

Les dernières farces de Paul Claudel : «regard en arrière» ou «regard en avant» ?

Paul Claudel reconnaissait deux attitudes face à la vie qu'il expliquait par une image ferroviaire. En voyage, certains passagers choisissent «la banquette arrière» et tournent le dos à l'avenir pour contempler le plus longtemps possible le passé ; d'autres, «couragementement», choisissent la «banquette avant» : «ce qui les intéresse, ce n'est pas ce qu'ils laissent derrière eux, c'est ce qui va arriver de nouveau et d'inépuisable¹». Malgré la volonté affichée par Claudel de toujours choisir dans la vie la «banquette avant», Jacques Petit affirmait que ce dernier n'avait pas toujours «été capable de vivre ainsi²». Il prenait pour preuve le besoin incessant qu'avait le poète de revenir sur ses œuvres achevées et de les réécrire. Si l'on se restreint aux dernières pièces (la vieillesse accentuant le phénomène), l'on s'aperçoit en effet qu'entre 1945 et 1955 l'œuvre dramatique de Claudel est entièrement tournée vers le passé. Il se consacre à réécrire, pour Jean-Louis Barrault, *Partage de midi* en 1948 puis *L'Echange* en 1951. Il écrit encore des petites bouffonneries qui sont aussi des réécritures : *La Lune à la recherche d'elle-même* en 1947, reprise de *L'Endormie* ; *Le Ravissement de Scapin* en 1949, réécriture de la farce de Molière ; les quelques pages de la troisième version de *Tête d'Or* en 1949 ; et le prologue qu'il écrit pour *Protée* en février 1955, vingt et un jours avant sa mort.

Ces textes de vieillesse ont été mal accueillis par les admirateurs de Claudel qui regrettaient le lyrisme des premières versions et goûtaient peu le style «familier, et volontiers vulgaire, comique ou plutôt dérisoire³» qu'y adoptait le poète. Selon Jacques Petit, Claudel est «incapable (...) de revivre le drame ancien⁴» et ne l'admet que «déformé, reconstruit, schématisé⁵». Il est curieux de constater cependant que tous ces textes, s'ils sont pour Jacques Petit et les gens de sa génération l'expression d'un «regard en arrière» plutôt regrettable, constituent aux yeux de leur auteur des «regard[s] en avant», des expériences visant à renouveler les formes du théâtre et à trouver «une sorte de nouveau départ qui pourrait nous apporter peu à peu la matière d'un style neuf, capable de nettoyer bien des choses⁶». Claudel aurait-il été mal compris, ou bien se serait-il laissé aller à regarder en arrière alors qu'il pensait regarder en avant ?

¹ P. Claudel, «La Banquette avant et la banquette arrière», in *Contacts et circonstances, Œuvres en prose*, La Pléiade, 1965, p.1311.

² J. Petit, «En art il n'y a pas de définitif», in «*Le Regard en arrière*», quelques drames et leurs versions successives, sous la direction de Jacques Petit, *La revue des Lettres modernes*, n^{os} 114-116, série «Paul Claudel» n^o 2, 1965, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Cité par J.-L. Barrault dans «Un Claudel vivant», *Cahiers Renaud-Barrault* 25, Julliard, 1958, p. 9.

LE REGARD EN ARRIERE

1– Claudel exégète de son œuvre

Les dernières farces de Claudel sont bien un moyen pour le vieux poète de contempler le chemin parcouru. Tenailé par le besoin d'expliquer à la postérité ses œuvres passées, il revisite ses pièces pour en faire l'exégèse. Ainsi dans *La Lune à la recherche d'elle-même*, Claudel ajoute à la pièce de *L'Endormie*, qu'il réécrit, un personnage nommé le Chœur. Ce personnage, inventé en 1917 dans *L'Ours et la Lune*⁷, est un porte-parole bouffon de l'auteur, chargé de commenter la pièce au cœur même de l'action : il se définit lui-même comme le «substitué d'un affréteur pas très sûr de sa cargaison⁸» (autrement dit de l'auteur). Il ouvre la pièce en disant : «Je vais vous expliquer!⁹» et en effet, il cherche à nous faire comprendre la genèse de *L'Endormie*. Il présente donc le jeune auteur, «bourré (...) de vers latins et de catarapatacades grecques¹⁰», imprégné de «faunes et de faunesses» et de «tout ce que le robinet classique peut lâcher dans l'avidité d'un petit garçon¹¹». Il présente ses émotions poétiques, sa fascination pour les nuits de pleine lune, «cette extase magnétique», «ce silence fasciné», «cet océan extatique», et en même temps ce «besoin sauvage de folie, de violence, de hurlements, de galops forcenés!¹²».

