

LE PETIT THÉÂTRE DE PETROPOLIS : UN MONDE-JOUJOU POUR LABORATOIRE ARTISTIQUE. PAUL CLAUDEL, AUDREY PARR ET DARIUS MILHAUD, BRÉSIL 1917-1918.

Raphaèle Fleury
Institut International de la Marionnette

Paul Claudel est réputé sérieux, difficile, auteur de drames lyriques, dramaturge dont la critique a montré la modernité (par bien des aspects il précède Pirandello, Brecht ou Artaud), mais pas comme auteur populaire. Pourtant il se revendiquait "seul auteur aujourd'hui d'un théâtre vraiment populaire", et sa personne comme son œuvre entretiennent une relation continue - et ambivalente - à la culture populaire³⁶⁴. Cette dimension du diplomate et de l'œuvre restent méconnues. Ses pièces pour marionnettes ou théâtre d'ombres ne sont pas traités dans l'ouvrage de Didier Plassard sur les effigies dans les théâtres des Avant-Gardes³⁶⁵ ; tout au plus connaît-on les textes sur le *bunraku* - la référence asiatique conférant une noblesse au sujet. Ce qui relève d'une esthétique bouffonne, kitsch ou considérée comme trop baroque ou opératique est souvent coupé par des metteurs en scène soucieux d'homogénéiser l'œuvre, d'en atténuer des contrastes perçus comme incohérences.

En 1917-1918, alors que la Première Guerre mondiale dévaste l'Europe, le goût de l'aventure, la nécessité économique et le jeu des nominations font se croiser au Brésil plusieurs artistes européens, parmi lesquels Paul Claudel et Darius Milhaud qui, bien qu'ils ne souhaitent être rattachés à aucun courant, partagent certaines préoccupations des Avant-Gardes. Cette période est bien documentée car la plupart des protagonistes ont tenu un journal ou fait le récit de ce séjour qui semble les avoir tous marqués, sur le plan personnel comme sur le plan artistique. Par ailleurs, les collaborations de Claudel et Milhaud ont donné lieu à plusieurs travaux, notamment à ceux de Yehuda Moraly, Pascal Lécroart et Michel Wasserman.

Or il se trouve que l'épisode brésilien de la carrière de Claudel offre des éléments intéressants pour comprendre sa relation à ce qu'il identifie lui-même comme culture populaire, et pour interroger l'articulation de l'art moderne aux

³⁶⁴ Cf. FLEURY, R. "Introduction". In: *Paul Claudel et les spectacles populaires: le paradoxe du pantin*. Paris: Classiques Garnier, 2012.

³⁶⁵ PLASSARD, Didier. *L'Acteur en effigie*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992.

arts populaires ou à l'exotisme. Après une présentation de cette petite société artistique et des expérimentations auxquelles elle se livrait, on examinera quelques représentations du Brésil dans l'œuvre claudélien. On tâchera de montrer en quoi les œuvres de Claudel composées au Brésil ou marquées par ce séjour, fruit de la collaboration avec Parr et Milhaud, et mobilisant à la fois une préoccupation moderniste et un attachement à certaines formes du "populaire", constituent à la fois un tournant dans cette œuvre, un exemple d'artification des arts populaires et un positionnement paradoxal vis-à-vis des Avant-Gardes.

Portrait de groupe: le Cacique, le Casal, la Fée Margotine, le Grand Faune et le compositeur

En 1917-1918, la Légation de France à Rio de Janeiro accueille une plaisante compagnie: un poète, un compositeur, et un jeune couple féru de poésie, d'écriture et de photographie.

Paul Claudel, nommé "ministre plénipotentiaire", débarque à Rio le 1^o février 1917, pour ce qu'il évoque tour à tour comme "une mission diplomatique qui fut la plus intéressante de [s]a vie ³⁶⁶", ou au contraire comme "deux ans d'exil dans des conditions pénibles³⁶⁷". Il est vrai qu'il est alors particulièrement éprouvé : sa mission l'éloigne alors que sa femme attend leur cinquième enfant dans un pays en guerre. Sa sœur Camille, la sculptrice qu'il admire tant, est internée. Le jour où il apprend la naissance de sa fille Renée, il reçoit la fameuse lettre de Rose Vetch, sa grande passion et l'inspiratrice des personnages d'Ysé et de Prouhèze. Et si la presse brésilienne lusophone l'accueille en éminent poète, la presse franco-brésilienne, en revanche, l'accable³⁶⁸. Néanmoins, c'est en ogre fantasque qu'il découvre ce pays. Il relève avec succès des défis professionnels ardu, défendant une vision nouvelle de la diplomatie, abordée sous l'angle économique et non pas purement politique, contrairement à la tradition française établie³⁶⁹. Par ailleurs, c'est au Brésil qu'il commence à éprouver une forme de libération spirituelle et esthétique qui se traduit par le développement, dans l'œuvre comme dans la vie

³⁶⁶ "Le cap Moule-à-Chique"[1938]. *Pr*, p. 1100.

³⁶⁷ Lettre à E. Sainte-Marie Perrin, *CPC13*, 21 juin 1918.

³⁶⁸ Cf. SPITZ, Clarisse. " Paul Claudel: le diplomate, la guerre et le Brésil". In: *BSPC* 195, pp. 19-23.

³⁶⁹ Sur la "diplomatie du café " de Claudel, voir SPITZ, C. op. cit, p. 17. Et WASSERMAN, M. *Claudel danse Japon*. Paris: Classiques Garnier, 2012, pp. 15-20.

quotidienne, d'un penchant prononcé pour la bouffonnerie³⁷⁰. Il découvre au Brésil "le côté rigolo de l'existence"³⁷¹. Les témoignages de ses compagnons au Brésil regorgent d'anecdotes ahurissantes sur le comportement de celui qu'ils baptisent "le Cacique", et dont on peine à imaginer qu'il ait pu assurer la représentation nationale tant il violait en permanence les règles de la bienséance³⁷².

Par une délicate attention, Philippe Berthelot, directeur de cabinet d'Aristide Briand, adjoint à son ami Claudel un compositeur en guise de secrétaire : Darius Milhaud, avec qui il avait déjà collaboré pour la mise en musique de sa traduction de *l'Orestie* d'Eschyle ainsi que sur la farce lyrique *Protée*³⁷³. Pour Milhaud, l'explorateur de la polytonalité, qui a alors vingt-cinq ans et se trouve à l'aube d'une carrière qui le consacrera aux côtés des autres membres du Groupe des Six comme l'une des figures du renouveau de la musique française, le Brésil constitue un voyage initiatique³⁷⁴.

Ils sont rejoints par ceux que Claudel désigne comme " le *casal* " : les Hoppenot, Henri, fonctionnaire à l'ambassade, féru de photographie, et sa femme Hélène, jeune musicienne qui deviendra elle-aussi photographe. C'est grâce au journal de cette dernière, commencé à leur arrivée au Brésil en février 1918, que l'on connaît le quotidien de la légation française³⁷⁵.

Assoiffé d'échanges artistiques, bien qu'il les conclue souvent par une sentence aussi impitoyable que lapidaire, Claudel accueille à la Légation les artistes dramatiques et lyriques européens en tournée³⁷⁶. Ils croisent ainsi le chemin de Régina Badet, danseuse et actrice à l'Opéra-Comique et au cinéma, l'acteur à succès André Brûlé et son frère Lucien, le ténor italien Enrico Caruso,

³⁷⁰ Cf. MARTINOT-LAGARDE, Sever. *La Bouffonnerie dans le théâtre de Paul Claudel*. 2003, Thèse de doctorat. Sorbonne Université Paris IV, Paris, 2003.

³⁷¹ Cité par HOPPENOT, Hélène. *Journal*, 14 mai 1918. Paris: C. Paulhan, 2012, p. 70.

³⁷² Cf. HOPPENOT, Henri. "Préface". In: *Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud, CPC3*. Gallimard: Paris, 1961, p.14. HOPPENOT, Hélène, 2012, op. cit. MILHAUD, D. *Notes sans musique*. Paris: Julliard, 1949. Id. *Ma vie heureuse*. Paris, Belfond, 1987. Et, RUBINSTEIN, A. *Grande est la vie: Mes longues années*, t.2. Paris: Robert Laffont/Opéra Mundi, 1980.

³⁷³ Cf. MILHAUD, D. "Ma collaboration avec Paul Claudel". In : *Études*. Paris: Claude Aveline, n.8, 1927, p. 30. Et, MILHAUD, 1987, op.cit., p. 52.

³⁷⁴ Cf. CORRÊA DO LAGO, M.; GUERRA, B. "Autour d'une correspondance Milhaud-Guerra et le milieu musical brésilien (1917-1921)". In: HARBEC, J.; LAVOIE M.N. (dir.). *Darius Milhaud: compositeur et expérimentateur*. Paris: Vrin, 2014, pp. 101-131.

³⁷⁵ HOPPENOT, Hélène, op.cit.

³⁷⁶ Ibidem., 26 avril 1918.

la danseuse classique Anna Pavlova³⁷⁷, ou encore le pianiste polonais Arthur Rubinstein avec qui se noue une véritable amitié³⁷⁸. Lors d'une soirée d'août 1917, dont Milhaud rapporte les circonstances, la troupe des Ballets Russes leur fait découvrir *Parade*:

Nous étions très impatients d'avoir les détails sur *Parade*, le ballet de Cocteau dont Satie avait fait la musique et qui venait d'être créé à Paris. Ansermet nous décrit les décors et les costumes de Picasso, les accessoires que Satie avait rajoutés à l'orchestre, tels que machine à écrire, roue de loterie, sirène. Les danseurs Chabelska, Idzikowsky, Woydzikovski en costume de travail s'amusèrent à retrouver sous les tropiques la chorégraphie de Massine qui, si elle avait scandalisé le public parisien, enchantait le Ministre de France [Claudel] et ses amis, juchés sur des piles de lainages dans la Grande Salle de Bal de la Légation, transformée en ouvroir depuis la guerre³⁷⁹.

Il y a de nombreuses similitudes entre les œuvres surréalistes *Parade*, *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, et *L'Ours et la Lune*, la farce pour marionnettes que Claudel a achevée la même année³⁸⁰.

Parmi ces rencontres, l'une influence directement l'œuvre. Avec les Ballets Russes, Claudel et ses comparses découvrent Vaslav Nijinski, aurolé de la gloire et du scandale de *L'Après-midi d'un faune* et du *Sacre du Printemps*, qui a provisoirement réintégré à la troupe pour une tournée Sud-Américaine³⁸¹. Si, après un premier programme composé du *Spectre de la Rose* et des *Sylphides*, le dramaturge trouve le danseur "affreux", et le spectacle certes "chatoyant", mais "décoratif" et ne reposant sur "aucun principe d'art réfléchi"³⁸² (Claudel goûte peu la "perfection stupide" du ballet classique, celle du bond et des "trilles avec ses doigts de pied"³⁸³), *L'Après-midi d'un faune* l'amène à réviser son jugement sur Nijinski. En témoigne l'article écrit dix ans plus tard sur celui qui "marchait à la manière des tigres", et

³⁷⁷ Cf. CLAUDEL, P., *J1* et HOPPENOT, Hélène. 2012, op. cit., sur la période concernée (1917-1918).

³⁷⁸ Sur les circonstances burlesques de la rencontre de Rubinstein avec Milhaud et Claudel, voir RUBINSTEIN, A., 1980, op. cit., p. 40-41.

³⁷⁹ MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 92-93. Cas unique, Claudel a fait signer les artistes dans son journal (*J1*, p. 383).

³⁸⁰ Cf. par ex. FLEURY, R., 2012, op. cit., p. 675.

³⁸¹ WASSERMAN, M., 2012, op. cit., p. 25.

³⁸² Cf. *J1*, p. 383.

³⁸³ CLAUDEL, P. "Nijinski" [1927], *Pr.*, p. 385. Propos rapportés par HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 6 mai 1918. Voir aussi *J1*, p. 402, 24 avril 1918.

dont chaque geste était accompli "dans la gloire, dans une vivacité à la fois féroce et suave et dans une autorité foudroyante" :

[C]e n'était pas le transport d'un aplomb sur un autre aplomb d'une charge inerte, mais la complicité élastique avec le poids comme celle de l'aile avec l'air de tout cet appareil musculaire et nerveux, d'un corps qui n'est pas un tronc ou une statue mais l'organe tout entier de la puissance et du mouvement³⁸⁴ !

Loin de partager le scandale de ses contemporains, Claudel conçoit aussitôt pour lui un projet de ballet, qui deviendra *L'Homme et son désir*. Son journal témoigne de plusieurs discussions à Rio et à Sao Paulo, où les deux hommes échangent notamment sur la notation de la danse³⁸⁵. Claudel et ses compagnons ignorent alors que Nijinski est malade: un mois après son passage à Rio, Nijinski sombre dans la paranoïa, et ne tournera plus.

Claudel et Milhaud fréquentent également une élite carioca qui s'avère francophile, curieuse des Avant-Gardes européennes, et qui s'attache à se démarquer de la culture populaire ou indigène. Claudel, qui réduit les poètes brésiliens à une "petite collection de canaris mécaniques", ne s'y attarde pas - c'est probablement cette francophilie qui l'exaspère³⁸⁶. Milhaud quant à lui explore avec intérêt la musique brésilienne, populaire - en témoigne son goût des musiques de Carnaval, et le patchwork de chansons brésiliennes qu'il utilise dans *Le Bœuf sur le toit*³⁸⁷ - aussi bien que savante. Il s'engage dans la Sociedade Glauco Velásquez, pratique assidûment les professeurs de l'Instituto Nacional de Música - les compositeurs Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno et Francisco Braga, plus superficiellement Heitor Villa-Lobos -, donne des leçons de composition à Luciano Gallet³⁸⁸. Il se lie surtout avec le couple formé par le compositeur Oswald Guerra et la pianiste Nininha Guerra Velloso, ainsi qu'avec le père de cette dernière, le musicien Leao Velloso³⁸⁹. Chez Henrique Oswald, Claudel et Milhaud font connaissance du fils, le graveur et verrier Carlos Oswald, pionnier de l'eau-forte au Brésil. Claudel envisage un moment

³⁸⁴ "Nijinski". op. cit.p. 386.

³⁸⁵ Par ex.: *J1*, p. 384. Voir aussi MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 92-93.

³⁸⁶ *J1*, p. 402.

³⁸⁷ Cf. MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 88. Et, THOMPSON, Daniella. "The Boeuf chronicles. How the ox got on the roof: Darius Milhaud and the Brazilian sources of *Le Boeuf sur le Toit*". Disponible sur: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf_chronicles.htm>. Consulté le 2 mars 2015.

³⁸⁸ Cf. CORRÉA DO LAGO, M. ; GUERRA, B., 2014, op. cit., pp. 102-113.

³⁸⁹ Ibidem. Et, MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 89.

de lui confier le travail plastique sur *L'Homme et son désir*, mais la réalisation s'avère " un fiasco complet " et la collaboration avorte³⁹⁰.

À Rio, Claudel retrouve Audrey Parr, rencontrée dans les salons romains en 1915-1916³⁹¹. Audrey Manuella Enriqueta Bapst était née d'un père germano-alsacien et d'une mère polono-brésilienne³⁹². Lorsque Claudel et Milhaud débarquent au Brésil, elle y accompagne son mari, Raymond C. Parr, diplomate britannique. Cette beauté, que Hoppenot décrit comme une "une créature pleine de vivacité et d'esprit, douée pour tous les arts, capricieuse et bonne, entraînant tous ceux qui l'entouraient dans les remous de sa fantaisie, charmante et imprévisible", a alors vingt-cinq ans³⁹³. Claudel s'éprend de cette "Fée Rouge", qui ressuscite sa fascination pour les Polonaises:

Claudel tournait comme un gros papillon de nuit autour de cette flamme virevoltante. Consciente de son génie, elle le traitait avec gentillesse et amitié, tantôt se pliant à toutes les exigences du travail qu'il lui imposait, tantôt se réfugiant, pour s'y dérober, dans l'inexactitude ou l'absence. Tour à tour fasciné et exaspéré, il l'avait surnommée Margotine, du nom, disait-il, d'une méchante fée d'un conte enfantin³⁹⁴.

