慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Eléments japonais dans la Troisième Journée du Soulier de satin : l'influence probable de Kantan, une pièce du nô sur la scène du rêve
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	2007
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.12, (2007.) ,p.79- 94
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20070000-0079

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.

Eléments japonais dans la Troisième Journée du *Soulier de satin* : l'influence probable de *Kantan*, une pièce du nô sur la scène du rêve

Ayako NISHINO

L'œuvre « testamentaire » de Paul Claudel, *Le Soulier de satin* a été conçue à Paris en 1919 et achevée à Tokyo en 1924. Cette « action espagnole en quatre journées » reflète un drame d'adultère vécu par l'auteur, et présente l'aboutissement des recherches antérieures du poète cosmopolite. Des sources diverses venues de tous les coins de la terre animent la pièce : non seulement des modèles antiques, shakespeariens, espagnoles du siècle d'or, ou wagnériens, mais encore des sources chinoises et japonaises contribuent à la naissance de ce drame, dont la scène est « le monde ». Il s'agit d'un spectacle « baroque » démesuré, qui exige une dizaine d'heure de représentation. C'est pourquoi, en 1942, lorsqu'un projet d'insérer le *Soulier* au répertoire de la Comédie Française, un travail de resserrement de l'ensemble paraissait indispensable. En collaboration avec son metteur en scène Jean-Louis Barrault, Claudel mit au point une nouvelle version. Ainsi fut réalisée en 1943 la première représentation de cette pièce, que l'on peut qualifier de « théâtre total[1] ».

Dans les études claudéliennes, le *Soulier* suscite diverses démarches critiques. Des approches dramaturgiques, thématiques, psychanalytiques ou théologiques

[1] L'expression est de Barrault, pour désigner un théâtre dans lequel tous les éléments du spectacle (décors, accessoires, éclairages, bruits, musique, comédiens, etc) s'accordent pour créer une unité merveilleuse. Cf. Jean-Louis Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Flammarion, 1959, p. 265-276.

se proposent d'éclairer des structures internes, la complexité des personnages, la spiritualité de la pièce en rapport avec l'esthétique de l'auteur. Des recherches concernant la réception tiennent compte de la critique journalistique et savante, du renouvellement des mises en scènes afin d'élucider le problème de la représentation de cette œuvre gigantesque. La présente étude s'intéresse aux rapports entre d'une part la genèse et la mise en scène du *Soulier* et l'expérience japonaise de Claudel d'autre part. Car ce drame presque tout entier est rédigé au Japon, où il a été Ambassadeur de France de 1921 à 1927.

La pièce se compose de quatre parties auxquelles Claudel attribue l'appellation de « journées[2] ». L'amour impossible de Rodrigue et de Prouhèze est l'intrigue principale. Comportant de nombreuses intrigues secondaires, cette pièce est constituée d'une série de « non-rencontres et de séparations[3] ». Après avoir rédigé la I^ère^Journée en France, Claudel est parti pour le Japon en 1921, et il se met à écrire les Journées suivantes. Des motifs japonais apparaissent dans plusieurs scènes de la pièce : celles de « l'Ombre double » et de « la Lune » de la IIe Journée restituent l'ambiance du surnaturel au Japon, et la IVe Journée présente un peintre japonais, « Daibutsu », avec qui Rodorigue discute sur l'Art. L'étude de M. Moriaki Watanabe et celle de M. Bernard Hue découvrent l'influence du théâtre nô sur la scène du rêve de Prouhèze (IIIe Journée)[4]. Il est

[2] Les trois premières Journées constituent « trois tragédies étroitement liées », alors que la quatrième s'avère, par ses aspects comiques, « une pièce satirique ».

[3] Michel Autrand, *Le Soulier de satin, étude dramaturgique*, Coll. Unichamp, H. Champion, 1987, p. 62. A la Ière Journée, la séparation a lieu en Espagne, à la IIe Journée, elle se déroule en Afrique, et enfin à la IIIe Journée, en Amérique. Finalement, la séparation devient définitive car l'héroïne choisit la mort : Rodrigue et Prouhèze ont cédé au renoncement, au « *Non* sacramental ». A la IVe Journée, Rodrigue se retrouve seul, « sous le vent des îles Baléares ».