De même, lorsque Claudel écrit pour la troisième fois *Tête d'Or* en 1949, il cherche avant tout à expliquer son drame. Réutilisant l'idée –inventée dans *Le Ravissement de Scapin*– du «théâtre à l'état naissant», il nous montre des acteurs en train de mettre en scène *Tête d'Or*. Claudel expliquait à Jean-Louis Barrault que, pour «comprendre *Tête d'Or*, il faudrait recréer cette atmosphère de prison dans laquelle [il vivait] à cette époque des Taine et des Renan. Il faudrait rebâtir ce couvercle matérialiste sous lequel [il étouffait]¹³». C'est pourquoi il décide de «faire jouer *Tête d'Or* dans un stalag, par des prisonniers, entre des barbelés, et sous le bombardement des avions¹⁴». Le prisonnier qui joue Simon Agnel est aussi le metteur en scène, mais il ne tarde pas à se confondre avec l'auteur, ce qui en fait l'Explicateur de *Tête d'Or*. C'est ainsi qu'il veut faire ressentir à ses camarades l'état d'esprit des personnages de la pièce : le désarroi de Cébès, ce «petit bonhomme tout nu qui a eu l'idée de pousser tout seul¹⁵» et qui se sent orphelin au monde, ou encore la rage de l'adolescent qui ne trouve pas sa place au monde parce que «les anciens (...) s'tiennent serrés, les

⁷ Il réapparaît dans *Le Soulier de satin* sous les traits de l'Annoncier et de l'Irrépressible, et dans *Le Livre de Christophe Colomb* il se nomme l'Explicateur.

⁸ *La Lune à la recherche d'elle-même*, in *Théâtre* tome 2 (*Th*₂), La Pléiade, 1965, p. 1322.

⁹ *Ibid.*, p. 1321.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1322.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, pp. 1322 ;1323.

¹³ P. Claudel, lettre à J.-L. Barrault in *Théâtre* tome 1 (*Th*₁), La Pléiade, 1967, p. 1241.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1242.

¹⁵ *Tête d'Or* 1949, acte I, ms 2, *Th*₁ 1253-1254.

vaches !¹⁶» Il leur explique aussi la signification de la pièce et la symbolique des personnages qui servent tous à représenter les états d'âme de leur auteur :

C'était moi, le Roi, cette espèce de vieux homme qui ne peut pas dormir et qui erre tout seul en se tordant les mains et en sanglotant dans la grande maison abandonnée...
(...) Oui, et c'était moi Cébès en même temps, Tête d'Or et Cébès en même temps, comme quelqu'un qui n'arrive pas à se séparer pour être deux (...). Tu ne comprendras jamais ce que c'est que de se démener à trois ou quatre sous la même paire de côtes
C'était moi, les types qui attendent, et c'est moi le type qui suis attendu¹⁷

2– Claudel exégète de sa vie

En expliquant ses œuvres antérieures, c'est donc sa propre vie que Claudel tente de comprendre. Il réécrit ses pièces pour essayer d'extraire le sens des drames de sa vie qu'il y a transcrits et pour en tirer une leçon universelle. Ainsi *La Lune à la recherche d'elle-même* est une réflexion sur les premières ardeurs poétiques aussi bien que sur les premières ardeurs sexuelles. Le jeune Poète a vu une femme et, en lui courant après, il a traversé la frontière. Il est passé «de l'autre côté de la métaphore», mais aussi de l'autre côté de la morale.

Il s'agit là d'un résumé schématique de la jeunesse de Claudel : en suivant l'appel de la femme et de sa vocation poétique pour lesquelles il a renoncé à la vie monastique en 1901, il s'est retrouvé de l'autre côté de la morale à Fou-tcheou, dans les bras de son amante Rose Vetch. Tout au long de cette liaison dramatique et passionnée, il a craint à plusieurs reprises d'y perdre son âme. Laissant de côté tous les détails autobiographiques, *La Lune à la recherche d'elle-même* donne une version symbolique et bouffonne de ce drame des tentations de la poésie et de la chair. Lorsque le jeune Poète arrive dans ce monde de l'envers, il est conduit devant le tribunal faunesque. Mais en fait de punition, ce tribunal se borne à exciter ses désirs les plus bas en lui décrivant la femme qu'il a poursuivie : cette femme est la Lune¹⁸. Elle s'appelle Strombo, et ce n'est guère un modèle de décence et de vertu : elle boit tellement qu'elle en est malpropre et se couvre de taches¹⁹. C'est une telle coureuse qu'elle «fout[...] le camp» tous les soirs «à cinquante mille kilomètres²⁰» pour passer la nuit dans le lit des gens. Les deux faunes, ses tuteurs, se plaignent d'elle amèrement :

DANSE-LA-NUIT.– Les limites sacrées de l'administration et du bon sens...