Audrey dessine, peint, découpe³⁹⁵. Malgré les fâcheries - elle repousse ses avances - ils travaillent ensemble à plusieurs projets, et entretiennent une amitié qui durera jusqu'à la mort d'Audrey en 1940³⁹⁶.

On le voit, c'est entouré d'une société de jeunes artistes que Claudel vit cette expérience brésilienne. Cette jeunesse très au fait des Avant-Gardes, qu'il s'acharne à désarçonner par ses provocations, a certainement aussi constitué une émulation pour ce tempérament toujours avide d'expérimentations.

³⁹⁰ HOPPENOT, Hélène., 2012, op. cit., 29 sept. 1918.

³⁹¹ MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 87.

³⁹² Queta de Laska (née en 1869), fille d'un émigré polonais, Alexandre de Laski, réfugié en Angleterre où il avait pris la nationalité britannique et épousé la fille de l'ambassadeur du Brésil à Londres. Cf. HOPPENOT, Henri., 1961, op. cit., p.203.

³⁹³ Ibidem., p. 18.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Les œuvres d'Audrey Parr connues à ce jour ont été rassemblées par NANTET, M. V. *Audrey Parr, le poète et la fée*. Montélimar: Bleulefit, 2015.

³⁹⁶ *L'Homme et son désir* (1917-1921), *Sainte Geneviève* (1916-1923), *Le Vieillard sur le Mont Omi* (1924-1927), *Pan et Syrinx* (1934), projets de costumes pour les *Choéphores*, *Jeanne d'Arc au bûcher* et *Le Festin de la Sagesse* (1935). Cf. NANTET, M.V., 2015, op. cit.

Expérimentations

Entre discours, négociations et réceptions, le petit groupe se livre à diverses recherches, sous la férule souvent tyrannique - et franchement bouffonne - de Paul Claudel.

Le petit théâtre de table

Une première série d'expérimentations s'effectue autour d'un "petit théâtre" chez Audrey Parr, à Petropolis. Au moment de la conception de *L'Homme et son désir*, en septembre et octobre 1917³⁹⁷, Audrey "avait fait construire un tout petit théâtre qui se posait sur une table et avait fait les différents étages sur lesquels se déroule la tragique action de ce ballet"³⁹⁸. Conçu "pour des marionnettes", il était "peint au ripolin noir et l'on avait disposé sur des marches des étoffes de couleur"³⁹⁹. Pour régler la mise en scène de ce "drame plastique" qui va devenir "scénario de ballet", les trois amis "découp[ent] des personnages de quinze centimètres avec des papiers coloriés" qu'ils disposent dans ce modèle réduit, à la façon des théâtres de papier que l'imagerie d'Épinal proposait aux enfants⁴⁰⁰ : "[p]eu d'œuvres nous ont tellement amusés à bâtir", se souvient Milhaud⁴⁰¹.

De ce jeu autour du petit théâtre naît à la fois une édition manuscrite réalisée à quelques exemplaires la même année, avec des "collages" et "découpages de papiers peints" d'Audrey Parr - assistée d'Hélène Hoppenot⁴⁰² - (fig.1), et un projet de spectacle, qui sera créé à Paris par les Ballets Suédois en 1921, où il fera scandale (figs.2 et 3)⁴⁰³. Et si l'on en croit le journal de

³⁹⁷ CLAUDEL, *J1*, p. 385. Milhaud quant à lui travaille à sa partition jusqu'en février 1918.

³⁹⁸ MILHAUD, D., 1927, op. cit., p. 32-33. Pour rappel : " La scène est divisée en quatre plans, le premier au-dessus de la scène même étant le plus large. Sur l'arrête extrême se tiennent les Heures, exprimées par une ligne de femmes en marche. "; deux Lunes " l'une à l'étage III, l'autre à l'étage I ", qui comme les Heures, prennent " toute la durée du drame pour traverser la scène en un mouvement très lent et quasi insensible "; sur l'étage central, " L'Homme endormi et le fantôme de la *Femme morte* ", puis " toutes les choses de la forêt "(*Th2*, p. 251-252). (fig.2)

³⁹⁹ Propos de Claudel rapportés par HOPPENOT, Hélène., 2012, op. cit., 15 oct. 1918.

⁴⁰⁰ On entend par théâtre de papier (*toy theatre*) les planches de couleur ou à colorier, à découper puis à cartonner vendues pour quelques sous, et qui représentaient les personnages et décors emblématiques des succès des grandes scènes européennes. On considère que cette tradition est née en Angleterre au début du XIXe siècle.

⁴⁰¹ MILHAUD, D., 1927, loc. cit.

⁴⁰² HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 8 avril 1918. CLAUDEL, P.;PARR, A. *L'Homme et son désir, poème plastique*, exemplaires datés de Rio de Janeiro ou Petropolis, 1918.

⁴⁰³ La réception est très critique : la presse reproche au spectacle, outre l'indécence de la nudité de Borlin, l'hétérogénéité de la musique, son caractère bruitiste – " en fermant les yeux je me croyais chez Citroën ", le décor et le dispositif scénique apparaissent absurdement cubistes – " Comment le feuillage tropical pourrait-il être géométrique ? ", infantiles – " dans le style des

Claudiel et celui d'Hélène Hoppenot, *L'Annonce faite à Marie* - que Claudiel envisage alors de ré-écrire complètement - aurait elle aussi fait l'objet d'une mise en scène miniature dans ce petit théâtre⁴⁰⁴. La conjonction des deux œuvres n'est pas fortuite. Le dispositif à étages imaginé par Claudiel et ses comparses pour *L'Homme et son désir* s'inspire directement de celui qui avait été utilisé à Hellerau pour *L'Annonce* en 1913, afin de représenter la simultanéité des actions, dispositif lui-même inspiré de celui qu'avait conçu Appia pour *l'Orphée* de Gluck dans la même salle quelques mois auparavant⁴⁰⁵.

L'idée de ce "monde joujou", de ce petit théâtre utilisé comme laboratoire, est-elle venue de *L'Ours et la Lune*, la farce pour marionnettes achevée quelques mois plus tôt⁴⁰⁶? Des jeux de découpages et d'ombres qu'ils explorent ce même mois d'avril⁴⁰⁷? Ou encore de la lecture d'Edward G. Craig⁴⁰⁸? Quoi qu'il en soit, l'expérimentation à laquelle ils se livrent procède à la fois de l'esprit des Avant-Gardes et de la culture populaire. Ce "petit théâtre" n'est pas seulement un outil de travail, une maquette - ils n'emploient pas le terme à son sujet -, il est déjà en lui-même un phénomène spectaculaire. Celui-ci inaugure un cycle d'expérimentations scéniques convoquant les effigies sur scène - d'ailleurs, à la création du ballet, de grandes silhouettes découpées sont substituées aux musiciens de chair et d'os que Milhaud avait initialement prévu de disposer dans les étages⁴⁰⁹. Et ce faisant, Claudiel, Parr et Milhaud, quelques années avant de Falla, García Lorca et Lanz, préludent, à Petropolis, à l'avènement du théâtre de papier moderne, œuvre d'artistes et non plus simplement production éditoriale de masse destinée aux loisirs des familles⁴¹⁰.

dessins que les tout jeunes enfants inscrivent aux murs des lieux écartés "- ou baroques - " un décor baroque aux criardes couleurs ". Cf. VERNZOY, D. " Décors et costumes d'Audrey Parr pour *L'Homme et son désir*: réception critique d'un " poème plastique ". In: *BPSC201*, 2011, p. 38-48. Nous n'étudierons pas ici *L'Homme et son désir*, qui a été analysé et documenté avec précision, notamment par Y. Moraly, P. Lécroart et M. Wasserman (cf. bibliographie).

⁴⁰⁴ Cf. *J1*, p. 385. HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 8 avril 1918.

⁴⁰⁵ Cf. lettre de Claudiel à Lugué Poe, *CPC5*, 1913, p. 120-121, 127.

⁴⁰⁶ Par exemple, le 7 avril 1917: "[t]ravillé avec la Fée rouge [Audrey Parr] à un abat-jour "en produisant des " [e]ffets d'ombre avec des figures découpées "(*J1*). Cf. *infra*.

⁴⁰⁷ *J1*, p. 400.

⁴⁰⁸ Claudiel a lu plusieurs des textes de Craig publiés entre 1916 et 1920. Cf. FLEURY, R. *op. cit.* p. 287. Craig avait publié sur le théâtre de papier (*toy theatrer*) dans *The Mask* en 1912 (vol. 5).

⁴⁰⁹ Cf. exemplaire Milhaud de *L'Homme et son désir*, Rio, 1917 (Archives Milhaud). Et photos reproduites par HÄGER, B. *Ballets Suédois*. Paris: Denoël, 1989, p. 122-137.

⁴¹⁰ À l'origine, cette forme relève du jouet et non du spectacle. En mai 1919, Hermenegildo Lanz rencontre Manuel de Falla à l'occasion des représentations des Ballets Russes à Grenade. En 1923, Lorca – le poète –, Falla – le compositeur – et Lanz – le peintre – collaborent à la création du *Misterio de los Reyes Magos*, spectacle aujourd'hui considéré comme le premier théâtre de papier moderne. Cf. *Hermenegildo Lanz*, dossier documentaire constitué à l'occasion de

Ce petit théâtre est un des éléments qui font du séjour brésilien de Claudel un tournant de son œuvre dramatique. Un tournant méthodologique en premier lieu, puisque l'importance que Claudel lui accorde témoigne du rôle que joue la matérialité et la spatialisation dans le processus d'écriture⁴¹¹. La miniaturisation lui apporte immédiateté de réalisation et indépendance vis-à-vis des metteurs en scène et comédiens dont il se déclare insatisfait jusqu'à la rencontre de Jean-Louis Barrault. Cette prise d'indépendance se traduit immédiatement dans son œuvre dramatique par une multiplication des didascalies. Mais nous allons voir qu'il constitue également une source d'inspiration dramatique.

La photographie

Après le "lâchage" d'Audrey pour les découpages et illustrations, Claudel s'adonne avec passion à la photographie⁴¹². L'attraction foraine est devenue un art, et il aborde celle-ci comme une recherche. Claudel est convaincu d'avoir "inventé un nouveau procédé de photographie", en créant des jeux d'ombres et de lumière au moyen de projecteurs et des réflecteurs au lieu d'éclairer le sujet de face, et en " se servant de lumières électriques d'intensités différentes pour modeler le visage"⁴¹³. Pendant plusieurs semaines, il se livre à des "essais de photo" dans le studio de Perrin, un jeune photographe amateur, ou au Jardin Botanique. Il mobilise impérieusement Audrey, Hélène Hoppenot, Arthur Rubinstein, ou encore l'une des jeunes actrices de la troupe d'André Brûlé, qu'il fait poser. Henri Hoppenot est quant à lui tantôt sommé de s'activer à la prise de vue, tantôt utilisé lui-aussi comme modèle. Le journal d'Hélène Hoppenot donne une idée assez précise de l'énergie qu'y met le poète ambassadeur:

l'exposition à la Casa de los Tiros, Grenade, 1999. Malgré la proximité des dates, qui font se croiser plusieurs des protagonistes, on ignore s'il y a pu avoir un lien entre le trio de Petropolis et le trio grenadin par l'entremise des Ballets Russes.

⁴¹¹ L'humeur "accablante" et l'indignation de Claudel, en bute à une difficulté après la destruction du petit théâtre, en témoigne : " Si encore j'avais à ma disposition le théâtre que Margotine a fait faire pour des marionnettes... [...]. Il était prêt... et la dernière fois que je suis allé à Petropolis, je l'ai retrouvé disloqué... et où ? à l'office ! "(propos rapportés par HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 15 oct. 1918). Voir aussi les propos d'Audrey Parr (In THOMAS-NITCHEVO. " Une collaboratrice de Paul Claudel ", article de presse (non identifié), [1935]) : " Il y travaillait au fur et à mesure que M. Milhaud écrivait la musique et que moi-même j'agençais une mise en scène au moyen d'un petit théâtre de table que nous avons construit. "(Indivisioné Paul Claudel).

⁴¹² Cf. HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 27 juin 1918.

⁴¹³ Lettre à Alexis Léger, 4 août 1918, citée par HOPPENOT, Henri. 1961, op.cit., p. 20, 21. J1, p. 407, 28 juin 1918. Voir aussi J1, p. 423 et 1275 (n. 3 de la p. 405).

Claudiel suant et soufflant comme un buffle manie les lampes brutalement, en pose une énorme dans les bras d'H[enri] qui n'ose protester, s'énerve contre les commutateurs qu'il tourne tous avant de trouver celui qu'il désire⁴¹⁴.

Dix fois, il me fait enlever mon chapeau, le remettre, puis, s'apercevant que mes chaussures "ne font pas bien", il s'approche, les retire lui-même [...]. Tortionnaire, il bouscule Perrin de la voix, du regard, parce qu'il n'opère pas assez vite. " - Allez donc, fait-il à H[enri], faire le satyre lubrique là-haut, dans l'arbre !" Dans le tram qui nous ramène chez Perrin [...], il ose dire " C'est bien ennuyeux ! J'ai oublié de dénouer vos cheveux... on aurait pu faire quelque chose d'intéressant⁴¹⁵ !

"Pour Claudel, impitoyable, ces essais devraient servir à régler certains détails de sa mise en scène pour ses drames", "les jeux de scène pour ses œuvres", rapporte Hélène Hoppenot⁴¹⁶. Malgré les doutes de cette dernière ("franchement je ne vois pas bien de quelle façon"), l'œuvre vient confirmer ce postulat.

D'une part, on le sait, ces essais complètent les recherches d'attitudes auxquelles Claudel procède souvent lui-même - "[il] s'exerce tous les soirs devant sa glace en pyjama, le torse nu, et cherche des jeux de scène qu'il note sur ses manuscrits", "s'enveloppe dans un drap, cherche le mouvement, lève un bras ou une jambe puis s'immobilise pendant une ou deux secondes : 'Alors, dit-il, je suis le gorille diplomatique !'"⁴¹⁷ - , et qui ont directement inspiré les illustrations de Parr dans le poème *Sainte Geneviève* (fig.5), ou certains jeux de scène de *L'Homme et son désir* et du *Festin de la Sagesse*; il y est également fait allusion dans la scène de l'Actrice - avatar d'Audrey - à qui Rodrigue - avatar de l'auteur - propose le dessin d'une fresque sur le baiser de la Paix dans *Le Soulier de satin*⁴¹⁸. En cela, la photographie constitue un substitut au geste de l'esquisse que lui offrait la complicité d'Audrey avant qu'elle ne lui fasse faux bond.

⁴¹⁴ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 19 juill. 1918.

⁴¹⁵ Ibid., 4 août 1918. Jamais en défaut d'autodérision, Claudel tirera de ces séances une scène bouffonne pour la deuxième version de sa farce lyrique *Protée*, où l'on voit un Satyre-Majordome tirer le portrait d'Hélène et de la nymphe Brindosier au moyen d'une "énorme moule photographique" (*Protée 2* [1926], *Th2*, p. 1334-1335).

