

Title	Claudiel et Copeau, leurs regards sur le Nô
Sub Title	
Author	西野, 絢子(Nishino, Ayako)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2006
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.11, (2006.) ,p.16- 31
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20060000-0016

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Claudé et Copeau, leurs regards sur le Nô

Ayako NISHINO

En 1926, Jacques Copeau (1879-1949) écrit à Paul Claudel (1868-1955), alors Ambassadeur de France au Japon : « J'ai la plus grande impatience de lire votre étude sur le Nô. Depuis longtemps, je me suis approché de cette forme sublime¹. » C'est de cette manière que le fondateur du théâtre Vieux Colombier manifeste son intérêt pour le nô, un des genres traditionnels de l'art théâtral de l'Extrême Orient, en attente de lire le texte sur ce sujet, que son aîné préparait pour la publication de *l'Oiseau noir dans le soleil levant*. Grâce à ce fameux hommage à l'archipel nippon, on sait que l'auteur de *Soulier du satin* a apprécié le nô et s'en est inspiré dans sa propre création. Or, contrairement au cas de Claudel, on connaît relativement peu de choses sur celui de Copeau fasciné par le nô. Pourtant, ce promoteur de la réforme théâtrale au début XXe siècle, a formé en 1924, un projet de monter une pièce du nô, pour la première fois en France². Cette tentative bien curieuse, qui aurait dû marquer la dernière saison du programme de son théâtre, n'a malheureusement pas été réalisée, à cause d'un accident survenu à l'un des principaux interprètes. Mais elle ne nous empêche pas de nous interroger sur la fonction du nô dans la pensée de cet animateur voulant dépouiller le théâtre français de ses traditions figées.

¹ Claudel homme de théâtre, correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet, « Cahiers Paul Claudel » n°6, Gallimard, 1966, lettre n° 98, p. 146.

² C'est Monsieur Michel Drouin, chercheur au C.N.R.S. qui a évoqué ce projet dans sa communication sur « André Suarès et le Japon » au Colloque international consacré aux « Cultures croisées Japon-France » à l'Université Cergy-Pontoise, du 25 au 27 septembre 2006. Je le remercie de cette indication.

Cet intérêt commun pour le nô chez Claudel et chez Copeau, doit être considéré en rapport avec le grand mouvement de la rénovation théâtrale qui s'est produit en Occident à la fin au début des siècles. Indignés par les excès du théâtre réaliste, du mercantilisme du théâtre bourgeois du boulevard, de nombreux hommes de théâtres, tels que Craig ou Appia, s'efforcent de rétablir une forme théâtrale plus authentique. Dans la recherche des sources traditionnelles les plus pures, animés par la volonté de retrouver les liens du théâtre avec la poésie, ils sont en quête de modèles exemplaires, et découvrent le théâtre oriental : par la simplicité raffinée, le théâtre japonais répond aux appels de Claudel et de Copeau, à la recherche des sources perdues. Mais il est tentant de s'interroger sur les regards portés par Claudel et Copeau sur le nô : se croisent-ils, ou bien sont-ils de nature différente ? Malgré des divergences évidentes - Claudel, poète dramaturge, étant spectateur direct du nô, alors que Copeau est metteur en scène, sans expérience du spectateur -, il est important d'examiner l'exégèse du nô par chacune des deux personnalités, et de préciser, de surcroît, leurs approches respectives.

L'histoire de la réception du nô en Occident

Pour mieux comprendre cette problématique, il paraît primordial de considérer au préalable l'état des connaissances sur le nô en Occident dans des années vingt, c'est-à-dire à l'époque où ces deux artistes ont découvert le sujet. Dans la lettre citée, Copeau affirme en poursuivant qu'il a étudié le nô « autant qu'on peut le faire dans les livres que nous possédons en français et en anglais ». De quelles sources livresques disposaient-ils à leur époque ? Il paraît important d'évoquer ici brièvement une histoire de la réception du nô en Occident. Car, comme on le sait, « tout n'a pas commencé avec Claudel »³, malgré la lucidité du poète face au nô. La majorité des critiques est unanime à

³ François Lachaud, dans la préface de l'ouvrage de Noël Péri, *Le théâtre nô, Etudes sur le drame lyrique japonais, Recueil d'articles parus dans le B.E.F.E.O. entre 1900 et 1920*, Ecole Française d'Extrême Orient, Réimpressions n°13, Paris, 2004, p.8.

considérer la période d'après 1854 (l'ouverture du Japon aux pays étrangers), comme celle de l'inauguration des études sur le nô. Toutefois, le premier témoignage date de 1547, à l'époque de la découverte du Japon par les Portugais. Dès 1585, bien avant de la fermeture (1635), le père jésuite Luis Frois décrit déjà le caractère de « l'art total » du nô. Ici, nous proposons de distinguer trois étapes à partir de « la fermeture » : avant, pendant et après cet événement historique.