¹⁶ *Tête d'Or* 1949, acte II, ms 1, publié dans M. Lioure, *Tête d'Or de Paul Claudel, Introduction, inédits, variantes et notes (TOPC)*, Ann. Litt. de l'Univ. de Besançon, Les Belles Lettres, 1984, p. 299.

¹⁷ *Ibid.* p. 292.

¹⁸ Claudel s'écarte ici de *L'Endormie* pour reprendre le thème de *L'Ours et la Lune* : les frasques de la Lune amoureuse d'un petit jeune homme.

¹⁹ *La Lune à la recherche d'elle-même*, Th₂ 1326.

²⁰ *Ibid.*, p. 1327. Autre allusion à *L'Ours et la Lune*.

VOLPILLA.– Elle s'en fout ! Elle passe à travers ! Ah on a bien du mal ! L'autre jour, tu sais où c'est que c'est qu'on l'a retrouvée ? Dans un coffre-fort ! Je vous demande un peu ! En pleine nuit il a fallu réveiller le serrurier et le juge d'instruction ! Comme c'est agréable !²¹

Ivresse, libido et attirance pour les coffres-forts, voilà qui suffit à faire de Strombo la caricature grotesque de tous les appétits terrestres : cupidité, gourmandise, luxure et transgression. Les deux faunes ont beau se plaindre fort bourgeoisement d'elle, ils n'ont de cesse d'inciter le jeune Poète à la rejoindre, de même qu'ils l'incitent à pratiquer cette dérisoire activité qu'est la poésie : «Vous êtes un poète, n'est-ce pas ? / Vous êtes habitué à ramper. (...) Alors, vas-y, mon garçon ! Rampe, rampe, rampe, rampe ! Comme si tu avais douze pieds sous l'estomac ! (...)», «On a mis [la rime] *Pourpre* là devant toi, bien en évidence / (...) Maintenant il s'agit de [la] rattraper²²».

Cependant, si les deux faunes tentateurs initient le jeune homme à la faute en le faisant ramper sur ses douze pieds de poète à la recherche d'une femelle libidineuse, ils le conduisent paradoxalement à la plénitude et à l'apaisement. A la fin de sa quête, le Poète est devenu «bien sage» : «Ce qu'on lui a mis dans les bras, ce n'est plus un météore en rupture d'équation, ni le sanglier d'Erymanthe, ou je ne sais quel poisson monstrueux, c'est une grosse jeune fille blonde. (...) Une jeune personne en robe blanche avec une couronne de fleurs d'oranger sur la tête. (...) il lui suffit de cette respiration régulière à son côté pour comprendre que c'est le sacrement à la fin entre ses bras qui triomphe.²³». C'est donc le thème de l'*«etiam peccata»* qu'illustre *La Lune à la recherche d'elle-même* à la suite du *Soulier de satin*. Même le péché sert. La faute est le premier pas d'un chemin qui conduit à Dieu et les souffrances de l'amour adultère aident le pécheur à retrouver la route du paradis. Claudel éclaire aussi le rôle de la femme dans la dialectique de la perdition et du salut : la tempête sensuelle que déchaîne la Lune autour du petit Poète est sa manière à elle de lui faire «un petit signe cochon²⁴». Cependant, si elle lui fait signe, c'est parce qu'elle a besoin de lui pour découvrir «sa propre figure²⁵». Partie à la recherche d'elle-même, Strombo a besoin de l'amour du Poète pour découvrir son âme, de même que le Poète a besoin d'elle pour découvrir la sienne. «Il n'y a pas deux amours²⁶» disait Claudel en citant Lacordaire : *eros* est la préfiguration d'*agape*. Caricature grotesque de tous les appétits terrestres, Strombo illustre l'idée que l'attirance sexuelle amène les amants à découvrir l'amour du prochain et l'amour des âmes. Au terme de cette épreuve qu'est l'amour terrestre, le Poète apprendra à «ferme[r] les yeux» pour regarder²⁷, autrement dit à se prêter au regard de l'âme, cet «œil qui écoute» Dieu avec attention.

²¹ *Ibid.*, p. 1328.

²² *Ibid.*, p. 1332.

