

Title	La conception du public chez Paul Claudel
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	2004
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.9, (2004.) ,p.49- 65
JaLC DOI	
Abstract	«Le bon théâtre ne peut être que celui où c'est le spectateur lui-même qui fait le spectacle», dit Roland Barthes. Centre la prétendue passivité du spectateur, Barthes souligne son rôle actif et son importance majeure. L'oeuvre en effet ne trouve son achèvement que dans sa réception par le public. C'est Baudelaire qui a le premier signalé la force collective de la foule. Mallarmé, héritant de cette conception, s'interroge sur le rôle du public dans ses textes sur le théâtre. Ses réflexions apportent de nombreuses ressources à Claudel, jeune homme étouffé par la société matérialiste de la fin du XIX ^{ème} siècle. Certes, par sa foi catholique, sa carrière diplomatique, on son choix du genre théâtral, Claudel se distingue du maître des Mardis. Mais les leçons de Mallarmé nécessitent de nourrir son regard, même au-delà des mers. A la fois dramaturge et spectateur assidu du théâtre oriental, comment Claudel considère-t-il le public ? En quoi consiste son rôle ? Quel est chez lui l'héritage mallarméen ? Quels sont au contraire les aspects originaux de la conception claudélienne, notamment ceux stimulés par sa rencontre avec le théâtre oriental ? Pour aborder ces questions, il est intéressant de considérer d'abord l'intérêt de Mallarmé pour le public et son influence sur les premières idées de Claudel, avant d'étudier la conception claudélienne du public à travers le regard que le poète porte sur le théâtre oriental.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20040000-0049

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.

La conception du public chez Paul Claudel

Ayako NISHINO

« Le bon théâtre ne peut être que celui où c'est le spectateur lui-même qui fait le spectacle¹ », dit Roland Barthes. Contre la prétendue passivité du spectateur, Barthes souligne son rôle actif et son importance majeure. L'œuvre en effet ne trouve son achèvement que dans sa réception par le public. C'est Baudelaire qui a le premier signalé la force collective de la foule. Mallarmé, héritant de cette conception, s'interroge sur le rôle du public dans ses textes sur le théâtre. Ses réflexions apportent de nombreuses ressources à Claudel, jeune homme étouffé par la société matérialiste de la fin du XIX^{ème} siècle. Certes, par sa foi catholique, sa carrière diplomatique, ou son choix du genre théâtral, Claudel se distingue du maître des Mardis. Mais les leçons de Mallarmé ne cessent de nourrir son regard, même au-delà des mers.

A la fois dramaturge et spectateur assidu du théâtre oriental, comment Claudel considère-t-il le public ? En quoi consiste son rôle ? Quel est chez lui l'héritage mallarméen ? Quels sont au contraire les aspects originaux de la conception claudélienne, notamment ceux stimulés par sa rencontre avec le théâtre oriental ? Pour aborder ces questions, il est intéressant de considérer d'abord l'intérêt de Mallarmé pour le public et son influence sur les premières idées de Claudel, avant d'étudier la conception claudélienne du public à travers le regard que le poète porte sur le théâtre oriental.

I. Les premières idées de Claudel

C'est en 1887 que Claudel frappa pour la première fois la porte de la rue de Rome pour se joindre au cénacle de Mallarmé. Le jeune homme venait de vivre,

l'année précédente, une double révélation : la lecture de Rimbaud et la conversion au catholicisme. Il devait fréquenter Mallarmé pendant huit ans jusqu'en 1895. Ces années correspondent exactement au moment de sa formation : certains thèmes débattus dans des conversations nourrirent sans aucun doute l'esprit du jeune poète. Un des sujets dominants fut le goût pour le théâtre². Mallarmé, qui ne composa pas d'œuvre théâtrale proprement dite, se réservant pour la poésie, laissa cependant des écrits sur le théâtre qui témoignent de ses aspirations non réalisées.

