



*VISIONS (DE)
NOCTURNES AU
CLAIR DE (LA)
LUNE :*
L'ÉCRITURE
FARCESQUE DE
DARIUS MILHAUD
POUR L'OURS ET
LA LUNE DE PAUL
CLAUDEL

Fig. 1 : Le Musicien Dynam-Victor Fumet
© *Silhouettes au Clair de Lune*

LY LAN MAGNIAUX

Dans son ouvrage sur Paul Claudel, l'écrivain Stanislas Fumet¹ cite l'éditeur Robert Mallet² lequel écrit dans son journal du 5 décembre 1950: « [Claudel] a des formes qui font image », comme nous allons le voir au travers de notre étude sur un passage de la farce *L'Ours et La Lune* pour acteurs et marionnettes de Paul Claudel³ et « l'intermède musical »

¹ Directeur du centre catholique des intellectuels français puis Président de la Société Paul Claudel (1957-1983), écrivain critique de l'art moderne, ses ouvrages - *Notre Baudelaire* (1927), *Braque* (1945), *Claudel* (Gallimard, 1948), *Rimbaud* (1966) puis *Temps présent* avec Paul Claudel, François Mauriac et Jacques Maritain et enfin *Les Temps nouveaux* à Lyon (1940-1941) - renforcèrent son engagement patriotique contre les totalitarismes. Producteur à l'ORTF, il reçut ensuite le Prix catholique de littérature en 1979. A noter que son ouvrage consacré à son ami Paul Claudel a été réédité en 1968 par les éditions Gallimard. <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Pour-une-bibliotheque-ideale/Claudel>

² Robert Mallet a fait paraître trois importants recueils de lettres qu'André Gide a échangées avec Paul Claudel (1899-1926), Francis Jammes et Paul Valéry qu'il a préfacées et annotées aux éditions Gallimard en 1949.

³ A propos de cette fable, Sever Martinot-Lagarde écrit : « La farce *L'Ours et la Lune* [...] de Paul Claudel écrite à Rio de Janeiro en 1917 en collaboration avec Darius Milhaud pour une chanson fut

populaire du compositeur Darius Milhaud⁴ pour cette pièce. A propos du poète et dramaturge, Sever Martinot-Lagarde écrit :

« Souvent considéré à tort comme austère, le théâtre de Claudel regorge [...] de scènes extravagantes. Ses bouffonneries constituent un élément essentiel dans la vision du monde, la poétique et la dramaturgie de Paul Claudel.⁵»

Dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Yehuda Moraly présente l'histoire fabuleuse ainsi :

« Dans la pièce dialoguent des acteurs et des marionnettes. Ce mélange [...] extrêmement novateur [...] en 1917 [...] recèle trois niveaux de théâtre : le réel (scène I [d'exposition], scène V [de dénouement joué par des acteurs], le théâtre « du pays des rêves » (scènes II, III [la plus longue] et IV [de marionnettes]), qui va se révéler, à la fin de la scène III, théâtre dans le théâtre, stratagème conçu par la Lune (qui représente le Théâtre) pour tromper l'Ours [...] »⁶. La problématique de *L'Ours et la Lune* réside dans « l'apparente absurdité du monde, problème du Mal. »

Au deuxième niveau de Théâtre ajoute Yehuda Moraly, la parade nocturne des marionnettes est donnée à trois niveaux différents de public, les enfants endormis⁷, leur grand-père prisonnier et les spectateurs réels. comme nous allons le voir plus précisément dans le passage intitulé *Chanson à 3 voix* dont le caractère populaire fortement connoté est restitué par plusieurs paramètres (rythmiques et expressifs) que nous allons observer.

publiée à la *Nouvelle Revue Française* en 1919 ». <https://societe.paul-claudel.net/resume/ours/>

⁴ Le compositeur Jean Cartan (1906-1932) a eu le projet d'une ouverture pour l'œuvre de Paul Claudel déposée à la SACEM (COLLAER, Paul in *Bulletin de la Société Claudel* n°63, 1976 p.13 <https://www.jstor.org/stable/45085186?seq=1>). La musique originale de cet ancien élève de Charles Widor et Paul Dukas influencé entre autres par Arthur Honegger nous amène à penser qu'il a pu avoir connaissance de la partition de Darius Milhaud éditée par la NRF en 1919 même si nous n'avons pas de certitude quant à la création mondiale de ses pages pour la Première.