⁴¹⁶ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 26 avril et 8 mai 1918.

⁴¹⁷ Ibid., 8 mai 1918; 4 mars 1918.

⁴¹⁸ *Sainte Geneviève* [travail avec Audrey Parr: 1918-1919], édition de luxe. Tokyo: Chinchiocha, 1923. *L'Homme et son désir* [Rio, 1917], *Th2*, p. 251, 253. *Le Festin de la Sagesse* [1934-1935], *Th2*, p. 631. *Le Soulier de satin*, *Th2*, p. 494. Toute une étude serait à mener sur le motif poétique, spirituel et scénique du corps dans les voiles chez Claudel.

D'autre part, et ce point a encore insuffisamment été compris, Claudel, à travers ces essais, étudie les jeux d'ombres⁴¹⁹. Or il est intéressant qu'il associe lui-même ces expérimentations photographiques, ce travail sur la lumière et l'ombre, à la préparation de ses drames. C'est qu'ombre et lumière pour lui n'ont pas seulement une dimension esthétique. Le temps que Claudel consacre à cette exploration, l'énergie et l'entêtement qu'il y met, doivent attirer notre attention sur la signification et l'usage du phénomène de l'ombre dans ses drames: le paradoxe de l'immatérialité que produisent ces dispositifs bien matériels quant à eux - appareils d'éclairage, de réflexion ou de prise de vue, corps et objets exposés -, source de méditation métaphysique, n'est pas seulement utilisé par lui comme forme spectaculaire, mais avant tout comme principe dramaturgique⁴²⁰.

Conçues loin des scènes européennes - à la fois dans le détachement et dans la curiosité de ce qu'y produisaient les Avant-Gardes - les créations brésiliennes de Claudel, qui font intervenir dans le processus de création ou dans leur forme finale photographie, pantomime, marionnettes et théâtre de papier, constituent les premières d'une série de pièces ou de scènes relevant du "drame plastique", à la scénographie non seulement très détaillée, mais convoquant des effigies ou des images dont la nature, le mode d'apparition ou de disparition constitueront le principal ressort dramaturgique⁴²¹.

Matériaux brésiliens

Le contexte brésilien a-t-il influencé de quelque manière le cours de ces expérimentations?

La lune et la floresta

Le Brésil, "un de ces pays mordants qui imprègnent l'âme et lui laissent je ne sais quel ton, quel tour et quel sel dont elle ne parviendra plus à se

⁴¹⁹ En décembre 1922, il écrit à Henri HOPPENOT qu'il s'est amusé à écrire " une espèce de pantomime ou de mimodrame "qui lui " permettra de continuer les intéressantes études d'ombres qu'[il] avai[t] commencées à Petropolis ": il s'agit de *La Femme et son ombre*, premier véritable théâtre d'ombres conçu par Claudel (BSPC131, p. 13).

⁴²⁰ Voir FLEURY, R., 2012, op. cit., pp. 307-352.

⁴²¹ Notamment : *La Femme et son ombre* [1922-1923], la scène de l'Ombre double et celle de la Lune dans *Le Soulier de satin* [1919-1924], *Le Peuple des hommes cassés* [1926], *Le Livre de Christophe Colomb* [1927], *L'Histoire de Tobie et de Sara* [1938].

défaire"⁴²², est, comme l'avait été la Chine, avant tout pour Claudel un choc sensoriel et même sensuel.

Chaque jour, il contemple "les immenses palmiers de la Rua Paysandu"⁴²³, avec leurs "tiges de 40 mètres de haut, terminées par de prodigieuses touffes, qui font le plus bel effet dans le clair de lune "⁴²⁴. Cette lune, à la " lumière pareille à celle de l'extase "⁴²⁵ ", lui inspire, à partir du séjour brésilien, cinq manifestations scéniques incarnées par un personnage: chaque fois, elle est associée au temps du rêve, rêve de l'homme endormi qui cherche à atteindre, sous la lumière de la lune, la femme morte ou interdite⁴²⁶. Lui-même traversait alors l'épreuve du désir, entre le béguin pour Audrey et la grande secousse de la lettre de Rose qu'il reçut là-bas.

Claudel admire les "végétations violente[s] et crues"⁴²⁷ " et voit en ces lieux "la terre telle qu'elle est sortie des mains du Créateur"⁴²⁸ ", un "bon Dieu" extravagant. La baie de Rio lui inspire une réécriture de la Genèse jubilatoire:

Le bon Dieu, un peu écœuré tout de même des " Harmonies de la Nature ", des plaines trop plates, des montagnes trop rondes, sans parler des " petits coteaux modérés " qui sont la gloire de nos départements français, demanda à l'un de ses entrepreneurs de lui fabriquer quelque chose d'un peu brillant et relevé pour épicer quelque peu un continent, aujourd'hui l'Amérique du Sud, dont il constatait avec regret qu'après avoir pas trop mal commencé il finissait plutôt en queue de poisson. Le demiurge ainsi éperonné alla rechercher dans les ressers de son imagination toutes sortes de matériaux extravagants et inutilisables, entre autres une prodigieuse collection de quilles, et il se procura auprès d'un collègue la botanique appropriée. Mais quand tout cela commença à se solidifier et à prendre figure au soleil des tropiques, il fut saisi d'un tel accès de pudeur et de découragement qu'il jeta tout pêle-mêle dans la mer et s'enfuit sans retourner la tête. Et ce fut la célèbre baie qui n'a pas de rivale au monde, ce que j'appellerai une espèce de Luna Park géographique⁴²⁹.

⁴²² "Au Brésil "[1936], *Pr.* p. 1095-1096.

⁴²³ "Le cap Moule-à-Chique ". *Pr.* p. 1100.

⁴²⁴ Lettre à Francis Jammes, 25 sept. 1917, Rio. JAMMES F.; FRIZEAU, G. *Paul Claudel – Gabriel Frizeau – Francis Jammes. Correspondance, 1897-1938*. Paris: Gallimard, 1952, p. 294.

⁴²⁵ *J1*, juin 1917.

⁴²⁶ Dans *L'Ours et la Lune, L'Homme et son désir*, la version japonaise de *La Femme et son ombre, Le Soulier de satin*, et *La Lune à la recherche d'elle-même*.

⁴²⁷ Lettre à A. Parr, 18 janv. 1918. In *Le Figaro littéraire*, 2 juin 1962.

⁴²⁸ Claudel à A. de Sainte-Marie Perrin, 3 janv. 1918, *CPC13*, p. 84. Voir aussi : *J1*, p. 388.

⁴²⁹ "Au Brésil "[1936]. *Pr.* p. 1095.

Et Claudel de déclarer à Elisabeth Sainte-Marie Perrin: "Je n'ai jamais vu une telle collection de cornes, de trompes, de goitres, de tétons, de tumeurs et de bedaines⁴³⁰ !" Il ne se contente pas d'admirer: il s'immerge littéralement dans cette nature. Lors de ses promenades quotidiennes en front de mer, il se laisse arroser par les vagues⁴³¹. Brûlant de chaleur au retour d'une excursion, il "vole des oranges et s'asperge de leur jus pour se rafraîchir"⁴³². Il embarque ses compagnons pour de longues excursions autour de Thérézopolis, au Saco do Sao Francisco, dans les montages de la Tijuca, au Bico do Papagaio, en pirogue, à pied ou à cheval, au cours desquels il sème ses partenaires qui restent en arrière, au bord de la crise d'apoplexie; lui revient réjoui, " le visage en sang ", les mains noircies, et les vêtements déchirés⁴³³. Lors d'un voyage sur la ligne du Nord-Ouest vers le Mato-Grosso, il fait installer, à l'avant de la locomotive, un banc sur lequel il s'installe avec Milhaud, pour mieux jouir du spectacle, et absorber " la forêt vierge qui vous jette au visage ces poignées de graines vivantes "⁴³⁴.

"[O]n ne décolle pas si facilement de quelqu'un", confie Claudel, "et un pays qu'on aime, n'est-ce pas, c'est quelqu'un, avec qui on s'est longtemps de toute son âme et de toute sa chair agglutiné"⁴³⁵. Tant et si bien que ce rapport direct, immersif, à la nature brésilienne, influence directement l'œuvre.

Ceci est patent avec *L'Homme et son désir*, danse du désir et de la nudité, œuvre la plus directement liée au Brésil, comme le rappelle Claudel à la création en 1921 :

Ce petit drame plastique est issu de l'ambiance étrange, la nuit, quand elle commence à s'emplier de mouvements, de cris et de lueurs ! Et c'est précisément une de ces nuits que notre Poème a l'intention de figurer. Nous n'avons pas essayé de reproduire avec une exactitude photographique l'inextricable fouillis de la " floresta ". Nous l'avons simplement jetée comme un tapis, du violet, du vert, du bleu, autour du noir central, sur les quatre gradins de notre scène. Cette scène est verticale, perpendiculaire, au regard comme l'est un tableau, un livre qu'on lit. Si l'on veut, c'est aussi comme une page de musique où chaque action vient s'inscrire sur une portée différente⁴³⁶.

⁴³⁰ Lettre à E. Sainte-Marie Perrin, *CPC13*, 20 mars 1917, p. 80.

⁴³¹ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 11 juin 1918.

⁴³² Ibid., 9 juin 1918.

⁴³³ Ibid., 2 sept. 1918.

⁴³⁴ *J1*, p. 388, 16 déc. 1917. Cf. également HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit. 15 juin 1918.

⁴³⁵ "Le cap Moule-à-Chique". Pr, p. 1101.

⁴³⁶ " *L'Homme et son désir* "[*Le Gaulois*, 4 juin 1921]. *Th2*, p. 1143.

Ne cherchant pas le réalisme, la transposition de la *floresta* en scène à étages restitue néanmoins la sensation de verticalité qu'il a éprouvée, comme tous les voyageurs européens en Amazonie⁴³⁷, lors de ses excursions : "[l]a sombre forêt," "[l]e chaos de feuilles et de palmes, mélangé de fougères arborescentes⁴³⁸", lui apparaissaient "comme une paroi verticale de verdure superposées⁴³⁹". De plus, les couleurs vives que Parr a utilisées dans son tapis de scène (fig.4) sont celles que le souvenir de Claudel évoque avec nostalgie en 1938:

Ah ! qui me rendra cette brume ensoleillée, ensommeillée de Thérézopolis, et ces longs cheminements à cheval à travers le *sertao* [intérieur des terres], où l'on rencontre de temps en temps une *fazenda* inhabitée, un jardin chargé de fruits merveilleux vers lesquels personne ne songe à élever la main ! et la *floresta* nous enveloppe de tous côtés de cette étrange odeur huileuse. [...] Le Brésil c'est pour moi une espèce de composition, où sur un fond touffu de points noirs et de points fulgurants - la forêt - se détachent en tons éclatants des fleurs de café, les branches emmitouflées de violet des arbres de Judée et des jabaticabals, les tuyaux rayés de vert et de jaune des bambous, et dans un trou de soleil un fil télégraphique dont les rares spasmes n'ont pas empêché l'éclosion de toute une garniture de parasites⁴⁴⁰.

L'œuvre est tellement imprégnée de l'élément indigène qu'il propose en 1921 de changer le titre du ballet en "L'Homme et la forêt", afin d'en accentuer "le caractère brésilien" qu'il s'attache à souligner dans la conception des costumes⁴⁴¹.

Culture et art populaires brésiliens

Claudiel ne parle pas portugais, néanmoins, les textes écrits au Brésil ou qui en remémorent le souvenir sont parsemés d'emprunts plus ou moins précis au brésilien⁴⁴². Ceux-ci relèvent presque exclusivement des paradigmes de la

⁴³⁷ Cf. GADENNE, C. "L'Amazonie des voyageurs français (1840-1900)". In: *Plural, pluriel*. Paris, n°11, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2012.

⁴³⁸ *J1*, p. 379.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 384.

⁴⁴⁰ "Le cap Moule-à-Chique". *Pr*, p. 1100-1101.

⁴⁴¹ Lettre à Milhaud, 23 janv. 1921. *CPC3*, p. 67-68. Claudiel a alors repris le travail avec Parr. Le changement de titre est aussi lié à la crainte que le mot "désir" ne semble ridicule au public parisien. On notera que ce renforcement de la référence indigène est postérieur au séjour brésilien. Dans le projet initial, lorsqu'il est au Brésil, Claudiel précisait que pour "les Bruits de la forêt" il ne voulait "Pas de costumes pittoresques, les danseurs et danseuses en costume de travail." (*L'Homme et son désir*, Rio, 1918, exemplaire n°2). Cf. *Infra*, note 96.

⁴⁴² Claudiel bouffonne en offrant à Audrey Parr un calligramme sur le "Camaraô" (*CPC13*), ou en créant des hapax (cf. *CPC13*, p. 80).

végétation - *sertao, floresta* - et de la vie quotidienne des milieux populaires. Il observe des personnages (un "caipis à moustache noire", des "bandeirantes"⁴⁴³ - il consacra à ces derniers une scène du *Soulier*⁴⁴⁴) -, "quelque *fazenda* inhabitée", des "jangadas" de pêcheurs, mentionne des aliments ("[le] *canja* dominical", la "farofa"⁴⁴⁵). Il note dans son journal des proverbes et expressions idiomatiques : ainsi, "*Deus escreve direito por linhas tortas*", dont il fera l'épigraphe du *Soulier de satin*; ou encore "*Botar camisa de onze varas*"⁴⁴⁶.

Avec ses compagnons, ils fréquentent quelques antiquaires, où ils observent "argenterie portugaise empire, cossue et lourde, service de la compagnie des Indes à petits personnages", "bijoux anciens, européens", "échantillons de bois précieux, fleurs en plumes, flèches indiennes empoisonnées"⁴⁴⁷. Les Hoppenot collectionnent des "noix de coco peintes" dont Claudel se coiffe lors de leur pendaison de crémaillère⁴⁴⁸ ; Milhaud, quant à lui, rapporte à Paris "toutes sortes d'objets de pacotille ou d'inspiration populaire" : "des coquilles de noix gravées et peintes par les Indiens" lui aussi, "des sifflets en terre cuite représentant des oiseaux, des papillons morpho, des porte-cure-dents très ornementés, spécimens d'argenterie coloniale portugaise", "témoins de [s]on beau voyage"⁴⁴⁹.

Sans que l'on sache exactement dans quelles circonstances, Claudel a pu fréquenter le *mamulengo*, tradition rurale de marionnettes à gaine née du métissage entre un art importé par les *conquistadores* - avec les crèches parlantes - et le répertoire des danses, musiques et mythologies amérindiennes, auxquels s'est rapidement mêlée l'influence des cultures afro-américaines⁴⁵⁰. Contrairement aux traditions européennes - où la présentation et le commentaire sont généralement dévolus au compère musicien de chair et d'os, à l'extérieur du castelet -, dans le *mamulengo*, fonction dramatique et commentaire métathéâtral sont assumés par un même personnage, une

⁴⁴³ *J1*, p. 379, 394.

⁴⁴⁴ *Le Soulier de satin* (II,12), *Th2*, p. 363.

⁴⁴⁵ *J1*, p. 429, 379. "Le cap Moule-à-Chique". *Pr*, p. 1102.

⁴⁴⁶ *J1*, p. 389, 421.

⁴⁴⁷ HOPPENOT, hél., 2012, op. cit., 6 août 1918.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 21 mars 1918.

⁴⁴⁹ MILHAUD, D., 1987, op. cit., p. 81.