²³ *Ibid.*, p. 1333.

²⁴ *Ibid.*, p. 1329.

²⁵ *Ibid.*, p. 1331.

²⁶ P. Claudel, *Journal* tome 1, la Pléiade, Gallimard, 1968, p. 375.

²⁷ *La Lune à la recherche d'elle-même*, *Th*₂ 1331.

3–Autodérision

Claudiel réécrit ses pièces pour repérer la Providence à l'œuvre dans chacun des épisodes qui ont agité sa vie, mais cela lui permet aussi de porter un regard détaché sur sa vie et de rire des illusions et des fureurs de sa jeunesse. Ainsi dans *La Lune à la recherche d'elle-même*, les ambitions amoureuses et poétiques du héros sont sans cesse tournées en dérision. Il ne s'agit plus de la dérision amère et révoltée qui s'exprimait dans *L'Endormie*. C'est plutôt la dérision amusée du vieillard qui sait que tout cela s'est bien fini et que ce que son ancien moi prenait terriblement au sérieux n'était pas bien important. De même, dans *Tête d'Or* 1949, Claudel s'amuse de la révolte qui, au moment de sa conversion, le dressait contre Dieu, cette révolte qui agite Cébès et Tête d'Or. Simon, parmi ses nombreuses fonctions symboliques, représente (en tant que metteur en scène) Dieu. C'est un dieu qui aime faire enrager ses créatures, c'est-à-dire ses acteurs. Il donne le rôle de Cébès à deux acteurs, Jean (la part du jeune Claudel qui était attiré par Dieu) et Marcel (la part du jeune Claudel qui rejetait la conversion). Metteur en scène tyrannique et cruel, il se moque d'eux : «Lui, Jean, tu comprends, c'est un bon petit. I voulait se faire frère de la Doctrine Chrétienne, c'est pur, c'est frais comme un brin de muguet. Ça sent bon²⁸». Il torture aussi Marcel. Sous prétexte de le mettre «dans le sentiment» pour l'aider à jouer son rôle, il s'amuse à lui prédire l'infidélité de sa femme en son absence : «C'est un autre, mon vieux, qui la tient entre ses bras dans la réalité. Tra la la ! Y a longtemps qu'al' ne t'écrit plus ?» ; «Toutes les conditions pour faire un bon mariage. T'as beau pas êt' là, on ne pense qu'à toi je te dis. Y a un type dans son lit avec elle pour ne penser qu'à toi tout seul²⁹». Dès lors Simon, le dieu metteur en scène, doit faire face à une révolte de ses acteurs qui demandent des comptes à ce créateur sadique :

M[ARCEL].– (...) Reste où tu es. C'est à travers toi que je vas y causer ce q' j'ai à lui dire, à ce monsieur !

S[IMON].– Il a l'air en colère, le monsieur.

M[ARCEL].– Oui, que je suis en colère et le Jean qu'est entre nous, oui, pour sûr qu' i se mettrait ben en colère aussi, s'i' pouvait.

S[IMON].– J'aime ça, qu'on soit en colère.

M[ARCEL].– Pourquoi que vous m'avez fait ça ?

S[IMON].– Pourquoi que je t'ai fait ça et que je t'ai pris ta femme qu'avait quatre ans de plus que toi et que je l'ai amenée avec moi «dans une région lointaine» et q. je te l'ai rapportée

Dans un sac (...)

M[ARCEL].– Oui, pourquoi q' vous m'avez fait ça ?³⁰

²⁸ *Tête d'Or* 1949, acte I, ms 2, in *TOPC* p. 277 (et *Th*₁ 1254).

²⁹ *Ibid.*, pp. 274 ; 276 (et *Th*₁ 1252 ; 1254).

³⁰ *Tête d'Or* 1949, acte I, ms 1, in *TOPC* pp. 284-285.

Cette colère de Marcel est pour Claudel un moyen de se moquer de tous les cris de révolte contre Dieu qu'il a poussés dans sa vie et dans son œuvre, en particulier les reproches de Mesa contre Celui qui faisait «le Dieu avec [lui]³¹», ou encore le cri de Christophe Colomb : «Plût au ciel que je n'eusse jamais connu ce tyran injuste et impitoyable !³²» Les réponses bouffonnes de Simon soulignent tout le ridicule de la créature qui, reprochant à Dieu l'existence du mal, voudrait faire le procès de son Créateur et se débarrasser de Lui.

