

Title	Claudé et le nô : aller-retour entre la France et le Japon
Sub Title	クローデルと能：日仏往復
Author	西野, 絢子(Nishino, Ayako)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.67 (2018. 10) ,p.93- 113
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20181031-0093

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.

Claudél et le nô :

aller-retour entre la France et le Japon¹⁾

NISHINO Ayako

Introduction

« Le drame, c'est quelque chose qui arrive. Le Nô, c'est quelqu'un qui arrive²⁾ ».

Par cette définition frappante, s'ouvre le fameux essai sur le nô de Paul Claudel. On sait que Claudel, ambassadeur de France au Japon de 1921 à 1927, a profondément aimé la culture japonaise, le nô en particulier, et qu'il s'en est inspiré pour sa propre création artistique. Mais ce qui est intéressant pour nous, du point de vue de la réception de l'auteur au Japon, c'est qu'il y a une nouvelle création artistique à partir de l'ouvrage de Claudel inspiré du Japon. Il s'agit de « nouveau nô », créé par les Japonais : on arrange ou adapte certaines pièces de Claudel, ou bien, on fait le collage de ses œuvres poétiques ou dramatiques. Nous entendons par le « nouveau nô », les pièces du nô écrites après la Restauration de Meiji en 1868 pour les distinguer des

1) Ce texte a été remanié de notre communication pour la journée d'études claudéliennes consacrée à « Paul Claudel- Japon : regards croisés », qui a eu lieu le 13 avril 2018 à l'Université Keio, organisé par M. Didier Alexandre (Sorbonne Université), M. Kan Miyabayashi (Université Keio) et Ayako Nishino (Université Keio).

2) Paul Claudel, « Nô » dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, in *Œuvre en prose*, (Pr.), Paris, Gallimard, 1965, p. 1167.

pièces du répertoire classique. Les pièces du « nouveau nô » inspirées de l'œuvre claudélienne sont aujourd'hui au nombre de cinq. La plupart d'entre elles ont été représentées, non seulement au Japon mais aussi en France. En effet, le regard que Claudel a porté sur le nô a eu des reflets en France et au Japon, et lorsque ce « nouveau nô » claudélien a été joué en France, la boucle s'est trouvée bouclée. C'est cet aller-retour entre la France et le Japon autour de « Claudel et le nô » que nous allons examiner, car ce phénomène est unique au monde en ce qui concerne la réception de cet auteur cosmopolite.

Les études sur l'influence du nô sur l'œuvre de Claudel ont été commencées et approfondies par Monsieur le Professeur Moriaki Watanabe, d'une manière parfaitement perspicace. Nous n'avons qu'à y ajouter quelques observations bien modestes, en nous référant à la récente publication, *Lettres à Ysé*³⁾. Il s'agit de la correspondance tant attendue entre Claudel et son amante Rosalie Vetch, qui fut le modèle d'Ysé dans *Partage de midi* et de Prouhèze dans le *Soulier de satin*. On y découvre des informations importantes sur la vie et la création de Claudel pendant son séjour au Japon.

Nous examinerons d'abord l'interprétation du nô par Claudel et ensuite son adaptation, sans être exhaustif. Enfin nous verrons comment les œuvres de Claudel ont été transformées en « nouveau nô » par les Japonais.

I. Interprétation claudélienne du nô

Claudel spectateur

Pour comprendre comment Claudel a interprété le nô, il serait utile de distinguer « Claudel spectateur » et « Claudel essayiste ». Pendant son séjour, il a été le spectateur d'une dizaine de pièces de nô, soit le « nô du monde réel » traitant ce mode d'ici-bas, soit le « nô onirique » traitant un autre monde. Lorsqu'il a assisté à une représentation, il a laissé ses impres-

3) Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, texte établi, présenté et annoté par Gérard Antoine, NRF, Gallimard, 2017.

sions dans son *Journal*⁴⁾. Ce sont ces notes, pièce par pièce, qui témoignent de regard de « Claudel spectateur metteur en scène ». Mais lorsqu'il a rédigé son essai sur le nô en 1926, c'est « Claudel essayiste poète » qui parle en proposant sa propre lecture, un peu chrétienne, du nô japonais. Là, il se réfère aux études effectuées par des spécialistes occidentaux, tels Noël Péri et Arthur Waley.

Dans ses notes du *Journal*, on découvre des observations sur la mise en scène plutôt que des impressions littéraires⁵⁾. Néanmoins, il n'est pas totalement insensible au sujet littéraire. Devant le nô *Dôjôji*, « nô de démon » par exemple, il observe la confrontation dramatique du waki « moine » masculin avec le shite « diable » féminin, tout en s'écartant du sujet japonais⁶⁾. Si cette première expérience du nô *Dôjôji* lui montre le shite féminin maléfique, une autre séance de 1923, celle du nô cérémonial *Hagoromo*, la « Robe de plumes », lui donne une image tout à fait opposée du shite féminin, voire un ange bénéfique. Voici ses notes sur ce nô *Hagoromo*, qu'il a vu après la cérémonie d'*Okina*, le 20 janvier 1923 :

« Le fameux nô de la « Robe de plumes » (toujours l'idée de bénédiction, de bon augure). C'est un ange qui a voulu se baigner dans la mer et qui a laissé sur le rivage sa robe de plumes. Trois pêcheurs l'ont trouvée et il vient la leur redemander sans quoi il ne pourra plus remonter au ciel. (...) L'Ange promet de danser, mais le fera-t-il ? « Sur

4) Paul Claudel, *Journal* tome I (1904–1932) (*J.I.*), texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.