⁴⁵⁰ GONÇALVES SANTOS, F. A. "Place au Mamulengo brésilien!". In *Marionnettes en territoire brésilien*, Charleville-Mézières: I.I.M., 1994, p. 14. AMARAL, A. M. *Le Théâtre de marionnettes au Brésil*. São Paulo: Com-Arte, 1994, p. 24.

marionnette placée à l'intérieur du castelet⁴⁵¹. Or, le premier métapersonnage du théâtre claudélien, le "Chœur" de la farce achevée au Brésil, est lui-aussi une marionnette et non un compère extérieur au castelet. Par ailleurs les instruments utilisés dans cette pièce sont le tambour et l'accordéon, comme pour le *forró* du *mamulengo*⁴⁵².

De la culture brésilienne, c'est l'art baroque et la dévotion populaire qui ont le plus intéressé Claudel, passionné par l'art de la Contre-Réforme depuis son séjour à Prague en 1909-1910⁴⁵³. Ainsi Salvador de Bahia, "absolument ravissante", constitue pour lui "de beaucoup ce qu'il y a de mieux au Brésil"⁴⁵⁴. Le journal, la correspondance et les articles décrivent les couleurs vives de "peintures populaires et azulejos", de "magnifiques églises", "pareilles à des grosses d'or toutes tapissées d'une espèce de grosse mousse d'or", le cloître de l'église San Francisco dont les "azulejos représent[ent] une quantité de scènes populaires", ou encore la cathédrale, sa "superbe sacristie", avec "d'énormes crédences de vieux bois noir, incrustées d'écaillés et d'ivoire"⁴⁵⁵. Claudel et Milhaud étaient arrivés au Brésil quelques jours avant le Carnaval, expérience dont le second était resté fasciné. L'année suivante, Claudel, qui lui, a "horreur de cette foule compacte, des autos couvertes de fleurs, même de cette gaieté pourtant douce, de ces nuages de serpentins, lance-parfums", a fui à Petropolis, obligeant Milhaud à l'accompagner⁴⁵⁶. Néanmoins, lors des processions religieuses, Claudel est au spectacle. Un dimanche des Rameaux, son journal porte mention d'une procession aux flambeaux autour de statues du "Christ sous sa croix" et "la Sainte Vierge, avec un grand manteau de velours noir et tenant un mouchoir de dentelle à la main" - Hélène Hoppenot précise qu'elle a "le cœur percé de sept glaives"⁴⁵⁷. Puis, le Vendredi-Saint :

[A]utre procession dans ma rue. La croix, 2 lignes de cierges. Des petites filles costumées en anges qui portent tous les accessoires de la Passion, y compris le coq et le crâne. Grosse caisse par derrière tapant doucement à coups sourds. Toute

⁴⁵¹ GONÇALVES SANTOS, F. A., 1994, op. cit., p. 14.

⁴⁵² *L'Ours et la Lune*, Th2, p. 601-602 et 612.

⁴⁵³ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 4 mars 1918.

⁴⁵⁴ Impressions sur Bahia adressées à A. Parr, 18 janv. 1918 (*J1*, p. 1282).

⁴⁵⁵ *J1*, p. 428 (nov. 1918) ; *Le Figaro littéraire*, 2 juin 1962, op. cit.

⁴⁵⁶ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 16 mars 1918.

⁴⁵⁷ *J1*, p. 399. HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 29 mars 1918. À Bahia, Claudel relève également de "délicieuses statues dorées et coloriées, entre autres une Sainte Thérèse et une Vierge aux robes rouges ressemblant aux ailes d'un papillon" (*J1*, p. 428).

cette foule recueillie de nègres en marche par derrière sous l'allée des palmiers par ce grand clair de lune⁴⁵⁸.

Une statue de Vierge aux Sept-Douleurs réapparaît dans *Le Soulier de satin*. C'est à elle que Prouhèze dédie sa prière et confie sa fille baptisée Sept-Epées⁴⁵⁹.

Claudé croque dans son journal des figures observées dans la rue, et dont plusieurs inspirent certains des personnages exotiques qui peuplent ses drames. Les "Négresses" ont sa faveur. Enchanté, il observe dans les rues de Bahia "une masse de négresses pittoresques"⁴⁶⁰. Il se "promène" auprès de Nosso Sehor do Bonfim, haut-lieu de pèlerinage populaire, où il décrit les:

Puissantes négresses de Bahia dans leurs plus beaux atours. Larges jupes empesées, camisole ou chemise de dentelle d'où émergent ces corps chocolat, turban, colliers de grains ou de plaques d'or, et ce gros bras marron, le poignet entouré d'un bracelet de gros grelots d'or, la main retournée qui tient un fruit bizarre et tellement vert⁴⁶¹.

Elles inspireront le personnage de Jobarbara du *Soulier de satin*, et son bracelet. Claudé indiquera en effet à Barrault, en 1953, que le costume de celle-ci doit être "celui des négresses *actuelles* de Bahia", précisant : "jupe de soie à grosses fleurs, force jupons empesés, camisole blanche, Madras, bracelets, colliers, pendants d'oreille en corail"⁴⁶².

Claudé a beau affirmer qu'il "déteste le pittoresque et la couleur locale"⁴⁶³, la matière qu'il tire du Brésil pour ses œuvres postérieures est avant tout pittoresque et confine à la caricature. Ceci surprend quand on connaît la précision de ses connaissances sur les questions agricoles et commerciales liées à ses missions de diplomate. Claudé, goguenard, assume le trait, qui écrit à sa belle-sœur:

⁴⁵⁸ *J1*, p. 399.

⁴⁵⁹ On notera que les œuvres claudéliennes réalisées au Brésil ne sont pas les plus baroques. Sur place, c'est la nature qui lui apparaît baroque, tandis que ses productions artistiques relèvent d'expérimentations artistiques dans un premier temps dégagées du souci de la réception (en raison de l'éloignement avec son public supposé, notamment). Dans un second temps, la poétique baroque de Claudé s'affirme, notamment à travers son théâtre, et est mêlée de réminiscences brésiliennes.

⁴⁶⁰ Lettre à H. HOPPENOT, 27 nov. 1918, *BSPC*, n° 131, 1993/3, p. 6.

⁴⁶¹ *J1*, p. 428. 1918, à Bahia, nov. 1918 : "Promenade au pèlerinage de N.D. de Bonfim".

⁴⁶² Lettre à J.-L. Barrault, 9 juill. 1943, *CPC10*, p. 118.

⁴⁶³ Cité par HOPPENOT, Hél. 2012, op. cit., 6 avril 1918 (alors qu'on lui proposait d'aller à un "bal nègre").

Les Brésiliens sont exactement conformes à ce que vous imaginez. Comme toujours j'ai trouvé les peuples exactement semblables dans le fond à l'idée que s'en font ceux qui n'ont jamais voyagé. Par exemple le Chinois est un homme qui a un chapeau à sonnettes et qui tient toujours son index en l'air. Rien de plus exact⁴⁶⁴.

Il regarde ou se remémore ce pays comme un spectacle : le Brésil suscite sous la plume de Claudel des comparaisons à l'univers de la fête foraine - un "Luna Park géographique" -, du Guignol - "Bahia sur une falaise avec ses maisons peintes et historiées pareilles à un décor de Guignol suranné" - ou des féeries - une "bizarre forêt de pins araucarias" lui évoque des décors de *Rothomago*⁴⁶⁵.

Comme le Moyen-Âge de *L'Annonce faite à Marie*, l'Amérique de *L'Échange* ou l'Empire Espagnol du Siècle d'Or du *Soulier de satin* et du *Livre de Christophe Colomb*, le Brésil dont Claudel tire matière est une sorte de Brésil "de convention", mi-bouffon mi-nostalgique⁴⁶⁶. Volontairement stéréotypée, la référence populaire ou exotique fonctionne comme citation, comme décrochement dont l'hétérogénéité renouvelle le regard, ou comme connivence et plaisanterie ou comme provocation, référence à un art naïf et efficace dont il oppose la dimension festive à la froideur du classicisme ou d'une certaine forme de snobisme qu'il a en horreur⁴⁶⁷.

Même s'il s'est toute sa vie livré à des recherches et expérimentations, le Brésil semble avoir constitué, après Hellerau en 1913, le second temps de positionnement de Claudel par rapport aux Avant-Gardes. Bien qu'il se tînt officiellement à distance de celles-ci, les œuvres composées à cette période, fruit d'un travail collectif (c'est la première fois pour Claudel), explorent les possibles évocatoires du géométrique, donnent représentation du désir,

⁴⁶⁴ Lettre à E. Sainte-Marie Perrin, 20 mars 1917, CPC13, p. 80.

⁴⁶⁵ "Au Brésil" [*Paris-Soir*, 3 oct. 1936]. *Pr*, p. 1095, 1099. *J1*, p. 369. Cf. FLEURY, R., 2012, op. cit., p. 64.

⁴⁶⁶ Claudel situe *L'Annonce* dans un "Moyen Âge de convention, tel que les poètes du Moyen Âge pouvaient se figurer l'antiquité" [*Th1*, 991]. Il précise que la seconde version de *L'Échange* se situe "quelque temps après la Guerre de Sécession, ce qui peut donner le mieux l'impression d'une espèce de moyen âge américain" [*Th2*, 1009]. Les références à Velasquez ou au Greco contribuent quant à elles à ancrer le *Soulier* et *Christophe Colomb* dans un "Siècle d'Or" de convention". Cf. FLEURY, R., 2012, op. cit., p. 459-465.

⁴⁶⁷ Voir notamment l'émotion qui s'emparait de lui enfant devant la Passion jouée en marionnettes (*L'Épée et le miroir* [1939]. In: *Le Poète et la Bible 1*. Paris : Gallimard, 1998, p. 727). Cf. FLEURY, R., 2012, op. cit., p. 60-62, 697-705.

recyclent des formes hétérogènes, procèdent par découpage, collage, montage, tissage de celles-ci en un art total.

C'est concomitamment la période où commence à proliférer la référence à la culture populaire. Comme les "Feuilles de Saints" que peint Rodrigue à la fin du *Soulier de satin* ou que Claudel met lui-même en poème, et qui constituent un véritable manifeste esthétique, la référence croisée au baroque, à l'art populaire et à l'exotisme procède d'un double jeu avec le public⁴⁶⁸. Renvoyant à un patrimoine connu de tous, elles jouent entre connivence et provocation avec l'horizon d'attente créé par la convention : par des effets de variation, d'écart, de citation ironique ou au contraire nostalgique et cherchant l'empathie. Les références qui mettent en scène le bas matériel et corporel, le stéréotype, l'outrance, sont pour Claudel l'occasion de faire "offense aux traditions et au goût", d'exprimer son "désir pervers d'étonner et de vexer les honnêtes gens", et d'"endommager" "[s]on auréole 'd'apôtre'"⁴⁶⁹.

Ce mélange d'explorations artistiques et de références exotiques ou populaires trouve par ailleurs sa raison dans une double nécessité de l'art. D'une part l'auteur, possédé par l'esprit d'enfance et gagnant avec la maturité un certain détachement spirituel, manifeste une liberté ontologique et artistique qui peut oser l'excès et le ridicule afin d'exprimer dans l'œuvre l'état paroxystique des passions éprouvées. D'autre part, ce mélange a partie liée au projet apostolique que Claudel assigne à son œuvre. Le poète justifie sa production artistique comme rempart à sa propre tentation individualiste et quiétiste de croyant. De là un souci permanent d'efficacité. Qu'il traite le public en adversaire à conquérir ou en partenaire complice, le théâtre claudélien s'est doté des outils d'une pragmatique s'adressant à l'homme tout entier, puisant - entre autres stratagèmes - dans des souvenirs d'enfance ou dans le matériel pittoresque collecté au cours de ses voyages. Méconnu ou nié aussi bien dans sa dimension avant-gardiste que populaire en raison de son lien au religieux, l'œuvre de Claudel offre le paradoxe d'un art moderne néo-baroque.

⁴⁶⁸ *Le Soulier de satin* (IV, 2 et 6). Dans deux scènes, Rodrigue qui a perdu son titre de Vice-Roi des Indes, compose des "Peinturlures de Saints", qu'il fait exécuter par son assistant le Japonais, puis par l'Actrice - avatars d'Audrey Parr. Voir aussi: *Feuilles de saints*. In *Po.* p. 597-696.

⁴⁶⁹ *Th2*, p. 464. *CPC13*, p. 68.

O PEQUENO TEATRO DE PETRÓPOLIS: UM MUNDO JOUJOU⁴⁷⁰ PARA LABORATÓRIO ARTÍSTICO. PAUL CLAUDEL, AUDREY PARR E DARIUS MILHAUD, BRASIL 1917-1918.

Raphaèle Fleury
Institut International de la Marionnette

Paul Claudel foi considerado um sério e difícil autor de dramas líricos, dramaturgo cuja crítica mostrou a modernidade (em muitos aspectos, precedente de Pirandello, Brecht ou Artaud), mas não como autor popular. No entanto, ele se reivindicou "o único autor de hoje de um teatro verdadeiramente popular" e sua pessoa, assim como sua obra mantiveram um relacionamento contínuo - e ambivalente - com a cultura popular⁴⁷¹. Esta dimensão do diplomata e da obra permanecem desconhecidos. Suas peças para marionetes ou teatro de sombras não são tratados na obra de Didier Plassard sobre as efígies do teatro de Vanguarda⁴⁷²; no máximo, se conhecem os textos sobre o *bunraku* - a referência asiática que confere nobreza ao assunto. O que vem de uma aparência espalhafatosa, kitsch ou considerado demasiadamente barroca ou operática é muitas vezes cortada por diretores ansiosos por homogeneizar, atenuar os contrastes percebidos como incoerentes.

Em 1917-1918, quando a Primeira Guerra Mundial devastou a Europa, o gosto pela aventura, a necessidade econômica e os jogos de nomeações fizeram cruzar ao Brasil vários artistas europeus, incluindo Paul Claudel e Darius Milhaud que, embora não atrelados a nenhuma corrente, partilhavam algumas preocupações das vanguardas. Este período é bem documentado, pois a maior parte dos protagonistas mantinham um diário ou contaram a história desta viagem que parece ter marcado a todos eles, em um nível pessoal assim como artístico. Para além disso, as colaborações de Claudel e Milhaud resultaram em diversos trabalhos, especialmente os de Yehuda Moraly, Pascal Lécroart e Michel Wasserman.

Acontece que o episódio brasileiro da carreira Claudel oferece elementos interessantes para compreender sua relação com o que ele identifica como cultura popular, e para questionar a articulação da arte

⁴⁷⁰ Nota de tradução: Joujou: maneira com a qual crianças se referem à brincadeiras em francês. Ao longo do texto foi mantido a designação no original.

⁴⁷¹ Cf. FLEURY, R. "Introduction". In: *Paul Claudel et les spectacles populaires: le paradoxe du pantin*. Paris: Classiques Garnier, 2012.

⁴⁷² PLASSARD, Didier. *L'Acteur en effigie*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992.

moderna com as artes populares ou ao exotismo. Depois de uma apresentação desta pequena sociedade artística e das experiências por ela engajada, examinaremos algumas representações do Brasil na obra claudeliana. Tentaremos mostrar como as obras de Claudel produzidas no Brasil ou marcadas por esta experiência, frutos da colaboração com Parr e Milhaud, e que mobilizam tanto uma preocupação modernista e um apego a certas formas de "popular", que constituem por sua vez um ponto de viragem neste trabalho, um exemplo de artificação das artes populares e um posicionamento paradoxal vis-à-vis às vanguardas.

Retrato de Grupo: o Cacique, o Casal, a Fada Margotine, o Grande Fauno e o compositor

Em 1917-1918, a Legação da França no Rio de Janeiro abriga uma companhia agradável: um poeta, um compositor, e um jovem casal apaixonado por poesia, escrita e fotografia.

