

Title	L'adaptation claudélienne du nô : dans l'histoire de la réception occidentale du 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	2008
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.13, (2008.) ,p.64- 79
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20080000-0064

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.

L'adaptation claudélienne du nô : dans l'histoire de la réception occidentale du nô

Ayako NISHINO

Le poète diplomate, Paul Claudel a connu la rare expérience d'être spectateur du nô au Japon dans les années vingt. En Europe, le nô suscite dès l'aube du XX^e siècle l'intérêt des artistes, notamment chez les écrivains et chez les dramaturges qui cherchent à renouveler leur art en suivant l'exemple de l'Orient. Dès 1916, le poète américain Ezra Pound s'inspire du nô par l'intermédiaire d'Ernest Fenollosa, orientaliste américain. Pound fait connaître le nô à ses amis T.S. Eliot et W.B. Yeats. Ce dernier, poète irlandais, écrit également de nouvelles pièces en empruntant des idées au nô. Dans les années vingt, Jean Schlumberger, rédacteur de *La Nouvelle Revue Française*, fait le compte rendu de deux grands livres sur le nô qui font autorité : *The Nô Plays of Japan* d'Arthur Waley, et *Cinq Nô* de Noël Péri¹. Sans doute, cet article attire l'attention des écrivains et des dramaturges, comme Jacques Copeau, qui programme en 1924 la représentation de nô *Kantan* au Vieux Colombier. En 1926, Claudel écrit un bel essai sur le nô et commence à créer des pièces inspirées du nô. En Allemagne, le travail de Waley inspire le dramaturge Brecht et le motive à écrire une pièce didactique en 1930². C'est dans ce contexte que nous nous intéresserons à l'adaptation du nô par Claudel : comment Claudel a-t-il mis en pratique ce qu'il a appris du nô ? Nous essayons

¹ *La Nouvelle Revue Française*, N° 108, 1922. L'étude de Shigeru Oikawa (« la Belle Komachi » in *HikakuBungakuKenkyu*, N° 27, 1975, p. 74) nous fait découvrir ce document.

² *Der Jasager, der Neinsager (Celui qui dit oui, Celui qui dit non)*, inspiré d'un nô *Taniko* (l'éprouve de la Vallée), *The Valley-hurling*.

de dégager l'originalité de l'adaptation du nô chez Claudel, en comparant sa démarche créatrice avec celle d'autres artistes européens, notamment, ce qu'il a retenu en tant que « spectateur ». Car, seul Claudel a eu un contact direct avec le nô et est aussi lecteur de divers ouvrages de Chamberlain, Revon, Péri et Waley³. Dans cette étude, qui propose une première approche de cette question, nous nous limitons à considérer d'abord l'adaptation du « nô onirique » par Yeats. Puis nous intéresserons à l'interprétation et l'adaptation du nô chez Claudel.

Dans le nô, il existe deux sortes de dramaturgies. L'une est « le nô du monde réel », qui traite du monde des mortels, l'autre est « le nô onirique », qui met en scène un dialogue entre l'ici-bas et l'au-delà. C'est ce dernier modèle fantastique qui attire depuis longtemps la plupart des Occidentaux⁴. Poètes proches du symbolisme, Pound, Yeats et Claudel se sont chacun intéressés au

³ Yeats est lecteur attentif des traductions de Fenollosa et de Stopes, qui, eux, sont des spectateurs. Brecht a lu Waley, mais ce traducteur anglais n'a jamais eu l'expérience du spectateur. Malgré de pareilles divergences, chaque artiste trouve dans le nô des ressources qui correspondent à ce qu'il recherchait au préalable, soit l'aspect littéraire ou scénique, et il s'en sert pour enrichir sa propre création.

⁴ Leur perception évolue : de l'aspect extérieur de la structure du nô onirique, leur intérêt va à son contenu à la fois religieux et littéraire : Au XVI^e siècle, P. Frois remarque le caractère fixe de ce procédé. En 1880, Chamberlain considère que cette méthode respecte la règle des trois unités, alors que Aston critique le non-respect de l'unité spatio-temporelle dans cette dramaturgie japonaise. Or, en 1910, Revon souligne l'aspect bouddhiste de ce modèle, tandis que Fenollosa mentionne son caractère conventionnel, qui commence toujours par un épisode du voyage. Péri parle d'une « forme conventionnelle et rigide », et réduit sa diversité à un schéma unique, alors que Waley assimile la dramaturgie du nô onirique à celle d'une pièce réaliste du théâtre élisabéthain, *la Duchesse de Malfi* de Webster (1586-1625).

nô onirique, qui rend visible le monde surnaturel⁵, alors que Brecht, dramaturge du théâtre épique, se penche sur le nô du monde réel, qui fait figurer la réalité du monde des êtres humains⁶. Les adaptations que chacun fait du nô reflètent à la fois les affinités et les divergences, voire les différences, notamment celles qui apparaissent dans le dénouement ; ce sont des éléments révélateurs de l'esthétique personnelle de chaque auteur.