Avant l'année 1635, ce sont des commerçants, des pères jésuites qui décrivent, sans utiliser le terme « nô », une forme dramatique jouée par des acteurs masqués. Pendant la fermeture, de rares voyageurs analysent le théâtre japonais en fonction des critères propres à la culture occidentale (la règle des trois unités, ou la moralité). Après l'ouverture, on assiste à une évolution remarquable. Tout d'abord, les fonctionnaires franco-anglais installés au Japon (Mitford, Bousquet ou Aston) rapportent leurs expériences aux lecteurs Occidentaux. A leurs contributions, s'ajoute celles des orientalistes, tel Chamberlain : ces premiers informateurs procurent des renseignements fondamentaux. L'Exposition de 1900 inaugure une nouvelle étape de la réception du nô par l'étude sur le masque chez Louis Gonse. Mais la victoire du « Nouveau Japon » sur la Russie en 1904, change le regard occidental, comme en témoigne les travaux d'un Michel Revon, « anti-orientaliste » qui refus l'ethnocentrisme. Une pareille vision humaniste est en conformité avec l'orientation scientifique de Noël Péri qui repose sur des recherches indigènes. L'effort d'une véritable compréhension de la culture japonaise aboutit par la suite au projet de traduction de textes du nô. Des années dix aux années vingt, l'époque est riche en publications des pièces du nô, sous forme de livres, traduites en anglais ou en français, qui pourrait inspirer même les lecteurs dépourvus de l'expérience du spectateur. Traduite non seulement par des spécialistes du Japon (Waley), mais aussi par une biologiste anglaise (Stopes) ou un critique d'art américain (Fenollosa), la poésie du nô attire un écrivain

irlandais (Yeats), et plus tard, dans les années trente, un dramaturge allemand (Brecht). En 1921, Waley puise dans la théorie de Zeami, fondateur du nô, récemment découverte (1909), son étude sur le nô, *The Nô Plays of Japan*, en l'appliquant le premier de manière approfondie. Il est ainsi évident que l'époque où Claudel et Copeau ont rencontré le nô constitue en Occident un apogée de la recherche sur cet art théâtral.

Il est tentant d'examiner d'abord la vision de Copeau sur le nô, en retraçant l'histoire de son projet manqué et de son amitié avec Claudel. Ce projet n'a pas fait jusqu'ici d'étude approfondie. Nous essayons de combler cette lacune, pour confronter par la suite, la manière dont Copeau envisage le nô avec la vision de Claudel.

Le regard de Copeau

Copeau, patron du Vieux Colombier fondé en 1913, semble s'intéresser au nô dès 1920. Cet homme du théâtre, réputé par son talent dans la lecture, met au programme de 1922-23, deux pièces de « Nô japonais », parmi les dix lectures dramatiques⁴. Il faut noter que ce n'est pas Claudel qui a fait découvrir le nô à Copeau. Comme nous l'avons vu, le climat intellectuel de l'époque est favorable au nô, et c'est Jean Schlumberger, ami de *N.R.F.*, qui le premier, a signalé l'ouvrage de Waley ainsi que *Cinq Nô* de Péri à Copeau⁵. Quelles relations entretient-il avec Claudel ?

L'amitié entre ces deux hommes remonte aux premières années du siècle. En 1903, le jeune Copeau a écrit à l'auteur de *Tête d'or*, qui était en Chine, pour le

⁴ Le programme conservé à la BNF ne fait pas figurer que « les deux nô japonais ». Nous n'avons pas pu identifier les titres de ces deux pièces du nô.