⁵ MARTINOT-LAGARDE, Sever, *La bouffonnerie dans le Théâtre de Paul Claudel*, thèse soutenue sous la direction de l'historien français Monsieur Michel Autrand, Paris-Sorbonne, Résumé de thèse, 2003.

⁶ MORALY, Yehuda, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010/1 (Vol. 110), PUF, p.113 -114.

⁷ La fille de Paul Claudel, Renée naquit justement l'année de l'achèvement de la farce en 1917 et put donc faire partie de ce public peu après. Ceci dit, Claudel n'a pas écrit sa pièce pour un type de public exclusif, puisqu'il affirme : « il n'y a rien que les enfants détestent comme les histoires qui sont faites exprès pour eux. » (*L'Ours et la Lune, Théâtre complet*, tome II, Gallimard, Paris, 1965, p. 609).

La première œuvre musicale de Darius Milhaud pour Paul Claudel débuta en 1913 avec le tryptique de la tragédie *L'Orestie* (-458) d'Eschyle s'ouvrant sur *Agamemnon* op. 14 composé cette même année puis *Les Choéphores* op. 24 à partir de 1922.⁸ La « collaboration exceptionnellement féconde [...] durant 43 ans, n'a cessé de prospérer entre le poète et le musicien ». Satisfait de la musique du compositeur pour ses poèmes de *Connaissance de l'Est*, Paul Claudel parla de *L'Orestie* à Darius Milhaud « qu'il avait commencé de traduire en Chine ».⁹

Dans une lettre datée du 22 mai 1913, Paul Claudel demande à Darius Milhaud son avis sur le problème de l'adaptation de la musique aux chœurs « sans qu'elle nuise à la *déclamation* et à l'*accent dramatique* » [...] après lecture de *l'Agamemnon* initiant sa trilogie de *L'Orestie* d'après Eschyle (-525, -456 av. J.-C.) Et le dramaturge d'ajouter : « Si vous trouviez la solution, ce serait de la plus haute importance pour toute *L'Orestie*. » Suite à quoi le compositeur écrivit en effet très heureusement une déclamation rythmique parlée par une récitante et des chœurs chantés. Le compositeur suisse Arthur Honegger (appartenant au même groupe de compositeurs dit « des Six » que Darius Milhaud) précise :

« *C'est lui [Claudel] qui m'a indiqué scène par scène, presque ligne par ligne, la construction musicale de la partition. Il sait faire comprendre l'atmosphère, la densité, le contour mélodique qu'il a pensés et que le compositeur n'a plus qu'à exprimer dans sa langue. [...]* »¹⁰

8 SIOHAN, Robert, La collaboration Claudel-Milhaud, publié dans *Le Monde*, le 8 mai 1963 https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/05/08/la-collaboration-claudelmilhaud_2214039_1819218.html

⁹ CLAUDEL, Paul, *Correspondance musicale* (dir. par Monsieur le Professeur Pascal Lécroart), éd. Papillon, 2007 citée dans le *Bulletin de la Société Claudel* n°208, p. 74.

¹⁰ HONEGGER, Arthur, « *Paul Claudel créateur musical* », *XX^e siècle*, 11 avril 1946, art. cité dans la *Correspondance de Paul Claudel, op. cit.*, – <http://www.editions-papillon.ch/index.php/7e-note/paul-claudel-correspondance-musicale>. Le compositeur composa plusieurs œuvres lyriques en collaboration avec Paul Claudel dont les plus célèbres sont *Jeanne d'Arc au Bûcher* (1938) et *Le Soulier de Satin*

Dans ses *Deux Farces* qu'il écrivit pour le Théâtre, *Protée*¹¹ (datant de 1913 mais représenté le 3 juillet 1929¹² avec la musique de Darius Milhaud)) et *L'Ours et la Lune* (avec la présence de 7 marionnettes), Paul Claudel « se voulant auteur [...] d'un théâtre vraiment populaire, s'adressant à toutes les âmes et accessible à tous les cœurs » souhaitait donc évidemment « l'audience de grands publics¹³». Aussi, le genre de la farce lyrique *L'Ours et la lune* est-il adéquat pour capter l'attention de spectateurs pouvant inclure le jeune public.