L'adaptation du « nô onirique » par Yeats

Le fondateur du Théâtre national irlandais, Yeats s'intéresse à la fois au fond littéraire mystique et à la forme scénique « aristocratique » du nô. D'après son essai sur le nô écrit en 1916 comme préface au livre d'Ezra Pound (*Certains noble plays of Japan*), poète visionnaire, il apprécie la convention dramatique du nô onirique, la rencontre d'un fantôme par un voyageur dans un lieu légendaire. Il y trouve des correspondances avec des croyances irlandaises, ainsi qu'avec ses convictions profondes sur le « retour de l'âme », qu'il élaborait à la lumière des théories de Swedenborg et des philosophies indiennes. Suivant le modèle du nô onirique, le poète symboliste écrit de nouvelles pièces, en faisant figurer des héros nationaux comme Cuchulain. Il les publie en 1921 sous le titre de *Four plays for dancers*⁷. Comme le titre le suggère, Yeats se

⁵ Le « nô onirique » se compose de deux parties et se déroule dans un rêve d'un moine voyageur, que l'on appelle le waki, le personnage secondaire. A un certain endroit historique et légendaire, il voit apparaître un personnage fantomatique, que l'on appelle le shite, le protagoniste. Ce dernier, qui est souvent l'esprit d'un héros épique, reconstitue son drame tragique. A la fin, le moine fait une prière bouddhique pour calmer cet esprit.

⁶ Or, il faut nuancer une telle affirmation, car, d'une part, la classification systématique des pièces du nô en deux catégories n'est pas toujours nette, et d'autre part, la traduction par différentes intermédiaires modifie inévitablement des nuances originales.

⁷ Puis il écrit une pièce inspirée du kyogen, et neuf pièces proches du nô. Cf. W.B. Yeats, *Selected Plays*, édité par Richard Allen Cave, Penguin Books, 1997.

préoccupe de l'aspect scénique : le masque, la danse, et le chant des musiciens jouent des rôles importants dans ses pièces.

Dans son adaptation, Yeats insiste sur le conflit entre le monde des vivants et le monde des morts, contrairement au nô onirique, dans lequel le naturel et le surnaturel s'interpénètrent dans le rêve d'un vivant. Sa première tentative de nô irlandais, *At the Hawk's Well* (*A la source du faucon*, 1917, inspirée des nô *Kakitsubata* et de *Yurou*) évoque la rencontre entre Cuchulain, héros irlandais et un vieil homme, qui attend le surgissement d'« une eau miraculeuse » en vain depuis cinquante ans, auprès d'une source gardée par une mystérieuse femme faucon. A la différence de ce qui se passe dans le nô, ce personnage surnaturel refuse de communiquer avec des mortels, et au dénouement, le héros lance un défi à la troupe des sorcières. Dans *The Only Jealousy of Emer* (*La seule Jalousie d'Emer*, 1919, inspirée du nô *Aoinouye*) le monde des hommes et le monde surnaturel ne trouvent pas de point de conciliation. Dans *The Purgatory* (*le Purgatoire*, 1939), un vieil homme commet en vain un double meurtre (de son père et de son fils) : il souhaite que le fantôme de sa mère soit libéré, « les conséquences de sa luxure étant venues à terme⁸ ». La force surnaturelle envahit violemment le monde des hommes, en créant une atmosphère tragique, ironique et absurde.

Parmi ses nô irlandais, *The Dreaming of the bones* (*Ce que rêvent les os*, 1917) retient ici notre attention, car il nous semble le plus proche du nô onirique – Yeats lui-même l'appelle « my Noh plays » –, mais il marque en même temps des divergences avec le modèle. La source est *Nishikigi* (L'arbre aux brocards), une pièce de nô onirique de Zeami : un prêtre itinérant rencontre les esprits de deux amants, qui n'ont pas pu s'unir dans ce bas monde. Ils lui exposent leurs souvenirs et leurs remords. Pendant la nuit, le moine fait la

⁸ Kathleen Raine, « Yeats et le Nô » in *Trois Nô irlandais*, traduit par Pierre Leyris, José Corti, 1994.

prière pour que se réalise l'union des amants. Le couple apparaît dans le rêve du moine pour remercier de les avoir délivrés de leur souffrance grâce à sa prière. Comme le suggère cette pièce, l'enjeu du nô onirique réside dans la réminiscence du passé évoquée par le fantôme (le shite, le protagoniste), qui transgresse le seuil du réel pour chercher le salut des âmes⁹.