[4] Moriaki Watanabe, « Claudel et le nô » in *Etude de Langue et Littérature françaises*, N°6, Hakusuisha, Tokyo, 1965, p. 75. Bernard Hue, *Littérature et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, publication de l'université de Haute-Bretagne, 1978, p. 321.

tentant de considérer cette influence probable de la littérature et du théâtre japonais particulièrement sur la IIIe Journée. Car, cette partie est réécrite après avoir été détruite par le tremblement de terre de Tokyo du 1er septembre 1923, et elle reflète la compréhension profonde du poète de l'âme et de la culture de l'univers nippon. Jusqu'à la date d'achèvement de la IIIe Journée (le 8 mars 1924), Claudel a vu diverses formes de l'art traditionnel, tels le bugaku, le bunraku, le kabuki, et le nô. D'une manière explicite ou implicite, la IIIe Journée évoque diverses formes de la littérature japonaise : le tanka (poème de trente et une syllabes), le kabuki, le nô, et le kyôgen (drame comique joué entre deux pièces du nô) ou l'ai-kyôgen (l'intermède entre deux parties d'une pièce du nô). Dans l'ensemble du drame, la IIIe Journée occupe une place importante, car elle s'achève par un point culminant : la séparation définitive des amants. Le but de cette étude est d'analyser les éléments japonais, notamment ceux provenant du nô, dans cette Journée aussi importante, afin de voir comment Claudel les met en œuvre dans son drame.

Le nô onirique et la scène de rêve écrite en 1923

Tout d'abord, l'intérêt du poète pour la poésie japonaise se manifeste dans la scène 9, dans laquelle trois tanka sont insérés. Puisant dans *Anthologie de la littérature japonaise des Origines au XXe siècle* (1910) de Michel Revon, son livre de chevet, Claudel choisit un poème sur « le voyage » et deux poèmes sur « l'amour » parmi une centaine traduits du *Hyakuninn-isshou*[5]. Sans entrer dans les détails, on peut évoquer ensuite un reflet probable d'ai-kyogen, c'est-à-dire « l'intermède », tel que Claudel a défini dans son essai sur le nô[6]. Dans

[5] En les modifiant à sa manière, il les fait chanter à Isabel, une femme mariée, personnage secondaire, devenue maîtresse de Rodrigue. Sur des citations de tanka, voir une étude de Bernard Hue, « La complainte du *Soulier de satin* », in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 43, 1971, p.14.

[6] Car, dans les scènes 4 et 5, des personnages mineurs tels que des « sentinelles » et une « logeuse » donnent des explications concernant l'action principale «sur le ton de la

cette étude, l'influence probable du théâtre nô sur la scène de rencontre entre Prouhèze et son Ange Gardien se trouvera privilégiée (sc.8[7]). Cette scène est décisive parce que celui-ci éclaire à Prouhèze sa mission auprès de Rodrigue, qui consiste à mourir pour que son amant soit sauvé spirituellement, c'est-à-dire qu'il ne commette pas le pêché d'adultère, Prouhèze ayant été mariée avec Camille, à Mogador. L'Ange Gardien intervient dans un rêve de Prouhèze endormie, afin de lui annoncer ce message théologique et de lui faire le comprendre : « l'amour de la femme est pour l'homme, un instrument de salut ». Remarquons que la scène se déroule dans un « rêve » de Prouhèze, et que dans ce cadre onirique, l'héroïne rencontre un personnage surnaturel. Certes, chez Claudel le thème du rêve est récurrent, et dans presque chacune de ses pièces le rêve apparaît comme « voyage de l'âme » du personnage[8]. Mais la scène d'apparition d'êtres surnaturels dans un rêve se distingue d'autres épisodes oniriques[9]. A ce titre, comme l'ont indiqué des études claudéliennes, la structure de cette scène, la confrontation entre le visible et l'invisible semblent refléter la fascination que Claudel a subie « en assistant au drame

conversation ». Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1170. (L'abréviation Pr., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.) Nous traiterons ce sujet dans une prochaine étude.

[7] Le premier contact avec le nô chez Claudel date du 22 octobre 1921 : il se situe juste après sa rédaction de la IIe Journée, et au début de sa réduction de la IIIe Journée.

[8] Voir à ce sujet, André Espiau de la Maëstre, « Le rêve dans la pensée et l'œuvre de Paul Claudel », Archives de Lettres modernes, n° 148, 1973, et Michel Malicet, *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel*, tome 1, *Les structures dramatiques ou les fantasmes du fils*, coll. Annales littéraire de l'Université de Besançon, Paris, les Belles lettres, 1979.