L'intérêt de Mallarmé pour le public

Fasciné par Wagner, l'auteur de *Divagations* s'intéresse aux rapports possibles entre la poésie lyrique et le théâtre. A l'égard de la musique, il note une « noble émulation³ » que Wagner sait susciter non seulement chez les poètes mais aussi parmi le peuple. C'est cet aspect sociologique du phénomène wagnérien qui frappe le plus les contemporains⁴. Dans l'Europe bourgeoise et philistine de la fin du XIX^{ème} siècle, Wagner a réalisé une sorte de miracle cultuel : il transforme Bayreuth en centre de pèlerinage, et offre des célébrations musicales pareilles à un office religieux⁵. Mallarmé admet cet aspect socioculturel de la théorie wagnérienne, malgré certaines réticences⁶. Car, pour le poète, qui diagnostique une crise de la littérature⁷, l'opéra de Wagner apporte la vision d'un théâtre du futur. Contrairement à Gautier et aux Goncourt qui se lamentent sur les conditions désespérantes de la scène en 1886⁸, Mallarmé examine attentivement ces dernières, et entame des essais critiques⁹. Considérant la crise comme un temps qui prépare l'avènement d'autre chose, il tente de dégager des éléments idéaux dans les spectacles médiocres qu'il a sous les yeux, pour atteindre enfin un spectacle idéal. *Crayonné au théâtre* en témoigne, et le poète esquisse sa rêverie en puisant des exemples dans le ballet, l'opéra wagnérien, ou l'office catholique¹⁰.

Conscient ainsi de la force socioculturelle du phénomène wagnérien, Mallarmé considère le public comme détenteur d'une certaine universalité. Car

il considère qu'au fond de l'entité collective se cache un absolu, qui est une attente collective :

« le trou magnifique ou l'attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon, dans l'humanité- ouverture de gueule de la Chimère méconnue et frustrée à grand soin par l'arrangement social » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 294¹¹).

La fonction de l'écrivain est donc de représenter cet absolu. C'est dans ce contexte que Mallarmé écrit un poème en prose intitulé *La déclaration foraine*, dans lequel il évoque la force collective du public. De même, un groupe de textes intitulé *Offices* propose une fête future dans laquelle la foule joue un rôle important. Par exemple, *Plaisir sacré* évoque la portée essentielle de l'orchestre qui garde « la collective grandeur » de la foule. Mallarmé retient essentiellement de Wagner l'idée de la force collective du public.

L'héritage mallarméen chez Claudel

Disciple de Mallarmé, Claudel hérite de son intérêt pour le public. Les goûts des deux poètes sont certes différents. La conception théâtrale de Claudel s'est surtout formée au contact de Rimbaud, Eschyle, Shakespeare, ou du théâtre oriental. Mais on peut déceler aussi chez lui une influence relativement directe de Mallarmé, notamment dans ses premières œuvres. *L'Echange*, pièce écrite en 1893 à New York avant le contact de Claudel avec le théâtre oriental, évoque ainsi la conception mallarméenne du public. Ce drame résume l'expérience de Claudel en Amérique, son premier poste diplomatique. A cette époque, Claudel se pose systématiquement la fameuse question apprise de son maître, « qu'est- ce que ça veut dire ? » Il la pose sur sa vie, son œuvre ou son théâtre sans trouver de réponse satisfaisante. Son hésitation se reflète dans les personnages de Louis et de Lechy¹². Contrairement à son maître qui n'écrit pas de pièces pour examiner ce problème métaphysique, Claudel choisit le genre théâtral pour s'interroger sur le théâtre.

Le discours sur le théâtre prononcé par l'actrice Lechy, souligne la force collective de la foule. Le personnage explique ce qu'est le théâtre à Marthe, qui n'en a aucune expérience. Pour parler du public et de sa présence collective, elle compare les spectateurs « qui garnissent les murs » à des mouches. A ses yeux, la scène remplie par des « centaines de visages blancs » n'est que de « la chair vivante et habillée » (Paul Claudel, *Théâtre I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 676¹³). Elle se montre ainsi devant ce multiple regard qu'offre cette homogénéité.

La présence de ce bloc de chair rappelle un thème de *La déclaration foraine* écrite en 1887¹⁴. Ce poème évoque à la fois la grossièreté du public et son rôle indispensable : le poète et sa compagnie sont plongés dans la douceur d'une promenade. Mais au crépuscule, le moment de la crise, le tumulte de la foire brise brusquement leur silence. Face à un vieillard incompetent devant une baraque vide, une femme s'est précipitée sur la scène pour offrir à sa place un spectacle en se montrant elle-même : « A hauteur du genou, elle émergeait, sur une table, *des cent têtes* » (OC.281¹⁵). Pour satisfaire le public qui demande le prix de son argent, le poète improvise un sonnet. Comme le public grossier ne comprend pas le sens de « la subtile exhibition » de sa compagnie, le poète s'en explique dans ce poème.

Ce sonnet est donc un fruit d'une création stimulée par le contact avec le public : « la rêverie... Qui s'ignore et se lance nue de peur, *en travers du public* » (OC. 283¹⁶). Le public permet d'arracher l'œuvre à individualité de l'auteur et de lui en donner des significations multiples¹⁷ : « si chaque terme ne s'en était répercuté jusqu'à vous par *le varié tympan*, pour charmer un esprit ouvert à *la compréhension multiple* » (OC .283¹⁸). C'est ce « varié tympan » de la foule qui rend possible la création. Sans public, gardien de l'universalité, l'œuvre s'enfermerait dans le monde spirituel du poète.