A partir de ce nô onirique, Yeats crée une pièce à la fois tragique et politique, *The Dreaming of the Bones*, en 1917, l'année qui suit le soulèvement de Pâques contre les Anglais. Ce mouvement nationaliste lui rappelle une légende irlandaise, d'après laquelle un couple adultère, Diarmuid (le roi de Leinster) et Devorgilla (la femme du roi de Meath), avait commis, dans l'intérêt de son amour privé, le crime de faire venir les Normands en Irlande, qui demeureront sous leur domination pour sept siècles¹⁰. A ce couple maudit, Yeats associe l'image du couple japonais de *Nishikigi*, car, à ses yeux, les deux couples cherchent en commun une issue à leurs passions insatisfaites. D'après la critique yeatienne, un des ses thèmes récurrents est ce que l'on appelle « Dreaming Back », qui consiste à réactualiser dans un rêve certaines scènes de la vie terrestre d'un mort, afin qu'il fasse pénitence¹¹. Ce motif entre exactement en accord avec ceux du nô onirique, imprégné du bouddhisme.

⁹ Puisque le personnage secondaire, appartient à ce monde que l'on appelle le waki et qu'il ne joue que le rôle de témoin dans la réactualisation du souvenir d'un fantôme, on considère que le nô onirique est un drame *monopersonnel*, exclusivement consacré à la psychologie d'un protagoniste, que l'on appelle le shite, souvent surnaturel. C'est ce qui marque la différence avec le « drame » dans le sens occidental du terme. Depuis Eschyle, le drame se construit par deux personnages qui s'opposent, alors que dans le nô, il s'agit d'un psychodrame d'un protagoniste. Nogami Toyochiro, *Nô, Kenkyu to Hakken*, Tokyo, 1930, p. 1-42.

¹⁰ *Trois Nô irlandais*, traduit par Pierre Leyris et précédé de « Yeats et le nô » de Kathleen Raine, José Corti, 1994, p. 20-21.

¹¹ Hae-Kyung, *Seiyo no mugennô (Le nô onirique en Occident- Yeats et Pound)*, Tokyo, Kawadeshobô shinsha, 1999. p. 141-149.

Dans *The Dreaming of the Bones*, Yeats fait apparaître les deux fantômes de ce couple, qui font pénitence pour avoir commis ce crime, et les fait rencontrer avec un jeune voyageur, partisan du soulèvement. Ils racontent au voyageur leur drame d'amour tragique, et lui demandent de leur pardonner. Mais ce patriote refuse, les obligeant à souffrir éternellement.

Il va sans dire que Yeats met en œuvre la structure rétrospective du nô onirique, qui permet de faire revivre le mémoire tragique des morts. Or, des divergences entre la pièce de Yeats et *Nishikigi* se retrouvent dans la fonction du personnage de ce monde – celui qui correspond au waki –, ainsi que dans le dénouement. Le poète irlandais n'a pas concilié le naturel et le surnaturel, puisqu'il a introduit un refus décisif de la part de voyageur : dans le nô onirique, le moine voyageur (le waki, le personnage secondaire) fait une prière pour calmer l'âme de l'esprit. En effet, si dans le nô onirique, le waki moine est à la fois le témoin passif du drame et le sauveur du shite, chez Yeats, le voyageur, personnage qui correspond au waki, devient un antagoniste. Ainsi, chez Yeats, le nô onirique se transforme en un drame fondé sur le conflit entre le surnaturel et le naturel.