[9] La première rencontre entre l'Ange Gardien et Prouhèze se passe dans la scène 12 de la Ière Journée. Mais il a lieu, non pas dans un rêve, mais dans la réalité, au bord d'un ravin profond.

somnambulique du nô[10] ». Rappelons que la conception claudélienne du nô est élaborée par son expérience de spectateur et de lecteur, et que le nô est pour lui un « rêve matérialisé » constitué par « quelqu'un qui arrive » de l'autre monde.

« Kantan », une pièce du nô et la scène du rêve réécrite en 1943

Or, si on considère la scène du rêve de Prouhèze dans la version scénique du *Soulier*, réécrite en 1943, l'influence du nô devient plus visible. Car, quelques ajouts apportés par Barrault ou par Claudel à la scène en question, nous renvoient à une curieuse ressemblance avec une pièce de nô intitulé *Kantan* de Zeami (1363-1443). Avant d'éclairer cette ressemblance, il convient de préciser que *Kantan* est une pièce qui met en scène un rêve proprement dit. Puisant dans la source d'un conte chinois sur l'oreiller magique[11], Zeami matérialise sur scène le rêve d'un jeune voyageur à la recherche de la voie bouddhiste : devenu l'Empereur dans ce rêve, il a régné pendant cinquante ans ; à son réveil, il a remarqué que ce n'était qu'un rêve fait pendant un court instant, aussi bref que la cuisson de millets. « La vie n'est qu'un rêve », telle est la leçon philosophique qu'il en a tirée. Dans la critique claudélienne qui s'intéresse aux rapports entre Claudel et le Japon, ce type de rapprochement n'a pas été effectué. Certes, l'étude de M. Watanabe éclaire l'influence de la structure du « nô onirique » sur celle de la scène de rêve de Prouhèze, conçue à l'époque de son séjour au Japon[12]. Mais rares sont les études qui analysent, à la lumière de l'influence probable du nô, des didascalies ou des modifications

[10] Watanabe, op.cit., p. 75.

[11] Le titre de cette pièce, *Kantan* est le nom d'une ville chinoise, lieu de l'action d'un conte célèbre de Li Pi (722-789 A.D.) sur cet oreiller magique, qui révèle au dormeur une vision de futur.

[12] « Le nô onirique » est l'une de deux formes dramaturgiques du nô. Contrairement au « nô du monde réel », une autre forme, le nô onirique se passe dans un rêve d'un mortel (personnage secondaire), ce qui permet d'évoquer un personnage surnaturel (protagoniste) et de lui faire raconter son histoire.

apportés tardivement par Claudel à la réalisation scénique. Au risque de proposer une hypothèse, considérons les rapports entre cette pièce japonaise et la scène du rêve de Prouhèze, remaniée en 1943 par l'ajout des didascalies significatives proposées par Barrault ou Claudel, et essayons ensuite d'identifier l'auteur de ces ajouts, en consultant des manuscrits.

Claudel connaissait-il « Kantan » ?

Kantan est traduit pour la première fois en Occident en 1880, par Basill Hall Chamberlain, sous le titre de « Life is a dream » dans *The Classical poetry of the Japanese*. Il va sans dire que ce titre évoque celui d'une pièce baroque espagnole de Calderon, *La vie est un songe* (1635). La pièce japonaise est ensuite traduite par Arthur Waley, grand spécialiste anglais du nô, et insérée sous le titre original (*Kantan*), dans *The Nô Plays of Japan*, publié en 1921. Jacques Copeau a entrepris en 1924 de monter la pièce dans cette version sur la scène du Vieux Colombier. Ce projet ambitieux a malheureusement échoué[13]. Mais dans les années vingt, en Occident, cette pièce est devenue célèbre parmi des intellectuels et des hommes du théâtre. Claudel, lecteur de Chamberlain et de Waley, était au courant du projet de Copeau grâce à la correspondance avec ce dernier. Dans la liste des nôs que Claudel a vus au Japon, *Kantan* n'apparaît point. Mais il est probable que le poète ait pu connaître la pièce au plus tard en 1924[14].

Convergences entre « Kantan » et la scène du rêve de Prouhèze

Tout d'abord, il convient d'éclairer des affinités et des divergences entre *Kantan* et la scène du rêve de Prouhèze. Dans *Kantan*, le protagoniste Rosei s'endort chez une hôtesse, qui prépare un petit plat. Pour souligner la brièveté

[13] Sur ce sujet, voir notre étude, Ayako NISHINO, « Claudel et Copeau, leurs regards sur le Nô », in *Cahier d'Etudes Françaises*, Université Keio, N° 11, 2006, p. 16-31.