LE REGARD EN AVANT

1– Portrait de l'artiste en pécheur

Cependant la distance et l'ironie dont font preuve ces textes montrent bien que Claudel n'est pas de ceux qui regardent en arrière avec nostalgie, dans l'espoir illusoire de s'accrocher à la vie et de faire revivre un passé qui n'est plus. Au contraire, si Claudel se tourne vers le passé, c'est pour faire le bilan de sa vie au moment où il se prépare à la mort. Ce regard en arrière est donc motivé par un regard en avant. Le prologue à *Protée*, qui est construit sur le modèle de la parabole des talents, le montre bien. Iris, la messagère des dieux, vient demander au Vieux Poète les films qui représentent ce que Claudel a fait de ses talents d'écrivain et plus généralement de sa vie. Le Vieux Poète semble peu pressé d'accéder à la demande d'Iris. Cette dernière le trouve endormi «*sur une table couverte de papiers, la tête entre ses bras*³³». Lorsqu'elle essaie de le réveiller, il pousse un «*grognement désagréable*» ou «*fait un geste pour l'écartier*³⁴». Ce sommeil peut être vu comme une préfiguration de la mort, mais il est aussi le signe de la paresse et de l'impréparation du pécheur que l'arrivée de la divine messagère prend au dépourvu. Refusant de répondre à la demande d'Iris, il se rendort avant qu'elle ne lui demande ses films, ou rechigne à l'aider lorsqu'elle fouille le gros tas : «Je n'ai jamais fait tant d'effort, j'ai pas l'habitude. / (...) Toute ma vie, je n'ai jamais fait que les choses les plus faciles³⁵». «On obtient tout de moi en ne me demandant rien³⁶». Si le Vieux Poète bouffonne, c'est qu'il n'a pas la conscience tranquille. Comme le serviteur paresseux de la parabole, il a en effet enterré ses talents au lieu de les faire fructifier, ou plus exactement il «les [a] mis dans une armoire qu'[il a] fermée à clef³⁷». Par ailleurs, il vaudrait mieux pour lui qu'on n'y regardât pas de trop près... Il y a en effet des

³¹ *Partage de Midi*, acte III, *Th*₁ 1050.

³² *Le Livre de Christophe Colomb*, I₁₇, *Th*₂ 1160.

³³ Prologue à *Protée*, inédit, in M. Autrand, *Protée de Paul Claudel, Introduction, variantes et notes*, Ann. Litt. de l'Univ. de Besançon, Les Belles Lettres, 1977, p. 141.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 142.

³⁶ Prologue à *Protée*, *Th*₂ 1433.

³⁷ *Ibid.*

choses à faire peur dans ces pellicules-âme³⁸ et le tout n'est pas des plus propres : «Si vous saviez ce que ça me dégoûte, ce tas de films entremêlés qui se livrent sous mon fauteuil à c'te malpropreté de génération autoclave !³⁹» Dans le prologue à *Protée*, Claudel se prépare donc au Jugement dernier en l'anticipant sur la scène. Il se représente en pécheur qui essaie de ruser pour ne pas avoir à rendre ses comptes, considérant sa vie et son œuvre comme dérisoires au regard de ce que Dieu aurait pu attendre de lui. Iris ne trouve en effet pas grand chose dans les films : «rien que des idioties, Louis-Philippe, l'Océan Indien, la Chine, le Moyen Age, des noms biscornus, Mesa, Prouhèze, je ne sais quoi⁴⁰».

Dans *Le Ravissement de Scapin*, Claudel semble faire de même, à travers l'histoire de Scapin, un bilan très négatif de sa vie. En effet ce Scapin ressemble par de nombreux aspects à Claudel. Pour commencer, il a raté sa vocation de prêtre. Il a dû se contenter d'être «rat d'Eglise», autrement dit distributeur d'eau bénite à la porte de l'église Saint-Roch⁴¹ (parodie de l'activité évangélique que Claudel a déployée inlassablement). Comme Claudel, ce Scapin est aussi un fils de Descartes, ce que fut le jeune Claudel et toute sa génération nourrie au berceau par le positivisme ; mais c'est un fils qui renie cette parenté comme une filiation honteuse. L'acteur qui joue Scapin s'appelle M. Ledessous et il se récrie lorsqu'on l'appelle Descartes.

M. LEDESSOUS (...).– Je ne suis pas Monsieur Descartes, vous le savez ! Je suis Monsieur Ledessous. (...)

LE PERE NOBLE, *avec déférence*.– Tout le monde vous appelle comme ça ! Ne faites pas le modeste. Tout le monde connaît vos relations de famille. Elles n'ont rien que de flatteur. (...)