L'interprétation claudélienne du nô

Le poète dramaturge Claudel, à la recherche d'une « synthèse des arts », où se rejoignent la poésie, la danse et la musique, s'intéresse à la fois au fond littéraire et à la forme scénique du nô. Contrairement à Yeats, dans la création de Claudel, postérieure à son contact avec le nô, on ne peut pas trouver de correspondances précises entre ses pièces et des pièces de nô. Si Yeats adapte le nô avec des intentions explicites à partir de la lecture des pièces, Claudel spectateur s'inspire du nô sans préciser ses sources. C'est donc dans l'interprétation claudélienne du nô, tel qu'il l'a compris à partir de son expérience que l'on doit chercher des rapports entre sa création et le théâtre japonais. La conception claudélienne du nô s'exprime d'abord dans son essai écrit en 1926, qui commence par la fameuse définition « le Nô, c'est quelqu'un

qui arrive¹² » ; puis dans son article intitulé « Un essai d'adaptation du nô japonais¹³ », écrit en 1935, lors de la composition d'un oratorio dramatique le *Festin de la Sagesse*. A l'instar de Yeats, le poète découvre dans le nô onirique des échos avec son propre univers littéraire. Il s'agit de la confrontation entre un vivant et un mort ainsi que de l'intervention d'une force surnaturelle dans le monde humain, comme il l'a traité dans son *Repos du septième jour* et dans son *l'Annonce fait à Marie*. C'est pourquoi son interprétation est étayée sur le modèle du « nô onirique », « nô d'apparition » selon l'expression de Péri, qui lui donne l'impression d'assister à un « rêve matérialisé »¹⁴. A la lumière de la comparaison avec Yeats, nous nous limitons à analyser l'interprétation par Claudel de la dramaturgie du nô onirique, particulièrement la fonction des personnages et le dénouement ; car ce sont ces aspects qui marquent l'originalité de l'adaptation du nô par Yeats : le personnage de ce monde, correspondant au waki, se transforme en antagoniste, et la pièce finit par la confrontation de deux mondes. Comment ces aspects se présentent-ils chez Claudel ?

Le nô onirique (la fonction des personnages et le dénouement)

Claudiel précise le déroulement du drame en utilisant des termes techniques empruntés au livre de Péri, comme « le shite » et « le waki ». Il essaie de dégager des « fonctions » à partir de chaque élément constituant le spectacle. D'après lui, le waki est un homme de ce monde, sans masque, qui « attend » l'arrivée de « quelqu'un », qui est le shite, « l'Ambassadeur de l'Inconnu ».

¹² Paul Claudel, *Œuvres en prose*, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1167. (L'abréviation Pr., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.)

¹³ Paul Claudel, *Théâtre*, tome II, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, pp. 1502-1512. (L'abréviation Th.II., dans les pages qui suivent, renvoie à cette édition.)

¹⁴ Or, il faut remarquer que Claudel a été aussi spectateur du « nô du monde réel ».

« Dieu, héros, ermite, fantôme, démon », le shite apparaît avec le masque, sortant du monde surnaturel pour « demander au Waki sa révélation ». En effet, la fonction du waki consiste à « susciter » le shite pour lui faire réactualiser son drame passé. Pendant que le shite reparaît et expose son drame avec la musique et la danse, le waki devient un « témoin » (Pr., pp.1169-1170).

En ce qui concerne le dénouement du nô onirique, à l'instar de nombreux exégètes de l'époque, ni Yeats ni Claudel ne s'en préoccupent dans leurs écrits sur le nô. Aujourd'hui, on sait que l'intrigue typique du nô onirique finit par la prière faite par le waki (le moine voyageur) pour calmer l'esprit¹⁵. Marguerite Yourcenar estime en 1980 que ce genre de dénouement est bouddhique dans le nô¹⁶. Yeats garde le silence à ce propos, en se limitant à décrire le « point culminant de la pièce », exprimé par la danse. Chez Claudel, l'essai de 1926 ne suggère qu'un dénouement ambigu : à l'instar de Yeats, sa description concernant le déroulement s'arrête au moment où il retrace la danse du shite dans la dernière partie (le climax). Une définition qu'il donne du shite est pourtant révélatrice de ce dénouement voilé : Claude écrit que le shite apporte à son « suscitateur » (le waki) « le Néant ». Il est possible que, le poète catholique, tout en évitant d'affronter l'aspect bouddhique du nô, suggère le jugement négatif qu'il porte sur cette religion païenne¹⁷. L'article de 1935 laisse supposer que le poète pense que le nô, « drame sacré » japonais ne montre que la « vanité » de ce bas monde :

¹⁵ Cf. Gaston Renondeau, *Le bouddhisme dans les Nô*, Maiosn franco-japonaise, 1950, p.19-23.

¹⁶ Marguerite Yourcenar, « Nô » dans *Le Tour de la Prison, Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.650.

¹⁷ Les deux pièces du nô onirique que Claudel a vu (*Dojoji*, mi-onirique, *Atsumori*, nô du guerrier) montrent une délivrance de l'âme de l'esprit.

