, la pièce nous montrera l'ordre profond des choses. Il n'y a pas besoin de Théâtre politique et d'une rec-

25. *Ibidem*, p. 605. Autre incohérence, mais je ne suis pas très sûr, cette fois-ci, qu'elle soit volontaire. Les trois enfants du Prologue ne sont plus qu'un seul enfant, à la fin de la pièce.

tification du monde parce que le monde est parfait. Il nous suffit de parvenir à percevoir sa musique.

La première fonction pédagogique du Théâtre, telle qu'elle apparaît dans cette géniale farce pour marionnettes, serait donc d'expliquer l'apparente absurdité du monde. Revenons deux ans plus tôt, en 1915. Dans une autre pièce mineure, *La Nuit de Noël 1914*, pièce de propagande violemment anti-allemande, Claudel assigne une autre fonction au Théâtre. Celui-ci, par le biais d'un dramaturge-explicateur, lit le monde dont les événements et les réalités physiques sont l'alphabet d'un texte écrit dans l'Au-Delà.

SAINT-RÉMY-AUX-BOIS ET SAINT-RÉMY-AU-CIEL

Dans sa préface à la *Correspondance Claudel-Milhaud*, Henri Hoppenot (diplomate qui fut au Brésil le collaborateur de Claudel), raconte comment l'écrivain ayant suivi le Gouvernement français à Bordeaux, proposait des idées de propagande anti-germanique. Il avait un projet de film « dont la scène principale aurait représenté des cuirassiers pénétrant à cheval dans une grande salle de ferme pour y pourfendre des ulhans, également montés »²⁶. Et « il avait eu aussi l'idée, plus aisément réalisable, de petits tracts anonymes de deux pages, sur papier très mince, et dont le texte rédigé par lui dénonçait les atrocités allemandes, démontrant le bon droit des Alliés. Des artifices typographiques variés devaient forcer l'adhésion des lecteurs »²⁷. C'est cette tentative dont il annonce l'envoi dans sa version danoise, à Lugné-Poe, metteur en scène d'Ibsen. Et dans la même lettre du 27 janvier 1915, il lui apprend la création d'une autre œuvre de propagande, cette fois-ci théâtrale : *La Nuit de Noël 1914*²⁸. Il désirait que Lugné-Poe en assure la mise en scène et lui proposera dans une lettre suivante un endroit où la pièce pourrait être réalisée. Mais Lugné-Poe (nouveau motif de rancœur sans doute à porter sur le compte déjà lourd du metteur en scène) ne voudra pas s'occuper de *La Nuit de Noël 1914*. Ève Francis en lira un passage à l'Université des Annales en mars 1915. La pièce ne fut représentée qu'en janvier 1917, alors que Claudel était déjà au Brésil²⁹.

Le titre de la pièce l'indique : *La Nuit de Noël 1914* se rattache à la tradition des Noëls (ces drames para-liturgiques joués depuis le Moyen

26. Henri Hoppenot, préface à la correspondance Claudel-Milhaud, *Cahiers Paul Claudel* III, *op. cit.*, p. 8.

27. *Ibidem*, p. 9.

28. *Cahiers Paul Claudel* V, Gallimard, Paris, 1964, p. 167.

29. Cf. *Journal*, tome I, *op. cit.*, p. 372 et 374.

âge) en même temps qu'elle plonge dans l'actualité la plus brûlante. C'est en catholique que Claudel vient en aide à son pays. Il veut faire de la guerre de 1914-1918 une guerre sacrée. Or, l'Allemagne est un pays très fervent³⁰. La France, elle, est un pays matérialiste, « impie », « le pays de Voltaire et de Renan »³¹. S'il y avait guerre sacrée, ce serait plutôt l'Allemagne qui ferait figure de champion de la Foi. Tout l'effort de Claudel va consister à renverser la situation. Comment va-t-il amener le groupe d'enfants morts de toutes les nationalités, et les Anges eux-mêmes, à prier et à chanter pour la France, « la fille aînée de l'Église » ?

La Nuit de Noël 1914 se divise en une « scène » première et une « scène » II, elle-même composée de plusieurs scènes au sens habituel du terme³². Entre ces deux scènes, le rideau tombe et se relève. Le décor n'a pas changé. Mais nous ne sommes plus au même endroit. Le décor de *La Nuit de Noël 1914* désigne ainsi deux lieux différents, mais se manifestant sous les mêmes aspects : Saint-Rémy-aux-bois et Saint-Rémy-au-Ciel.