5) Par exemple, lors de sa première expérience avec le nô *Dôjôji*, il dissèque la composition de la danse (en rythme, mouvement, silence) ; devant des pièces humaines comme *Kagekiyo* et *Sumidagawa*, il remarque surtout l'intensité du jeu d'acteur, le langage corporel ou les éléments sonores.

6) Cf. *J.I.*, p. 562.

la terre on trompe, mais au ciel on ne ment pas. » La robe est pareil à un grand nuage de couleur un peu bise. Danse extrêmement lente, plutôt pareille à un grand nuage d'été qui prend différentes formes dans le ciel bleu, à un bloc d'encens qui ne peut arriver à se dissoudre. *Posture de l'Ange au milieu de la scène avec son bras recouvert de la vaste manche d'un geste sublime. Plusieurs fois il s'en va, comme s'il voulait montrer le chemin à ses auditeurs, les prendre, les amener avec lui.* Une dernière fois dans la galerie, le geste vers le ciel. Il s'en va et les pêcheurs le suivent. » (*J.I.*, p. 574–575, nous soulignons).

Ce qui est intéressant dans cette note, c'est son interprétation du dernier geste de l'ange après la danse. Dans le récit japonais, imprégné de la beauté mélancolique bouddhiste, l'ange disparaît subitement mêlé au brouillard en ne laissant que le souvenir de sa danse. Cependant, le poète chrétien pense que cet être céleste communique activement avec le public « en montrant le chemin » vers le ciel, sans doute, vers le Ciel chrétien. Cette interprétation personnelle de ce nô *Hagoromo* est aussi présente comme l'ange qui « indique le ciel » dans un autre témoignage jusqu'ici inconnu, qui est une lettre à Rosalie :

Je vais beaucoup au théâtre en ce moment, spécialement à ces vieilles pièces religieuses qu'on appelle nô. Dernièrement j'en ai vu un de toute beauté qui s'appelle la Robe de plumes. C'est un ange qui descend du ciel pour se baigner dans la mer et laisse sur le bord sa robe merveilleuse dont des pêcheurs s'emparent. Elle la leur réclame, car autrement comment fera-t-elle pour remonter dans les demeures célestes. Le pêcheur consent à la rendre si elle exécute pour lui une danse. Alors commence une danse merveilleuse, excessivement lente. La robe a l'air d'un grand nuage d'été qui se dissout et se referme constamment.

Enfin elle indique le ciel avec un geste du bras replié au-dessus de sa tête dans la grande tunique qui est de toute beauté. La musique aussi, d'une simplicité extrême, rien que quelques tenues de flûtes passant d'une note à l'autre, était très impressionnante. Je suis sorti de là enthousiasmé. » (*Lettres à Ysé, op. cit.*, p. 215, nous soulignons)

Ici, comme une petite parenthèse, il faudrait signaler une erreur de datation de cette lettre 66. L'éditeur de cette correspondance lui attribue la date du 31 janvier 1922 et commente que cette page sur le Nô « constitue un superbe préambule » à ce que nous avons considéré jusqu'à présent comme le premier témoignage, c'est-à-dire ses notes sur le *Dôjôji* écrites dans son *Journal* le 22 octobre 1922. Cependant, à la suite de notre examen sur lequel nous ne développons pas ici⁷⁾, cette lettre est du 31 janvier 1923, un an après.

7) Pour ne citer que quelques raisons, tout d'abord, à la suite de la confrontation du répertoire des représentations du nô *Hagoromo* de janvier 1922 et de l'emploi du temps diplomatique et privé de Claudel pour ce même mois, il est difficile d'identifier une représentation à laquelle il aurait pu assister. Ensuite, cette lettre 66 parle de la représentation de *La Femme et son ombre* ainsi que d'une réunion qui a eu lieu la veille avec les acteurs. Mais, c'est en été de l'année 1922 que Claudel a écrit ce mimodrame ; il est étrange qu'il en parle en janvier. De plus, si on consulte son *Journal*, ladite réunion avec les acteurs a bien eu lieu le 30 janvier 1923, exactement un jour avant la date de la lettre. De la même manière, la lettre 66 censée écrite en 1922 parle de la rédaction « presque finie » de la *Sainte Geneviève*, alors que ce poème est publié en février 1923, un an après. Ainsi, nous pensons qu'elle date non pas de 1922 mais de 1923 et que rien ne change à propos de ce que l'on considérerait au sujet de Claudel et le nô. De la même façon, nous devons aussi rectifier la datation d'une lettre de Claudel à Milhaud (lettre 51, le 6 janvier 1922), dans laquelle il parle en détail de la représentation de *La Femme et son ombre* et d'un exemplaire qu'il souhaite lui donner de *Sainte Geneviève*. Elle est aussi de 1923. *Cahiers Paul Claudel* n° 3, Gallimard, 1961 : *Correspondance entre Paul Claudel et Darius Milhaud*, p. 70.

Cette page sur le nô de la *Robe de plumes* se réfère donc à la même représentation sur laquelle Claudel a écrit des notes citées plus haut dans son *Journal* en 1923.

En fermant la parenthèse, on pourrait dire que malgré tout, cette page sur la *Robe de plumes* racontée à Rosalie a une valeur non négligeable. Ce témoignage est important d'une part, parce que c'est la seule lettre existante de Claudel parlant d'une pièce particulière du nô à ses correspondants : Copeau, Milhaud ou Audrey Parry sont certes des amis à qui il parle du nô, mais il ne parle jamais d'une pièce de nô avec un exemple aussi précis. On sait que le destinataire façonne l'épistolier Claudel. Est-ce l'intimité avec sa bien-aimée qui lui a permis de parler aussi minutieusement de ce nô de l'ange japonais ?