Si l'auteur de *La déclaration foraine* parle ainsi de l'émergence d'une œuvre qui passe de l'intériorité du poète au monde extérieur grâce à

l'intervention du public, l'auteur de *l'Echange* développe cette idée et va plus loin. Car Claudel parle de la représentation d'une œuvre sur une scène réelle. Si le public se veut un intermédiaire entre le poète et son idée chez Mallarmé, il devient le destinataire de l'œuvre chez Claudel. L'intermédiaire est chez lui l'acteur, qui incarne le texte, entre le poète et le public. Lechy, par exemple, s'adresse à l'intériorité du public (: « [elle] entre dans leur âme ») pour révéler le sens du monde et de la vie que propose le poète : « l'œil certes voit, l'oreille entend, / Mais l'esprit tout seul connaît, / Et c'est pourquoi l'homme veut voir des yeux et connaître des oreilles / Ce qu'il porte dans son esprit, - l'en ayant fait sortir » (*Th.I.* 677). Lorsqu'elle crie, elle entend « toute la salle gémir ». Pour Claudel qui a choisi la forme dramatique, le théâtre se veut une explication de l'existence. Le poète doit parler « à la place du peuple, de par cette délégation tacite que consent toute la salle, qui se tait dès que l'acteur ouvre la bouche¹⁹ » comme dans le théâtre antique.

II. Le regard de Claudel sur le théâtre oriental

Le drame de 1893, *L'Echange*, témoigne bien, malgré d'indéniables différences, de l'héritage mallarméen chez Claudel : le public se veut un gardien de la force collective qui anime la représentation. Mais jusqu'au où ce fil mallarméen peut-il être suivi ? Traverse-t-il la mer avec Claudel jusqu'à son poste suivant, la Chine ? La rencontre avec le théâtre chinois et japonais apporte à Claudel de nouveaux éléments de réflexion. Certes, bien avant son séjour en orient, Claudel s'intéressait déjà au théâtre oriental. Il le rencontra d'abord à l'Exposition universelle de 1889, puis dans le quartier chinois de New York en 1893. Il était mêlé alors à une foule aussi peu initiée que lui. Mais dès son arrivée en Chine en 1895, le vice-consul se trouve dans une situation bien différente²⁰. Immergé dans un public chinois exigeant, Claudel observe la scène telle qu'elle est. Se trouve-t-il confirmé dans la conception de Mallarmé ? Quelle est la fonction du public dans le théâtre oriental ?

Le théâtre chinois

Commençons par examiner son expérience théâtrale en Chine, où il vécut pendant quinze ans de 1896 à 1910. Un poème intitulé « Théâtre », écrit en 1896 et recueilli dans *Connaissance de l'Est*, se veut une sorte de compte rendu de Claudel-spectateur. C'est l'image récurrente d'une étoffe qui domine ce poème. L'étoffe apparaît tout d'abord sous la forme du costume lumineux des acteurs : « l'infranchissable tissu, dont les couleurs et l'éclat illusoire sont comme la livrée de la nuit » (Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp.39-40²¹). Mais ce costume est aussi, pour Claudel, un substitut du rideau absent. Car sur la scène chinoise, il n'y a pas de rideau : le drame se déroule sans ce voile qui sépare la fiction et le réel : « Le rideau, comparable à ce voile qu'est la division du sommeil, ici n'existe pas » (Po.39). Habitué des scènes avec rideau, Claudel voit dans cette absence une nette différence avec le théâtre européen. Pour expliquer cette absence, il cherche dans les costumes des acteurs un morceau du tissu constituant le rideau : « Mais, comme si chacun, y arrachant son lambeau, s'était pris dans l'infranchissable tissu » (ibid).

On retrouve ici un héritage du regard mallarméen, qui considère le voile comme un élément primordial de la représentation ou de la liturgie²². L'auteur de *La déclaration foraine* cherchait en effet devant la baraque minable d'un vieux pitre un objet qui remplacerait ce voile universel : « A qui *ce matelas décousu* pour improviser ici, comme les voiles dans tous les temps et les temples, l'arcane ! » (OC.280²³). Dès *L'Echange*, Claudel adopte ce regard et souligne l'importance de rideau. Il précise également sa fonction comme division entre le rêve et la réalité²⁴. En tant que frontière entre la fiction et la vérité, le rideau constitue une condition fondamentale du spectacle. C'est ce qui explique sa recherche du rideau perdu sur la scène chinoise.