Une ligne téléphonique ayant été détruite, le village de Saint-Rémy-aux-Bois a été incendié. Une proclamation allemande sur un mur encore debout perpétue la menace. Ce village martyr, dont Claudel évoque l'église « sans toiture et à demi effondrée », est d'ailleurs situé près d'un lieu martyr : Reims, dont la cathédrale a été bombardée par les Allemands. Dans ce décor dialoguent, au début de la pièce, le Sergent (qui fut dans le civil, Évêque en Malaisie) et le Général³³. Les deux tombes sont celles de deux soldats, Jean, le séminariste, et Jacques, l'instituteur laïc, tués dans l'après-midi de la même balle. Lorsque le rideau se relève à la scène II, les tombes ont disparu. Où sommes-nous ? Toujours sur terre ? Non. Au Ciel. Jean et Jacques, les deux morts entrent, devenus pareils à deux enfants de quatorze ans, vêtus de longues robes blanches. L'athée a donné sa vie pour le séminariste et le sang du blessé sur ses épaules a été comme l'eau du baptême. Les voilà donc au « Paradis de l'Idée » avant

30. « Leurs souverains ne sont-ils pas des pieuses gens ? Il y en a un qui n'est pas capable de dire trois mots sans que le quatrième soit cette syllabe redoutée que nous-mêmes osons à peine prononcer », *Théâtre II, op. cit.*, p. 585.

31. *Ibidem*, p. 586-587.

32. Scène 1 : les deux soldats morts Jean et Jacques ; scène 2 : arrivée des enfants martyrs de toutes les nationalités (p. 577) ; scène 3 : le curé de Saint-Rémy-aux-Bois, mort lui aussi, est chargé de préparer les âmes au Noël éternel où elles sont sur le point d'accéder puisque *La Nuit de Noël 1914* se déroule au moment où les Âmes, libérées du corps, vont entrer, par la prière, au Paradis.

33. Prévoyant les conditions précaires dans lesquelles aurait lieu la représentation, Claudel craignait sans doute que les éléments chargés de représenter le décor ne soient pas lisibles. Pendant toute la scène première, le général ne fait que nommer les lieux qu'est censé représenter le décor.

« *Le Général* : Sergent, quelles sont ces tombes ? (...) (montrant la remise). Une baraque épargnée ? (...) (se penchant sur le puits). Un beau puits et qui a l'air profond. J'espère que l'eau est saine ? » (*Théâtre II, op. cit.*, p. 573).

d'entrer au « Paradis d'Amour »³⁴. Or, ce Paradis, ou ses portes, c'est toujours le même décor, le même village de Saint-Rémy-aux-Bois. Le Ciel est le double de la Terre. Saint-Rémy-au-Bois est le reflet de Saint-Rémy-au-Ciel :

Rien de ce qui arrive sur terre n'est perdu pour le ciel. Tout y trouve son sens. Tout y est devenu explicable, la même chose maintenant intelligible³⁵.

Tout signifie. Quel sera le sens de Saint-Rémy-aux-Bois ? L'église détruite (où un chœur d'Ange invisibles se manifesteront, chantant le répons de l'*Office des Innocents* et, à la fin, le *Gloria*) sera le lieu de la louange céleste. La cabane, où le cantinier rangeait son âne et où attend le bœuf, la grange où naquit Jésus, entre le bœuf et l'âne, la sanctification de la souffrance. Le puits terrestre fait communiquer la surface avec la profondeur. Le puits céleste fait communiquer la Terre et le Ciel. Se penchant au-dessus de lui, les enfants décriront la France, le monde en guerre. Le village brûlé proche de la cathédrale bombardée est à la fois Bethléem et le Golgotha. De ce décor réaliste, Claudel dégage l'intemporelle signification. De même, ces enfants martyrs tués par les soldats allemands sont le reflet des « Innocents » égorgés par le roi Hérode, prévenu par ses astrologues de la naissance du Messie. Ainsi, lorsque Jean voit arriver sur scène les âmes des enfants morts, on entend le chœur chanter, de l'intérieur de l'église dévastée, le répons de l'*Office des Innocents*.