D'autre part, il faut souligner que ce nô de l'ange japonais *Hagoromo* est la seule pièce du nô dont Claudel ait parlé à Rosalie dans ses lettres. Pourquoi il parle de la *Robe de plumes* à Rosalie, non de l'*Okina* ou de *Dô-jôji* ? La comparaison de deux témoignages, ses notes et sa lettre, sur ce même nô nous a fait découvrir une différence révélatrice. Il s'agit de l'emploi du pronom féminin- « elle » -dans sa lettre à Rosalie pour désigner le shite, l'Ange, « une fille de ciel », selon l'expression de Michel Revon, traducteur de la pièce. Dans ses notes personnelles, il utilise le pronom masculin- « il » - pour désigner cet ange japonais. Si Claudel précise que cet ange est féminin dans sa lettre à Rosalie, c'est qu'il voulait insister sur ce point ? Peut-être il voulait y voir une image de sa bien-aimée qu'il a appelée parfois « ange » ?

Depuis septembre 1921, période où il était en voyage en bateau pour le Japon, dans ses lettres à Rosalie les expressions comme « mon ange », « mon ange adoré » ou même « mon ange gardien » sont récurrentes⁸⁾. Il faut rappé-

8) « Mon ange adoré, (···) N'est-ce pas Rosie que tu pries pour moi et que tu seras mon ange gardien ?(···) » (Lettre 51, en mer, le 7 septembre 1921, dans *Lettres à Ysé, op. cit.*, p. 184–185, nous soulignons) ; « Prie pour moi, mon ange, afin que j'obtienne d'en être délivré. » (Lettre 52, en mer en vue de

ler que, après le drame d'amour tragique de *Partage de midi* et la longue séparation de presque une dizaine d'années, ces deux amants ont fait des retrouvailles grâce à une lettre de Rosalie ; c'était juste au moment où Claudél partait pour le Japon. Mais ils ont juré d'accomplir leur amour non pas sur terre mais au ciel, exactement comme dans le thème primordial du théâtre claudélien. Une lettre écrite en mer témoigne bien de cet amour marqué du sceau de la transcendance : « Il me semble que nous n'appartenons plus à cette vie et que déjà nos âmes s'étreignent dans l'éternité.⁹⁾ »

Dans une des lettres écrites à Tokyo en décembre 1921 Claudél voit sa bien-aimée comme un ange qui lui « fait signe dans le bon chemin » :

« Ta pensée, ton amour de plus en plus profondément installé dans mon cœur, y apportent une joie et une lumière qui ne laissent plus place à rien de bas ou d'obscur. *Il me semble que je te voie comme un ange qui me fait signe dans le bon chemin* avec ses yeux radieux et son sourire si doux. » (Lettre 61, Tokyo, le 12 décembre 1921, *Lettres à Ysé, op. cit.*, p. 205, nous soulignons)

C'est ce Claudél détaché de l'amour terrestre et visant l'amour éternel au ciel qui va découvrir en janvier 1923 le nô de l'ange japonais, *Hagoromo*. Dans l'imaginaire de Claudél, qui a coupé « les liens avec la vie elle-même » pour n'avoir « d'attaches avec rien sauf avec Dieu et avec¹⁰⁾ » Rosalie, il ne serait

Perim, le 12 septembre 1921, dans *Lettres à Ysé, op. cit.*, p. 186, 187, nous soulignons) ; « Fais ton compte avec la plus grande économie et quels que soient les sacrifices que je dois faire, je les ferai, - je les ferai avec joie pour mon amour adoré, pour mon ange, pour l'étoile de ma vie que j'aimerai toujours. » (Lettre 61, Tokyo, le 12 décembre 1921, *Lettres à Ysé, op. cit.*, p. 204, nous soulignons)

9) Lettre 50, Bord André Lebon, le 2 septembre 1921, *Lettres à Ysé, op. cit.*, p. 183.

10) Lettre 71, Tokyo, le 29 mars 1922, *Lettres à Ysé, op. cit.*, p. 225.

pas étonnant qu'une superposition s'effectue entre l'ange du nô sur la scène « surnaturelle » et l'ange de son amour céleste. Mais il ne faut pas se précipiter à conclure ; à la même époque, dans ses correspondances, Rosalie apparaît aussi comme « ombre », un symbole pas toujours positif. C'est ce qui annonce plutôt la scène de « L'Ombre double » dans le *Soulier de satin*, ainsi que *La Femme et son ombre*, mimodrame bien sinistre. En fait c'est l'image contradictoire de la Femme qui tourmente, mais fascine Claudel lui-même, comme les héros claudéliens, tels Mésa, Rodrigue¹¹⁾.

Claudiel essayiste poète

Passons maintenant à considérer le regard de « Claudel essayiste » du nô. A l'aide des connaissances livresques, il comprend le nô d'après le modèle du « nô onirique en deux parties », c'est-à-dire un drame rétrospectif consacré à un seul personnage : un esprit — shite (protagoniste) - apparaît dans le rêve d'un moine voyageur — waki (personnage secondaire) - et raconte son histoire qui a eu lieu dans le passé. Ce type de nô lui apporte en fait la confirmation de ses propres goûts dramatiques, plutôt que la découverte de nouvelles idées. En effet, avant sa rencontre avec le nô il écrivait des pièces où se côtoient ce monde d'ici-bas et l'au-delà.