⁵ Une lettre de Dorothy Bussy à André Gide, datée de fin mai 1922, témoigne également de l'intérêt de Copeau pour le nô. *Correspondance avec Dorothy Bussy* tome I, juin 1918- décembre 1924, « Cahiers André Gide 9 », Gallimard, 1979, p. 350, cité dans *Registre VI, L'Ecole du Vieux Colombier*, Jacques Copeau, textes établis, présenté et annot. par Claude Sicard, Gallimard, 1999, p. 386.

solliciter de lui envoyer un article. Après réception, l'admirateur de Claudel, en contact avec son écrivain préféré, inscrit au programme de 1914 une représentation de l'*Echange* au Vieux Colombier : il devient alors metteur en scène de Claudel. Mais en 1921, à l'occasion d'un projet de mise en scène de la *Trilogie*, ils avaient des désaccords amenant une rupture entre le poète et l'homme du théâtre⁶. En effet, c'est au moment de divergence que Copeau découvre le nô, éloigné de Claudel, qui est parti pour le Japon. La rupture dura jusqu'à 1925, lorsque Claudel est revenu pour une année de congé en France.

Le projet d'une représentation du nô au Vieux Colombier en 1924

Ce projet de nô, sans aucun rapport avec Claudel, est dirigé principalement par Suzanne Bing, collaboratrice de Copeau, depuis la fondation d'Ecole de ce théâtre en 1915. Cette compagne, à la fois actrice et traductrice de Shakespeare, a « sérieusement étudié »⁷ le nô et a traduit une pièce *Kantan* à partir de la version anglaise de Waley. Sans recourir à une « documentation en vue d'une reconstitution » artificielle, elle vise à une « transposition » dans la suite naturelle de études musicales, dramatiques et plastiques de l'Ecole. Elle est d'ailleurs frappée par la « parenté » entre « les lois dramatiques auxquelles s'assujettit le Nô japonais » et « les lois fondamentales que le Patron avait commencé d'ériger pour l'Ecole en une théorie du théâtre »⁸. Le nô lui paraît donc un modèle pertinent pour l'application des idées de Copeau.

Le « livre de Bord », rédigé par les élèves, permet de reconstituer certains traits de ce projet manqué⁹ : il comporte des notes sur « quelques séances »

⁶ Irrité par l'annonce de son « exil » au Japon, au moment où Claudel croyait arrivé le moment où son œuvre pouvait s'imposer, Claudel s'est brouillé avec Copeau. Mais c'est dans ce lieu d' « exil » que Claudel a découvert le nô en 1922.

⁷ Jacques Copeau, *Journal*, vol 2 (1916-1948), Paulhan, 1999, p. 211.

⁸ *Registre VI*, p. 386.

⁹ Le 5 novembre en 1923, a eu lieu la « première leçon sur le Nô japonais » et « le Nô excite tout le monde, et l'idée d'en jouer un remplit de joie ». *Registre VI*, p. 387.

dédiées à la « déclamation chorale », sur les leçons consacrées au chœur et à la danse, et il analyse la « tendance » de tous les élèves « à précipiter le mouvement ». Copeau écrit dans sa lettre à Roger Martin du Gard, datée de février 1923, qu'il assiste « bouleversé » aux répétitions en scène¹⁰. Certaines se sont déroulées en présence d'amis de Copeau : les metteur en scène anglais Harley Granville-Barker et Appia y ont assisté, et ils ont loué le spectacle avec effusion. De même, on y invite Waley, traducteur de la pièce, et Gide, qui pourtant n'a pas apprécié cette expérimentation, « sans aucune relation avec nos traditions »¹¹. Finalement, en 1924, juste avant la présentation publique, un protagoniste s'est foulé le genou en tombant pendant la leçon de la danse, ce qui a obligé la troupe à renoncer à cette tentative inédite. Quelques jours après, Copeau a décidé de fermer son théâtre parisien et se retirer en Bourgogne, pour y repenser sa réforme théâtrale.

La théorie de Copeau et la théorie du nô

Copeau évoque plus tard, en 1933, ce projet comme « l'un des joyaux, l'une des richesses secrètes de la production » de son théâtre. Mais dans quelle mesure, le nô tel que Copeau l'a perçu correspond-il à ses propres lois théâtrales, comme l'a estimé S. Bing ? Comment considère-t-il le nô, plus exactement ? A ses questions, le Patron répond lui-même dans ses *Souvenirs* : « Pourquoi d'un Nô ? Parce que cette forme est la plus stricte que nous connaissions et demande de l'interprète une formation technique exceptionnelle »¹². Il faut souligner les termes « forme stricte », car ceux-ci indiquent que l'intérêt de cet homme du théâtre, réputé « janséniste », focalise sur l'aspect technique, perfectionniste du

¹⁰ Jean Dasté note également (le 3 mars, dans le « livre de Bord ») que, lorsque « le nô est presque prêt » et que « Mme Bing n'a plus à s'occuper que des détails », « le Patron nous a dit que notre réalisation était très belle ». *Registre VI*, pp.399-400.