Les « histoires » ou paraboles de L'Ancien et du Nouveau Testament ne sont pas simplement des anecdotes faites pour amuser un moment l'imagination. Elles ont un caractère que j'appellerai typique. Je veux dire qu'elles dessinent des attitudes en quelque sorte essentielles et monumentales de l'être humain, qu'elles rapportent des événements parfaits, qu'elles établissent des « standards », des thèmes dont tout ce qui arrive autour de nous n'est que le développement, l'illustration partielle ou la dégradation³⁶.

Les soldats allemands, reflets d'Hérode et, au-delà d'Hérode, du Mal, haïssent les enfants, dont la pureté est à l'image du Messie. Le Chœur, par la citation liturgique, donne l'explication de l'événement, non comme il se déroule dans l'Histoire, mais tel qu'il est inscrit pour toujours dans l'éternité. À cette foule éparse d'enfants morts, Claudel, avec un grand sens des réalités, ne demande qu'une participation réduite au minimum. Les

34. Claudel reprend cette idée dans le livre de Christophe Colomb :

« *Le Choriste* : Ce ne sont plus des vivants, mais des morts que nous voyons ?

L'Explicateur : C'est nous seuls qui sommes les morts et les cadavres puants.

Le Choriste : Cette enfant couronnée de pierreries plus spirituelles qu'une tiare faite de gouttes de rosée, quoi, c'est la grande Isabelle ?

L'Explicateur : N'est-il pas écrit que si nous ne redevenons comme des enfants, nous n'entrerons pas au Royaume du Ciel ? » (*Théâtre II, op. cit.*, p. 1182).

35. *Théâtre II, op. cit.*, p. 575.

36. *Note préliminaire à l'Histoire de Tobie et Sara, Théâtre II, p. 1537.*

enfants apparaissent, unis dans le silence. Très habilement, Claudel utilise à l'intérieur de la fiction la frayeur, qu'ils ne pourront manquer d'éprouver en apparaissant sur le plateau :

Jean : Vous tous, les égorgés, les fusillés, les mutilés, les perdus, les abandonnés, morts de froid, morts de misère, morts de ne pas manger,

Morts de peur et de désespoir,

Chers petits frères, venez ! nous ne vous ferons aucun mal.

Jacques : Ils nous ont vus et n'osent approcher.

Jean : Venez !

(Entre une foule d'enfants vêtus de longues robes blanches, les mains jointes ou les bras croisés. Ils viennent se masser sur le fond de la scène)³⁷.

Il y a les petits de Luneville « qui sont morts parce que les Bavares avaient réquisitionné tout le lait »³⁸, « les petits belges qu'on a brûlés dans une grange »³⁹, les petits anglais (« Un obus est tombé au milieu de leur école et ils ont sauté tous à la fois avec la bonne sœur »⁴⁰, « les orphelins d'un hospice où l'on avait mis le drapeau de la Croix Rouge », « les petits serbes qui ont le plus souffert quand les Autrichiens se sont sauvés »⁴¹.

Ces tout petits enfants morts attendent, regroupés autour de l'église détruite que minuit sonne et que le ciel s'ouvre⁴². Mais, pour que ce groupe unanime dans le silence devienne chœur conscient de son identité et prononce à la fin de la pièce, cette seule phrase, « Sauvez la France », il va falloir l'intervention d'un Explicateur, le premier dans le théâtre de Claudel.

Le curé de Saint-Rémy-aux-Bois est aussi un martyr. Il a été exécuté il y a cinq mois en compagnie de sa servante Marie. De même que sur terre il expliquait le monde du haut de sa chaire, au ciel, c'est lui qui est chargé de les préparer à « cette éternelle Noël qui va briller à minuit »⁴³. Le curé de Saint-Rémy-aux-Bois va transformer l'innocence passive de ces enfants en vertu active. Il explique à ce groupe « effrayé », « éperdu », qu'il ne faut pas craindre de ne pas trouver de place au ciel. Ils ont la chance d'être morts dans un état de pureté comparable à celui des anges. Bien qu'ils n'aient pas désiré leur mort, leur innocence transforme cette mort en martyre⁴⁴.