[14] Une annonce sur le nô *Kantan* apparaît en avril 1924 dans le programme du Vieux Colombier. La lettre de Copeau parlant de son projet du nô date de 1926. Mais nous n'avons trouvé aucun document dans lequel Claudel parle directement de *Kantan*.

du temps d'un rêve éphémère fait par un mortel, Zeami emprunte un élément de la vie quotidienne. Le rêve durant lequel le héros a vécu cinquante ans, n'a duré en réalité que le temps de la cuisson de millets[15]. De la même manière, les indications scéniques de la scène du rêve de Prouhèze suggèrent la courte durée par l'utilisation d'un objet familier. En effet, la scène du rêve est précédée d'une scène qui présente son mari Camille entrant dans la chambre de héroïne endormie à côté d'une « vieille servante musulmane ». Il est à souligner que la servante « *fume une longue et petite pipe auprès d'un brasero dans lequel brûle au parfum*[16] ». Aussitôt après que Prouhèze a reçu des mains de Camille, un « grain perdu » de son chapelet, le rêve se déclanche, et commence alors la confrontation de Prouhèze avec l'Ange gardien. Après la disparition de l'Ange, on lit : « *Dona Prouhèze se recouche et respire de nouveau et que la servante envoie une dernière bouffée de fumée, toujours accroupie près de son brasero*[17] ». En effet, le rêve au courant duquel Prouhèze a vu toute sa vie et a reçu le message primordial n'a duré en réalité que le temps de la consommation d'« une longue et petite pipe ». Ajoutées avant et après le rêve de Prouhèze, ces didascalies sur la fumée semblent marquer le début et la fin de son expérience onirique.

Les deux protagonistes (Rosei et Prouhèze) obtiennent ainsi en commun un message de première importance dans un rêve éphémère. L'importance du message qui concerne le macrocosme fait contraste avec la brièveté du rêve, symbolisée par un objet quotidien appartenant au microcosme. De plus, il est

[15] "The time of my glory, Those fifty years, Were but the space of a dream, Dreamed while a bowl of millet cooked!" Arthur Waley, *The Nô Plays of Japan*, Geroge Allen & Unwin Ltd. London, 1921, p. 204.

[16] Paul Claudel, *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1066, Nous soulignons. (L'abréviation Th.II., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.)

[17] Th. II, p. 1076. Nous soulignons.

remarquable que leurs rêves sont provoqués par un objet religieux ou mystérieux. C'est un oreiller magique transmis par un moine bouddhiste qui suscite le rêve de Rosei, en quête de la voie bouddhiste. Dans le *Soulier*, c'est un motif chrétien, « un grain de chapelet » retrouvé par Camille qui suscite le rêve de Prouhèze, de l'héroïne pieuse. En effet, un objet sacré ouvre la porte d'un rêve mystique qui renverse l'ordre logique de l'espace-temps, pour offrir enfin aux protagonistes religieux un message essentiel.

Divergences entre « Kantan » et la scène du rêve de Prouhèze

Mais si on examine de plus près ces messages primordiaux conçus par le rêve, la divergence surgit. Dans *Kantan*, le rêve s'avère une expérience philosophique pour parvenir à l'éveil bouddhiste. Car, la leçon procurée par le rêve conduira le héros vers la vision positive de la vie : puisque la vie n'est qu'un rêve, il faut en profiter, en accomplissant de bons actes. Si cette pièce japonaise est optimiste, le drame de Claudel paraît tragique, car le rêve de Prouhèze la conduira vers la mort. Certes, la mort annoncée par l'Ange et consentie par héroïne est loin d'être pessimiste ; au contraire, il s'agit de salut, un choix absolu et sublime d'après la pensée catholique. Mais les deux rêves divergent : l'un aboutit à une conclusion bouddhique, l'autre touche à la fin chrétienne de l'existence.

La présence de l'Ange Gardien, personnage surnaturel, marque également la différence entre les deux pièces. Chez Claudel, des figures surnaturelles ont « le privilège et la mission de manifester les sentiments les plus intimes et les plus secrets éprouvées par les héros[18] ». L'Ange est « une des voix de Prouhèze, celle de sa conscience religieuse la plus exigeante » ; plutôt qu'un « envoyé de Dieu », il est le « double supérieur de l'héroïne[19] ». Dans *Kantan*,

[18] Michel Lioure, « Les personnages surnaturels dans *Le Soulier de satin* » in *Une journée autour du « Soulier de satin » de Paul Claudel mise en scène par Olivier Py*, Textes réunis par Pascale Thouvenin, Poussière d'Or, 2006, p. 134.