Claudel souligne ensuite l'ampleur dynamique de l'étoffe, qui enveloppe non seulement le corps de l'acteur mais aussi son action. Car l'acteur vêtu de

son costume se transforme en étoffe mouvante : « chaque personnage dans sa soie ne laisse rien voir de lui-même que cela dessous qui bouge ; sous le plumage de son rôle, [...] ce n'est plus qu'un geste et une voix » (Po.40). Cette étoffe qui bouge et parle s'harmonise parfaitement avec la musique produite par l'orchestre :

« Mais jamais, comme engagé dans l'exécution d'un chant ou d'une multiple danse, aucun des personnages, pas plus que de cela qui le vêt, ne sort du rythme et de la mélodie générale qui mesure les distances et règle les évolutions. » (Ibid.)

Pénétrée ainsi par la musique, l'étoffe en mouvement constitue en même temps une sorte de tapisserie sonore.

Fasciné ensuite par l'orchestre emphatique qui ne cesse d'offrir des « phantasmes scéniques », le poète remarque la triple fonction de l'orchestre : « [l'orchestre] a moins le rôle musical qu'il ne sert de support à tout, jouant, pour ainsi dire, le souffleur, et répondant pour le public » (ibid.). Il contrôle ainsi le drame : « c'est lui qui entraîne ou ralentit le mouvement ». De même, comme le souffleur, il soutient l'acteur : « il relève d'un accent plus aigu le discours de l'acteur ». Enfin, il exprime la réaction du public : « il se soulevant derrière lui [l'acteur], lui en renvoie, aux oreilles, la bouffée et la rumeur. » Cet orchestre composé de multiples instruments tels « des guitares », « une sorte de violon monocorde », ou « les gongs et cymbales », soutient donc les acteurs aussi bien que les spectateurs pour enfin unir la scène et la salle. Il fonctionne comme intermédiaire entre l'acteur et le public. Ne retrouve-t-on pas ici la conception mallarméenne ? *Plaisir sacré* évoque la foule comme « gardienne de mystère » et considère l'orchestre comme gardien de « la collective grandeur » :

« La foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du

mystère ! Le sien ! elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur. Prix à notre insu, ici de quelque extérieur médiocre subi présentement et accepté par l'individu.» (OC. P. 390)

Conduit ainsi par l'orchestre, le public réagit à son tour avec enthousiasme. Les spectateurs fusionnent pour former « une tarte de têtes vivantes ». Ce bloc de chair possède une seule âme et bouge d'un seul mouvement : « c'est un pavage de crânes et de faces rondes et jaunes, si dru qu'on ne voit pas les membres et les corps ; tous adhérent, les cœurs du tas battant l'un contre l'aure. Cela oscille » (Po.41). La masse constitue ainsi cet élément ineffable qui traduit leur émotion. Enfin, sous la plume de Claudel, cet élément se transforme en « étoffe vivante de la foule » : « Comme les acteurs sont cachés dans leur robe, c'est ainsi, comme s'il se passait dans son sein même, que le drame s'agite sous l'étoffe vivante de la foule » (ibid.). On voit ici le dernier avatar de l'étoffe. Le poète donne à cette étoffe composée de la foule une fonction essentielle dans la représentation, qui est de soutenir le drame : le drame se déroule grâce à elle, qui traduit la réaction du public. Mais comme on l'a vu tout à l'heure, « traduire la réaction du public » ne constitue-t-il pas justement une des triples fonctions de l'orchestre ? On voit ici la correspondance entre la fonction de l'orchestre et celle de l'étoffe de la foule. Certes, les deux moyens diffèrent : l'orchestre, par l'utilisation des bruits et de la musique, représente la réaction du public, alors que l'étoffe vivante de la foule, par son mouvement homogène, transmet la réaction de ce dernier. Mais n'est-il pas un peu forcé de faire de l'étoffe dans ce poème une métaphore de la musique ? La musique apparaît d'abord comme l'image matérielle du costume des acteurs (étoffe pénétrée par la musique), puis comme l'image physique d'une étoffe composée de multiples têtes (étoffe en résonance avec la foule, qui renvoie la réaction de ce dernier).