M. LEDESSOUS.– Il n'y a qu'une ressemblance purement, si je peux dire, adventice. Je vous adjure en conséquence de mettre fin à vos insinuations déplacées.⁴²

Ce Scapin là, outre ses ressemblances avec Claudel, est une figure assez inquiétante. Il apparaît avec un «*pochon sur l'œil droit*», son «*rabat souillé de prise*» et son bas troué qui «*laisse largement voir la chair*⁴³». Habitué des tripots, c'est un voleur qui s'enfuit avec la bourse de l'Aubergiste à la fin de la pièce. Quant à son nom de Ledessous, il semble indiquer une attirance congénitale du personnage pour les bas-fonds de la géographie sociale ou morale, et par exemple le dessous de la ceinture... Son vice et son ridicule le plus grand malgré tout est l'hypocrisie, comme le montrent les didascalies qui l'habillent en Tartuffe. Il couvre ses agissements du masque de la philosophie ou de la religion, invoquant «les obligations de [son] ministère⁴⁴», prétendant, lorsqu'on lui demande de jouer Scapin, avoir «renoncé à ces

³⁸ «Ils me font peur ! Il en sort toute espèce de bruits confus qui me font peur !» (*Ibid.*).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1435.

⁴¹ *Le Ravissement de Scapin*, Th₂ 1344 ; 1345.

⁴² *Ibid.*, p. 1344.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

turlupinades⁴⁵». Claudel se représente donc en pécheur qui n'a pas la conscience tranquille dans le prologue à *Protée*, et en criminel hypocrite dans *Le Ravissement de Scapin*.

2– L'angoisse de la mort

Nos quatre textes témoignent alors d'un souci commun puisque l'on y voit le vieux Claudel réfléchir sur sa vie au regard du Jugement dernier. Dans certains de ces textes, l'angoisse de la mort apparaît très clairement. Ainsi, dans *Tête d'Or* 1949, l'on voit bien que Simon ne représente plus le Claudel de vingt ans qui écrivait le drame, mais le vieillard qui le relit et se préoccupe de sa fin prochaine. Trichant avec son propre jeu, il aurait bien aimé supprimer de la pièce un rôle qui le dérange, celui de la Princesse qui symbolise maintenant la Mort (en effet elle est jouée par le clairon qui est chargé de sonner l'appel aux morts) :

S[IMON].– Précisément, je voulais supprimer ce rôle de la Princesse.

X.– T'aurais bien fait !

LA VOIX [de la Princesse] *derrière le rideau*.– Elle est plus forte que toi !⁴⁶

A défaut de pouvoir supprimer ce rôle gênant dans sa propre création, Simon aimerait bien voir un peu la Mort pour l'apprivoiser, mais là encore ses désirs ne seront pas exaucés et il sera condamné à attendre encore :

X [s'adressant au clairon dans la coulisse].– Alors, dis donc, montre nous un petit peu, ton museau, qu'on le voie !

LA VOIX.– Patience !

S[IMON].– C'est moi-même, chère Madame, qui me permets de vous le demander.

LA VOIX.– (...) sais-tu bien que c'est au Troisième Acte seulement, toi et moi, que nous aurons notre explication.⁴⁷

Le stalag dans lequel est joué *Tête d'Or* par un Simon poitrinaire et un Cébès qui mourra vraiment⁴⁸ apparaît alors comme une image de l'enfer, ou plus exactement du purgatoire. Pour Simon, ce camp est «un sana», «un endroit où que l'on met les mecs à sécher, tout pareil que les morues (...), pour guérir», pour guérir «de la vie» : «On est là trois cents bonshommes à sécher tous ensemble pour le Jugement dernier⁴⁹».

Cette même angoisse de la mort transparaît dans le prologue à *Protée*. Pendant qu'Iris fouille dans les films de la vie et de l'œuvre du Vieux Poète, celui-ci raconte l'histoire d'un «monsieur» qui trouve 10 000 francs de trop dans ses comptes. Ne sachant qu'en faire, il cherche dans l'annuaire des téléphones, entre les «Bascules automatiques» et les «Bijoutiers de fantaisie», l'adresse d'un «Bienfaiteur de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1345.

⁴⁶ *Tête d'Or* 1949, acte II, ms 1, in *TOPC* p. 297.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 298.

⁴⁸ *Tête d'Or* 1949, acte I, ms 2, in *TOPC* p. 276 (et *Th*₁ 1253).