« Le sujet de ces petits drames [...] est au fond toujours le même. C'est toujours la confrontation et le dialogue d'un représentant du monde surnaturel et d'un témoin, [...]. Puis vient l'échange souvent poignant des interrogations et des réponses, dont l'amère conclusion est toujours *la vanité des joies et des douleurs humaines*, et le tout se termine par une pantomime rituelle, à moins que l'Apparition ne réintègre le mystère natal dans une espèce de recul fascinateur. » (Th.II.,pp.1503-1504 ¹⁸.)

Par la « pantomime rituelle », entend-t-il un acte religieux accompli par le moine bouddhiste (le waki) ? Le dénouement du nô onirique tel que Claudel a conçu demeure toujours énigmatique. Or, comment ses pièces adaptées du nô se terminent-elles ?

L'adaptation claudélienne du nô (avant et après 1927)

L'influence du nô sur certaines pièces de Claudel écrites pendant et après son séjour au Japon se précise à partir du *Livre de Christophe Colomb* (1927) ; avant cette pièce, la trace du nô n'est pas évidente ou demeure partielle (*La Femme et son Ombre* (1922), *Le Soulier de satin* (1924), *Peuple des hommes cassés* (1926), alors que les pièces écrites postérieure à 1927, révèlent des traits empruntés au nô (*Jeanne d'Arc au bûcher* (1934), *Festin de la Sages* (1934). Depuis la première représentation de sa pièce, *L'Annonce faite à Marie* en 1912, Claudel, traducteur d'Eschyle et ancien admirateur de Wagner, est en quête d'une forme de théâtre religieux, et d'une sorte de synthèse des arts. Le nô ou le spectacle total du Japon lui apporte des enseignements concrets, notamment dans le domaine scénique ; par exemple, la lenteur du geste significatif, et la particularité de la scène qui suscite la participation spirituelle du spectateur. De plus, le poète diplomate a eu l'avantage d'assister aux

spectacles du kabuki, du bunraku et du bugaku. L'influence du nô sur la mise en scène qu'il envisage pour ses pièces se confond parfois avec celle d'autres formes du théâtre japonais. Au sujet de l'adaptation « voilée ou déclarée du nô par Claudel¹⁹ », nous nous limitons à en évoquer l'aspect dramaturgique (la structure, la fonction des personnages, et le dénouement). Il faut constater au préalable que sa rencontre avec le nô correspond à l'époque où il compose le *Soulier de satin*, « testament dramatique »²⁰. Après l'achèvement du *Soulier*, il commence à se consacrer à ses commentaires bibliques.

L'influence partielle du nô sur des pièces écrites avant 1927

Juste avant le premier contact de Claudel avec le nô en octobre 1922, le poète crée la première version d'un mimodrame intitulé *la Femme et son ombre*. Il qualifie cette pièce de « nô », mais la pièce s'écarte du nô japonais, s'approche plutôt du kabuki par son aspect réaliste : le drame se passe à la « Frontière entre les deux mondes », le Guerrier voit apparaître sur l'écran l'Ombre de la femme morte. Lorsqu'il donne un coup de sabre dans l'écran, c'est sa seconde Femme qui meurt. A la fin, le Guerrier se retire en chancelant sur « un faible éclat de rire ». Dans ce drame terrifiant et sinistre, le monde surnaturel et le monde réel ne se réconcilient pas, à la différence du nô japonais. Le rôle du Guerrier ne correspond pas entièrement à celui du waki : au lieu de susciter l'ombre pour lui faire raconter son histoire passée et de devenir un témoin passif de ce drame, il agit et tue sa femme « réelle ». Si le nô onirique finit par donner le repos au shite par la prière bouddhique, la pièce se termine en évoquant l'angoisse du Guerrier, assassin malgré lui, tenant son arme

¹⁹ Selon la formule de Pascal Dethurens, *Claudiel et l'avènement de la modernité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996, p. 339.

²⁰ Sur le rapport entre le nô et la création du *Soulier de satin*, voir Moriaki Watanabe, « Claudel et le Nô » in *Etudes de Langue et Littérature françaises*, N° 6, Tokyo, Hakusuisha, 1965, pp.61-77.

¹⁸ Nous soulignons. La partie soulignée reflète l'expression de Michel Revon (*Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Paris, Librairie Ch.Delagrave, 1910, p. 304.)