L'image de l'étoffe traverse donc ce poème pour souligner enfin la puissance de l'orchestre, voire la prédominance de la musique. Comment

Claudiel se situe-t-il ici par rapport à la conception mallarméenne de la musique ? L'auteur de *Catholicisme* insiste sur la fonction primordiale de la musique qui consiste à unir la scène et la salle : « le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité du mythe et la salle » (OC.393). Ce texte paru dans la *Revue Blanche* du 1^{er} avril 1895 évoque également une propriété de l'orchestre qui lui permet de fondre toutes les composantes du spectacle :

« L'orchestre, flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros - douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur geste ou notre afflux invisible. Personne n'est-il, selon le bruissant, diaphane rideau de symboles, de rythmes, qu'il ouvre sur sa statue, à tous » (ibid.)

La musique réunit tout et réalise ainsi une harmonisation. Car elle permet au public de participer spirituellement au théâtre. Claudel voit confirmé même dans le théâtre chinois que Mallarmé ignore, la puissance universelle de la musique²⁵. Le public dans le théâtre chinois a donc un rôle actif : il entre d'un bloc dans le drame, conduit par la musique.

Le théâtre japonais

Grâce à son expérience chinoise qui l'initie au monde oriental, Claudel découvre plus de ressources encore dans le théâtre japonais. Comme en témoigne *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Claudel laissa plusieurs réflexions sur Japon, où il vécut pendant cinq ans de 1922 à 1927. Son intérêt pour le théâtre le conduisit d'abord au Bugaku, au Bunraku et au Nô en 1922, puis au Kabuki en 1923.

Le théâtre nô

Si Claudel voit dans le théâtre chinois une interaction entre la scène et la salle réalisée par la musique, Claudel voit dans le nô un aspect qui la dépasse. C'est l'harmonisation de tous les composants (la poésie, la musique, la

gestuelle, les accessoires, y compris le public), dont il rêvait depuis son contact avec Wagner. Dans le théâtre chinois, la musique se veut le seul gardien de l'interaction, alors que dans le nô tous les éléments jouent ce rôle d'harmonisation. La structure de la scène elle-même et la fonction de chaque accessoire par exemple, contiennent un caractère unificateur. Commençons par la structure de la scène qui crée un effet d'harmonisation. Comme dans la scène chinoise, il n'y a pas de rideau sur la scène du nô²⁶. Cette absence, qui suggéra à Claudel la métaphore de l'étoffe dans *Théâtre*, apporte cette fois un aspect nouveau : elle favorise la participation spirituelle du spectateur. De plus, la structure de l'estrade qui est physiquement avancée vers le public renforce également l'interaction entre la salle et la scène :

« ici le spectacle n'a pas lieu pour le spectateur qui, désormais anéanti et obscur, va prendre le temps à cette action sur la scène ; il n'y a pas un drame et un public face à face correspondant de chaque côté d'une fissure de fiction et de feu. Ils entrent l'un dans l'autre. » (Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, pp. 1167-1168.²⁷)

Cette description souligne ce qui distingue le nô et des autres formes de théâtre. Comme la structure de la scène elle-même invite l'intériorité du spectateur au monde spirituel, le nô se veut avant tout un théâtre philosophique « livré à la contemplation du spectateur » (*Pr.*1165) : « tout se passe à l'intérieur du public. » (*Pr.*1168).

Le voile mallarméen, qui se transforme en étoffe couvrant l'acteur chinois, poursuit sa métamorphose dans les accessoires du nô, tels que la manche, le masque et l'éventail. Claudel décrit l'acteur vêtu d'un costume ample exécutant son rôle en harmonie avec la parole et le mouvement : « Ce n'est pas seulement la parole dont il se sert, le voici dans *son immense plumage*, il roue, il éclate, il tourne, il chatoie » (*Pr.*1173²⁸). Plus loin, l'acteur dans son costume se transforme en "objet". La description d'un ange dans *Hagoromo* montre

nettement cette métamorphose : « on voit l'Ange, sa robe sainte reconquise, repliant au-dessus de sa tête un membre sublime, s'élever littérairement vers le Ciel *en une colonne de neige et d'or* » (Pr.1174²⁹). Par ailleurs, la métaphore du voile réapparaît pour expliquer le geste d'un acteur qui réagit contre paroles incantatoires³⁰.

En analysant la fonction dramatique du masque, qui est d'enfermer le shité (protagoniste du nô) dans le passé, Claudel considère ce dernier comme une frontière solide qui divise ce monde et l'autre monde : « Entre lui et nous, entre le *Shité* et le *Waki*, il y a ce masque dur et inaltérable, le sceau définitif de ce qui n'est plus capable de changer » (Pr.1174-1175). Si le rideau est pour Claudel une frontière entre le rêve et la réalité, voire la borne entre deux mondes, le poète retrouve-t-il dans le masque la même fonction ? Claudel pense que le masque a aussi pour fonction de cacher l'intériorité : « ce visage fabriqué qui est fait pour nous cacher la réalité de ce qui est derrière » (Pr. p.1175). Il entretient un lien évident avec le voile mallarméen, qui veut cacher le monde spirituel ou invisible.