Paul Claudel, nomeado "ministro plenipotenciário", desembarca no Rio em 1º Fevereiro de 1917, para aquilo que ele chama, por sua vez de "uma missão diplomática, que foi a mais interessante da [sua] vida"⁴⁷³, ou, ao contrário, "dois anos de exílio em condições penosas"⁴⁷⁴. É verdade que ele é particularmente experiente: a sua missão o distancia, enquanto sua esposa está esperando seu quinto filho em um país em guerra. Sua irmã Camille, a escutora que tanto admirava, estava internada. O dia em que soube do nascimento de sua filha Renée, ele recebeu a famosa carta de Rose Vetch, sua grande paixão e inspiração para os personagens de Ysé e de Prouhèze. E se a imprensa brasileira ao contrário acolhe o poeta eminente, a imprensa franco-brasileira, no entanto, o subjulga⁴⁷⁵. No entanto, é um ogro fantástico o que ele descobre nesse país. Ele revelou com sucesso os árduos desafios profissionais, defendendo uma nova visão da diplomacia, discutida em termos econômicos e não puramente políticos, contrariamente à tradição francesa estabelecida⁴⁷⁶. Além disso, é no Brasil que ele começa a experimentar uma forma de libertação espiritual e estético que se traduz no desenvolvimento, em

⁴⁷³ "Le cap Moule-à-Chique"[1938]. *Pr*, p. 1100.

⁴⁷⁴ Carta a E. Sainte-Marie Perrin, *CPC13*, 21 juin 1918.

⁴⁷⁵ Cf. SPITZ, Clarisse. " Paul Claudel: le diplomate, la guerre et le Brésil". In: *BSPC* 195, pp. 19-23.

⁴⁷⁶ Sobre a "diplomatie du café " de Claudel, ver: SPITZ, C. op. cit, p. 17. E WASSERMAN, M. *Claudel danse Japon*. Paris: Classiques Garnier, 2012, pp. 15-20.

sua obra assim como em sua vida cotidiana, uma propensão pronunciada pela bufonaria⁴⁷⁷. Ele descobriu no Brasil "o lado engraçado da vida."⁴⁷⁸. Os testemunhos de seus companheiros no Brasil repletos de histórias de tirar o fôlego sobre o comportamento do que eles batizaram de "O Cacique", e é difícil imaginar que ele pudesse assegurar a representação nacional, uma vez que violava continuamente as regras de decoro⁴⁷⁹.

Para uma delicada atenção, Philippe Berthelot, diretor de gabinete de Aristide Briand, assistente de seu amigo Claudel um compositor com pretensão de como secretário: Darius Milhaud, com quem ele já tinha colaborado para a configuração musical de sua tradução de *Orestes* de Ésquilo assim como da farsa lírica *Proteu*⁴⁸⁰. Para Milhaud, um explorador da politonalidade, que aos vinte e cinco anos se encontra ao amanhecer de uma carreira que o consagraria às custas de outros membros do Grupo dos Seis como uma das figuras de renovação da música francesa, o Brasil é uma jornada de iniciação⁴⁸¹.

Eles são unidos por aquele que Claudel se refere como "o casal": os Hoppenot, Henri, um funcionário da embaixada, apaixonado pela fotografia, e sua esposa Hélène jovem musicista, que se torna fotógrafa. Graças ao jornal desta última, que começa a chegar no Brasil em fevereiro de 1918 que eles conhecem o cotidiano da Legação francesa⁴⁸².

Sedento de intercâmbios artísticos, embora muitas vezes concluído por uma sentença tão impiedosa quanto concisa, Claudel acolhe na Legação os artistas dramáticos e líricos europeus em turnê⁴⁸³. Eles cruzam, assim, o caminho de Regina Badet, dançarina e atriz na Ópera-Cômica e de cinema, o ator de sucesso André Brûlé e seu irmão Lucien, o tenor italiano Enrico Caruso,

⁴⁷⁷ Cf. MARTINOT-LAGARDE, Sever. *La Bouffonnerie dans le théâtre de Paul Claudel*. 2003, Tese de doutorado. Sorbonne Université Paris IV, Paris, 2003.

⁴⁷⁸ Citado por HOPPENOT, Hélène. *Journal*, 14 mai 1918. Paris: C. Paulhan, 2012, p. 70.

⁴⁷⁹ Cf. HOPPENOT, Henri. "Préface". In: *Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud, CPC3*. Gallimard: Paris, 1961, p.14. HOPPENOT, Hélène, 2012, op. cit. MILHAUD, D. *Notes sans musique*. Paris: Julliard, 1949. Id. *Ma vie heureuse*. Paris, Belfond, 1987. Et, RUBINSTEIN, A. *Grande est la vie: Mes longues années*, t.2. Paris: Robert Laffont/Opéra Mundi, 1980.

⁴⁸⁰ Cf. MILHAUD, D. "Ma collaboration avec Paul Claudel". In : *Études*. Paris: Claude Aveline, n.8, 1927, p. 30. Et, MILHAUD, 1987, op.cit., p. 52.

⁴⁸¹ Cf. CORRÊA DO LAGO, M.; GUERRA, B. "Autour d'une correspondance Milhaud-Guerra et le milieu musical brésilien (1917-1921)". In: HARBEC, J.; LAVOIE M.N. (dir.). *Darius Milhaud: compositeur et expérimentateur*. Paris: Vrin, 2014, pp. 101-131.

⁴⁸² HOPPENOT, Hélène, op.cit.

⁴⁸³ Ibidem, 26 de abril de 1918.

a bailarina clássica Anna Pavlova⁴⁸⁴, ou ainda o pianista polonês Arthur Rubinstein, com quem trava uma verdadeira amizade⁴⁸⁵. Durante uma noite em agosto de 1917, da qual Milhaud relatou as circunstâncias, o Ballet Russo os fez descobrir *Parade*:

Estávamos ávidos para conhecer os detalhes de *Parade*, o ballet de Cocteau, do qual Satie fez a música e que tinha sido criado em Paris. Ansermet nos descreveu os cenários e os figurinos de Picasso, os acessórios que Satie havia adicionado à orquestra, como máquina de escrever, roda de loteria, sirene. Os bailarinos Chabelska, Idzikowsky, Woydzikowski, em figurino divertiam-se em encontrar nos trópicos a coreografia de Massine, que, se tinha escandalizado o público parisiense, encantado o Ministro da França [Claudel] e seus amigos, empoleirados em pilhas de novelos de lã na Grande Sala de Baile da Legação, transformado em sala de costura desde a guerra⁴⁸⁶.

Há muitas semelhanças entre as obras surrealistas *Parade*, *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire, e *L'Ours et la Lune*, a farsa para marionetes que Claudel conclui no mesmo ano⁴⁸⁷.

Entre essas reuniões, uma influencia diretamente o trabalho. Com o Ballet Russo, Claudel e seus comparsas descobrem Vaslav Nijinski, coroado de glória e escândalo *L'Après-midi d'un faune* e *Sacre du Printemps*, e que provisoriamente se reintegra ao grupo para uma turnê sul-americana⁴⁸⁸. Se após um primeiro programa composto de *Spectre de la Rose* e *Sylphides*, o dramaturgo achou o bailarino "horrível", e o espetáculo certamente "cintilante", mas "decorativo" e não com base em "algum princípio de arte reflexiva"⁴⁸⁹ (Claudel não gostava da "perfeição estúpida" do ballet clássico, aquela do "bonder" e "trilles" com os dedos dos pés⁴⁹⁰), a *Après-midi d'un faune* leva-o a rever sua opinião sobre Nijinsky. Evidenciado pelo artigo escrito dez anos mais tarde sobre ele que "caminhava à maneira dos tigres", e do qual cada gesto foi

⁴⁸⁴ Cf. CLAUDEL, P., *J1* et HOPPENOT, Hélène. 2012, op. cit, sobre o período referido (1917-1918).

⁴⁸⁵ Sobre as circunstâncias burlescas do encontro de Rubinstein com Milhaud e Claudel, ver: RUBINSTEIN, A., 1980, op. cit., p. 40-41.

⁴⁸⁶ MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 92-93. Caso único, Claudel fez os artistas assinarem em seu diário (*J1*, p. 383).

⁴⁸⁷ Cf. por ex. FLEURY, R., 2012, op. cit., p. 675.

⁴⁸⁸ WASSERMAN, M., 2012, op. cit., p. 25.

⁴⁸⁹ Cf. *J1*, p. 383.

⁴⁹⁰ CLAUDEL, P. "Nijinski" (1927), *Pr.*, p. 385. Proposta contada por HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 6 mai 1918. Ver também: *J1*, p. 402, 24 de abril del 1918.

realizado "na glória, em uma vivacidade tanto feroz e quanto suave e em uma autoridade fulminante"

Não foi o transportar de um outro prumo a outro prumo de uma carga inerte, mas a cumplicidade elástica com os pés como a aquela da asa com atmosfera este aparelho muscular e nervoso de um corpo que não é de um tronco ou uma estátua, mas o órgão inteiro da pulsação e do movimento!⁴⁹¹

Longe de compartilhar o escândalo de seus contemporâneos, Claudel concebe para ele um projeto de ballet, que virá se tornar *L'Homme et son désir*. Seu diário testemunha as numerosas discussões no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde os dois homens discutem notavelmente sobre notação da dança⁴⁹². Claudel e seus companheiros, em seguida, ignoram que Nijinsky está doente: um mês depois de sua passagem pelo Rio de Janeiro, Nijinsky afunda em paranóia, e não girará mais.

Claudel e Milhaud frequentam igualmente uma elite carioca que se prova francófila, curiosa das vanguardas europeias, e que busca se destacar da cultura popular e indígena. Claudel, que reduziu os poetas brasileiros a uma "pequena coleção de canários mecânicos", não se demora - este é possivelmente este francófilo que o exaspera⁴⁹³. Milhaud, entretanto, explora com interesse a música popular brasileira - como testemunhado em seu gosto pela música de Carnaval e recortes de canções brasileiras que ele usa *Le Bœuf sur le toit*⁴⁹⁴ - assim como a culta. Ele se juntou à Sociedade Glauco Velásquez, assistindo assiduamente os cursos dos professores do Instituto Nacional de Música - os compositores Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, mais superficialmente Heitor Villa-Lobos -, dando aulas de composição a Luciano Gallet⁴⁹⁵. Liga-se sobretudo com o casal formado pelo compositor Oswald Guerra e a pianista Nininha Velloso Guerra, assim como com o pai desta, o músico Leão Velloso⁴⁹⁶. Na casa de Henrique Oswald, Claudel e Milhaud conhecem seu filho, o gravador e vidreiro Carlos Oswald, pioneiro da água-forte no Brasil. Claudel idealiza um momento para lhe confiar

⁴⁹¹ NIJINSKI, op. cit., p. 386.

⁴⁹² Por ex.: *J1*, p. 384. Ver também: MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 92-93.

⁴⁹³ *J1*, p. 402.

⁴⁹⁴ Cf. MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 88. E, THOMPSON, Daniella. "The Boeuf chronicles. How the ox got on the roof: Darius Milhaud and the Brazilian sources of *Le Boeuf sur le Toit*". Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf_chronicles.htm>. Consultado em 2 de março de 2015.

⁴⁹⁵ Cf. CORRÊA DO LAGO, M. ; GUERRA, B., 2014, op. cit., pp. 102-113.

⁴⁹⁶ Ibidem. E, MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 89.

a obra plástica *L'Homme et son désir*, mas a realização é "um fiasco completo" e a colaboração é abortada⁴⁹⁷.

No Rio de Janeiro, Claudel reencontra Audrey Parr, conhecida dos salões romanos em 1915-1916⁴⁹⁸. Audrey Manuella Enriqueta Bapst nasceu de um pai alemão-alsaciano e de mãe polonesa-brasileira⁴⁹⁹. Quando Claudel e Milhaud desembarcam no Brasil, ela acompanhava o marido, Raymond C. Parr, diplomata britânico. Esta beleza que Hoppenot descreveu como "uma criatura cheia de vivacidade e inteligência, talentosa em todas as artes, caprichosa e boa anfitriã, entretendo todos aqueles a seu redor na agitação de sua fantasia, charmosa e imprevisível", então com vinte e cinco anos⁵⁰⁰. Claudel se apaixona por esta "Fada vermelha", que ressuscita sua fascínio pelos poloneses:

Claudel gravitou como uma grande aleluia em torno de sua luz. Consciente de sua genialidade, ela o tratava com gentileza e amizade, por ora se dobrando à todas as exigências de trabalho que a impunha, por ora se refugiando para escapar na imprecisão ou na ausência. Alternadamente fascinado e exasperado, ele a havia apelidado Margotine, o nome, dizia ele, de uma fada má de um conto infantil⁵⁰¹.

Audrey desenha, pinta, faz colagens⁵⁰². Apesar das brigas - ela rejeita seus avanços - eles trabalham juntos em vários projetos, e mantém uma amizade que durou até a morte de Audrey em 1940⁵⁰³.

Como podemos ver, é em torno de uma sociedade de artistas jovens que Claudel vive sua experiência brasileira. Esta juventude bem familiarizada com as vanguardas, que ele persiste em desmontar com suas provocações, tem certamente constituído também uma emulação para esse temperamento sempre ávido de experimentações.

⁴⁹⁷ HOPPENOT, Hélène., 2012, op. cit., 29 de setembro de 1918.

⁴⁹⁸ MILHAUD, D., 1949, op. cit., p. 87.

⁴⁹⁹ Queta de Laska (nascida em 1869), filha de um imigrante polonês, Alexandre de Laski, refugiado na Inglaterra onde conseguiu nacionalidade britânica e casou com a filha do embaixador do Brasil em Londres. Cf. HOPPENOT, Henri., 1961, op. cit., p.203.

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 18.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² As obras de Audrey Parr conhecidas hoje foram catalogadas por NANTET, M. V. *Audrey Parr, le poète et la fée*. Montélimar: Bleulefit, 2015.

⁵⁰³ *L'Homme et son désir* (1917-1921), *Sainte Geneviève* (1916-1923), *Le Viellard sur le Mont Omi* (1924-1927), *Pan et Syrinx* (1934), croquis de figurino *Choéphores*, *Jeanne d'Arc au bûcher* et *Le Festin de la Sagesse* (1935). Cf. NANTET, M.V., 2015, op. cit.

Experimentações

Entre discursos, negociações e recepções, o pequeno grupo se envolve em diversas pesquisas, sob a palmatória muitas vezes tirânica - e francamente espalhafatosa - de Paul Claudel.

O pequeno teatro de marionete

Uma primeira série de experiências se realizou em torno de "um pequeno teatro" na casa de Audrey Parr, em Petrópolis. No momento da concepção de *L'Homme et son désir*, em setembro e outubro de 1917⁵⁰⁴, Audrey "havia construído um pequeno teatro que se localizava em uma mesa e havia feito diferentes andares sobre aquilo que desenrola a ação trágica deste ballet⁵⁰⁵". Projetado "para as marionetes" ele era "pintado de verniz preto e estava disposto sobre "degraus cobertos de tecidos coloridos"⁵⁰⁶. Para ajustar a *mise en scène* deste "drama plástico" que se tornará "cenário de ballet," os três amigos "compõem os personagens de quinze centímetros, com papéis coloridos" que eles dispõem nesta maquete, à maneira dos teatros papel que o imaginário de Épinal oferecem às crianças⁵⁰⁷: "[poucas] obras nos divertiram tanto em sua construção", se lembra Milhaud⁵⁰⁸.