37. *Théâtre II, op. cit.*, p. 577.

38. *Ibidem*, p. 578.

39. *Ibidem*, p. 579.

40. *Idem*.

41. *Idem*.

42. *Ibidem*, p. 581.

43. *Ibidem*, p. 582.

44. « L'être en état de grâce, comme il ne cesse pas d'être uni au Christ, s'il vient à subir le martyre, comme il ne cesse pas d'être en état d'assentiment à son Créateur, participe à la même passion et en dilate sur tout ce qui l'entoure la vertu d'expiation et de rachat. Ce n'est pas fausement que vos mères, quand elles vous serraient dans leurs bras, vous appelaient leurs petits Jésus ! » (*ibidem*, p. 584).

Assimiler les enfants tués pendant la guerre de 1914-1918 à des martyrs revenait à assimiler ceux qui les auraient massacrés à des symboles du Mal. Le curé va développer cette argumentation. La subtile démarche de Claudel va conduire à faire prier des enfants serbes pour la France. Le curé demande d'abord le pardon des bourreaux, mais ce pardon est difficile... Le curé va donc accuser l'Allemagne, mettant ses crimes en évidence, ses crimes dont nous avons, à la fois par le décor et les personnages, le regard plein, puis il va considérer la France :

Un pays si peu édifiant ! Que pèse-t-il au regard de ces empires religieux ?⁴⁵

Tous les enfants se précipitent alors pour regarder à travers le puits⁴⁶, par où l'on aperçoit la France, cette France impie mais où se déroulent des scènes très édifiantes : « un colonel qui dit la messe et tout le régiment est à genoux dans la boue autour de lui », « un médecin-major dans le coin d'un hôpital, qui vient de se convertir et qui essaye de dire son chapelet », « un rabbin à genoux près d'un mourant et qui lui fait baiser le crucifix » :

M. le Curé : Quoi ! Est-ce là ce pays de Voltaire et de Renan ?

Un autre enfant : Je vois le petit-fils de Renan !

M. le Curé : Que fait-il ?

L'Enfant : Il est par terre, les bras en croix, avec le cœur arraché, et sa figure est comme celle d'un ange !⁴⁷

La France n'est pas ennemie de la religion, elle défend la religion :

Car chaque peuple est né pour lui-même, mais la France est née pour tout l'univers afin qu'elle lui porte la joie !⁴⁸

D'ailleurs, n'y a-t-il pas eu des signes en faveur de la France, dont les sept armées se sont retournées toutes à la fois « en cette veille de la Nativité de Notre-Dame, le jour de la bataille de la Marne ! ». Et, contre l'armée des fils du diabolique Luther, n'y a-t-il pas sept peuples ? La guerre se métamorphose en une lutte apocalyptique entre le Bien et le Mal. Claudel va réussir à faire s'équivaloir, dans la prière finale, le *Gloria* et les « Sauvez la France », devenus presque termes liturgiques. L'Explicateur « instruisant » le chœur sur scène nous instruit également. Puisque ces enfants morts sont des martyrs, c'est donc que les Allemands

45. *Ibidem*, p. 585.

46. L'image du puits par lequel communiquent les deux mondes vient du folklore chinois : « Le folklore chinois abonde en histoires de vivants qui s'y [dans l'autre Monde] sont aventurés. / C'est un mandarin qui se fait descendre par une corde dans un puits profond... » (*Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 1965, p. 1082).

47. *Ibidem*, p. 586. Le petit-fils de Renan, l'officier Psychari, tué au début de la guerre, avait été « converti par le même Dom Besse qui avait accueilli Claudel à Ligugé [et] s'apprêtait à quitter l'état militaire pour la bure des Dominicains » (Michel Brethenoux, dans *Claudel politique*, L'Aéropage, 2009, p. 134, note 94).

48. *Ibidem*, p. 589.

sont des bourreaux. La France a le Ciel de son côté. Et maintenant que ce groupe innocent n'a plus aucun doute sur les vertus actives de son innocence, il va brièvement se manifester, en priant pour la France pendant que les Allemands à nouveau vont bombarder Reims⁴⁹.