[19] Autrand, op. cit., p. 120-121, cité par Michel Lioure, op. cit., p. 134.

le héros ne rencontre pas de personnage surnaturel lié étroitement à son moi intime : Rosei (le shite, ou le protagoniste) se trouve devant un Envoyé de Palais imaginaire (le waki ou le personnage secondaire), qui lui annonce l'avènement de Rosei. C'est le chœur impersonnel qui décrit l'espace-temps de la scène, parle parfois pour le shite, et dévoile enfin la réalité en amenant la conclusion[20]. Avec prudence, on peut affirmer que dans *Kantan*, le chœur remplit une fonction équivalente à celle de l'Ange Gardien, double de l'héroïne. Mais la divergence des deux rêves est nette : le rêve de Prouhèze s'avère un reflet intime de son inconscient éveillé par l'interlocuteur spirituel. Par contre, le rêve de Rosei est didactique, provoqué par un objet extérieur (l'oreiller magique), plutôt qu'un reflet de son intériorité.

L'origine des didascalies apportées par Barrrault ou par Claudel

Malgré des divergences entre les deux rêves, l'utilisation d'un élément quotidien comme repère matériel du temps onirique, constitue en effet le thème commun. Il est à s'interroger maintenant l'origine des didascalies significatives de la scène du rêve dans la version scénique : sont-elles de Claudel ou de Barrault ? On sait qu'il est difficile de les identifier, car les deux hommes travaillent en collaboration étroite pour cette version publiée en 1944, « abrégée, notée et arrangée en collaboration avec Jean Luis Barrault ». La genèse de cette version reflète une grande amitié entre les deux hommes[21]. A la grande surprise de Barrault, Claudel lui a même confié « quelques phrases-charnières à ajouter[22] ». Ils ont écrit ensemble quelques additions et indiqué des becquets dans des exemplaires de la version intégrale de 1923. Ce sont ces exemplaires « copieusement annotés avec une foule d'indications de jeux de

[20] Waley, op. cit., p. 202, 204.

[21] Dès la réception d'autorisation en juin 1942, Barrault visite à Brangues, le vieux diplomate à la retraite dans son domaine, pour travailler avec lui. Jusqu'au dernier moment, ils étaient passionnés par le résultat obtenu.

[22] Jean-Louis Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Flammarion, 1959, p. 212.

scène[23] » qui nous ont permis d'appréhender le travail préparatoire. Le texte est enfin « ramené à 2 journées et une 2e partie, parachevé par un épilogue. De 52 scènes initialement, la pièce est réduite à 36 scènes. Toutes ces coupures sont suggérées par Barrault et revues par Claudel[24]. »

Barrault connaissait-il « Kantan » ?

Avant de consulter ces documents, il est souhaitable de considérer la connaissance du nô chez Barrault : connaît-il la pièce du nô *Kantan* ? Son premier contact « livresque et imaginaire » avec le nô est fourni par l'Atelier de Charles Dullin, vers 1931[25]. On sait que depuis les années vingt, en Occident, des écrits sur le nô étaient abondants[26]. Comment Dullin enseignait-il le nô ? Il paraît que l'intérêt des hommes de théâtre occidentaux de l'époque est concentré sur l'aspect technique du nô, plutôt que sur l'aspect littéraire. Maître de Barrault, Dullin a été fasciné par « le jeu admirable des acteurs japonais », par l'expression corporelle produite par des marionnettes et des masques, qui est plus éloquente que le visage[27]. A l'Atelier, les acteurs étaient « attirés notamment par le masque, par tous les jeux d'expression que l'on peut tirer d'un cou portant un masque ». Ne sachant pas si Dullin connaissait *Kantan*, on

[23] *Correspondance entre Paul Claudel et Jean-Louis Barrault*, Cahiers Paul Claudel, n° 10, Gallimard, 1974, Lettre 23, p.95.

[24] Garance Hudrisier, *Les didascalies dans le théâtre de Paul Claudel*, thèse de doctorat présenté à Paris IV Sorbonne en 2002, sous la direction de Michel Autrand, p. 364.

[25] Jean-Louis Barrault, *Journal de bord, Japon, Israël, Grèce, Yougoslavie*, Julliard, 1961, p.69-89. Sa connaissance du nô passe par trois étapes : après son premier contact, il a vu à Dijon, un troupe japonaise de Nô en 1957, il a eu enfin un contact direct avec le nô joué au théâtre à Tokyo, en 1960.