¹¹ *Journal 1889-1939*, p. 1021, cité dans *Correspondance André Gide- Jacques Copeau*, tome II, « Cahiers André Gide 13 », Gallimard, 1988, p.256.

¹² *Souvenirs du Vieux Colombier*, Nouvelles Editions Latines, 1931, p. 99.

nô. Rappelons que, dans le manifeste théâtral lancé en 1913, Copeau insiste sur la nécessité de la formation rigoureuse d'acteur¹³. Pour l'éducation de l'acteur, Copeau estime qu'il est nécessaire d'établir et d'appliquer une « convention ». Par ce terme, il entend « une haute création de l'esprit, un fruit de la culture, l'une des sources éternelles du style » et désigne comme un des exemples de cette notion, « la structure du Nô japonais »¹⁴. Le nô lui paraît une forme « conventionnelle », idéale pour son expérimentation théâtrale.

La primauté de l'aspect technique du nô dans la vision de Copeau se manifeste de façon plus concrète, dans une annonce du nô insérée dans le programme du Vieux Colombier en avril 1924¹⁵. A l'instar de ses prédécesseurs, il apprécie la singularité du nô, son aspect d'« art complet »¹⁶. Mais lorsqu'il évoque le fonctionnement quasi mathématique du nô, il l'envisage de son point de vue professionnel :

la réalisation d'un tel spectacle exige une préparation spéciale, car rien n'y est laissé au hasard : l'accord du chant, de la parole du geste, l'intervention de la musique, la diversité des rythmes, tout y est régné avec une minutieuse précision¹⁷

¹³ « Décabotiner l'acteur, [...], le cultiver, lui inspirer la conscience et l'initier à la moralité de son art ». *Registre I, Appels*, Gallimard, 1974, p. 28.

¹⁴ « l'Appel du Théâtre à la Poésie », article paru en 1938, in *Registre I*, p. 164.

¹⁵ Ce texte explicatif du nô commence par présenter des connaissances fondamentales, concernant le sens du terme, ou la date d'origine, sûrement citées d'après Waley ou Péri.

¹⁶ Il remarque qu' « on ne saurait en trouver l'équivalent dans notre théâtre ».

¹⁷ Programme conservé à la BNF. Par ailleurs, le point de vue technique de Copeau contraste avec le point de vue esthétique de Michel Revon, qui décrit la correspondance des arts dans le nô : « la beauté de la poésie, la noblesse du chant, l'élégance grave de la pantomime, tels sont les traits essentielles de cet art issue des antiques danses sacrées. »

C'est ce style déterminé qui rappelle « toutes les richesses que notre théâtre a négligées », et qui entre en accord avec la discipline du Vieux Colombier. Il est évident que Copeau est frappé plus par la forme du nô que par son contenu. Car, il parle peu des caractéristiques propres au nô : il ne mentionne que la simplicité du sujet, qui est tiré de l'histoire nationale ou de la religion. Dans ses réflexions, la qualité littéraire, l'aspect sacré ne sont pas développés ; en revanche, ce sont ces critères que Revon, Waley, Péri et Claudel ne manquent pas de souligner. Aucune ligne n'est consacrée au sujet proprement dit de la pièce *Kantan*, mais celui-ci porte sur un thème suffisamment curieux pour attirer la sensibilité littéraire de Copeau. On remarque ici, combien l'aspect extérieur (le style épuré du nô) était important pour ce réformateur du théâtre, malgré le fait qu'il ne l'a jamais vu.

L'art de Copeau et des exercices inspirés du nô

Pour avancer dans l'exploration de notre sujet, revenons à l'amitié rompue entre Copeau et Claudel. Dès le retour de Claudel en 1925, ils se rapprochent pour plusieurs raisons : la mort d'un ami commun (Jacques Rivière), et l'aspiration de Copeau à se convertir. Mais l'interview de Claudel paru dans *les Nouvelles Littéraires* du 18 avril, consacré au théâtre japonais, notamment au nô, touche plus particulièrement Copeau, et le pousse à la réconciliation. Il est intéressant de voir que, malgré la rupture et la distance, ils s'intéressent tous les deux au même moment, au même objet, le nô. La lettre citée de Copeau, est en fait, écrite au moment du rétablissement de leur amitié. Copeau poursuit :

Elle [la forme du nô] m'a beaucoup influencé et je m'en suis inspiré dans le travail que je fais faire à mes jeunes élèves. [...] Nous travaillons surtout la danse dramatique réglée par des batteries : démarche, geste, action mimée et usage du masque.