Claudel définit enfin l'éventail comme la clé par excellence de l'harmonisation car ce dernier est « l'instrument de tous les rapports et de toutes les connexions » (Pr.1175). Il palpète dans la main de l'acteur comme les allures de la pensée humaine. Sa fonction est de traduire la vibration de l'âme. La métaphore du voile revient encore pour parler d'un « magistrat du rêve », l'acteur du nô : « il est naturel que nous voyions toujours l'éventail à la fois comme un sceptre et comme un *voile*. Sur cette stature il est la seule chose qui tressaille » (Pr.1176³¹) Suggérant dans un « rêve » le mouvement de ce qui est caché, « l'éventail », « le voile » et « l'étoffe » possèdent la même fonction.

Si la manche, le masque et l'éventail constituent ainsi l'image d'une étoffe visible, la musique et la parole viennent constituer celle d'une étoffe invisible. En parlant de la fonction du chœur (qui est de commenter), Claudel explique que ce dernier travaille avec la musique : « il constitue avec la musique *une*

enceinte d'image et de parole » (Pr.1170³²). Conscient de l'harmonisation, il voit émerger une « enceinte sonore » par l'alliance de la parole et la musique. Cette « parole » possède d'ailleurs une ampleur particulière, car la langue japonaise « permet ces longues guirlandes de phrases ou plutôt *cette étoffe homogène* et sans ponctuation du discours » (Pr.1172³³). Plus tard Claudel utilise encore l'image de l'étoffe pour parler du chœur : « il prend le mot aux lèvres de l'acteur et le développe en *une ample tapisserie d'image et de sentences* ³⁴ ». Claudel à l'écoute du chant psalmodique du chœur et de la musique, voit s'établir autour du drame une espèce d'étoffe invisible. C'est cette étoffe à la fois visible et invisible qui enveloppe tous les éléments pour établir enfin une harmonisation.

Quelles sont, plus précisément, les caractéristiques de la musique dans le nô ? Dans sa conférence de 1930 sur « Le drame et la musique », Claudel parle de « la musique dans le drame classique du Japon et de la Chine » (Pr.149). Il la compare à un fil pour évoquer la continuité qu'elle exprime :

« Elle est le fil du récit, comme on dit, en français le fil de l'eau. Elle est la revanche latente du récit contre l'action et de la durée contre la péripétie. Elle est chargée de donner le sentiment du temps qui s'écoule, de créer une ambiance et une atmosphère, » (ibid.)

En tant que le fil, la musique constitue ainsi une ambiance, ou un tissu symbolique. Plus loin, l'image de l'étoffe réapparaît pour éclairer une autre fonction de la musique qui consiste à conduire le spectateur à la compréhension : « elle crée quand il le faut derrière le drame *une espèce de tapisserie sonore* dont les couleurs amusent et soulagent *le spectateur* et baignent de leurs reflets agréables l'aridité d'une description et d'une explication » (Pr.150³⁵) Cette idée de continuité dans la musique japonaise contribue à nourrir la conception claudélienne de la musique scénique, « la musique à l'état naissant ». Cette conception qu'il établit avec Darius Milhaud

se veut en opposition par rapport à la musique de Wagner. Ce « grand homme » pour qui le jeune Claudel éprouvait tant d'admiration, est accusé cette fois de ne pas créer de continuité et de « gradation entre la réalité et l'état lyrique » (Pr.152). Claudel cherche au contraire à élaborer un lien étroit entre la musique et le texte, à créer un état progressif du drame : il faut montrer « comment l'âme arrive peu à peu à la musique, [...] et comment tous les moyens de l'expression sonore [...] se réunissent en un seul torrent à la fois divers et ininterrompu. »(Pr.153) Cette théorie rejoint son intérêt pour le spectateur. Il veut faciliter la participation du public dans son drame pour enfin créer une sorte de connivence avec le spectateur.

Le Kabuki

Dans le Kabuki, Claudel découvre une autre fonction de la musique japonaise, qui consiste à placer le public dans l'ambiance voulue « sans orchestre et sans partitions ». Il est attiré par le musicien qui invite le spectateur dans le drame par « un moyen purement rythmique ou timbré, plus direct et plus brutal que la parole » (Pr.148). Un seul tambour suffit pour créer l'ambiance dramatique. Claudel remarque que la musique du théâtre japonais « ne doit jamais faire concurrence à l'action ou s'y intercaler comme un numéro, mais la préparer et l'accommoder au cœur du public » (Pr.1178). Ici encore sa préoccupation est centrée sur le public.