Darius Milhaud écrivit effectivement « une musique de caractère populaire » très accessible – comme les personnages de l'œuvre le montrent dont il nous reste « une chanson *rythmique* parlée à 3 voix [Ex.] – moderne dans sa polytextualité récitée par l'ours, la lune, le chœur sur le *tactus* d'un tambour¹⁴» – comme pour mieux accentuer le lyrisme poétique.

L'assertion du musicologue et producteur de radio Jean Roy selon laquelle « La mélodie est la raison d'être de la musique de Darius Milhaud [...car sa] Musique [...] est d'abord un chant¹⁵ » n'est pas manifeste dans le témoignage musical écrit qui nous reste d'une Chanson de L'Ours en Trio avec Tambour pour Paul Claudel. Il se trouve que c'est précisément dans le genre atypique de cette pièce considéré comme mineur que Darius Milhaud se montre – comme Jeremy Drake le définit – un « expérimentateur unique

(1943).

¹¹ M. AUTRAND, *Protée* de Claudel, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1977

¹² <https://societe.paul-claudel.net/misesenscene/protée-mises-en-scène-historiques/>

¹³ LECROART, Pascal, citation de la préface à l'ouvrage de Louis Barjeon, *Paul Claudel*, Paris, éd. Universitaire, 1953, p. 29 reproduite dans le *Bulletin de la Société Claudel* n° 208, p. 74.

¹⁴ MAGNIAUX, Ly Lan, *La Musique de 7 compositeurs écrite pour marionnettes* et jouée à Paris entre 1886 et 1948, note 368 de notre thèse soutenue à l'Université de Paris-Sorbonne sous la Direction de Madame la Professeure émérite Michèle Barbe.

¹⁵ CORTOT, Pierre, *Darius Milhaud et les Poètes*, Thèse soutenue en 2003 sous la direction de Madame Françoise Escal, Directrice d'Études à l'EHESS, note 15 p. 18.

[...] de sa génération.¹⁶ » En effet, si l'on se remémore par exemple une œuvre dramatique contemporaine de *L'Ours et la Lune* comme l'innovante *Histoire du Soldat* du compositeur russe Igor Stravinsky sur le texte du dramaturge vaudois Charles-Ferdinand Ramuz, force est de constater que la mise en valeur de la prosodie rythmique de ce dernier est réellement présente dans l'usage solistique d'une voix unique parlée, contrairement à Darius Milhaud, lequel par l'étagement d'un multilinguisme¹⁷ à 3 voix dans sa chanson sur la pulsation de vie du tambour confinant pour la Lune à l'onomatopée semble illustrer la nébuleuse d'un rêve nocturne, métaphore de l'absurdité du mal prisonnier. Sever Martinot-Lagarde souligne aussi « l'influence de la bouffonnerie sur la conception des personnages, [aux] dimensions par moments lyriques et mystiques.¹⁸ »

Une dizaine d'années plus tard, Paul Claudel écrit dans une *Note sur Christophe Colomb* combien Darius Milhaud et lui-même ont démontré « comment l'âme arrive peu à peu à la musique, comment la phrase jaillit du rythme, [...] la mélodie de la parole, la poésie de la réalité la plus grossière et comment tous les moyens de l'expression sonore depuis le discours et le dialogue soutenus par de simples batteries [...] se réunissent [...]. Nous avons voulu montrer la musique [...] à l'état naissant, quand elle jaillit peu à peu d'un sentiment violent et profond¹⁹ », Il est clair qu'une

¹⁶ DRAKE, Jeremy, « *Le langage musical dans les œuvres dramatiques de Milhaud* », colloque du mois de novembre 1992 à l'Université de Paris-Sorbonne.