Mais comment Copeau a pu s'initier à la forme du nô pour l'appliquer dans ses exercices pratiques, sans avoir assisté à une seule représentation, à partir d'une

simple lecture ? Quel genre du livre était apte à lui procurer des connaissances sur un tel sujet, difficile à décrire par des mots ? On peut d'abord songer au livre exhaustif de Péri. Mais il est légitime d'émettre une autre hypothèse d'après laquelle il se réfère notamment au livre de Waley, car l'introduction de celui-ci est consacrée longuement, illustrée de citations, à l'analyse de la théorie de Zeami, à la fois acteur, metteur en scène et théoricien. Waley, qui n'avait pas non plus l'expérience du spectateur, traduit certains fragments concernant la tradition secrète du nô, rédigé par l'homme du théâtre du moyen âge japonais, et éclaire de façon concrète les leçons de Zeami portant sur plusieurs domaines pratiques. Certains articles de Zeami insérés semblent intéresser Copeau, par exemple les remarques sur « la formation d'acteur » et sur « la mimique ». Le premier indique les exercices à exécuter « âge par âge », le dernier explique les manières efficaces de jouer des rôles variés. La règle de la « contrainte », qui exige de la part de l'acteur une parfaite maîtrise de soi-même y est soulignée¹⁸. On trouve ici et là des résonances avec des lois importantes de l'Ecole de Copeau, fondée pour l'éducation morale et technique de comédien. Il est permis de considérer que lecteur de Waley, Copeau aurait pu retenir ces passages.

Pourquoi « Kantan » ?

On sait que l'art de Copeau repose sur « le tréteau nu », où s'installe un décor d'une grande simplicité, qui vise à suggérer. Les exercices sont consacrés, comme dans la commedia dell'Arte, à l'usage de masque, à l'expression gestuelle et chorale, et à l'improvisation. Si on considère l'influence du nô, tel que le conçoit Copeau, sur le travail de sa troupe pour *Kantan*, on peut imaginer l'usage du masque, du chœur, ou de la danse. Il est important de rappeler d'abord le sujet de cette pièce concernant « l'oreiller

¹⁸ « For if imitation be pressed too far it impinges on reality and ceases to give an impression of likeness. » Arthur Waley, *The No plays of Japan*, London, Georges Allen & Unwin Ltd, 1921, p. 46.

magique »¹⁹. Il s'agit de l'histoire du rêve qu'un jeune voyageur a fait dans une auberge. Dans ce rêve, le jeune homme est devenu l'Empereur et a régné pendant cinquante ans. Mais lorsqu'il s'est réveillé, il a fini par remarquer que ce n'était qu'un petit moment, aussi bref que la cuisson des millets : la vie n'est qu'un rêve²⁰. Le sujet principal consiste donc en cette expérience philosophique d'un mortel.

Si on se demande pourquoi Copeau a choisi ce texte précis parmi des dizaines pièces traduites, on peut formuler trois hypothèses. Tout d'abord, en raison de son intérêt littéraire. Non seulement le sujet philosophique, mais aussi l'idée de concrétiser un rêve sur scène, paraissent intéressants²¹. En second lieu, en raison de son côté spectaculaire, car comme le note Waley, dans cette pièce, « les paroles accompagnent parfaitement la danse », comme en témoignent les didascalies. C'est ce qui rend possible la représentation de l'art complet où s'harmonisent la poésie, la musique, et la danse²². En troisième lieu, qui nous semble le plus important, *Kantan* intéresse Copeau en raison de la mise en scène, plus précisément, pour emploi d'un décor simple et suggestif. Comme l'indique Waley, le nô dispose de peu d'accessoires, et si on les utilise, ils sont fortement dépouillés : quatre piliers recouverts d'un toit peuvent représenter, par exemple un palais, une maison ou une cabane. Dans *Kantan*, c'est ce dispositif simple qui se sert d'abord de lit de voyageur, puis de

¹⁹ « *Kantan* » est le nom d'une ville chinoise, où s'est produit un conte célèbre de Li Pi.

²⁰ Chamberlain traduit le premier cette pièce en 1889 sous le titre de « *Life is a dream* ».