Ce qui est intéressant dans son texte sur le nô, c'est qu'il a essayé d'apporter ses définitions personnelles à chaque élément du nô, et il les décrit d'une manière poétique. Par exemple, le shite est « l'Ambassadeur de l'inconnu » qui arrive de l'autre monde ; le waki est « celui qui attend »¹²⁾. En effet, Claudel, disciple de Mallarmé, s'interroge devant chaque composante du nô, « qu'est-ce que cela veut dire ? ». Cette attitude l'amène à comprendre

11) Cette Rosalie appelée « ange » ou « étoile » a d'ailleurs fait bien souffrir Claudel avec de longs silences consécutifs. Le voisinage entre réel et fiction se confirme par la correspondance.

12) *Pr.*, p. 1169.

l'essence de l'art du nô, en particulier, lorsqu'il découvre que la lenteur du geste comporte des significations multiples :

« On dirait que chaque geste a à surmonter, avec le poids et le repli de l'immense vêtement, la mort, et qu'il est la lente copie dans *l'éternité* d'une passion défunte. (...) *Nous voyons chacun de nos actes à l'état d'immobilité, et du mouvement il ne reste plus que la signification.* A la manière d'un maître qui reproduit ce que nous avons fait afin que nous comprenions de quelle attitude *éternelle* chacun de nos pauvres gestes au hasard était l'imitation inconsciente et improvisée. » (*Pr.*, p. 1171, nous soulignons)

En effet, pour lui, le nô est un « rêve matérialisé » et chaque geste est chargé d'une signification que l'on doit déchiffrer du point de vue « éternel ». Mais, chez lui une lecture quelque peu chrétienne du nô s'effectue, comme le suggère le terme « éternité » ou « éternelle », étranger au monde du nô plutôt bouddhiste. Elle est plus évidente lorsqu'il reparle du nô *Hagoromo*, une pièce racontée à Rosalie.

« Et dans cette admirable pièce, *Hagouromo*, qu'on joue dans le froid clair de janvier, 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.*, p. 1174, nous soulignons)

Le « Ciel » avec le « C » majuscule laisse voir son intention de considérer l'ange japonais dans le contexte chrétien. Et la belle expression d'une « colonne de neige et d'or » attire notre attention, parce que, la colonne est l'image pour désigner la beauté féminine. Ysé, dont le modèle est Rosalie, n'est-elle pas associée à l'image droite de la colonne ? Dans l'acte II de *Par-*

tage de midi, Mésa dit : « Tu es droite comme une colonne ! Tu es claire comme le soleil levant ! (···) Tu es fraîche comme une rose sous la rosée !¹³⁾ ». L'image de Rosalie-Ysé se superpose avec celle de l'Ange japonais du nô.

Le nô raconté dans son essai est donc un modèle du « nô tel qu'il l'a compris », et ce n'est pas le nô japonais authentique. Mais il ne s'agit pas de juger l'exactitude de sa compréhension. Qui pourrait d'ailleurs comprendre parfaitement le nô ? Notons que dans l'histoire de la réception du nô en Occident (nous n'entrons pas ici dans le détail¹⁴⁾) « Claudel poète essayiste » est le premier à découvrir l'art d'être spectateur du nô. En observant la structure de la salle du nô, il constate que la représentation du nô exige la participation spirituelle et active du public : « Tout se passe à l'intérieure du public » (Pr., p. 1168) dit-il. Cette remarque croise les mots d'un acteur du nô contemporain, Noboru Yasuda : « Le spectateur du nô voit ce qui n'existe pas sur la scène. Il faut se livrer à la rêverie¹⁵⁾ ». C'est la rêverie de « Claudel spectateur essayiste poète » qui a permis de faire une adaptation originale du nô, que nous allons voir de plus près.

II. Adaptation claudélienne du nô : Claudel créateur

C'est à partir de 1927, après avoir quitté le Japon qu'il commence à adapter d'une façon originale certains apports du nô à sa propre création. En effet, il élabore un nouveau genre, qui est « l'oratorio dramatique », représenté par *Le Livre de Christophe Colomb* (1927) et *Jeanne d'Arc au bûcher*

13) Paul Claudel, *Théâtre*, tome I, édition publiée sous la direction de Didier Alexandre et Michel Autrand, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 866.

14) Pour ce sujet, voir Ayako Nishino, *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Paris, Classiques, Garnier, 2013, p. 31–63.

15) Noboru Yasuda, *Nô ou le mécanisme d'art qui dure 650 ans*, Shinchô Shinsho, 2017, p. 165.

(1934). Il s'agit d'une nouvelle « synthèse des arts », ayant une portée religieuse, où le drame, la musique, la danse, le geste et le cinéma seraient réunis d'une manière harmonieuse, afin de célébrer des héros chrétiens. Et son ultime but est de créer une communion au théâtre en consolidant une dimension spirituelle de ce projet selon sa conviction catholique. Certes, le nô, art complet et sacré, lui montre un modèle idéal, mais il faut rappeler qu'il n'est qu'une des diverses sources chez cet auteur cosmopolite : il puise aussi dans le théâtre antique, chinois, espagnol, la messe, le ballet, le kabuki et le bunraku.