« toute sanglante »²¹. A ce titre, la pièce s'apparente au nô irlandais de Yeats, fondé sur le conflit entre deux mondes. Dans les études claudéliennes, la pièce est considérée comme une version orientale d'un scénario de ballet, *L'Homme et son désir* (1917), dans lequel se dessine le thème proprement claudélien, quasi biographique : celui d'un homme, victime de la passion, détruit après avoir subi une tentation par une femme²². Dans les deux pièces, c'est plutôt l'obsession de l'homme de ce monde qui constitue le drame principal, que l'émotion du personnage de l'autre monde (la femme morte, qui correspondrait au shite.) C'est à partir du *Peuple des hommes cassés*, pièce écrite contemporaine de l'essai sur le nô en 1926 que « le monde de l'au-delà entre en scène et [se] donne à voir à qui y consente²³ ». A la différence de la *Femme et son ombre*, dans cette pièce, le réel et le rêve entrent en fusion, sans provoquer de conflit²⁴. Mais au dénouement, Jirô innocent, amoureux de la Princesse des *aniwas*, est enlevé dans le monde du rêve : il ne pourra jamais « échapper à sa bien aimée nocturne²⁵ ». Contrairement au nô onirique, le monde surnaturel paraît triompher. En outre, à l'instar de *L'Homme et son désir* et la *Femme et son ombre*, l'accent est mis sur le drame du personnage

²¹ Mais selon la conception claudélienne du nô (telle qu'il la formule dans son essai), la pièce relève du nô, car une ombre (le shite) apporte au vivant (le waki) « le Néant ».

²² Dans ce ballet qu'il a composé en Brésil, un homme « endormi » reçoit dans son rêve la visite du « fantôme de la Femme Morte », qui le tient.

²³ Didier Alexandre, « Creuser la scène : réflexions sur l'espace théâtral de Claudel », in *De Claudel à Malraux : Mélange à Michel Aumont*, Besançon, 2004, p. 222.

²⁴ Jirô, héros de la pièce, reçoit l'argent destiné à sa famille par son père, l'antiquaire, vendeur des *aniwas*. En chemin de retour, il s'endort sur une tombe ouverte. Dans son rêve, la reine des *aniwas* apparaît et offre d'épouser Jirô en échange de l'argent. Une fois réveillé du rêve, il retourne sa maison, et sans que les voisins et sa famille s'en aperçoivent, accueille la Princesse des *aniwas* pour l'épouser. (Th. II. p. 657-659.)

²⁵ Bernard Hue, « Un sketch Japonais de Paul Claudel- *Le Peuple des Hommes Cassés* », in *Oiseau Noir*, VI, 1990, p. 24.

vivant dans ce bas monde (Jiro), plutôt que dans le personnage surnaturel (Princesse).

L'influence du nô sur des pièces écrites après 1927

Après sa rencontre avec le nô, il applique la structure rétrospective du nô onirique à ses pièces historiques, qui mettent en scène des héros chrétiens comme Christophe Colomb et Jeanne d'Arc. Il inaugure un procédé « herméneutique²⁶ », celui de la lecture du Livre de la vie d'un protagoniste : il s'agit de s'interroger sur la signification de l'existence du héros, car le récit est déjà établi et le dénouement est inscrit à l'avance. Un personnage nommé « l'Explicateur » se charge d'exposer le récit et de diriger la cérémonie de lecture, animée par le chœur, qui représente la postérité. Ce procédé est redevable à la fois au nô onirique, qui est le drame *monopersonnel*, exclusivement consacré au protagoniste, et au bunraku, dans lequel un récitant lit le texte.

Les affinités et les différences entre l'Explicateur et le waki

Les fonctions de l'Explicateur sont à la fois semblables et étrangères au nô. Il s'apparente au waki et au chœur : à la manière du waki (vivant), qui est le « suscitateur » du shite (mort), il convoque le protagoniste Colomb (mort) dans ce monde, et l'invite à dépasser la « limite qui s'appelle la mort ». Comme le chœur dans le nô (et le récitant du bunraku) ainsi que comme « l'Annoncier » dans le *Soulier*, il présente des personnages, résume des événements, décrit la scène. Mais l'Explicateur s'écarte du nô japonais, d'une part, parce qu'il insiste sur l'artifice du théâtre, comme « l'Irrépressible » dans le *Soulier*²⁷, et d'autre

²⁶ Moriaki Watanabe, « Claudel et le nô » dans *Europe*, N° 635, mars, 1982, p. 87.