Minuit marque pour le chœur des enfants l'entrée au Paradis. La grange s'illumine, l'église s'illumine, un grand silence se fait... Tout se tait pour entendre les Allemands sonner les douze coups de minuit en bombardant douze fois la cathédrale de Reims. Au premier coup, le décor se montre tel que nous l'avions pressenti. Saint-Rémy-aux-Bois, Saint-Rémy-au-Ciel ne sont que des images de Bethléem.

La porte de la grange s'ouvre et l'on voit la scène de Noël — la Vierge, l'Enfant, Saint Joseph, le bœuf et l'âne — telle qu'on a l'habitude de la représenter dans les églises⁵⁰.

Va suivre un étonnant mélange de chants liturgiques, de voix parlées, alternant avec des voix seules et des coups de canon⁵¹, et ceci jusqu'au douzième coup où les voix des Anges, à l'intérieur de l'Église, terminant le *Gloria*, semblent répondre « Amen » à la prière des enfants⁵².

La musique n'est pas encore « à l'état naissant », mais toutes les échelles du son sont employées : le bruit (les coups de canon), la parole simple, la parole rythmée (le chœur d'enfants vociférant « Sauvez la France ») et le chant (le chœur d'enfants d'Anges chantant le *Gloria*).

On pourrait donner à ces contrastes musicaux un sens spirituel. Au chant des Anges s'oppose le vacarme du canon allemand, comme au Paradis s'oppose l'Enfer. Entre les exquis, célestes mélodies et les infernales explosions, parle le Chœur des voix de la terre celui des enfants et leur coryphée. Cette apothéose est une liturgie. Ce chœur et ce curé, c'est le Prêtre et l'assistance, alternant le texte et la prière. Et voici, dans l'intercession auprès du trône, reconstituée par le son, la structure du monde « sur son

49. On peut s'étonner de la haine qu'éprouve Claudel vis-à-vis des Allemands. Pour un chrétien, que signifie la nationalité ? Mais les Allemands sont protestants. La guerre avec les Allemands est la guerre de religion. C'est la guerre de la foi contre la raison critique : « Contre leur Goethe et leur Kant et leur Nietzsche et de tous ces souffleurs de ténèbres et de pestilence dont le nom même fait horreur. / Et contre leur père à tous, l'apostat Martin Luther, qui est avec le diable ! » *Idem*.

50. *Ibidem*, p. 590.

51. *Idem*.

52. Claudel dans une *Note sur Christophe Colomb* dira comment Milhaud et lui ont montré : « comment l'âme arrive peu à peu à la musique, comment la phrase jaillit du rythme, la flamme du feu, la mélodie de la parole, la poésie de la réalité la plus grossière et comment tous les moyens de l'expression sonore depuis le discours et le dialogue soutenus par de simples batteries jusqu'à l'éruption de toutes les richesses vocales et orchestrales, se réunissent en un seul torrent à la fois divers et ininterrompu. Nous avons voulu montrer la musique non seulement à l'état de réalisation, mais à l'état naissant, quand elle jaillit peu à peu d'un sentiment violent et profond ». *Note sur Christophe Colomb, Théâtre II, op. cit.*, p. 1493.

triple étage » telle que Claudel l'a pressentie dans le décor de *l'Annonce* à Hellerau et voudra la reproduire dans sa mise en scène de *l'Orestie*. Les différents degrés de la parole reproduisent l'étagement de l'Univers.

La Nuit de Noël 1914 annonce bien des œuvres futures de Claudel. *La Parabole du Festin* nous transportera à l'intérieur de la cathédrale dévastée. *Le Livre de Christophe Colomb* reprendra l'idée des personnages redevenus enfants, s'attardant aux portes du Paradis. Le curé de Saint-Rémy-aux-Bois est le premier d'une longue liste d'« Explicateurs ». *Au quatrième toc*⁵³ écrit pendant la seconde guerre mondiale, juxtapose le bruit d'un immense métronome et d'un chœur de victimes innocentes, reprenant le contraste, utilisé ici entre le chœur des voix et le bruit inhumain. Enfin, Claudel orchestre pour la première fois un vaste effet à la fois musical et spectaculaire. Et ce domaine où se joignent les ressources du Théâtre et celles du concert, le dramaturge musicien se plaira de plus en plus à l'exploiter. Tous les textes écrits entre 1927 et 1939, *Le Livre de Christophe Colomb*, *La Sagesse*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, etc., révéleront une oreille de musicien, équilibrant le mélange des voix, le rapport entre les divers degrés de sons, une sensibilité dont Honegger dira, plus tard, la finesse. Surtout, *La Nuit de Noël 1914* nous montre une réalité double. Saint-Rémy-aux-Bois est absolument identique à Saint-Rémy-au-Ciel. Rapprochons ce thème de ce qu'il écrit à propos des croyances chinoises :

La vie future est pour ainsi dire en vide et en creux ce que celle-ci est en relief⁵⁴.