²¹ Waley note : « It is interesting to see how Seami deals with a subject which seems at first sight so impossible to shape into a Nô play. » Waley, op. cit. p. 193.

²² Waley éclaire le premier comment Zeami écrit en même temps des paroles et de la musique pour rendre visibles les liens étroits des composants du nô.

palais²³. Ce dispositif est en conformité avec le décor simple, prêt à mille métamorphoses, sur le tréteau nu de Copeau.

Concernant le chœur et les masques, ici, nous n'entrons pas dans les détails. On se limite à remarquer que S. Bing parle de la grande difficulté qu'elle trouve dans le traitement du chœur²⁴. Jean Dasté, élève et gendre de Copeau se souvient que le Patron organisait des exercices avec des masques, non seulement pour jouer avec, mais aussi pour les faire fabriquer par les élèves eux-mêmes. Copeau considère le masque comme l'instrument approprié pour éviter le cabotinage et le jeu de physionomie ; le masque permet au comédien de découvrir une autre dimension, de parvenir à un état de « transe »²⁵.

La réalisation du vieux rêve par Jean Dasté

Après la dissolution de sa troupe (Copiaus), Copeau a donné une conférence, dans laquelle il évoque le souvenir du nô comme l'apogée de sa tentative pour la réforme théâtrale. Gide, qui s'y trouvait, « s'épouvante » en considérant les efforts de son ami comme une « lutte contre la Chimère »²⁶, alors que Claudel, en recevant le texte de cette conférence, apprécie toutes les étapes qui ont mené Copeau à l'innovation théâtrale et évoque un espoir à l'avenir : « Si nous nous n'avons pu aller nous-même plus avant, il y a ces chères enfants »²⁷.

²³ « From this moment the bed becomes a magnificent palace, as described in the verses which follow ». Waley, op. cit, p. 198.

²⁴ Dans l'article paru en 1939 dans la revue *Jeux, Tréteau et Personnages*, elle propose des solutions à ce problème par la transposition « libre ». Il est significatif qu'elle a écrit en 1951, que son Groupe d'apprentissage du nô, est devenu au bout de trois ans, « le Chœur dramatique souhaitée par le Patron ».

²⁵ Dasté appelle cet état mystérieux, « transe », « frénésie » ou « dépassement de soi ». Copeau voit dans le masque une fonction magique d'approcher une force intérieure, une condition indispensable pour jouer un personnage.

²⁶ André Gide, *Journal 1889-1939* Nouvelle Edition, Gallimard, 1992, p. 1022.

²⁷ Lettre n°112, (le 20 juillet 1931), *Correspondance Claudel- Copeau*, op. cit, p. 163.

Claudiel n'a pas eu le tort, car en 1949, la fille de Copeau, Marie-Hélène Dasté et son mari, Jean Dasté, ont réalisé une représentation du nô en France. Ces anciens élèves de Copeau, n'ayant jamais oublié le projet du Nô auquel ils ont participé, ont monté *Ce que murmure La Sumida*, adaptée encore par S. Bing, d'abord à Grenoble, puis à Saint Etienne. Car, pionnier de la décentralisation théâtrale, Dasté, dès la Libération, est à la recherche d'un public nouveau et enthousiaste. Le projet a eu grand succès, et même à Paris, le spectacle a été accueilli avec ferveur. En 1951, la deuxième pièce du nô *Kagekiyo*, toujours dans l'adaptation de S. Bing, a été chaleureusement applaudie par le public²⁸. Il faut noter que, la première représentation du nô par une troupe japonaise en Europe date de 1954 à Venise, puis de 1957 à Paris. Il est remarquable que, bien avant ces représentations authentiques, ces tentatives ont fait découvrir au public français l'attrait de ce théâtre, dans lequel l'expression du corps, la musique, la poésie s'unissent intimement, pour exprimer une histoire simple et profondément humaine. Ajoutons que, Copeau, juste avant sa mort, a écrit dans son journal qu'il était fier de ses enfants qui avaient interprété ce nô. Ainsi, Dasté a réalisé le rêve de son maître.