¹⁷ CORTOT, *loc. cit.*, p. 15. L'homme de Radio Roland-Manuel mentionne la source médiévale milhaldienne de la Méditerranée dans laquelle des exemples de poèmes multilingues dans le corpus du troubadour Raimbaut de Vaqueiras attestent de la filiation culturelle identitaire du compositeur face à la production culturelle germanique également polyglotte des *Minnesänger* (telle celle d'Oswald von Wolkenstein) : « Ta tradition, née, comme toi, sur le rivage de la Méditerranée, remonte de Paul Claudel, *maître des grandes orgues du verbe*, à ce troubadour marseillais du grand siècle – j'entends le XIII^e, pour qui « la strophe sans musique est un moulin sans eau ». (Jean Roy, *Darius Milhaud*, coll. « Musiciens de tous les temps », Paris, éditions Seghers, 1968, p. 165.)

¹⁸ MARTINOT-LAGARDE, Sever, résumé de sa thèse *op. cit.*

¹⁹ CLAUDEL, Paul, *Œuvres complètes*, Note sur *Christophe Colomb*, *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1493 citée par Y. Moraly, *op. cit.*, note 52.

intention similaire animait les deux artistes dès leurs premières collaborations, comme nous allons pouvoir l'observer.

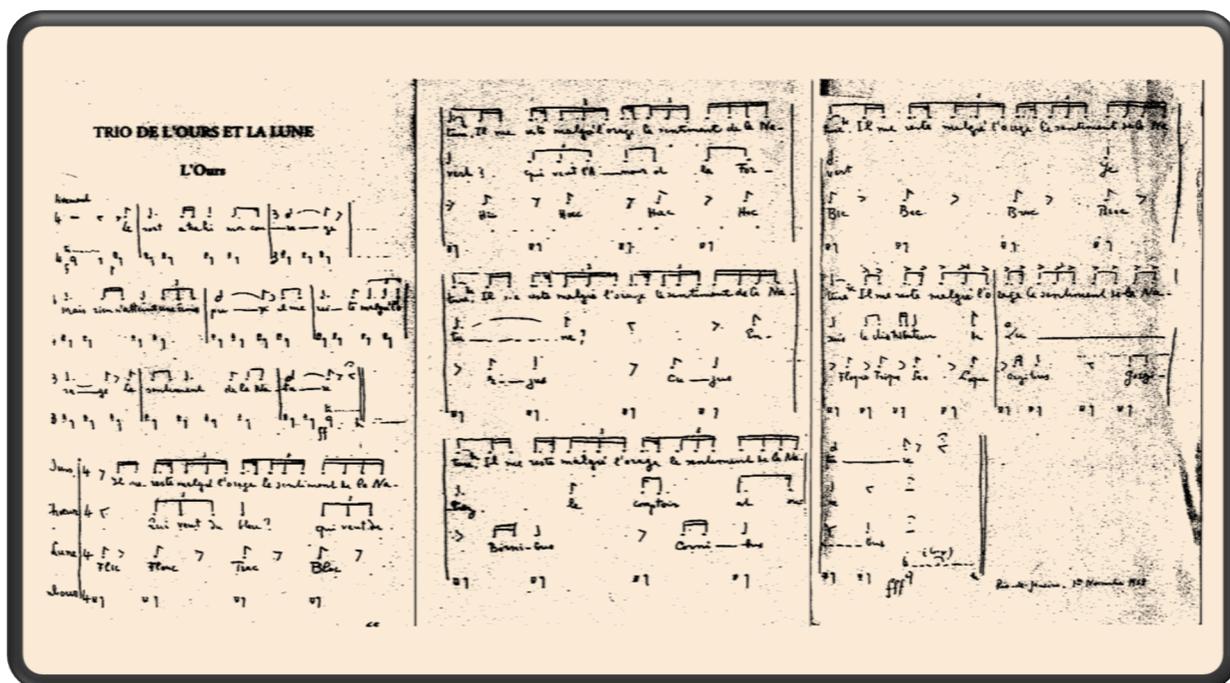


Fig 2: Chanson de *L'Ours et La Lune* de P. Claudel et D. Milhaud, Paris, NrF, 1919.