²⁷ Il dit qu'« il est temps de regarder » la scène de l'Amérique (Th.II.p.1152), et signale qu'« Ici commence la grande scène, la fameuse scène de la révolte des marins (p.1155). Il met l'accent sur l'artifice du Livre : « Sur le Livre, il y a écrit [...] le Livre s'est trompé, [...] Il est effacé sur le Livre (p. 1168).

part, parce qu'il s'adresse directement au public²⁸. La dénonciation de l'artifice est une des caractéristiques du théâtre oriental, remarquée par de nombreux hommes de théâtre occidentaux comme Brecht. Ces fonctions anti-illusionnistes de l'Explicateur interdisent au public toute sorte d'identification, et invitent à prendre une distance critique. A ce titre, l'Explicateur transforme le théâtre dramatique en « théâtre épique au sens brechtien du terme où la réflexion critique interdit l'adhésion théâtrale »²⁹.

La transformation claudélienne de l'interpénétration de la scène et la salle ?

Or, l'Explicateur qui s'adresse directement au public, que nous venons d'évoquer comme un aspect qui s'écarte du modèle, n'est-il pas pourtant une transposition *claudélienne* de « l'interpénétration de la scène et la salle » qu'il avait découvert dans le nô en tant que spectateur³⁰ ? L'Explicateur est, en fait, un intermédiaire entre la scène et la salle. Dans l'espace scénique du nô, il n'y a pas de rideau qui sépare la fiction et le réel, et « tout se passe à l'intérieur du public » (Pr. p. 1168). Claudel est fasciné par ce rapport étroit entre la scène et le public, qui crée une « connivence » avec le public. Certes, Claudel est conscient de la limite de la transposition du nô sur la scène française. Mais il remanie les ressources du nô à sa manière : afin d'établir dans l'espace scénique européen un lien solide entre la scène et la salle dans le nô, Claudel confie au Explicateur le soin de contrôler le public en anticipant sur la réaction de celui-ci : le public est ainsi invité à participer à ce qui se passe sur la scène.

L'Explicateur n'est pas le seul à établir un lien entre la scène et la salle.

²⁸ En utilisant le pronom « vous », il explique au public « ce que vous voyez » (p.1134) et confirme les connaissances « comme vous avez », « comme vous le voyez » (p.1168).

²⁹ Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 439.

³⁰ Selon Pascal Dethurens, « A l'interpénétration de la scène et la salle que requiert le nô correspond dans le *Soulier* et *Le Livre*, la sollicitation par Claudel de changer le spectateur à la passivité ordinaire en agent de liaison-en acteur. » op.cit. p. 278.

Claudel confie au chœur le rôle de « la postérité » du « jugement des hommes » ; il en fait le représentant de la réaction du public. En donnant la parole sur scène à l'« opposant » et au « défenseur », l'auteur présente des scènes de controverse. Par la juxtaposition de deux voix opposées, la pièce conduit le public à la réflexion critique. Certes, Claudel et Yeats sont fascinés tous deux à la fois par le thème de surnaturel dans le nô et par la forme du nô qui réalise la synthèse des arts. Mais, chez Yeats le chœur n'a pas de fonction critique et méta théâtrale (adresse directe au public) ; il décrit le site, ajoute des commentaires impersonnels et parfois ironiques. Yeats, lecteur attentif à la poésie du nô, intègre dans des chants de musiciens (équivalent du chœur) « une description du chemin », procédé littéraire typique dans le texte du nô. Le chœur chez Yeats est ainsi plus proche du modèle que le chœur chez Claudel. Après son contact avec le théâtre japonais, Claudel dramaturge en Europe se préoccupe plus des rapports entre la scène et le spectateur. C'est parce que, nous semble-t-il, il a participé spirituellement au nô en tant que spectateur.

Le dénouement positif : célébration des héros catholiques

Si des pièces de Claudel écrites avant 1927 se terminent par l'évocation du rapport ambigu entre le naturel et le surnaturel, *Le Livre de Christophe Colomb* et *Jeanne d'Arc au bûcher* s'achèvent sur la célébration du héros. Grâce à cette cérémonie que constitue la lecture de leur vie, les protagonistes, qui sont des héros chrétiens, atteignent le salut, contrairement au nô de Yeats, dans lequel l'antagoniste interdit au protagoniste (fantôme) d'accéder à la délivrance. L'Explicateur, à la manière de l'Officiant, amène Colomb (personnage mort) au seuil de la béatitude, comme le waki (le moine) aide le shite (personnage mort) à faire son salut : le naturel et le surnaturel s'interpénètrent. Dans *Jeanne d'Arc*, c'est le Frère Dominique qui se charge de convoquer Jeanne et d'expliquer le Livre devant cette héroïne mourante. En tant que personnage religieux, le Frère Dominique est plus proche du waki que l'Explicateur. De plus, il se rapproche davantage du waki parce qu'il ne s'adresse jamais

explicitement au public : c'est uniquement pour Jeanne qu'il lit le Livre et l'amène à la porte de Paradis. Toutefois, la pièce s'écarte du nô onirique parce qu'elle dénonce l'artifice propre au théâtre, dévoilé au public par la lecture faite par Frère Dominique.