Spectateur ou lecteur

Si Copeau, dépourvu de l'expérience du spectateur²⁹ s'intéresse, par la lecture, à la forme du nô, qui est pour lui le style conventionnel idéal, Claudiel, spectateur passionné, s'intéresse-t-il plutôt au contenu du nô, ou à la fois forme et au contenu des pièces ? Il faut rappeler ici que ni S. Bing, ni Waley, n'étaient spectateurs du nô, alors que la première traductrice de la *Sumida*, Marie Stops, et Péri, l'auteur de l'étude exhaustive, étaient des spectateurs. Or nous pouvons nous demander ce qu'apporte cette différence dans le contact

²⁸ De nombreuses articles dans la presse ont apprécié ces tentatives, qui « sans vaine reconstitution », essayaient de « saisir de l'œuvre son esprit, son âme ». Cf. le critique paru dans *Arts*, le 21 Septembre 1951.

²⁹ Dans les pages qui suivent, nous utiliserons le terme de « non-spectateur ».

avec la réalité de la performance chez les récepteurs Occidentaux. Notre poète, Claudel insiste qu' « il faut voir jouer ces épisodes dramatiques pour bien les comprendre »³⁰. Grâce à la diffusion de la connaissance sur le nô au cours des années vingt, on peut très bien décrire le nô, sans assister à la représentation. Dans ce contexte on peut se demander ce qu'entraîne l'expérience immédiate du spectateur.

Le regard de Claudel (une première approche)

Le poète diplomate Claudel a séjourné au Japon de 1921 au 1927. Dans des conditions privilégiées, il assiste au total à une dizaine de représentations du nô de première qualité, en pleine période de renaissance du genre. A chaque occasion, il a pris des notes, qui constitueront plus tard son essai, qui comporte des références aux livres de Péri, Waley ou Chamberlain. Il faut souligner ici, que Claudel a créé, le premier, un texte « littéraire » avec cet essai : personne n'avait jusque-là, soit spectateur, soit lecteur, rédigé une étude relevant des belles-lettres, car se bornant aux écrits descriptifs (articles, dissertations ou livres spécialisés). Et c'est ce texte qui nous permet de comprendre l'exégèse claudélienne du nô, développée dans d'autres écrits, des textes en prose, ou l'article intitulé « Essai d'adaptation du Nô japonais » écrit en 1938³¹.

Regard poétique : de l'extérieur à l'intérieur

Le texte débute par une définition frappante : « le nô c'est quelqu'un qui arrive ». Il est fondé non pas sur les caractéristiques de la forme théâtrale, mais sur le thème littéraire et essentiel du nô. En effet, l'essai de Claudel explore l'univers « onirique » de cet art dramatique³². Contrairement à Copeau, Claudel

³⁰ « Paul Claudel » in Frédéric Lefèvre, *Une heure avec II*, SILOE, Nantes, 1997, p. 185.

³¹ Claudel consacre des textes à chacune des formes du théâtre japonais tel que le kabuki, le bunraku, mais le texte sur le nô se distingue par sa qualité poétique.

³² Si on examine l'originalité claudélienne du point de vue historique, nous pouvons évoquer d'abord, le regard impartial de Claudel sur la culture de l'Autre, par son choix

spectateur s'intéresse à la fois au contenu et à la forme : il constate que le nô est « la forme raffinée », caractérisée par la « lenteur » et par des gestes « réduits ». Il dit également que le nô est « le monument d'une émotion humaine »³³, et que cet art hautement littéraire a des aspects religieux, sacré et éducatif. Pour éviter toute l'ambiguïté en parlant de la forme et du contenu d'une représentation du nô, nous proposons de définir provisoirement la forme comme ce qui est visible et ce qui peut être extériorisé par l'expression gestuelle, musicale et à l'aide d'accessoires ; alors que par le terme contenu, le sujet littéraire du texte, nous désignons ce qui est invisible, ce qui touche de l'intérieur l'esprit ou l'âme humaine. Mais lorsque Claudel regarde le nô avec son « œil » qui « écoute », il ne s'arrête pas à la dimension extérieure, mais veut aller plus loin, jusqu'au domaine intérieur, afin de partir à la recherche des significations. D'ailleurs, il dit dans son essai que « tout se passe à l'intérieur du public ». Face à l'expression gestuelle extrêmement dépouillée, exécutée avec « lenteur », le poète constate que « du mouvement il ne reste plus que la signification ». A l'écoute des voix inhumaine des musiciens, il découvre « un troisième élément entre le poème et la musique »³⁴, qui traduit directement le sentiment humain. Son imagination s'exalte à la dimension symbolique des accessoires du nô : la manche est architecture de la pensée, le masque est « le sceau définitif » entre le passé et le présent, l'éventail est une aile spirituelle. En ce qui concerne le contenu, dans le sens défini plus haut, Claudel observe que, dans « le rêve matérialisé » qu'est le nô³⁵, le sujet littéraire s'affermir

de comparaison personnelle, indépendante du « code » occidental proprement dit, en suite, le regard poétique, par l'utilisation des métaphores foncièrement personnelles qui reflètent son âme sensible.