Deste jogo em torno do pequeno teatro nasce, por sua vez, uma edição manuscrita realizada da mesma forma daqueles exemplares do mesmo ano com as "colagens" e "recortes de papéis pintados" de Audrey Parr - assistida por Hélène Hoppenot⁵⁰⁹ - (fig.1), e um projeto de espetáculo, que será criado em Paris pelo Ballet Sueco em 1921, onde fará escândalo (figs. 2 e 3)⁵¹⁰. E se

⁵⁰⁴ CLAUDEL, *J1*, p. 385. Milhaud trabalha nessa divisão até fevereiro de 1918.

⁵⁰⁵ MILHAUD, D., 1927, op. cit., p. 32-33. Se lembra "A cena é dividida em quatro planos, o primeiro acima, sendo o maior. Nos cantos extremos estão as Horas, expressas por uma fila de mulheres que andam." ; Duas luas " uma no piso III , outra no andar I ", que como as Horas parecem ter " toda a duração do drama de atravessar o palco em um movimento muito lento e quase imperceptível " ; no palco central, "O homem adormecido e o fantasma da *mulher morta* ", depois " todas as coisas da floresta. (*Th2*, p. 251-252).) (fig.2)

⁵⁰⁶ Proposta de Claudel lembrada por HOPPENOT, Hélène., 2012, op. cit., 15 oct. 1918.

⁵⁰⁷ Nós entendemos por teatro de papel (*toy theatre*) as pranchas coloridas ou a colorir, para recortar encadernar que representam personagens famosos e cenário do sucesso dos grandes palcos europeus. Consideramos que esta tradição teve origem na Inglaterra no início do século XIX.

⁵⁰⁸ MILHAUD, D., 1927, loc. cit.

⁵⁰⁹ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 8 avril 1918. CLAUDEL, P.;PARR, A. *L'Homme et son désir, poème plastique*, exemplares datados do Rio de Janeiro ou Petropolis, 1918.

⁵¹⁰ A recepção é muito crítica: a imprensa critica o show, além da indecência da nudez de Borlin, a heterogeneidade da música, o seu carácter barulhento - "fechando os olhos eu pensei estar na Citroën" - a decoração e dispositivo de palco parecem absurdamente cubista - "Como a desordem tropical poderia ser geométrica?" - e infantil - "no estilo dos desenhos que as crianças muito jovens inscrevem nas paredes dos caminhos" - ou barrocs - "uma decoração

acreditarmos nos diários de Claudel e de Helen Hoppenot, *L'Annonce faite à Marie* - que Claudel, considerava, em seguida, reescrever completamente - ela também teria feito o cenário em miniatura neste pequeno teatro⁵¹¹. A combinação das duas obras não é acidental. O dispositivo de andares projetado por Claudel e seus comparsas para *L'Homme et son désir* é diretamente inspirado por aquele que havia sido usado para Hellerau para *l'Annonce* em 1913 para representar a simultaneidade de ações, dispositivo inspirado por aquele ele havia projetado Appia para o *l'Orphée* de Gluck na mesma sala alguns meses antes⁵¹².

A ideia desse "mundo de *joujou*", que esse pequeno teatro utiliza como laboratório, vem de *L'Ours et la Lune*, a farsa para marionetes concluídas alguns meses mais cedo⁵¹³? Dos jogos de colagens e sombras que eles exploraram nesse mesmo mês de abril⁵¹⁴? Ou ainda da palestra de Edward G. Craig⁵¹⁵? De qualquer forma, a experiência com a qual se envolvem provém tanto do espírito das Vanguardas quanto da cultura popular. Este "pequeno teatro" não é apenas uma ferramenta de trabalho, uma maquete - eles não usam esse termo - é nele mesmo um fenômeno espetacular. É ele que inaugura um ciclo de experimentações cênicas convocando as efígies no palco - além disso, na criação do ballet, as grandes silhuetas recortadas são substituídas por músicos de carne e osso que Milhaud tinha inicialmente previsto para dispor nos andares⁵¹⁶. E ao fazê-lo, Claudel, Parr e Milhaud, alguns anos antes de Falla, García Lorca e Lanz, preludem em Petrópolis, o advento do teatro de papel moderno como obra de artistas e não mais simplesmente editorial destinado à produção em massa ao lazer das famílias⁵¹⁷.

barroca de cores berrantes". Cf. VERNIZY, D. "Décors et costumes d'Audrey Parr pour *L'Homme et son désir* : réception critique d'un "poème plastique". In: *BPSC201*, 2011, p. 38-48. Não veremos aqui *L'Homme et son désir*, que foi analisado e documentado com precisão notável por Y. Moraly, P. Lécroart et M. Wasserman (cf. bibliographie).

⁵¹¹ Cf. *J1*, p. 385. HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 8 avril 1918.

⁵¹² Cf. a carta de Claudel à Lugué-Poe, *CPC5*, 1913, p. 120-121, 127.

⁵¹³ Por exemplo, em 7 de abril 1917 : "[t]rabalhou com a Fada Vermelha [Audrey Parr] um abajur", produzindo "[e]feitos de sombra com figuras esculpidas" (*J1*). Cf. *infra*.

⁵¹⁴ *J1*, p. 400.

⁵¹⁵ Claudel leu vários dos textos de Craig publicados entre 1916 e 1920. Cf. FLEURY, R. *op. cit.* p. 287. Craig publicou sobre o teatro de papel (*toy theater*) em *The Mask* em 1912 (vol. 5).

⁵¹⁶ Cf. exemplar de Milhaud de *L'Homme et son désir*, Rio, 1917 (Archives Milhaud). E fotos reproduzidas por HÄGER, B. *Ballets Suédois*. Paris: Denoël, 1989, p. 122-137.

⁵¹⁷ Originalmente, essa forma revela a brincadeira e não o espetáculo. Em maio de 1919, Hermenegildo Lanz encontra Manuel de Falla durante as performances dos Ballets Russes em Granada. Em 1923, Lorca - o poeta - Falla - o compositor - e Lanz - o pintor - colaboram na

Este pequeno teatro é um dos elementos que fazem do período brasileiro de Claudel uma viragem em sua obra dramática. Uma viragem metodológica em primeiro lugar, pois a importância que Claudel dá reflete o papel da materialidade e a espacialização no processo de escrita⁵¹⁸. A miniaturização o fornece imediatamente a realização e independência frente aos diretores em cena e comediantes com os quais ele se declara insatisfeito até que encontra Jean-Louis Barrault. Esta tomada independência se traduz imediatamente em sua obra dramática em uma multiplicação de direções de palco. Mas veremos que constitui igualmente uma fonte de inspiração dramática.

A fotografia

Após o "abandono" de Audrey das colagens e ilustrações, Claudel se dedica com paixão à fotografia⁵¹⁹. A atração passageira se torna uma arte, e ele a aborda como uma pesquisa. Claudel está convencido de ter "inventado um novo método de fotografia", criando sombras e efeitos de iluminação usando luzes e refletores em vez de iluminar o objeto de frente, e "usando luzes elétricas de diferentes intensidades para modelar a face"⁵²⁰. Por várias semanas, ele se envolve com "ensaios fotográficos" no estúdio de Perrin, um jovem fotógrafo amador, ou no Jardim Botânico. Ele mobiliza imperiosamente Audrey, Hélène Hoppenot, Arthur Rubinstein, ou ainda uma das jovens atrizes do grupo de André Brûlé, que ele faz posar. O Henri Hoppenot é às vezes convocado para tirar fotos, às vezes também usado como modelo. O diário de Hélène Hoppenot dá uma ideia bastante clara da energia que coloca nisso o poeta embaixador:

criação dos Reis Magos, espetáculo hoje considerado como o primeiro teatro de papel modernos. Ver: Hermenegildo Lanz, registo documental compilados por ocasião da exposição na Casa de los Tiros, Granada, 1999. Apesar da proximidade das datas, que atravessam vários dos protagonistas, não se encontra ligação ente o trio de Petrópolis e o trio de Granada através dos Ballets Russes.

⁵¹⁸ O humor " esmagador" e a indignação de Claudel, tropeça em uma dificuldade após a destruição do pequeno teatro, testemunha: "Se ao menos eu tivesse a minha disposição o teatro que Margotine tinha feito para as marionetes.[...]. Ele estava pronto... e a última vez que fui a Petrópolis, o achei deslocado... e onde? no escritório! "HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 15 de outubro de 1918). Veja também a propósito Audrey Parr (ITHOMAS-NITCHEVO. " Une collaboratrice de Paul Claudel " , artigo de jornal (não identificado), (1935): "Ele trabalhou na medida em que Sr. Milhaud escreveu a música e que eu agenciei uma encenação através de um pequeno palco que tinha construído." (*Indivisioné* Paul Claudel).

⁵¹⁹ Cf. HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 27 juin 1918.

⁵²⁰ Carta a Alexis Léger, 4 de agosto de 1918, citada por HOPPENOT, Henri. 1961, op.cit., p. 20, 21. *J1*, p. 407, 28 juin 1918. Ver também: *J1*, p. 423 et 1275 (n. 3 de la p. 405).

Claudel suando e bufando como um búfalo manjava as lâmpadas brutalmente, colocando uma enorme nos braços de [Henri] que se atreve protestar, se irrita com os interruptores que ele muda em todas as posições possíveis antes de encontrar uma que ele deseja⁵²¹.

Dez vezes ele me fez tirar e colocar meu chapéu, e, em seguida, percebendo que meus sapatos "não vão bem" ele se aproxima e os tira ele mesmo [...]. Torturador, ele apressa Perrin com voz, olhar, porque ele não opera rápido o suficiente. "- Vai logo, diz ele a [Henri], faz o sátiro lascivo lá no alto na árvore!" No bonde que nos leva à casa de Perrin [...], ele ousa dizer: "Que desgraça! Eu esqueci de soltar o seu cabelo... poderíamos ter feito algo de interessante⁵²²!"

"Para Claudel, impiedoso, estes ensaios deveriam servir para resolver alguns detalhes da mise en scène de seus dramas", "ensaiar os cenários para suas obras", lembra Hélène Hoppenot⁵²³. Apesar das dúvidas desta ("francamente eu não vejo como"), a obra vem a confirmar esta hipótese.

Por um lado, sabemos que estes ensaios complementam as pesquisas sobre atitudes as quais Claudel conduz frequentemente ele mesmo - "[ele] se exercita todas as noites ante o espelho em pijama, o torso nu, e procurando os movimentos de cena que nota em seus manuscritos", "se envolve em um tecido procurando o movimento, eleva um braço ou uma perna e depois se imobiliza durante um segundo ou dois segundos: Vamos, diz ele, eu sou o gorila diplomático!"⁵²⁴-, e estas foram diretamente inspiradas nas ilustrações de Parr do poema *Sainte Geneviève* (fig. 5), ou de certos movimentos de cena de *L'Homme et son désir* e de *Festin de la Sagesse*; é igualmente feita a alusão à cena de *Atriz* - personagem de Audrey - a quem Rodrigue - personagem do Autor - propõe o desenho de um mural sobre o beijo da Paz em *Le Soulier de satin*⁵²⁵. Nesta, a fotografia constitui em uma alternativa ao gesto do esboço que lhe ofereceu a cumplicidade de Audrey antes que ela o abandonasse.

⁵²¹ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 19 de julho de 1918.

⁵²² Ibidem., 4 de agosto de 1918. Indefectível auto-depreciativo, Claudel tira dessas sessões uma cena ridícula para a segunda versão de sua farsa lírica *Proteus*, onde vemos um sátiro-mordomo desenhar o retrato de Helena e da ninfa Brindosier através de um "enorme molde" fotográfico (*Protée 2* [1926], *Th2*, p. 1334-1335).

⁵²³ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 26 de abril e 8 de maio de 1918.

⁵²⁴ Ibidem, 8 de maio de 1918; 4 de março de 1918.

⁵²⁵ *Sainte Geneviève* [trabalho com Audrey Parr: 1918-1919], edição de luxo. Tokyo: Chinchiocha, 1923. *L'Homme et son désir* [Rio, 1917], *Th2*, p. 251, 253. *Le Festin de la Sagesse* [1934-1935], *Th2*, p. 631. *Le Soulier de satin*, *Th2*, p. 494. Um estudo seria para continuar os motivos poéticos, espirituais e panorâmicos sobre o corpo das velas por Claudel.

Por outro lado, esse ponto ainda não foi suficientemente compreendido, Claudel, através destes ensaios, estuda os jogos de sombras⁵²⁶. É ainda interessante que ele associe estas experiências fotográficas, seu trabalho sobre luz e sombra, à preparação de seus dramas. A sombra e a luz são para ele não só uma dimensão estética. O tempo que Claudel dedica a esta exploração, a energia e a teimosia que emprega, devem chamar a nossa atenção para o significado e o uso do fenômeno da sombra em seus dramas: o paradoxo da imaterialidade destes dispositivos que produzem para ele um bom material - aparelhos de iluminação, de reflexo ou de tiro, corpos e objetos expostos - fonte de meditação metafísica, não é apenas usado por ele como uma forma espetacular, mas sobretudo como um princípio dramático⁵²⁷.

Projetado longe dos palcos europeus - tanto no desapego quanto na curiosidade que estes produzem nas vanguardas - as criações brasileiras de Claudel, que fizeram intervir em seu processo de criação ou na forma final da fotografia, da mímica, das marionetes e do teatro de papel, constituem os primeiros de uma série de peças ou cenas revelantes do "drama plástico", a cenografia não somente muito detalhada, mas evocante de efígies ou imagens da natureza, o modo de aparição ou desaparecimento constituirão o principal propulsor dramático⁵²⁸.

Materiais brasileiros

O contexto brasileiro o influenciou de qualquer maneira o curso dessas experimentações?

La lune et la floresta

O Brasil, "um desses países vívidos que impregnam a alma e a deixam com um tom indescritível, tal mágica e tal têmpero do qual ela não conseguirá mais se livrar"⁵²⁹, é, como foi na China, anteriormente para Claudel um choque sensorial e até mesmo sensual.

⁵²⁶ Em dezembro de 1922, ele escreveu a Henri HOPPENOT que ele tinha se divertido ao escrever "uma espécie de pantomima ou mimodrama" que o "permitirá seus estudos interessantes de sombra que [ele] tinha começado em Petrópolis": se ocupa de *La Femme et son ombre*, primeiro teatro real de sombras projetado por Claude (BSPC131, p. 13).

⁵²⁷ Ver FLEURY, R., 2012, op. cit., pp. 307-352.

⁵²⁸ Notavelmente: *La Femme et son ombre* (1922-1923), a cena de l'Ombre double e celle de la Lune em *Le Soulier de satin* (1919-1924), *Le Peuple des hommes cassés* (1926), *Le Livre de Christophe Colomb* (1927), *L'Histoire de Tobie et de Sara* (1938).

⁵²⁹ "Au Brésil"(1936), *Pr.* p. 1095-1096.

Todos os dias ele contempla "as imensas palmeiras da Rua Paysandu"⁵³⁰ com o seus "troncos de 40 metros de altura, finalizados por prodigiosas folhagens, que fazem o mais belo efeito no luar"⁵³¹. Esta lua, a "luz semelhante à de um ecstasy"⁵³², o inspirou durante sua estadia brasileira, cinco manifestações cênicas encarnadas por um personagem: todas as vezes associado ao tempo do sonho, o sonho do homem adormecido que busca alcançar sob a luz da lua, a mulher morta ou proibida⁵³³. Ele próprio atravessava então a provação do desejo, entre a queda por Audrey e o grande choque da carta que recebeu de Rose.