Le lien entre le chœur et le public dans Jeanne d'Arc au bûcher

Le chœur dans *Jeanne d'Arc au bûcher* s'approche du celui du nô, parce qu'il convoque l'héroïne, remplace des personnages, explique des situations et des personnages³¹ ; mais il s'en écarte par son aspect critique ; comme dans *Livre de Christophe Colomb*, Claudel juxtapose les voix d'opposant et du défenseur. Mais, au dénouement, dans la célébration de Jeanne, une didascalie désigne le lien qui unit le chœur et le public : « la foule lentement s'est rassemblé devant l'échafaud, homme, femme et enfants, formant transition avec le Chœur et le Public » (Th.II.,p.1240). Cette indication relève aussi les préoccupations de Claudel en ce qui concerne la participation spirituelle du spectateur. Entre le chœur et le public, il veut établir un lien étroit et concret, comme il l'a perçu dans le nô en tant que spectateur. Le Frère Dominique ne s'adresse pas directement au public comme l'Explicateur, mais, le public est invité à la célébration de l'héroïne. L'oratorio dramatique de Jeanne est ainsi proche du nô, mais il s'apparente aussi à la messe catholique : le nô n'est pas la seule ressource pour sa rénovation théâtrale³². Malgré tout, pour Claudel le théâtre japonais sert de point d'appui pour la réalisation de son propre projet, qui est la synthèse des arts. Chez lui, l'harmonie de tous les éléments y compris la participation du spectateur est importante, car elle transforme l'espace théâtral en lieu d'une communion euphorique.

³¹ Sur le chœur dans le théâtre de Claudel, voir Shinobu Chujo, « le chœur claudélien » in *Revue des Sciences Humaines*, N° 279, 2005, p. 87-99.

³² Shinobu Chujyo, « *Jeanne d'Arc au Bûcher* entre le nô et la messe » in Kiyô, N° 40, *Université Aoyama Gakuin*, Tokyo, 1999, p. 55-63.

En guise de conclusion

Nous avons vu que chez Yeats, le thème du nô onirique correspond à sa croyance de « la doctrine de l'âme », « dreaming back », et l'incite à développer le thème de la rencontre entre le surnaturel et le naturel. Dans son adaptation, contrairement au nô onirique, il insiste sur la confrontation de deux mondes ; le personnage vivant, loin d'amener le personnage mort au repos de l'âme, devient adversaire : le conflit entre les deux mondes favorise un dénouement sinistre et absurde. Chez Claudel aussi, le nô onirique correspond à son thème de la rencontre entre le surnaturel et le naturel, et le pousse à rénover son esthétique dramatique à la fois dans la dramaturgie et dans la mise en scène. Au contact du nô, le drame de ce monde, souvent autobiographique, laisse la place à un drame *monopersonnel* célébrant des héros chrétiens dans un dénouement positif. L'interprétation de la conclusion bouddhiste du nô par le poète catholique demeure ambiguë dans ses écrits sur le nô. Mais dans son adaptation du nô – contemporaine à son travail exégétique de la Bible – , il crée des pièces qui s'achève sur une fin catholique. Son expérience comme spectateur du nô, qui participe spirituellement au spectacle grâce à l'interpénétration de la scène et la salle, se reflète dans une des fonctions de l'Explicateur, intermédiaire entre la salle et la scène. Certes, les solutions qu'il a trouvées sont éloignées du nô, mais il transforme le modèle à sa manière : c'est une opération récurrente chez Claudel. Notre enquête est loin d'être terminée. Il nous reste à approfondir des considérations sur la religion, sur l'aspect scénique dans l'adaptation claudélienne du nô. Il nous faut développer également notre problématique en la comparant avec le cas de Brecht³³.

³³ Cette étude est fondée sur ma communication sur « l'histoire de la réception du nô en Occident (XVIe-XXe siècle) et l'adaptation du nô par Pound, Yeats, Claudel et Brecht » faite le 26 septembre 2008 au Colloque sur « Le théâtre Nô au Japon et en France » à l'Université Cergy-Pontoise.