[26] En plus des fameux ouvrages de Waley et de Noël Péri, on peut mentionner ici les livres d'Albert Maybon, Franz Toussiant, Gaston Renondeau, etc.

[27] Charles Dullin, « Considérations sur les acteurs japonais », l'article paru dans *Correspondance*, n° 16, mai 1930, in *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie théâtrale, 1985, p. 61-63.

peut penser que c'est Etienne Decroux, qui aurait pu parler du cette pièce à Barrault. Ancien élève de l'école de Vieux Colombier, inauguré par Copeau, Decroux assista en 1924, à la représentation de *Kantan*, jouée par des élèves de haut niveau, sous la direction de Suzanne Bing[28]. A la suite de cette expérience, il commence à élaborer sa théorie et la pratique du mime corporel[29]. En sortant de l'école de Copeau, il entre dans l'Atelier de Dullin. En 1933, il a fait connaissance avec Barrault, ils travaillent ensemble pour élaborer les fondements de son art. Il est probable que *Kantan* pouvait procurer des idées, dans le domaine technique ou littéraire, aux deux hommes à la recherche d'une expression nouvelle.

Du travail préparatoire à la version définitive

Reste à consulter les documents du fonds Renaud-Barrault conservé au département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France[30]. Pour suivre l'évolution des indications de mise en scène du rêve dans la IIIe Journée, le chercheur peut examiner deux exemplaires du *Soulier* annotés par Barrault et Claudel (IIIe et IVe Journées), publiée par la NRF en 1929 : on désignera Livre 1, l'exemplaire sans couverture, qui a moins d'annotations que l'autre, probablement plus ancien, et Livre 2, un autre exemplaire, dont la couverture fait figurer la signature de « J.L.Barrault », et qui inclut de multiples indications concrètes sur la mise en scène[31].

[28] Marco de Marinis, « Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel », in *Etienne Decroux, mime corporel*, l'Entretemps, 2003, p. 269-283. Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Librairie Théâtrale, 1963, p.14, 18.

[29] Pinok et Matho, Maximilien Decroux, *Ecrits sur Pantomime, mime expérience corporelle*, Paris, Publication du Temp, 1975, p.25.

[30] Dans cette collection, on peut trouver, entre autres choses, un exemplaire annoté du *Soulier*, I ^ère^ et IIe Journées, publiée par la NRF en 1929.

[31] Par exemple, des indications sur la musique, sur le geste, et des dessins, des numéros de tableaux, qui ne figurent pas dans le Livre 1.

Dans la version intégrale, la scène précédente qui présente Camille et la servante (sc. 7), comporte une didascalie décrivant le lieu, et trois didascalies indiquant les gestes des personnages. La scène du rêve (sc. 8) commence par le monologue de Prouhèze dormante, qui voit apparaître L'Ange Gardien. Elle est accompagnée de neuf didascalies commentant des images du globe terrestre sur l'écran, et deux didascalies indiquant les gestes des personnages. Si des didascalies de la version intégrale concernent un minimum de gestes, celles de la version scénique précisent abondamment des gestes, le caractère de la musique, des éléments sonores. Ainsi, la scène 7, transformée en scène 3 de la Deuxième partie dans la version scénique est riche en indications sur la musique : elles se mélangent parfois avec des indications sur l'attitude, la démarche, les gestes[32]. La scène 8, devenue la scène 4 de la Deuxième partie, précise également la gestuelle, détermine la musique et le ton des voix[33].Un tel remaniement suppose des recherches entreprises en commun par Barrault et par Claudel sur « l'art total », dans lequel, le geste, l'image (la vue), et la musique, la voix (l'ouïe) s'unissent parfaitement.

On est amené à examiner le travail préparatoire de Claudel et de Barrault concernant des didascalies significatives dans les deux exemplaires annotés (Livres 1 et 2). D'après la thèse de Garance Hudrisier, les suggestions au crayon rouges ou bleu sont de Barrault, et souvent confirmées par Claudel, qui « en ajoute d'autres par endroit ou modifie le texte afin de conserver une cohérence malgré ces coupes [34]». La lecture de ces livres annotés nous permet de constater que Barrault écrit à l'encre bleu et rouge, et que Claudel emploie

[32] « *Don Camille s'en va lentement. Le thème musical de l'Ange Gardien reprend avec précaution, s'arrêt net au moment où Don Camille, intrigué, s'arrête et regarde par-dessus son épaule* ». (Th.II. p. 1066-1067)