Le Bugaku, le Bunraku

Si Claudel est sensible à la continuité dans la musique, il la trouve également dans la musique du Bugaku : « La musique ici n'a pas pour objet comme autre part de peindre le mouvement, [...], mais de rendre sensible le continu, cette présence indivisible hors de nous » (Pr.1179). En relevant « quelques notes pincées », « un coup profond de tonne » ou « un bruit de métal », Claudel-spectateur établit une image continue, dont il déchiffre ensuite la signification : « La musique a pris une cruauté qui attaque l'âme comme une bise entrecoupée qui vous perce jusqu'à l'os, comme ce soleil corrosif qui fond

la glace » (*Pr*:1180).

Comme Claudel l'indique, le Bugaku est une forme de danse spectaculaire d'origine chinoise. Claudel retrouve des traces du théâtre chinois d'abord dans l'orchestre qui contient de « petits gongs », puis dans le costume ample de l'acteur : « Moins des personnes qu'une exhalation de tissus » (*Pr*:1179). Devenu ainsi une sorte d'objet, l'acteur est délivré de poids « désobligeants ». Dès la première représentation d'une de ses pièces en 1912, Claudel avait établi une théorie idéale pour jouer ses drames. Il refusait les jeux excessifs et artificiels de l'acteur, car il voulait que chaque mouvement soit naturel pour conduire « l'insouciance du public » à l'émotion³⁶.

S'il retrouve dans le Bugaku un personnage en étoffe, c'est-à-dire l'acteur devenu objet, il voit dans le Bunraku³⁷, l'acteur idéal : la poupée en bois, qui est « une étoile parlante et rayonnante, interdite à tout contact » (*Pr*:1181). Contrairement à l'acteur vivant qui est « prisonnier du poids et de l'effort », la marionnette qui « n'a de vie et de mouvement que celui qu'elle tire de l'action » (*Pr*:1552), flotte librement pour incarner parfaitement le texte. Grâce à sa liberté, elle devient une « parole qui agit », comme l'acteur chinois en étoffe devient « un geste et une voix ». Elle est donc capable d'entrer dans « l'âme de chaque spectateur » et s'y promener : elle est « la seule chose qui bouge au milieu des rangs l'un derrière l'autre de *ces spectateurs immobiles* [...], au milieu de *toute cette attention infantine* » (*Pr*: 1181³⁸).

Habité par la marionnette, le public ne reste plus un spectateur passif, il réagit. C'est le choriste, un des deux accompagnateurs, qui traduit l'émotion du public en gémissements et en exclamations. En ponctuant de la guitare, ce « vociférateur muet » (*Pr*:821) expose les réactions humaines « à bouche fermée » (*Pr*:1182). Sa fonction est « d'amorcer le public » : « il est à lui seul tout le public qui fait oh ! et ah ! » (*Pr*:1182). Est née donc une interaction entre la scène et la salle, sans soutien de la musique de l'orchestre. Claudel appelle « un troisième élément³⁹ » ces cris qui traduisent les émotions

humaines par un autre moyen que la parole. Entre le poème et la musique, ces cris proposent à Claudel une autre possibilité de synthèse des arts .

En guise de conclusion, la conception claudélienne du public concerne étroitement celle qu'il se fait de la musique. L'image de l'étoffe, du tissu, ou de la tapisserie constitue souvent une métaphore musicale. Cette étoffe symbolique est tantôt visible et matérielle (rideau, voile, costume), tantôt invisible et métaphorique (parole, musique, réaction du public). Face à la scène sans rideau, l'imagination de Claudel se met en branle : sa quête d'une étoffe visible (rideau) dans le théâtre chinois le conduit au monde invisible : (étoffe vivante de la foule). L'orchestre chinois enveloppe enfin toutes ces étoffes. Dans le nô, l'harmonisation de tous les éléments constitue une tapisserie sonore, qui invite le spectateur à une participation spirituelle. Si le Bugaku propose comme le théâtre chinois, une musique d'orchestre qui exprime la continuité, le Kabuki et le Bunraku offrent des cris de musiciens qui conduisent le public vers l'émotion en représentant sa réaction. Ces deux sortes de musique créent en commun une étoffe qui enveloppe la scène et la salle. L'étoffe de la musique que Claudel a trouvé dans le théâtre oriental se veut donc un élément qui permet de faire entrer le public dans le drame. « Qu'est ce que ça veut dire ? », se demande sans cesse Claudel. Cette question le guide dans toutes ses expériences, et lui permet de découvrir ce dont sa propre poésie a besoin.