Le Livre de Christophe Colomb (1927) et *Jeanne d'Arc au bûcher* (1934)

Ces oratorios dramatiques sur Colomb et Jeanne laissent percevoir l'influence du « nô tel qu'il l'a compris » (non pas celle du nô authentique) sur l'aspect dramatique et scénique. Pour ne citer que quelques exemples partiels, comme dans le nô onirique, les protagonistes apparaissent de l'autre monde, pour rappeler les moments les plus intenses de leurs vies. Claudiel transpose aussi la fonction musicale et liturgique du chœur du nô.

Ce qui caractérise l'oratorio dramatique de Claudiel, c'est la célébration du protagoniste, voire le dénouement positif. Rappelons que la plupart du « nô onirique », comme le nô de guerrier, par exemple *Atsumori* noté dans son essai, a pour but d'apporter le salut bouddhiste à l'esprit du protagoniste. Mais dans le nô c'est toujours d'une manière moins explicite que ce dénouement se présente : le salut du héros est suggéré par le chant final du chœur. Alors que dans le spectacle claudélien, c'est d'une manière explicite, sous le décor faste du Paradis ou dans une ambiance dynamique d'apothéose que le protagoniste est célébré¹⁶⁾.

16) Par exemple, dans *Jeanne d'Arc au bûcher* à la scène finale, guidée par la voix de la Vierge, entourée par le Peuple, Jeanne rompt ses chaînes et accepte la mort suprême. A la différence du *Livre de Christophe Colomb*, le dénouement ne garantit pas le Paradis après la mort d'une manière explicite,

Le Festin de la Sagesse (1934)

A propos de ces oratorios dramatiques consacrés à Colomb et à Jeanne, Claudel n'a jamais explicité l'emprise du nô. Cependant, il appelle un autre oratorio dramatique inspiré de la Bible, *Le Festin de la Sagesse*, comme précisément « un essai d'adaptation du Nô japonais¹⁷⁾ ». L'article portant ce même titre écrit pour justifier sa tentative et publié en 1938 met en évidence son interprétation religieuse du nô : il qualifie le nô de « drame sacré » et il le compare aux « autos espagnols », c'est-à-dire au théâtre religieux édifiant des siècles d'or, dont la forme la plus célèbre est l'auto sacramental. Il va sans dire que ce spectacle sacré est le miroir de la cosmologie claudélienne. Chez de nombreux commentateurs occidentaux du nô, il est d'usage de rapprocher le nô du théâtre grec ou de l'opéra. L'auteur de *Soulier de satin* est le premier à associer le nô au théâtre sacré espagnol de l'âge baroque. Cette comparaison singulière nous permet de faire une hypothèse selon laquelle il considère que le nô serait une sorte de « parabole », un théâtre sacré, dont tous les éléments seraient porteurs de l'au-delà. Le nô onirique, de la première à deuxième partie, n'est-il pas pour lui la transformation d'une « anecdote » en une « parabole », de la même manière que tout son drame transpose l'histoire humaine des individus dans le registre du général et du paradigme ?¹⁸⁾

mais cet oratorio montre la Joie dans l'acte de la mort sacrificielle. Le spectacle indique en effet la transformation de l'héroïne, de Jeanne la Pucelle terrestre en Jeanne la Sainte éternelle. Il faut souligner qu'à la fin, le cercle du sacrifice et de l'envol de l'âme s'étend jusqu'au public et l'englobe dans la communion. Claudel écrit dans la didascalie que « la foule s'est rassemblée devant l'échafaud, hommes, femmes et enfants, formant transition avec le Chœur et le Public ». N'est-ce pas aussi une transformation claudélienne de l'interaction de la scène et du public du nô ?

17) Paul Claudel, *Théâtre*, tome II (*Th.II.*), édition publiée sous la direction de Didier Alexandre et Michel Autrand, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1368.

18) Cf. Ayako Nishino, *op. cit.*, p. 604–615.

Le Festin de la sagesse est donc une adaptation du nô à la manière de l'auto sacramental. Ce nouvel oratorio a pour sujet la fameuse parabole du festin dans Le Nouveau Testament, « un des épisodes les plus essentiels du grand drame de rédemption » (*Th.II.*, p. 1373). Pour ne citer que quelques exemples, une des affinités avec l'*auto* espagnol existe dans la scène finale, où on assiste à la mise en spectacle du repas eucharistique. Mais on trouve aussi des affinités avec le nô dans la dramaturgie qui repose sur un seul protagoniste, la Sagesse.

Dans cette adaptation intentionnelle du nô par Claudel, une image de la Sagesse, notamment au moment de son apothéose dans la dernière scène, nous fait penser à une image de l'Ange japonais qu'il a vu dans le nô *Hagoromo*. Cet Ange, raconté à Rosalie, indique le chemin vers le ciel, comme sa bien-aimée qui l'invite vers le bon chemin. Aux yeux de Claudel, l'Ange japonais ne rejoint-il pas la figure féminine idéale de son propre univers ? En effet, il semble qu'il transforme *Hagoromo* en drame chrétien dans son essai d'adaptation du nô de 1934, comme s'il voulait que la Sagesse exauce ce que l'Ange japonais n'a pas accompli.

Au moment du Festin final, la Sagesse revêt sa « robe d'éternité » pour prendre place au milieu du peuple, comme le shite de la seconde partie qui s'habille plus somptueusement que dans la première partie : la Sagesse « se roule et s'enveloppe dans une étouffe d'argent éblouissante, colorée à l'extérieur de toutes sortes de dessins. » (*Th.II.*, p. 643). Sur le trône, elle apparaît avec « une énorme couronne de cristallerie éblouissante. » (*Ibid.*). Toutes ces descriptions font penser à celles de l'Ange japonais vu par Claudel. Dans son *Journal*, il décrit l'apparition de l'Ange entouré d'une « Auréole d'or » (*J.I.*, p. 574), une espèce de couronne. Dans l'essai, il esquisse les merveilleux motifs brodés des costumes et compare l'élévation de l'Ange à une « colonne de neige et d'or ».