³³ *Une heure avec*, op. cit, p. 186.

³⁴ Paul Claudel, *Théâtre*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.p. 1504.

³⁵ L'expression nous rappelle *Kantan*, mais Claudel n'a pas vu cette pièce. Ici, il suggère une des deux formes de la représentation du nô, « le nô onirique ».

grâce aux expressions plastiques et musicales. La connaissance livresque se retire et laisse s'épanouir l'âme de l'œuvre poétique, qui entre en accord avec la « gestuelle significative » ou la musique évocatrice³⁶. C'est ce qui distingue, à nos yeux, l'expérience directe de l'expérience livresque : il s'agit de la perception de « l'harmonie » de la forme conventionnelle et du fond littéraire, qui crée un monde « surnaturel ». La problématique est complexe : Péri, spectateur direct, ne consacre pas autant de lignes poétiques aux accessoires. C'est en fait la perception personnelle de Claudel, et les réactions provoquées par la scène dépendent de la sensibilité et de la culture de chaque récepteur. Néanmoins, on peut constater que seul le spectateur, qui participe à « l'harmonie » du nô, peut percevoir l'atmosphère particulière du nô. Claudel l'explique à Copeau, en réponse à la lettre citée : « Vous avez bien raison d'admirer le Nô. Mais il est très difficile de s'en faire une idée en France. Il y manquera toujours la musique, la mimique et *cette espèce d'atmosphère sombre et surnaturelle* »³⁷.

Il est permis de constater, en guise de conclusion, que Copeau, metteur en scène, et Claudel, poète dramaturge, s'intéressent en commun à la forme traditionnelle du nô, qui conserve son style le plus ancien, dont le trait essentiel est la réconciliation de la poésie et du théâtre. Mais, si Copeau, non-spectateur, s'intéresse à travers son expérience livresque du nô (notamment d'après le livre de Waley), exclusivement à la forme préétablie du nô, Claudel, lui, analyse le nô, à travers son expérience directe ; à la fois il apprécie sa forme raffinée et significative, et sa richesse littéraire, qui se déploie par l'harmonie de tous les

³⁶ D'après son essai, le drame psychologique du protagoniste s'est réveillé et rempli « le Pavillon dormant au milieu du Lac des Songes de son volume imaginaire ». Paul Claudel, *Œuvre en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1170.

³⁷ Nous soulignons. Lettre n° 101, le 17 août 1926, *Correspondance Claudel Copeau*, p. 150.

éléments. En tant que spectateur, Claudel découvre les dimensions symboliques des accessoires, le rôle particulier de la voix humaine. Mais, malgré la prédominance de la forme dans la vision de Copeau sur le nô, il ne faut pas oublier que Copeau est un metteur en scène qui respecte au plus près le texte littéraire : l'expérience directe du nô aurait pu changer sa vision sur ce sujet. Pour une prochaine étude, il nous reste à comparer la conception du masque, du cœur, et de la danse chez chacun des deux artistes. Au sujet du masque, il faut souligner que, si cet outil est chez Copeau, l'instrument pour amener l'acteur à la « transe », chez Claudel, il est celui de la « distanciation ».

L'originalité de Claudel, inspirée par le nô, telle qu'elle se manifeste dans le *Livre de Christophe Colomb*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, ou *la Festin de la sagesse*, peut être encore mieux appréciée à la lumière de la comparaison de ces drames avec les créations de Yeats, conçues sous l'influence livresque japonaise (pièces traduites par Fenollosa, spectateur), celle de Brecht qui ne s'est jamais rendu au Japon, inspiré par Waley confiné dans sa bibliothèque, celle de musicien anglais Benjamin Britten, spectateur direct et l'auteur de l'opéra *Curlew River* (adaptation de nô, la *Sumida*), ou celle de Jean Dasté, adaptation de la *Sumida* et de *Kagekiyo*³⁸. Notre étude est loin d'être terminée, souhaitons qu'elle puisse ouvrir de nouvelles perspectives.

³⁸Claudel a été particulièrement frappé par ces deux pièces traitant des sujets humaines.