Le réel est un alphabet grâce auquel nous pouvons comprendre l'Au-Delà⁵⁵. Le travail du dramaturge consistera à nous expliquer ce double céleste, la signification intemporelle des actions ou des personnages que

53. Paul Claudel, *Au Quatrième toc* dans *Supplément aux Œuvres Complètes*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990-1994, tome III, p. 210-215.

54. Paul Claudel, « Les superstitions chinoises », *Œuvres en Prose*, Gallimard, Paris, 1965, p. 1082.

55. « R[enard] ne concevait l'image que comme un objet concret reflétant un autre objet concret. La fourmi ressemble au chiffre 3, etc. Soit, mais cela ne va pas très loin. Il y a une autre forme de l'image qui en fait un instrument de connaissance et de découverte, supérieur encore au syllogisme ! C'est l'analogie dont S[aint] Bonaventure a donné la formule.

Dans Renard : $a = b$ en donnant au signe = , sens non pas d'égalité, mais de valeur.

Dans S[aint] Bonaventure : $\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$

Le rapport de a à b est équivalent à celui de c à d et nous comprenons pourquoi comparaison est raison et pourquoi une image a valeur de preuve. C'est tout un monde qui s'ouvrirait ainsi à moi. En somme, le monde physique est comme une espèce d'abaque qui nous fournit le matériel nécessaire pour connaître le monde invisible » (Lettre de Claudel à Léon Guichard du 26 décembre 1930, *Journal*, I, *op. cit.*, p. 1367-1368).

le Théâtre nous montre. Artaud développera des thèmes semblables dans le *Théâtre et son double*. Loin d'être une distraction, le Théâtre est un outil de connaissance par lequel nous pouvons accéder à la compréhension de l'infini.

Ces deux pièces mineures, rarement jouées, indiquent donc ce qui pourrait être un nouveau Théâtre sacré, tel que le conçoit Claudel. Ce Théâtre serait d'abord un anti-théâtre de l'absurde. Si tout semble dans le monde, hagard déferlement de circonstances sans lien, le rôle du Théâtre est de montrer la Providence au travail. Il n'est pas nécessaire de modifier l'ordre du monde parce que le Mal, lui aussi, a un rôle. Il lie, il répare, il permet d'accéder à un Bien supérieur. Claudel se rattache ainsi à une tradition très ancienne, à un texte biblique antérieur aux textes de Théâtre, le *Livre d'Esther*. Lorsqu'on lit le *Livre d'Esther*, tout semble incohérent. Au centre, un roi au comportement absurde, Assuérus, qui au début du texte humilie sa femme sur le conseil de ses ministres (et le *Midrach* dit même qu'il la tue) et à la fin, tue son ministre, Aman, sur le conseil de sa femme Esther. Coups de théâtre, festins, sanglots, destruction de peuples pour satisfaire des gloires personnelles, tout semble faire signe vers un monde incohérent, fou. Or, cette folie n'est qu'apparente. Tout se dirige vers l'établissement d'un ordre supérieur, où chaque geste, chaque « hasard » trouve sa signification. Le Mal a son rôle dans le monde ; il n'est qu'une étape du Bien. Ce Théâtre sacré nous montre une réalité double. Chaque réalité a son double céleste. Tout veut dire. L'explication du monde est comme une gigantesque explication de texte. Le curé de Saint-Rémy-aux-Bois est lyrique, le Chœur de *L'Ours et la Lune* comique. Les futurs explicateurs du Théâtre de Claudel, l'Annoncier du *Soulier de Satin*, l'Explicateur du *Livre de Christophe Colomb* réuniront les deux genres. Claudel, à peine masqué, nous explique, dans la joie, le monde, signifiant comme un texte écrit dans le grand livre de l'Au-Delà.