D'après le dessin d'Audrey Parr, reproduit dans le livre de Yehuda Moraly, la posture de la Sagesse est toute droite, elle élève un bras comme une

colonne, comme si elle voulait toucher au Ciel¹⁹⁾. Curieusement, cette image se ressemble à une estampe japonaise qui désigne l'Ange de *Hagoromo*. Il s'agit d'une des pages des *Cent pièces du nô* de Tsukioka Kôgyo que Claudel a possédé dans sa bibliothèque de Brangues²⁰⁾. En effet, comme le témoigne une lettre de Claudel à Audrey Parr, chargée des costumes, ils élaborent des idées sur les costumes de ce spectacle en consultant ces albums japonais²¹⁾.

Bien entendu, ces points de rencontre au niveau des costumes ne sont que formels. Entre le drame japonais d'*Hagoromo* et le drame claudélien de la Sagesse, il y a un écart énorme : l'ange japonais, héroïne bouddhiste se contente de léguer la danse bénéfique, alors que l'héroïne chrétienne s'engage dans le chaos de l'Homme pour le sauver. La Sagesse elle-même est le chemin, comme le chante le chœur, et c'est ce chemin que Claudel a voulu voir dans le geste de l'Ange japonais. Ce chemin réunit la salle et la scène, et le théâtre se transforme en un lieu de communion des saints. Grâce à la Sagesse qui est le chemin, l'union entre la divinité et l'humanité se réalise à la manière de l'auto sacramental dans cette adaptation claudélienne du nô.

Ainsi, nous avons vu comment Claudel a adapté le nô. C'est le réalisme mystique qui caractérise son art du remaniement. Bien qu'il comprenne l'aspect symbolique du nô, lorsqu'il se l'approprie en tant que « créateur », il ose donner une forme concrète à ce symbolisme.

19) Yehuda Moraly, *Claudel metteur en scène : La frontière entre les deux mondes*, Presses universitaires franc-comtoises, 1998, p. 210.

20) Catalogue de l'exposition « Tsukioka Kôgyo-1869-1927- Cent pièces de nô, Estampes japonaises », présentée à la Maison Ravier de Morestel du 28 juin au 25 octobre 2015, Edition AMRA-Siège social Mairie-38510 Morestel, page de couverture.

21) « toute une série d'albums japonais simplement estapafourdissant ! Des costumes de nôs inouïs. On peut y puiser à pleines mains » lettre 97, le 25 juillet 1935, Château de Brangues, *Cahier Paul Claudel 13, Lettres de Paul Claudel à Elisabeth Sainte-Marie Perrin et à Audrey Parr*, Gallimard, 1990, p. 331.

III. Réception au Japon en tant que la création de « nouveau nô »

Reste à voir comment l'ouvrage de Claudel se transforme en « nouveau nô » par les Japonais. C'est en 1968, à l'occasion du centenaire de la naissance du poète qu'a eu lieu la première tentative de ce genre²²⁾. Il s'agit de la représentation sous forme du nô de *La Femme et son ombre*. On sait que ce mimodrame a été joué sous forme du kabuki en mars 1923 au Théâtre Impérial, mais Claudel parle de cette pièce comme « une espèce de nô »²³⁾. Ici, nous ne traitons pas ce « nouveau nô » dont le titre japonais *Onna to kage*. Juste un mot : ce drame a été encore une fois adapté en « nouveau nô » intitulé *Omokagé*, en 2017 à Kyoto et en 2018 à Tokyo.

Deux « nouveaux nô » inventés par Watanabe

Notre intérêt se concentre sur deux « nouveaux nô » inventés par le metteur en scène, spécialiste de Claudel, M. Watanabe. En 2001, *La Muraille intérieure de Tokyo ou l'Ombre double* a été créé à Brangues. A l'occasion du cinquantenaire de la mort du poète en 2005 est né le deuxième nô claudélien *Le Nom de la Rose ou les pivoines de Hasédéra*²⁴⁾.

La Muraille intérieure de Tokyo ou l'Ombre double (2001)

A la différence du « nouveau nô » d'après *La Femme et son ombre* de

22) Cf. Notre article en japonais, « De nouveaux Nô inspirés de l'œuvre de Paul Claudel », *Revue de Hiyoshi, langue et littérature française*, N65, octobre 2017, Université Keio, p. 79–100.

23) Cf. Ayako Nishino, « La réception japonaise des Nô claudéliens : *La Femme et son ombre*, de 1923 à 2005 » in *Paul Claudel et l'histoire littéraire*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 465–478.

24) Pour les deux pièces, la danse et la musique sont composées par l'acteur du nô Kanze Hideo. Désormais Paris, Aix en Provence, Tokyo, Kyoto accueillent le public passionné de ces nô claudéliens.

1968, il s'agit du « montage scénique de textes japonais de Claudel ». Le nô de 2001 est imaginé à partir des poèmes sur la *Muraille intérieure de Tokyo* et des dernières séquences de la deuxième Journée de *Soulier de Satin*, écrites à la même époque, telles « Saint Jacques –La constellation Orion », « L'Ombre double », et « La Lune ».