[33] « *L'orchestre se tait. Les voix reparaissent crescendo* » (Th. II. p. 1070)

[34] Hudrisier, op. cit., p. 364.

un crayon noir[35]. Qui est à l'origine de l'idée de suggérer l'écoulement du temps par une « longue et petite pipe » fumée par la servante assise auprès d'un « brasero » ? Dans le Livre 2[36], on relève un béquet indiquant au crayon noir, probablement par Claudel, «pince allume pipe / avec charbons / encens fume ». Juste au dessus de cette indication, on trouve une autre écrite à l'encre bleue, probablement par Barrault, « Pipe-Brasero ».

Citons encore des didascalies de la version scénique définitive. Après la première didascalie désignant le lieu et le décor, on peut lire : « *Accroupie à droite, une vieille servante musulmane, toute ridée, fume une longue et petite pipe auprès d'un brasero dans lequel brûle au parfum* ». Elle est suivie par l'indication sur la musique, puis sur l'entrée de Camille. En effet, ces trois didascalies constituent l'ouverture de la scène 3, ainsi que le rêve de Prouhèze. Et à la fin de la scène de confrontation de Prouhèze avec l'Ange (sc. 4), la didascalie indique d'abord la nature de la musique, puis des gestes de l'Ange et de Prouhèze, et enfin, le geste significatif de la servante :

> « *Musique solennelle de l'Ange Gardien. Tandis que celui-ci disparaît peu à peu, que Dona Prouhèze se recouche et respire de nouveau et que la servante envoie une dernière bouffée de fumée, toujours accroupie près de son brasero* ». (Th.II.,p. 1076)

[35] Par exemple, dans le Livre 1, concernant la scène 8 (page 56) on trouve des indications suivant en crayon noir : «Ces 4 premières pages sont à changer. Je v[ous] enverrai un projet de Brangues. Il me parait impossible q[ue] Pr[ouhèze] reste couchée pendant toute cette scène. 13-10-42 ». Il s'agite de l'écriture de Claudel, car, si on consulte la même scène dans le Livre 2, on trouve de nombreuses indications à l'encre bleue par Barrault sur les mouvements de Prouhèze, accompagnées parfois de dessins qui indiquent le déplacement.

[36] Dans le Livre 1, la scène reste intacte, avec une seule note à l'encre bleu écrivant « Bon ».

Comme on l'a vu, « envoyer une dernière bouffée de fumée » suggère la fin de l'expérience onirique de Prouhèze, ainsi que la fin de la scène 4. En se rappelant des béquets, on peut imaginer que des indications abstraites au crayon noir (« pince allume pipe / avec charbons / encens fume ») ont été précisées ultérieurement par Barrault à l'encre bleue, pour qu'elles deviennent plus concrètes (« Pipe-Brasero »). Or, il est difficile de déterminer l'identité de l'auteur utilisant le crayon noir, car, dans le Livre 2, il semble que Barrault lui-même utilise parfois ce type de crayon. Face à une telle ambiguïté, il paraît prudent de supposer que ces notes fragmentaires suggèrent dans l'ensemble une fonction symbolique de la fumée : cette vapeur annonce le début et la fin du rêve comme repère du temps éphémère. On peut imaginer que Claudel et Barrault inventent cette idée ensemble. C'est le travail commun de deux hommes en quête du « théâtre total », qui les préoccupent essentiellement. Ils sont liés par leur intérêt partagé pour le nô japonais[37], et ils connaissent probablement tous les deux *Kantan*.

Certes, notre hypothèse sur le rapport entre *Kantan* et la scène du rêve de Prouhèze doit être justifiée d'une manière plus concrète. Mais on peut aussi rapprocher des thèmes de cette scène de ceux qui parcourent l'ensemble de la IIIe Journée. Tout d'abord, la brièveté microcosmique du temps d'un rêve, par rapport au point de vue macrocosmique, semble faire un écho curieux à la longueur de « la nuit solitaire » de Prouhèze dans la scène suivante (sc. 5). Ce temps tragique dans le microcosme est évoqué par un autre élément japonais, un tanka chanté par Isabel[38]. En remaniant le fameux poème de « la mère de MICHITSUNA » ; « De la nuit où je repose solitaire, / En sanglotant, /

[37] Dès leur première rencontre en 1937, Claudel parle du théâtre japonais. Barrault, op.cit., p. 204.