Les thématiques de la nature et l'amour sont présentes dans la chanson du poète et du compositeur :

Le sort a trahi mon courage, mais rien n'atteint une *âme pure*,
/v. 2 Il me reste malgré tout l'*orage*, le *sentiment de la nature* [x7] /

La prédominance du rythme de la parole des personnages de Paul Claudel à travers une musique des mots aux hauteurs indéterminées, les signes musicaux expressifs visant à accuser la prosodie poétique des paroles comme dans le traitement rythmique du -e dit « muet » sur le substantif fondamental de la chanson déclamée par l'ours, au départ selon Maurice

Malicet « spirituel²⁰ », dans une première apparition du substantif « Nature » se faisant au départ (mesure 8) porte-parole d'un naturel prosodique dans la liaison rythmique prolongeant discrètement d'une simple croche la valeur précédente de 2 temps d'une blanche sur l'accentuation naturelle de la voyelle longue « Natu-u-re », contrastant avec le *fortissimo* dramatique du roulement de trilles de tambour (*tr...* mesure 8 clôturant la 1^{ère} section) décuplant l'aspect burlesque du personnage. La parole scandée jusqu'à la vocifération de l'ours accuse la prédominance de sa fonction de porte-parole (Voix 1) sur l'élocution du Chœur avec ses onomatopées et le battement rythmique du Tambour.

Le vocable « farce » satirique de tradition orale désignait en France notamment l'insertion de phrases dans les *litanies* insérées dans l'ordinaire de la Messe latine pour introduire aussi des passages en français ajoutés entre les phrases latines en chantant l'épître. Le discours latin pouvant apparaître de manière farcesque comme une évocation de maxime latine et un moyen claudélien d'affirmer sa francité catholique par une latinité *cryptée* avec le style énumératif comique de la kyrielle de désinences en *-us* de vocables réellement signifiants ou en onomatopées « [*Flic, Fluc*] ». En réalité, ce chapelet égrénant cette succession de propos casuels peut évoquer dans notre mémoire collective la description d'interludes de jeu fanfaron d'acteurs dans la forme dramatique religieuse du mystère tel celui des *Carmina Burana*.

Entre le X^e et le XVI^e siècle, la farce issue d'un monologue comique revêt l'allure d'un *sermon* burlesque de jongleurs (issus de la tradition des *mimes* d'où aussi la présence de marionnettes dans des acrobaties verbales

²⁰ MALICET, Maurice « Réflexions sur L'Ours et la Lune », in *La Dramaturgie claudélienne*, colloque international de 1987 à Cerisy-la-Salle, éd. Klincksieck (1988), p. 145-158.

– tel ce passage – et gestuelles. Elle montre des situations et personnages grotesques où prédomine l'équivoque (d'où l'adresse d'un spectacle populaire tout public avec ses différents niveaux cognitifs), la ruse jusqu'à la tromperie ou la mystification. Chaque personnage singulier porte un nom et la simplicité du discours est souvent teinté d'humour notamment dans l'utilisation du quiproquo ou méprise.

Le discours latin pouvant apparaître de manière farcesque comme une évocation de maxime latine et un moyen claudélien d'affirmer sa francité catholique par une latinité cryptée avec le style énumératif comique de la kyrielle de désinences en *-us* de vocables réellement signifiants ou en onomatopées «[*Flic*, *Fluc* m.9]».

La couleur « bleu » citée par le Chœur est associée au nocturne de la nuit rêveuse du prisonnier où cette fois, la présence d'«un voile de mousseline²¹» dont la finesse peut trouver un écho dans l'indication à l'*incipit* de la nuance *PP* (*pianissimo* ou *très doucement*) immerge le prisonnier dans une autre dimension ; dans un demi-sommeil, [...] le chœur [...] invite le prisonnier à rêver :

La Lune : Flic, Flouc, Trac, Bloc, Hic, Hac, Hac, Hoc
Flac, Tric, Sac, Loc, *Orgibus*, *Gorgibus*, *Bornibus*, *Cornibus*
Bic, bec, bruc, broc

Le C/h/œur : Qui veut du *bleu*, *du vert*, l'Amour, la Fortune ? [...]
Je suis le distributeur de *Lune*.