Un soir d'automne. Un jeune homme (le waki), chercheur de Claudel, rencontre l'esprit du vieux poète Claudel (le shite). Le vieillard fantomatique lui parle de « l'Ombre double » qui n'a jamais été représenté sur scène. Il disparaît en laissant entendre qu'il souhaite qu'un acteur japonais incarne l'Ombre double. Le jeune homme danse en attendant. Apparaît aussitôt l'Ombre double (le tsure) sous une figure doucement féminine ; il porte accusation contre un homme et une femme, créateurs d'une ombre sans maître, comme dans les pages du *Soulier de Satin*. L'Ombre double exprime son ressentiment par la danse tandis que le jeune homme, hanté par cette Ombre double, danse aussi. L'Ombre double énonce la réplique de Prouhèze dans la scène de la Lune, tandis que le jeune homme hanté dit celle de Rodrigue dans la même scène. Aussitôt réapparaît le vieillard, mais sous une figure de Saint Jacques (le shite de la seconde partie). Ce saint personnage explique l'union éternelle des amants au Ciel²⁵⁾ et disparaît²⁶⁾.

L'aspect merveilleux de ce spectacle est assuré par le livret poétiquement tissé de la belle traduction des textes claudéliens, auquel s'ajoutent la chorégraphie, la musique et les costumes splendides. En plus, au niveau de la

25) « Quand la terre ne sert qu'à vous séparer, c'est au ciel que vous retrouverez vos racines » « Car bien que j'aie l'air immobile, je n'échappe pas un moment à cette extase circulaire en quoi je suis abîmé. Levez vers moi les yeux, mes enfants, vers moi, le Grand Apôtre du Firmament, qui existe dans cet état de transport. » *Le Soulier de satin*, Deuxième journée, scène VI Saint Jacques, *Th.II.*, p. 342.

26) Cf. Brochure distribuée lors de la représentation en mars 2005 à Tokyo, organisée par les jardins suspendus, p. 12–15.

mise en scène, M. Watanabe introduit toutes ces caractéristiques du nô qui ont frappé « Claudel spectateur », par exemple, la gestuelle significative de *Sumidagawa* ou la danse de cérémonie d'*Okina*, etc. Sans entrer dans les détails, ce qui est remarquable dans ce « nouveau nô », c'est le dénouement positif, ouvert à la spiritualité. A travers ce nô, on trouve deux sortes de quiétude, pour ainsi dire. D'une part, la rancœur de l'esprit du poète Claudel a trouvé une issue positive, car l'acteur japonais incarne littéralement l'Ombre double grâce à la représentation. D'autre part, le ressentiment de l'Ombre double envers les deux amants est apaisé par la parole de médiateur Saint Jacques comme dans le drame du *Soulier de satin*.

Le Nom de la Rose ou les pivoines de Hasédéra (2004)

Le deuxième « nouveau nô » de M. Watanabe, *le Nom de la Rose ou les pivoines de Hasédéra* est inspiré des poèmes dans *Connaissance d'Est* et dans *Cent phrases pour éventails* et de quelques pages de *Partage de Midi*.

Un jeune homme, poète-chercheur de Claudel, fait un voyage en Chine suivant la trace de l'auteur de *Connaissance de l'Est*. A Fou-Tchéou, dans une « humble caverne » appelée « le Temple de la conscience », il rencontre une bonzesse, qui est l'esprit d'Ysé (le shite). En contemplant le torrent de la cascade, il entre dans une méditation et est entraîné dans le monde intérieur d'Ysé fantomatique, c'est-à-dire dans une tragédie d'amour interdit décrit dans le *Partage du midi*. Au poète qui lui demande l'origine du nom d'Ysé, l'esprit d'Ysé répond en laissant entendre qu'elle est Rose elle-même, héroïne de ce drame et disparaît. A l'intermède, l'esprit enfantin du temple conseille au poète d'aller au Temple Hasé du Japon, « pour savoir ce qui se cache de rose au fond des pivoines blanches de hasédéra²⁷⁾ », comme c'était écrit dans le poème 18

27) Paul Claudel, *Œuvre poétique (Po.)*, textes établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 706.

de *Cent phrases*. Amené au temple Hasé, le poète plonge dans la lecture des poèmes de ce recueil. Aussitôt apparaît le kannon (bodhisattva sous forme féminine), qui est l'esprit de pivoine, qui est en effet une réapparition du shite, l'esprit d'Ysé. Le chœur chante un merveilleux texte tissé de poèmes sur la Rose dans *Cent phrases*. Et le kannon danse et disparaît dans l'obscurité, en ne laissant apparaître que ses pieds d'or, comme dans cette belle image de poème 106 : « Un fût énorme et pur qui se dérobe aussitôt au sein d'un noir feuillage Kwannon au temple de Hasé dont on ne voit que les pieds d'or. » (*Po.*, p. 728)²⁸⁾

Beauté enivrante, ce spectacle invite le public vers le monde imaginaire onirique. Encore une fois, nous retrouvons l'image d'Ysé-ange cette fois en Kannon avec une « colonne », ici, un « fût » de colonne du temple japonais.