[38] « De la nuit où je repose solitaire/ Jusqu'au lever du jour,/ Combien le temps est long,/ Combien les heures sont longues !/ Le sais-tu ? le sais-tu, dis-moi ? » (Th. II. p. 1081).

Jusqu'au lever du jour / Combien le temps est long, / Le sais-tu ?[39] », Claudel traduit dans une complainte pathétique les sentiments d'une femme devant l'absence de celui qu'elle aime. Ce tanka est-il pour Claudel un résumé d'une situation archétypique du drame d'amour impossible, une « attente longue et solitaire » ? Or, quelle que soit la longueur de la nuit solitaire dans le microcosme, ce n'est qu'un petit moment dans le macrocosme, comme le rêve éphémère d'un mortel, aussi significatif que soit son contenu ; de même, aussi douloureuse que soit la séparation sur terre, au Ciel l'union des âmes est éternelle.

En second lieu, on peut trouver l'un des thèmes-clés de la IIIe Journée dans la didascalie précisant qu'une servante fume une pipe « *auprès d'un brasero dans lequel brûle du parfum* ». Si le « parfum » brûlé est en fait l'« encens », terme esquissé dans le travail préparatoire, nous pouvons penser que cet élément odorant est introduit pour évoquer l'union intime du parfum et du son. En effet, dans la version intégrale, l'Ange gardien développe sa théorie sur l'union des éléments odorants et des éléments sonores, pour caractériser le rapport qu'il entretient avec Prouhèze : « Entre le parfum et le son quelle est la frontière commune ? Ils existent en même temps. Et moi j'existe avec toi[40].» Or, dans la version scénique, ces paroles sont supprimées. Le plus souvent, les didascalies dans la version scénique restituent des parties supprimées lors du remaniement[41]. L'indication sur le parfum est suivie immédiatement par celle sur la musique : « thème musical de l'Ange ». Le thème de l'union parfum-son

[39] « La mère de MITCHITSOUNA, commandant de la garde impériale » in « *Shouïshou*, XIV, Amour, 4. – *H.-i.*, n° 53 », Revon, op. cit., Librairie delagrave, 1919, p. 121.

[40] Th. II. p. 815.

[41] Hudrisier, op. cit., p. 364.

apparaît encore dans la scène 6 de la Deuxième partie[42]. La didascalie en question contient ainsi un des thèmes récurrents de la IIIe Journée.

En guise de conclusion

Malgré quelques divergences entre le rêve dans *Kantan* et le rêve de Prouhèze – l'un sert de leçon bouddhiste, alors que l'autre évoque la théologie chrétienne –, ils comportent quelques traits communs : l'emploi symbolique d'un élément quotidien comme repère du temps onirique ; l'utilisation d'un objet religieux comme stimulus d'un rêve significatif. Malgré la difficulté d'identifier l'auteur des ajouts des didascalies évocatrices – supposons éventuellement qu'il s'agisse d'un travail en commun de Claudel et de Barrault –, l'affinité des deux scènes oniriques nous laissent penser que Claudel connaissait probablement *Kantan*, puisqu'il était lecteur de Chamberlain et de Waley, et que Barrault, ami de Decroux, ancien élève de Copeau, qui a tenté sans suite de représenter *Kantan*, était également familier de la pièce.

Dans une prochaine étude, on analysera la scène du rêve de Prouhèze à la lumière de l'essai sur le nô que Claudel a écrit en 1925-26. Il semble que le poète s'intéresse au renversement de l'ordre du quotidien, ou à l'abolition des logiques conventionnels, suscitées par le rêve ou un état somnambulique[43]. Notre étude sur des éléments japonais dans la IIIe Journée nous a permis d'aborder l'un des thèmes majeurs chez Claudel, le rêve. C'est ce qui nous incite à poursuivre l'examen des motifs japonais chez Claudel et à voir leurs rapports avec des thèmes spécifiques de son théâtre.

[42] Th.II. p. 1083.

[43] Face au nô, un « rêve matérialisé », Claudel voit un bouleversement paradoxal des rapports entre « l'acteur » et « son sentiment » (Pr. p. 1170-1171) ; à travers le rêve de Prouhèze, Claudel exprime la conscience suspendue d'une héroïne, qui ne sait pas où se situer elle-même (Th.II. p. 812, p. 816). Enfin, Claudel définit le drame comme un « rêve dirigé » (Pr. p.53). En effet, c'est cet état somnambulique qui crée, d'après lui, l'essence dramatique.