La litanie ironique précitée de l'Ours en français est dépeinte de manière demi-paysagère par du bleu et du vert, comme l'exprime le C/h/œur : « Qui veut du *bleu*, *du vert*, l'Amour, la Fortune ? » Le genre burlesque de la farce

²¹ FUMET, Stanislas, cf. commentaire *op. cit.*, p. 155.

implique en effet un ton plutôt comique terrestre, scandé donc rythmiquement et accentué de manière insistante par des signes expressifs > caractérisés [Ex. mesures 14-15].

Et la compositrice Betsy Jolas qui a été l'élève de Darius Milhaud d'ajouter ces mots pour son œuvre dramatique précédente *Les Choéphores* qui pourraient convenir aussi à *L'Ours et la Lune* : « Milhaud assimile ici très justement la voix parlée aux sonorités courtes des instruments de percussion à son indéterminé qui lui sont associés. D'où un effet de *sauvagerie primitive* [...] En abattant les barrières qui le séparaient du parler, le musicien a ouvert toutes grandes les portes de l'expression », mettant ainsi en lumière « les *équivalences* secrètes de l'expression *poétique* » et de « la plus pure poésie », « la puissance verbale²² », dépassant souvent le « sens propre des mots²³ » comme dans l'exemple des onomatopées de la Lune (mesure 14 [*Floc, Tric, Sac, Loc*] accroissant l'intensité expressive du climax sur le vocable « *orgibus* » aux doubles croches propulsives se transformant avec la consonne gutturale en « *gorgibus* » de croches, dont l'importance est mise en lumière musicalement par une progression agogique en valeurs augmentées pour se conclure sur un semblant de *climax* paroxystique dans l'ultime mesure 16 sans résolution et avec une rupture inattendue du son sur le soupir, alors que les tirets graphiques « - » de prolongation de la voyelle fermée « *i* » sur le substantif tendraient à vouloir faire entendre et comprendre une volonté poétique de l'allongement expressif de la voyelle brève, comble de la contradiction prosodique et musicale, comme si le soupir qualifiait un état de « souffle coupé » de la Lune théâtrale moralisatrice habillée en « vieille dame²⁴ » avant son ultime son « *-bus* » se concluant

²² MILHAUD, Darius, Conférence de Lisbonne, 1950 citée par Pierre Cortot, *op. cit.*, p. 37.

²³ *Id.* https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00825871/file/these_cortot_pierre_2003.pdf

²⁴ FUMET, Stanislas, *Claudel, op. cit.*, p. 155.

très bruyamment par l'accusation antinaturelle et prosodiquement brutale de la syllabe « -re » de l'Ours en *fff fortississimo* adjointe du roulement de tambour en *trille* comme un vrombissement terrestre toujours sur le 3^e temps et élargi jusqu'au 4^e et ultime temps final. Précédé par une longue blanche, l'anti-naturel d'accuser la syllabe atone dans paradoxalement le substantif « Natu-u-Re » se révèle alors « sonner » de manière violemment primitive sur le 3^e temps à la toute fin de la chanson. Et Sever Martinot-Lagarde de mettre en exergue la posture philosophique de l'œuvre : « La pièce met en scène les illusions terrestres [et...] est une invitation au détachement.²⁵ »

²⁵ MARTINOT-LAGARDE, Sever : <https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/protee-ours/> À propos de l'invitation à une distanciation face notamment à des événements dramatiques, nous nous sommes demandée si Paul Claudel n'avait pas notamment dans l'esprit l'un des principes du système théorique de Bertold Brecht, fondateur au XX^e siècle du principe de distanciation qui s'inscrit dans un nouveau Théâtre.