Claudiel admira as "vegetações violenta[s] e intocadas"⁵³⁴ e vê nesses lugares "a terra tal qual surgiu das mãos do Criador"⁵³⁵, um "Deus bom" extravagante. A baía do Rio de Janeiro⁵³⁶ o inspira a reescrever do Gênesis eufórica:

O bom Deus, um pouco enojado das "Harmonies de la Nature", das planícies muito lisas, das montanhas muito redondas, para não mencionar os "pequenos vales moderados" que são a glória de nossa geografia francesa, demanda a um de seus empreiteiros que o façam qualquer coisa para apimentar o continente, hoje América do Sul, onde constata com arrependimento que, depois de ter mal começado terminou antes em rabo de peixes. O demiurgo ainda estimulado pela pesquisa nos armazéns da sua imaginação por todos os tipos de materiais extravagantes e inúteis, entre outros uma coleção prodigiosa de casos de navio, que ele adquire que um colega da botânica se apropriou. Mas quando tudo isso começou a se solidificar e tomar forma sob o sol dos trópicos, ele foi tomado por um acesso de pudor e desencorajamento, que ele jogou tudo desordenadamente para o mar e fugiu sem olhar para trás. E essa foi a famosa baía que não tem rival no mundo, o que eu chamaria de uma espécie de Luna Park⁵³⁷ geográfica.⁵³⁸

⁵³⁰ "Le cap Moule-à-Chique". *Pr.* p. 1100.

⁵³¹ Carta a Francis Jammes, 25 sept. 1917, Rio. JAMMES F.; FRIZEAU, G. *Paul Claudel – Gabriel Frizeau – Francis Jammes. Correspondance, 1897-1938*. Paris: Gallimard, 1952, p. 294.

⁵³² *J1*, junho 1917.

⁵³³ Em *L'Ours et la Lune, L'Homme et son désir*, a versão japonesa *La Femme et son ombre, Le Soulier de satin*, et *La Lune à la recherche d'elle-même*.

⁵³⁴ Carta a A. Parr, 18 janv. 1918. In *Le Figaro littéraire*, 2 juin 1962.

⁵³⁵ Claudel a A. de Sainte-Marie Perrin, 3 de janeiro de 1918, *CPC13*, p. 84. Ver também: *J1*, p. 388.

⁵³⁶ Nota de tradução: a autora aqui se refere à Baía de Guanabara.

⁵³⁷ Nota de tradução: Luna Park é um parque de diversão em Coney Island no Brooklin na cidade de Nova York, aberto em 1913.

⁵³⁸ "Au Brésil "[1936]. *Pr.* p. 1095.

E Claudel declarou a Elisabeth Sainte-Marie Perrin: "Eu nunca vi tal coleção de chifres, trompas, bócios, mamilos, tumores e barrigas!"⁵³⁹ Ele não se contenta apenas em admirar: ele se imerge literalmente nesta natureza. Durante suas caminhadas diárias em frente ao mar, ele se permite banhar pelas ondas⁵⁴⁰. Ardido de calor ao retornar de uma excursão, ele "rouba laranjas e se borrija de seu suco para se refrescar"⁵⁴¹. Ele embarca com seus companheiros para longas viagens em torno de Teresópolis enseada de São Francisco, nas montanhas da Tijuca no Bico do Papagaio, de canoa, a pé ou a cavalo, ao longo dos quais ele semeia parceiros que ficam para trás à beira da apoplexia; ele se regozija, "sangue nos olhos," as mãos enegrecidas, as vestes esfarrapadas⁵⁴². Enquanto viajam na linha Noroeste através do Mato Grosso, ele instalou na frente da locomotiva, um banco onde se estabeleceu com Milhaud, para melhor aproveitar o espetáculo e absorver "a floresta virgem que os joga na cara punhados de sementes vivas"⁵⁴³.

"Não se desliga facilmente de alguém", diz Claudel, "nem de um país que amamos e com quem se está de longa data, com toda a sua alma e toda a seu desejo"⁵⁴⁴. Tanto é assim que esse relacionamento direto e envolvente com a natureza brasileira influencia diretamente sua obra.

Isso é óbvio em *L'Homme et son désir*, dança de desejo e de nudez, obra mais diretamente relacionados ao Brasil, como Claudel lembra na criação, em 1921:

Este pequeno drama de plástico vem da atmosfera estranha, da noite, quando se começa a encher de movimentos, gritos e brilhos! E esta é precisamente uma daquelas noites que nosso Poema pretende figurar. Nós não tentamos reproduzir com exatidão fotográfica o emaranhado louco da "floresta". Nós tentamos simplesmente jogar como um tapete, o roxo, o verde, o azul, em torno do preto central sobre os quatro andares de nosso palco. Esta cena é vertical, perpendicular, dado como uma pintura, um livro que se lê. Se quisermos, é também como uma página de música, onde cada ação está inscrita sobre uma pauta diferente⁵⁴⁵.

⁵³⁹ Carta a E. Sainte-Marie Perrin, *CPC13*, 20 de março de 1917, p. 80.

⁵⁴⁰ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 11 de junho de 1918.

⁵⁴¹ Ibidem, 9 de junho de 1918.

⁵⁴² Ibidem, 2 de setembro de 1918.

⁵⁴³ *J1*, p. 388, 16 de dezembro de 1917. Cf. também HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit. 15 de junho de 1918.

⁵⁴⁴ "Le cap Moule-à-Chique". Pr, p. 1101.

⁵⁴⁵ " *L'Homme et son désir* "[*Le Gaulois*, 4 juin 1921]. *Th2*, p. 114.

Não buscando o realismo, a transposição de "a floresta" no palco em andares, no entanto, restaura a sensação de verticalidade que ele experimentou, como todos os viajantes europeus na Amazônia⁵⁴⁶ durante suas viagens: "a floresta escura", "[deixa o caos das folhas e das palmeiras, misturadas às samambaias arborescentes"⁵⁴⁷, lhe pareceu "uma parede vertical de verduras sobrepostas"⁵⁴⁸. Além disso, as cores brilhantes que Parr tem usado seus tapetes de palco (fig.4) são aqueles que a memória de Claudel evoca com nostalgia em 1938:

Ah! o que vai me fazer essa neblina ensolarada, sonolenta de Teresópolis, e estes longos caminhos a cavalo através do sertão, onde se encontra de tempos em tempos uma fazenda desabitada, um jardim carregado de frutas maravilhosas, para a qual ninguém sonha em levantar a mão! A floresta nos envolve por todos os lados deste estranho odor oleoso. [...] O Brasil é para mim uma espécie de composição, onde em fundo de folhas e pontos escuros e brilhantes - a floresta - se destacam em tons vívidos as flores de café, os ramos abafados de violeta das árvores de pata de vaca e de jabuticabeiras, os frutos arranhados de verde e amarelo dos bambus, e no clareira um fio telegráfico do qual os raros espasmos não impediram a eclosão de toda uma guarnição parasitas⁵⁴⁹.

O trabalho é tão impregnado do elemento indígena, que em 1921, ele propõe alterar o título do ballet *L'Homme et la forêt*, para acentuar o "caráter brasileiro" que se atribui a concepção dos figurinos⁵⁵⁰.

Cultura e arte popular brasileira

Claudel não fala português, no entanto, os textos escritos no Brasil ou, no qual ele rememora são dispersos empréstimos mais ou menos precisos do português que se fala no Brasil⁵⁵¹. Estes são quase exclusivamente definições de vegetação - "sertão", "floresta" - e da vida cotidiana dos meios populares.

⁵⁴⁶ Cf. GADENNE, C. "L'Amazonie des voyageurs français (1840-1900)". In: *Plural, pluriel*. Paris, n°11, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2012.

⁵⁴⁷ *J1*, p. 379.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 384.

⁵⁴⁹ "Le cap Moule-à-Chique". *Pr*, p. 1100-1101.

⁵⁵⁰ Carta a Milhaud, 23 janv. 1921. *CPC3*, p. 67-68. Claudel, em seguida, voltou a trabalhar com o Parr. A mudança de título também está ligada ao medo de que a palavra "desejo" parecesse ridícula ao público parisiense. Note-se que este reforço da referência indígena é posterior a estadia no Brasil. No projeto inicial, quando no Brasil, Claudel afirmou que para "os sons da floresta," ele queria "figurinos pitorescos, bailarinos e dançarinos fantasiados trabalhar." (*L'Homme et son désir*, Rio, 1918, exemplaire n°2). Cf. *Infra*, note 96.

⁵⁵¹ Claudel grosseiro proporciona a Audrey Parr um caligrama sobre o "Camarão" (*CPC13*), na criação de *hapax* (cf. *CPC13*, p. 80).

Ele observa os personagens (um "caipira de bigode preto", os "bandeirantes"⁵⁵² - ele dedicou a estes uma cena do *Soulier*⁵⁵³) -, "qualquer fazenda desabitada", "jangadas", os pescadores, menciona os alimentos ("[a] canja de domingo ", a "farofa"⁵⁵⁴). Ele observou em seus diários, seus provérbios e expressões idiomáticas, bem como, "Deus escreve certo por linhas tortas" , que ele fará o epígrafo de *Soulier de satin*; ou ainda " Meter-se em camisa de onze varas"⁵⁵⁵.

Com seus companheiros , eles frequentam alguns antiquários, nos quais observam " a prataria do império português, opulenta e pesada, do serviço da Companhia das Índias para poucas pessoas", "jóias antigas européias", "amostras de madeira preciosa, flores de penas, flechas indígenas envenenadas"⁵⁵⁶. Os Hoppenot colecionadores de "coco pintado" para quem Claudel se enfeita para a inauguração⁵⁵⁷; Milhaud, por sua vez, leva a Paris " toda sorte de objetos ou de quinquilharia ou de inspiração popular": "as cascas de noz gravadas e pintadas pelos indígenas" e também, "apitos que imitam som de passarinhos, borboletas morpha, os paliteiros altamente ornamentados, exemplares da prata colonial portuguesa", "testemunhas de [sua] bela viagem"⁵⁵⁸.

Sem que se saiba exatamente em quais circunstâncias, Claudel pôde frequentar o *Mamulengo*, tradição rural de espetáculo de marionetes nascido do cruzamento entre uma arte importada pelos *conquistadores* - com les crèches parlantes- e o repertório de danças, músicas e mitologias ameríndias, as quais rapidamente se mesclaram com influências das culturas afro-americanas⁵⁵⁹. Ao contrário das tradições européias - onde a apresentação e o comentário são geralmente reservados ao músico cúmplice, no exterior do cenário para as marionetes, no *Mamulengo*, a função dramática e o comentário meta teatral são assumidos pelo mesmo personagem, uma marionete colocada dentro do cenário.⁵⁶⁰ Ora, o primeiro meta personagem do teatro de Claudel, o "Coro" da farsa concluída no Brasil, é ele mesmo uma marionete. Além disso,

⁵⁵² *J1*, p. 379, 394.

⁵⁵³ *Le Soulier de satin* (II,12), *Th2*, p. 363.

⁵⁵⁴ *J1*, p. 429, 379. "Le cap Moule-à-Chique". *Pr*, p. 1102.

⁵⁵⁵ *J1*, p. 389, 421.

⁵⁵⁶ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 6 de agosto de 1918.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 21 de março de 1918.

⁵⁵⁸ MILHAUD, D., 1987, op. cit., p. 81.

⁵⁵⁹ GONÇALVES SANTOS, F. A. " Place au Mamulengo brésilien !". In *Marionnettes en territoire brésilien*, Charleville-Mézières: I.I.M., 1994, p. 14. AMARAL, A. M. *Le Théâtre de marionnettes au Brésil*. São Paulo: Com-Arte, 1994, p. 24.

⁵⁶⁰ GONÇALVES SANTOS, F. A., 1994, op. cit., p. 14.

os instrumentos utilizados nesta peça são o tambor e o acordeão, como forró do *Mamulengo*⁵⁶¹.

Da cultura brasileira, é a arte barroca e a devoção popular que mais interessam Claudel, fascinado pela arte da Contra-Reforma depois sua estadia em Praga, em 1909-1910⁵⁶². Assim, Salvador da Bahia, "absolutamente encantador", é para ele "muito daquilo que há de melhor no Brasil"⁵⁶³. O diário, a correspondência e os artigos descrevem as cores vivas das "pinturas populares e azulejos" das "magníficas igrejas", "similares a todos as grandes de ouro revestidas com uma espécie de espuma de ouro", o claustro a igreja de San Francisco, cujos "azulejos representam numerosas cenas populares", ou ainda a catedral, sua "sacristia soberba", com "os enormes aparadores de madeira negra antiga, incrustados de conchas e marfim"⁵⁶⁴. Claudel e Milhaud haviam chegado ao Brasil poucos dias antes do Carnaval, experiência pela qual este permaneceu fascinado. No ano seguinte, Claudel que tinha "horror daquela multidão louca, dos carros cobertos de flores, até mesmo daquela alegria suave, e daquela nuvem de serpentinas e de lança-perfume", fugiu para Petrópolis, forçando Milhaud a acompanhá-lo⁵⁶⁵. No entanto, Claudel assiste as procissões religiosas. Um Domingo de Ramos, seu diário leva uma menção de uma procissão de velas em torno de estátuas de "Cristo na cruz" e "A Santa Virgem com uma manta de veludo preto, segurando um lenço de renda" - Helen Hoppenot se lembra que ela tinha "o coração ferido por sete espadas"⁵⁶⁶. Então, na Sexta-feira Santa:

Outra procissão na minha rua. A cruz, 2 linhas de velas. As pequenas meninas vestidas como anjos que carregam todos os acessórios da Paixão, incluindo o galo e o crânio. O bumbo atrás batendo suavemente em pancadas surdas. Toda esta loucura cheia de negros andando atrás clarão das palmeiras iluminado pela lua brilhante⁵⁶⁷.

⁵⁶¹ *L'Ours et la Lune, Th2*, p. 601-602 e 612.

⁵⁶² HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 4 de março de 1918.

⁵⁶³ Impressões sobre a Bahia endereçadas a A. Parr, 18 de janeiro de 1918 (*J1*, p. 1282).

⁵⁶⁴ *J1*, p. 428 (nov. 1918) ; *Le Figaro littéraire*, 2 de junho de 1962, op. cit.

⁵⁶⁵ HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 16 de março de 1918.

⁵⁶⁶ *J1*, p. 399. HOPPENOT, Hél., 2012, op. cit., 29 de março de 1918. Na Bahia, Claudel substituiu também "deliciosas estátuas douradas e coloridas, incluindo uma Santa Teresa e uma Virgem de vestes vermelhas semelhantes às asas de uma borboleta" (*J1*, p. 428).

⁵⁶⁷ *J1*, p. 399.

Uma estátua de Virgem das Sete Dores reaparece no *Le Soulier de satin*. É a ela que Prouhèze dedica a sua oração e confia sua filha chamada Sete-Espadas⁵⁶⁸.

Claudiel esboça em seu diário das figuras vistas nas ruas, muitos das quais inspiraram algumas das personagens exóticas que povoam suas peças. As "mulheres negras" estavam entre suas favoritas. Encantado, ele observa nas ruas da Bahia "uma massa pitoresca de mulheres negras"⁵⁶⁹. Ele "caminha" próximo de Nosso Senhor do Bonfim, lugar de peregrinação popular, onde ele descreve:

Poderosas negras da Bahia em suas melhores roupas. Amplas saias engomadas, camisola ou camisa de renda de onde emergem seus corpos chocolates, turbantes, colares de grãos ou de placas douradas, e seus grandes braços marrons, os pulsos rodeados por um amplo bracelete com sinos dourados, a mão recolhida segurando uma fruta bizarra e bem verde⁵⁷⁰.