Un thème aussi étendu que celui-ci nous a obligée à limiter notre corpus : il faudrait considérer davantage de textes pour analyser par exemple la conception de Mallarmé. Il nous reste encore aussi à examiner comment Claudel pratique dans ses propres pièces les ressources qu'il a découvertes dans le théâtre oriental, et en particulier le rôle qu'il donne au public. Ces aspects de la question seront étudiés dans une prochaine étude.

Notes

- ¹ Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 83.
- ² Georges Cattau et Jacques Madaule, *Entretiens sur Paul Claudel*, Paris, Mouton, 1968, p. 35.
- ³ *ibid.*
- ⁴ Comme en témoigne la *Revue wagnérienne*, les symbolistes sont attirés d'abord par le leitmotiv qui caractérise l'opéra de Wagner, puis par une réalisation de la synthèse des arts. (*ibid.*)
- ⁵ *Ibid.*, p. 36.
- ⁶ Par exemple, il est contre son utilisation de la légende pour accéder au mythe.
- ⁷ « Dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif » (*Correspondance I*, p.628) cité par Thierry Alcoloumbre, « La théâtralité de l'écriture chez Mallarmé », in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Colloque de Cerisy, 1997, p. 319.
- ⁸ Elle est dominée par le théâtre bourgeois qui peint le quotidien avec une esthétique réaliste.
- ⁹ Thierry Alcoloumbre, *Mallarmé la poétique du théâtre et l'écriture*, Librairie Minard, 1995, p. 19.
- ¹⁰ Ce titre discret suggère son refus d'établir une théorie définitive. Malgré l'absence de théâtre idéal, ces exemples lui paraissent approcher de ce qu'il conçoit.
- ¹¹ Ci-après abrégé *OC*.
- ¹² Paul Claudel, *Théâtre I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1294.
- ¹³ Ci-après abrégé *Th.I*.
- ¹⁴ Il s'agit exactement de l'année où Claudel a commencé à fréquenter le maître des Mardis.
- ¹⁵ Nous soulignons.
- ¹⁶ Nous soulignons.
- ¹⁷ Thierry Alcoloumbre, *Mallarmé la poétique du théâtre et l'écriture*, Librairie Minard, 1995, p 141.
- ¹⁸ Nous soulignons.
- ¹⁹ *Cahiers Paul Claudel I*, Gallimard, 1959, p. 107, Lettre à Pottecher en 1899.
- ²⁰ *Cahiers Paul Claudel VIII*, Gallimard, 1968, p. 251.
- ²¹ Ci-après abrégé *Po*.
- ²² Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, p. 261.
- ²³ Nous soulignons.

²⁴ « Lechy Elbernon. - ils [les spectateurs] regardent le rideau de la scène, / Et ce qu'il y a derrière quand il est levé. /Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai.

Marthe. - Mais puisque ce n'est pas vrai ! /C'est comme les rêves que l'on fait quand on dort » (*Th.I.676*).

²⁵ Certes, on sait que Claudel critique ce texte dans sa lettre de 1897 en raison de son désaccord avec de ses conceptions religieuses : athée, Mallarmé n'accepte l'office religieux que comme modèle de fête future dépourvu de finalité religieuse, alors que Claudel, poète catholique, ne refuse jamais la finalité religieuse même quand il examine la théâtralité de l'office (cf. Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, Paris, Champion, 2001, p. 488.)

²⁶ Sauf un petit rideau à gauche, qui divise la loge et le pont de l'estrade. Il ne divise pas la salle et le public.

²⁷ Ci-après abrégé *Pr*.

²⁸ Nous soulignons.

²⁹ Nous soulignons.

³⁰ « La main a cent manières de sortir de la manche pour se tendre vers la vie ou au contraire pour opposer à la prière et la curiosité le refus du *voile* et de l'obstacle » (*Pr*. 1173, nous soulignons.)

³¹ Nous soulignons.

³² Nous soulignons.

³³ Nous soulignons

³⁴ Paul Claudel, *Théâtre II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1504. Nous soulignons.

³⁵ nous soulignons.

³⁶ Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, 1966, p. 39.

³⁷ « L'art magnifique de la marionnette japonaise » (*Pr*. p.1551, dans la lettre au professeur Miyajima, le 17 novembre, 1926).

³⁸ Nous soulignons.

³⁹ *Th.II*. p. 1504.