⁴⁹ *Tête d'Or* 1949, acte I, ms 1, in *TOPC* pp. 286-287.

l'humanité» chez qui il va déposer cet argent. Le «monsieur» promet de revenir dans un délai de quinze jours, mais l'on apprend qu'il est allé voir une pièce d'Ibsen dans un théâtre situé «rue Blanche», qu'il y a dans cette rue une entrée de métro, «un trou dévorant», et qu'à cause de «l'attrance de la pente», le monsieur «s'est englouti» à toute vitesse pour ne reprendre conscience que dans un lieu peuplé d'ivrognes mystérieusement appelé «Buey-Saint-Piger⁵⁰».

Cette histoire embrouillée se termine sur deux images de la mort : la rue Blanche avec son «trou dévorant», et ce voyage où l'on perd conscience pour se retrouver dans un lieu qui pourrait bien être l'au-delà⁵¹. Dans ce contexte, la rencontre avec le Bienfaiteur de l'humanité apparaît comme une rencontre avec Dieu et toute l'histoire semble s'inspirer de la parabole des talents. Le «monsieur» qui «se trouve dix mille francs de trop» en faisant ses comptes représente l'homme, ou Claudel lui-même (d'ailleurs l'histoire, commencée à la troisième personne se poursuit à la première : «Moi, j'entre chez mon bienfaiteur⁵²»). Comme le mauvais serviteur de la parabole, le «monsieur» en question, lorsqu'il s'aperçoit des cadeaux embarrassants de Dieu, s'empresse de les retourner à l'envoyeur sans les faire fructifier et s'arrange pour ne jamais revenir chez ce Dieu qui va lui demander des comptes. L'histoire du Bienfaiteur reste inachevée car finalement Iris, agacée par le vieux radoteur, lui coupe la parole. Faut-il voir dans cet inachèvement le signe que Claudel redoute la fin de son histoire, cette dernière rencontre entre le «monsieur» et le Bienfaiteur ? Faut-il penser que Claudel imagine sa vie comme un rendez-vous manqué avec son Créateur ? Toujours est-il que le prologue à *Protée*, tout comme *Tête d'Or* 1949, traduit les craintes du vieil homme qui se prépare au Jugement dernier.

3– L'espoir du salut

Cependant, à la même époque, Claudel exprime sa confiance en la bonté du Créateur et en l'action salvatrice de la Grâce. Dans *Le Ravisement de Scapin*, il se représente sous les traits d'un individu fort peu recommandable. Ce Scapin non seulement rosse Gêronte et l'Aubergiste qui tient le rôle de Gêronte dans le sac, mais en plus il emporte la bourse de l'Aubergiste, avec la complicité de la femme de sa victime. Mais ce qu'il y a de plus étrange, de plus scandaleux même, c'est que Scapin s'enfuit grâce à une corde tombée des cintres en laquelle il voit «un messenger du ciel pour nous sauver⁵³». Pour commencer, cet ange ne vient pas en aide à la victime, c'est-à-dire à l'Aubergiste dans le sac :

⁵⁰ Prologue à *Protée*, *Th*₂ 1434-1435.

⁵¹ Cette interprétation est appuyée par M.-V. Nantet qui suggère que la pièce d'Ibsen à laquelle faisait allusion son grand-père est *Quand nous réveillerons d'entre les morts* (M.-V. Nantet, «Le 'vieux poète' Paul Claudel entre désir de métamorphose et génie de la manipulation», *La Nouvelle Revue Française*, octobre 2003, n° 567).

⁵² Prologue à *Protée*, *Th*₂ 1434.

⁵³ *Le Ravisement de Scapin*, *Th*₂ 1371.

GERONTE, *sortant la tête du sac*.– Il est joli ton ange gardien ! ton crochet providentiel !

SCAPIN.– Ça n'a pas fonctionné ! un ange, ça ne fonctionne pas toujours.⁵⁴

Mais le pire, c'est que cet ange aide les fripons : lorsque Scapin s'accroche à la corde pour échapper à la colère de l'Aubergiste volé, il appelle cet ange du ciel qui aussitôt l'entraîne vers le plafond, vers le grenier à vin où il disparaît aussitôt. N'est-ce pas là l'image de la Grâce, ce pardon immérité que Dieu est capable d'offrir, même aux pires larrons qui se tournent vers Lui, pour les sauver ? Scapin se montre digne de ce cadeau divin puisque, dans son ascension vers le ciel, il jette sa chaussure. Ce geste rappelle celui de Doña Prouhèze qui, dans le *Soulier de satin* offrait son soulier à la Vierge. Il nous montre Scapin-Claudiel se délivrer de tout ce qui pouvait encore le rattacher à la terre : «Terrible rigueur de l'Évangile, si ton pied, si ton œil te scandalise, coupe-le, arrache-le. Oui, ce pied, cet œil même qui est ma chair et que vous avez fait, mais qui me mènent où il ne faut pas. Entrer dans le royaume du ciel tronqué, mutilé. Suppression du moyen matériel⁵⁵»