Elas inspiram a personagem de Jobarbara de *Soulier de satin* e seu bracelete. Claudiel indicaria de fato à Barrault, em 1953, que o traje desta deveria ser "aquele *atual* das negras da Bahia", descrevendo: "saia de seda com grandes flores, saiotos engomados, camisola branca, Madras, pulseiras, colares, brincos de coral nas orelhas"⁵⁷¹.

Claudiel pode muito bem afirmar que "odeio o pitoresco e a cor local"⁵⁷², o material que tira do Brasil para seus trabalhos posteriores é antes de tudo pitoresco e na fronteira com a caricatura. Isto é surpreendente quando se pensa na precisão de seus conhecimentos sobre questões agrícolas e comerciais relacionadas às suas missões diplomáticas. Claudiel, gracejando, assume o traço , que escreveu a sua irmã:

Os brasileiros são exatamente conforme o que você imagina. Como sempre eu acho as pessoas exatamente iguais à ideia delas feita por aqueles que nunca viajaram. Por exemplo

⁵⁶⁸ Nota-se que as obras claudelianas produzidas no Brasil não são as mais barrocas. Ao invés é a natureza que lhe parece barroca, enquanto suas produções artísticas tiram das experimentações artísticas em um primeiro momento identificada uma questão de recepção (por causa da distância com seu pública). Em segundo momento, a poética barroca de Claudiel se afirma, notadamente através do seu teatro, e é misturado com reminiscências brasileiras.

⁵⁶⁹ Carta a H. HOPPENOT, 27 de novembro de 1918, *BSPC*, n° 131, 1993/3, p. 6.

⁵⁷⁰ *J1*, p. 428. 1918, na Bahia, novembro de 1918 : "Passeio no pelourinho de N.D. de Bonfim".

⁵⁷¹ Carta a J.-L. Barrault, 9 de julho de 1943, *CPC10*, p. 118.

⁵⁷² Citado por HOPPENOT, Hél. 2012, op. cit., 6 de abril del 1918 (em seguida, propôs-lhe ir a uma "bola de negro").

chinês é um homem que tem um chapéu com sinos e ainda mantém sempre o dedo indicador no ar. Nada mais exato⁵⁷³.

Ele olha ou se lembra deste país como um espetáculo: o Brasil surge da caneta de Claudel das comparações com o universo dos parques de diversões - um "Luna Park geográfico"-, de Guignol⁵⁷⁴ - "Bahia em um penhasco com as suas casas pintadas e histórias semelhantes a uma decoração de sobrenome Guignol" - ou de fadas - uma "bizarra floresta de araucárias" o evoca suas decorações *Rothomago*⁵⁷⁵.

Como a Idade Média de *L'Annonce faite à Marie*, a América de *L'Échange* ou o Império Espanhol do Século de Ouro de *Soulier de satin* e do *Livre de Christophe Colomb*, o Brasil de onde Claudel tira material é um tipo de Brasil "de convenção", metade bufão, metade nostalgia⁵⁷⁶. Voluntariamente estereotipada, a referência popular ou exótica funciona como citação, como o revés onde a heterogeneidade renova o olhar, ou como conivência e piada ou como provocação, referindo-se a uma arte ingênua e eficaz, onde que ele contrasta a dimensão festiva para a frieza do classicismo, ou alguma forma do esnobismo, que lhe são abomináveis⁵⁷⁷.

Enquanto ele tem toda a sua vida dedicada à investigação e experimentação, o Brasil parece ter sido, depois Hellerau em 1913, o segundo momento de posicionamento de Claudel diante das vanguardas. Embora oficialmente afastado destas, as obras compostas neste momento, o fruto do trabalho coletivo (pela primeira vez para Claudel), explorando o potencial evocativo do geométrico, dão representação a um desejo, reciclando formas heterogêneas, procedendo a recortar, colar, montar, tecendo-as em uma arte total.

⁵⁷³ Carta a E. Sainte-Marie Perrin, 20 de março de 1917, *CPC13*, p. 80.

⁵⁷⁴ Nota de tradução: Herói francês das marionettes.

⁵⁷⁵ " Au Brésil "[*Paris-Soir*, 3 oct. 1936]. *Pr*, p. 1095, 1099. *J1*, p. 369. Cf. FLEURY, R., 2012, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁷⁶ Claudel situa a *Annonce* em uma "Idade Média convencional, tal qual os poetas da Idade Média Moyen Âge poderiam imaginar a antiguidade "[*Th1*, 991]. Ele precisa que a segunda versão de *L'Échange* se situa "qualquer tempo após a Guerra de Sesseção, que se pode dar a melhor impressão de Idade Média americana" [*Th2*, 1009]. As referências a Velasquez ou a Greco contribuem para ancorar *Soulier* e *Christophe Colomb* em um *Siècle d'Or* "de convenção". Cf. FLEURY, R., 2012, *op. cit.*, p. 459-465.

⁵⁷⁷ Ver notadamente que a emoção que tomou o seu filho diante da Paixão interpretada por marionetes (*L'Épée et le miroir* [1939]. In: *Le Poète et la Bible 1*. Paris : Gallimard, 1998, p. 727). Cf. FLEURY, R., 2012, *op. cit.*, p. 60-62, 697-705.

É concomitante ao período quando começa a proliferar a referência à cultura popular. Como as "Feuilles de Saints" que Rodrigue pinta no fim de *Soulier de satin* ou que Claudel coloca em poema, e que constituem um verdadeiro manifesto estético, a referência cruzada do barroco, da arte popular e do exotismo procede de um jogo duplo com o público⁵⁷⁸. Remetem a um patrimônio conhecido de todos, elas jogam, entre convivência e provocação, com o horizonte esperado, criado pela convenção: por efeitos da variação, desvio, citação irônica, ou ao contrário, nostálgica e buscando a empatia. As referências que colocam em cena a base material e corporal, o estereótipo, o excesso, são para Claudel uma oportunidade de "insultar as tradições e o gosto", para expressar seu "desejo perverso de surpreender e perturbar a gente honesta", e de "danificar" "sua aura de apóstolo"⁵⁷⁹.

Esta mistura de explorações artísticas e de referências exóticas ou populares encontra também a sua razão em uma dupla necessidade de arte. Por um lado, o autor, possuído pelo espírito da infância e ganhando com a maturidade um certo desapego espiritual, manifesta uma liberdade ontológica e artística que pode ousar excessos e ridículos afim de exprimir na obra o estado paradoxal das paixões comprovadas. Por outro lado, se mistura a partir da ligação ao projeto apostólico que Claudel atribui sua obra. O poeta justifica sua produção artística como um baluarte para a sua própria tentação individualista e quietista. De outro, uma preocupação permanente com a eficácia. Ele trata o público como adversário para conquistar ou como parceiro cúmplice, o teatro Claudeliano se dota de ferramentas pragmáticas abordando o homem por inteiro, desenhando - entre outros estratagemas - nas memórias de infância ou no material pitoresco coletado no curso de suas viagens. Incompreendido ou negado também em sua dimensão vanguardista e popular em razão de sua ligação com a religião, a obra de Claudel oferece o paradoxo de uma arte moderna neo-barroca.

Tradução: Renata Rocco, Marina Barzon

⁵⁷⁸ *Le Soulier de satin* (IV, 2 et 6). Nas duas cenas, Rodrigue que perdeu seu título de Vice-Rei das Índias, compôs as "Peintures de Saints", que ele fez executar seu assistente o Japonês, em seguida, pela Atriz - avatars de Audrey Parr. Ver também: *Feuilles de saints*. In *Po.* p. 597-696.

⁵⁷⁹ *Th2*, p. 464. *CPC13*, p. 68.



Fig. 1 - Audrey Parr, Paul Claudel et Darius Milhaud, Rio, 1917. Indivision Paul Claudel.



Fig. 2 - Edition manuscrite du " poème plastique " *L'Homme et son désir* de Paul Claudel, avec dessins, découpages et collages d'Audrey Parr. Exemplaire n°2, daté de Rio de Janeiro, août 1918. Archives Milhaud.

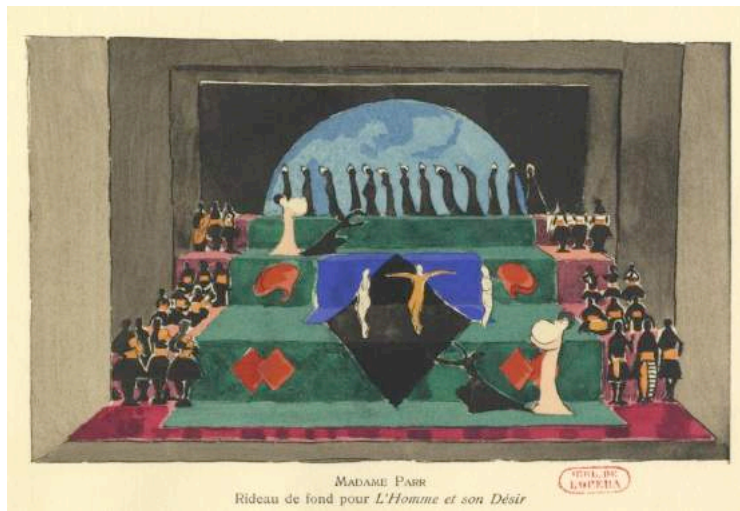


Fig. 3 - Tapis de scène d'Audrey Parr pour *L'Homme et son désir*.



Fig.4 - La Lune, les Grelots, les Cymbales projets de costumes d'Audrey Parr pour *L'Homme et son désir*[1918-1921]. Musée de la Danse de Stockholm.

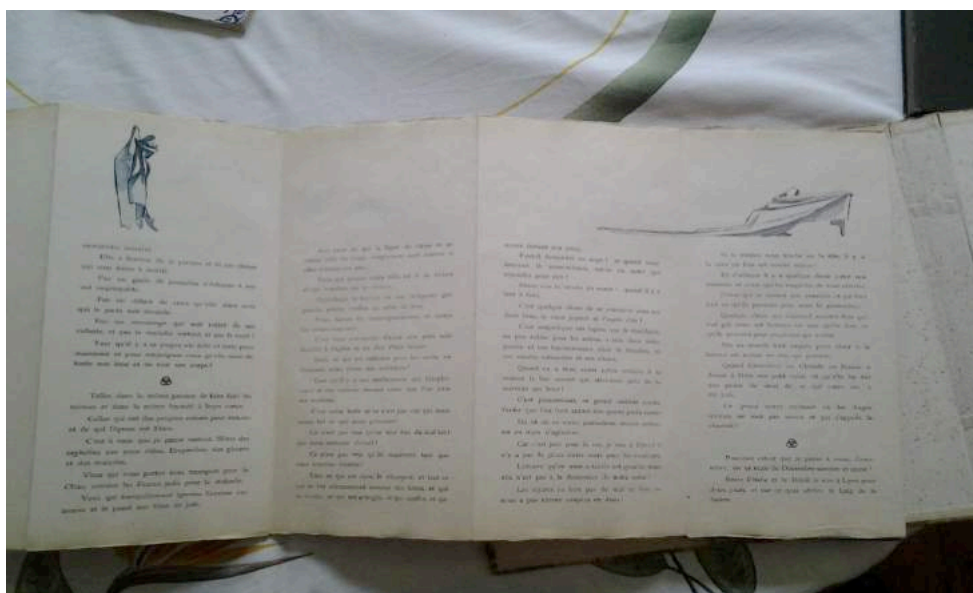


Fig. 5 - *Sainte-Geneviève*, de Paul Claudel, dessins d'Audrey Parr. Détail de l'édition de luxe, Tokyo : Chinchiocha, 1923. Indivision Paul Claudel.

BIBLIOGRAFIA

CLAUDEL, Paul. *Journal. Vol. 1 (1904-1932) [J1]*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1968.

_____. *Œuvre poétique [Po]*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1967.

_____. *Œuvres en prose [Pr]*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1965. Notamment : " Au Brésil " [1936], p. 1095-1099 ; " Le cap Moule-à-Chique " [1938], p. 1100-1104.

_____. *Théâtre 2 [Th2]*. Paris : Gallimard (Pléiade), 2011. Notamment : *L'Ours et la Lune* ; *L'Homme et son désir* ; *Le Soulier de satin* ; *Le Livre de Christophe Colomb*.

_____. *L'Ours et la Lune, Farce pour un théâtre de marionnettes* suivi en fac-simile de la partition du " Trio de l'Ours et de la Lune " de Darius Milhaud [1917-1918]. Paris : NRF, 1919.

CLAUDEL, Paul ; PARR, Audrey. *L'Homme et son désir, poème plastique*, Rio de Janeiro, 1918. Texte manuscrit accompagné de figures découpées, l'ensemble monté sur bristol. Au dos, une représentation de la musique de Milhaud. Édition originale tirée à quelques exemplaires qui diffèrent les uns des autres. Exemplaires consultés : n° 2 (Archives Milhaud) ; exemplaire n° 7 (BnF).

_____. *Sainte-Geneviève*. Édition de luxe, Tokyo : Chinchiocha, 1923.

CLAUDEL, Paul ; PARR, Audrey ; SAINTE-MARIE-PERRIN, Elisabeth. *Correspondance. Cahiers Paul Claudel XIII [CPC13]*. Paris : NRF, Gallimard, 1990.

CLAUDEL, Paul ; MILHAUD, Darius. *Cahiers Paul Claudel III [CPC3], Correspondance* (préfacée par Henri Hoppenot). Paris : NRF, Gallimard, 1961.

FLEURY, Raphaële. *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*. Paris : Classiques Garnier, 2012.

HARBEC, Jacinthe et LAVOIE, Marie-Noëlle (dir.). *Darius Milhaud : compositeur et expérimentateur*. Paris : Vrin, 2014.

HOPPENOT, Hélène et Henri; MILHAUD, Darius. *Conversation. Correspondance 1918-1974*. Paris: Gallimard, 2005.

HOPPENOT, Hélène. *Journal 1918-1933*. Paris: Claire Paulhan, 2012.

LÉCROART, Pascal. *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*. Liège: Mardaga, 2004.

MILHAUD, Darius. [*Notes sans musique*. Paris : Julliard, 1949] *Ma vie heureuse*. Paris: Belfond, 1973.

_____. "Ma collaboration avec Paul Claudel". In : *Études*. Paris : Claude Aveline, 1927.

_____. *L'Homme et son désir, poème plastique pour 4 voix, 12 instruments et 15 percussions*, Op. 48 [1918]. Vienne : Universal Edition, 1966.

MORALY, Yehuda. *Claudel metteur en scène : la frontière entre les deux mondes*. Besançon: P.U.F.C., 1998.

NANTET, Marie-Victoire. *Paul Claudel et Audrey Parr, le poète et la fée*. Ed. Bleulefit, 2015.

THOMPSON, Daniella. "Darius Milhaud and the Brazilian sources of *Le Boeuf sur le Toit*". Disponible à l'adresse : http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf_chronicles.htm. Consulté le 2 mars 2015.

WASSERMAN, Michel. *Claudel, danse, Japon*. Paris : Classiques Garnier, 2012.

DOSSIER "L'Homme et la forêt - Observations générales (manuscrit), s.d. [conception / réalisation 1918-1921], Musée de la Danse, Stockholm. Contient les dessins d'Audrey Parr pour les costumes de *L'Homme et son désir* monté par les Ballets Suédois, et des lettres et notes manuscrites de Paul Claudel.

CLAUDEL ET LE BRÉSIL. *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 195 [BSPC195]. Paris : Société Paul Claudel, sept. 2009.

Claudel diplomate. Cahiers Paul Claudel IV [CPC4]. Paris : NRF, Gallimard, 1962.

Hommage à Audrey Parr. Bulletin de la Société Paul Claudel, n° 201 [BSPC201]. Paris : Société Paul Claudel, mars 2011.