Ce « nô onirique en deux parties » attend un dénouement positif qui apporte une sorte de quiétude, comme le « nouveau nô » de 2001. Selon M.Watanabe, la première partie qui se déroule dans la montagne en Chine chante la Nature d'une manière pathétique, avec le souvenir amer du *Partage de midi*, alors que la seconde partie qui se passe au temple japonais évoque la Nature d'une manière euphorique comme un Paradis terrestre²⁹⁾. Il y a eu une sorte de solution ou de purification du souvenir des passions dévorantes. C'est comme si l'amour tragique de *Partage de midi* se transfigurait en l'amour éternel du *Soulier de satin*, avec le recul du temps au Japon dans le regard contemplatif du vieux poète.

Ainsi ces deux « nouveaux nô » de M.Watanabe amènent le dénouement positif avec une sorte de salut. En plus, on peut trouver un autre point commun. Il s'agit du caractère actif du waki ou du personnage qui lui correspond. En effet, dans les deux pièces, le waki se transforme en héros claudélien et joue son rôle comme s'il était un véritable héros dramatique. Dans le nô de

28) Cf. Brochure, *op. cit.*, p. 3-7.

29) Brochure, *op. cit.*, p. 9, note 32.

la *Muraille*, le jeune homme danse comme « pierrot lunaire » et hanté par l'Ombre double, joue le rôle de Rodrigue, en donnant voix à la parole de cet amant tragique. Dans le nô du *Nom de la Rose*, le poète, entraîné dans le monde intérieur de l'esprit d'Ysé, chante le duo d'amour dans *Partage de midi*.

Ce caractère « actif » du waki dans ces « nouveaux nô » diffère de celui généralement « passif » du waki dans le nô onirique traditionnel. Nous disons « passif » dans le sens où le waki n'a pas de rapport dramatique avec le shite ; souvent moine voyageur, le waki n'est qu'un témoin, un personnage secondaire extérieur au récit personnel et dramatique du shite. Or, un nô comme *Yôkihi*, que Claudiel cite précisément dans son essai, présente un waki à caractère actif qui voyage intentionnellement à la recherche du shite. Rappelons que Claudiel donne au waki une fonction active et dramatique, contrairement à l'opinion japonaise, selon laquelle le waki n'a qu'un rôle secondaire, puisque le nô se concentre uniquement sur le drame intérieur du shite. Ces « nouveaux nô » comportent donc le même caractère que le « nô tel que Claudiel l'a compris ».

De la même manière, le dénouement positif qui caractérise ces deux pièces du « nouveau nô » pourrait correspondre aussi à la lecture claudélienne du nô. Le nô est pour lui une sorte de parabole, qui donne un sens positif du point de vue de l'éternité au monde terrestre. Rappelons que cette lecture claudélienne du nô a été adaptée sous forme de l'oratorio dramatique.

Le dernier « nouveau nô » claudélien *Jeanne d'Arc* est précisément inspiré de l'oratorio dramatique *Jeanne d'Arc au bûcher*. Naturellement, ce nô joué en 2012 en France apporte un dénouement positif. Le chœur fait l'éloge du sacrifice de Jeanne qui monte au ciel. Le public assiste à une sorte de cérémonie pour apaiser l'âme de Jeanne. Sans entrer dans les détails³⁰⁾, nous

30) Cf. Ayako Nishino, « De *Jeanne d'Arc au bûcher* au nouveau nô *Jeanne d'Arc* », in *L'Oiseau noir*, No. 19, 2017, p. 36–68, résumé en français, p. 69–72.

nous contentons de constater qu'à la dernière scène de ce nô, on retrouve encore une fois l'image de l'ange qui unit Rosalie, Ysé, l'ange de *Hagoromo*, la Sagesse, voire l'image féminine initiatrice du héros claudélien. En effet, l'image de Jeanne qui monte au ciel se superpose, à nos yeux, à celle de l'Ange de *Hagoromo* qui « monte au Ciel en une colonne de neige et d'or », ici, en une colonne de flamme éblouissante.

En guise de conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons constater que parfois autour de l'image de l'Ange, le regard de Claudel « spectateur » « essayiste » « créateur » croise bien le regard japonais sur l'œuvre de Claudel. L'étude de cet aller-retour serait complétée par l'analyse de la critique française et japonaise de ces « nouveaux nô ». Faute de documents, une partie de la critique française sur ce type de nô serait précieuse. Anne Ubersfeld, spécialiste de Claudel, après avoir vu *La Muraille intérieure de Tokyo ou l'Ombre double*, découvre une universalité qui rapproche Claudel et le nô: « Que nous dit le nô, si ce n'est ce retour du passé qui donne son sens à une vie ?(…) L'esthétique du nô est ici l'image même du poétique selon Claudel.³¹⁾ »

Certaines pièces de l'« oratorio dramatique » chez Claudel, qui est une adaptation du nô, et certaines pièces de « nouveau nô » inspirées de son œuvre se rencontrent dans la même issue positive, ouverte à la spiritualité. La représentation de ces pièces françaises comme japonaises enveloppe la scène et la salle dans une sorte d'harmonie. Peut-être ce serait la raison pour laquelle certaines pièces de « nouveau nô » claudélien ne cessent d'être jouées dans les deux pays. Ces « nouveaux nô » inspirés par l'œuvre de Claudel aussi bien que le nô en général et les drames claudéliens visent sans doute la confirmation de cette harmonie entre la scène et la salle, ce lien qui

31) Anne Ubersfeld, « point de vu » in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, No. 164, 2001, p. 16.

unit chaque individu à l'univers, en l'invitant vers l'ailleurs. Le nô, plus encore du fait qu'il est éclairé par le regard de Claudiel, doit être inscrit au patrimoine culturel mondial.

付記：本研究は JSPS 科研費 JP18K12345 の助成を受けたものである。