Si *Le Ravisement de Scapin* s'achève sur les béatitudes d'un grenier à vin, *La Lune à la recherche d'elle-même* offre une autre image du paradis. Certes la fin de cette pièce peut paraître bien piteuse : le jeune Poète qui était passé dans le monde de l'envers rêvait d'amours sublimes et poétiques et, lorsqu'il revient à l'endroit en suivant les conseils des faunes moqueurs, il se retrouve «enchaîné» dans les bras d'une «grosse jeune fille blonde», dans «un biergarten en Allemagne», au milieu d'une «flaque de bière lumineuse⁵⁶». Malgré ces apparences burlesques, l'atmosphère lunaire de cette «flaque de bière lumineuse» nous entraîne vers une fin sublime, celle d'une noce mystique. «L'embêtant avec ces histoires d'envers et d'endroit – commente le Chœur– c'est que ça ne colle pas exactement. Une fois qu'on a passé à l'envers, on ne sait jamais l'endroit par où c'qu'on reviendra-t-à l'endroit⁵⁷». Le retour à l'endroit du jeune Poète, bien plus qu'un retour à une réalité dérisoire, est un passage dans l'autre monde, le seul vrai «endroit». En poursuivant Strombo, le Poète a fini par recevoir «le sacrement de la paix». «Maintenant que la musique des sens est liée –explique le Chœur– rien ne nous empêche plus d'ouvrir notre âme toute grande à cette splendeur nocturne, à ce soleil là-haut de l'intelligence, Monna Luna, dont vous croiriez qu'elle ne dit rien et qu'elle ne fait rien, mais qui profite de Dieu à n'en plus finir pour aller chercher la mer là-bas à l'autre bout de la Création et pour nous l'amener. (...)»⁵⁸. La mer «qui se prépare et qui se gonfle et qui arrive sur vous, cette puissance incoercible de l'élément bienheureux⁵⁹».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1372.

⁵⁵ *Journal*, *op. cit.*, p. 171, août-septembre 1910 (glose de Claudel sur saint Matthieu, 18, 8-9).

⁵⁶ *La Lune à la recherche d'elle-même*, *Th*₂ 1332-1333.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1332.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 1333-1334.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1334.

Certes Claudel, après 1945, se contente de reprendre ses drames anciens – voire ceux de Molière– de les réécrire, de les commenter ou d’y ajouter des prologues. Tournant ses regards en arrière, il cherche inlassablement à nous fournir l’explication de son œuvre passée et celle de sa vie, cherchant à en faire des paraboles illustrant l’action de la Providence au cœur même du «bruit» et de la «fureur» des épreuves de la vie. Cependant, loin de tourner le dos à l’avenir pour s’accrocher désespérément au passé, Claudel regarde en arrière pour s’en détacher, aussi bien par l’exercice de l’autodérision que par celui de l’intelligence qui cherche à répondre aux cris de révolte de sa jeunesse. Claudel aimait à rapprocher ses initiales, PC, de ces trois autres : PPC («pour prendre congé»). Il fait le bilan de sa vie, de ses ambitions terrestres et de ses fautes pour en prendre congé et se préparer au Jugement dernier. Si ces ultimes textes dramatiques trahissent l’angoisse de la mort, ils expriment aussi l’optimisme du croyant qui se prend à rêver d’une intervention de la grâce en sa faveur et des béatitudes promises aux âmes rédimées. Claudel a beau représenter ces béatitudes sous les apparences bouffonnes d’une «grosse jeune fille blonde», d’«un grenier à vin» ou d’une «flaque de bière lumineuse», il n’en exprime pas moins une dernière fois le souhait formulé à la fin du *Soulier de satin* : «Délivrance aux âmes captives». Dans sa préface au livre de Jacques Madaule, *Le Drame de Paul Claudel*, préface précisément intitulée «le regard en arrière», il concluait en s’écriant avec courage et confiance : «C’est devant moi qu’il faut regarder, le sol manque, il n’y a plus d’espérance que dans la verticale. En avant ! Sens unique !⁶⁰»

⁶⁰ Préface de Paul Claudel (datée du 31 décembre 1935) au livre de J. Madaule, *Le Drame de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, 1947, p. 8.