



CLASSIQUES
GARNIER

HAYASHI (Masakasu), WASSERMAN (Michel), « En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 212, 2014 – 1, *Correspondance Paul Claudel - Édouard Herriot*, p. 73-81

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2859-3.p.0073](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2859-3.p.0073)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Ayako NISHINO, *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Cet ouvrage composé à partir d'une thèse intitulée « L'influence du théâtre nô sur la synthèse des arts de Paul Claudel » soutenue à l'Université de Paris IV en janvier 2011, démontre l'ampleur des apports du nô sur l'ensemble des ouvrages de Claudel – œuvres dramatiques, essais poétiques, réalisations scéniques. Il évoque l'importance décisive de sa rencontre avec le nô, non seulement sur son univers littéraire, mais aussi dans l'histoire de la réception occidentale du nô depuis le XVI^e siècle.

Le livre se compose de trois parties intitulées respectivement « Claudel et le nô », « De l'esthétique japonaise à l'esthétique claudélienne », « L'adaptation claudélienne du nô ».

Bien que Claudel se soit intéressé aux différentes formes du théâtre japonais, tels le kabuki et le bunraku, son interprétation du nô est plus approfondie. D'abondantes archives prouvent, à travers des exemples concrets (malgré un certain nombre de redites), que Claudel était captivé par le théâtre nô dont il avait saisi la spécificité. Sa fascination pour cet art s'inscrit, au même titre que le théâtre grec, le théâtre shakespearien, l'opéra de Wagner, le théâtre symboliste européen, la liturgie catholique, le théâtre extrême-oriental, le théâtre espagnol ou le ballet de Nijinski (p. 248), dans sa recherche sur la synthèse des arts, reflétant sa propre vision de l'univers.

Son attitude pourrait évoquer celle d'Antonin Artaud. Cependant, si ce dernier a concentré son intérêt sur le théâtre balinais sans pour autant puiser aux sources, Claudel a eu une connaissance directe du nô. Il est parvenu à une compréhension approfondie grâce aux nombreuses connaissances acquises dans les ouvrages de spécialistes ou japonologues comme Noël Péri, Arthur Waley et Gaston Renondeau qui rencontraient un véritable succès (p. 339).

Son essai sur le nô de 1926 et son article publié en 1938, à la fois philosophique et poétique, se démarquent d'autres écrits, tant par leur contenu que par leur style littéraire qui pourrait être qualifié d'« essai poétique ». Le texte relève à la fois du domaine scénique et dramatique en mettant en œuvre des comparaisons et des métaphores originales, et

en exerçant une influence considérable sur les lecteurs des générations suivantes.

Son interprétation perspicace et originale du nô lui a inspiré cette formulation célèbre à l'appui du modèle du « nô onirique en deux parties » : « le nô, c'est quelqu'un qui arrive ». Ce quelqu'un, c'est le *shite*, le protagoniste dans le nô, l'habitant de l'autre monde, qui franchit le seuil de la mort pour raconter son émotion du passé. Ce « visiteur pathétique » apparaît devant le *waki*, l'habitant du monde d'ici-bas qui « regarde et attend, celui qui vient attendre » d'après Claudel.

C'est grâce à son exquise sensibilité qu'il saisit la quintessence scénique et dramatique des mimiques, de la danse, des costumes et des accessoires parmi lesquels il apprécie notamment la valeur dramatique et spirituelle de la manche, du masque et de l'éventail. Il accorde aussi une grande importance aux éléments sonores, en ayant recours à une métaphore en rapport avec le rêve.

L'originalité de la lecture claudélienne réside aussi dans l'interprétation du chœur du nô. Il définit ses fonctions comme un narrateur omniscient, « porte-parole du *shite* et du public » « amplificateur » de l'action sur scène. Il souligne également l'impassibilité quasi stoïque du chœur (p. 207) dont il s'inspire dans ses propres créations.

Il n'en reste pas moins que Ayako Nishino constate les limites de cette vision du nô qu'elle qualifie d'*écarts négatifs* dans le dernier chapitre de la première partie intitulée « Originalité de la vision de Claudel dans l'histoire de la réception du nô en Occident ».

Claudel expose d'abord ses réserves à l'égard du bouddhisme répandu en Inde et en Chine, notamment à cette conception-clé du *karma*, opposé à sa vision chrétienne.

Mais le silence de Claudel à l'égard du *kyôgen*, pièces comiques jouées entre les pièces de nô dans une représentation, est plus problématique dans la mesure où l'on connaît son goût pour le comique et la bouffonnerie à travers certaines de ses œuvres. Certes, il s'est référé à l'*ai kyôgen*, « l'intermède » inséré entre deux parties d'une pièce de nô dans ses écrits mais il a passé sous silence, même dans son *Journal*, le *kyôgen* à proprement parler, genre inclus dans une journée de nô à laquelle il a assisté.

L'auteur émet l'hypothèse qu'« il ne retient peut-être pas grand-chose de la représentation et garde un silence prudent » (p. 295), d'autant que le goût de l'auteur de *Protée* pour la farce rejoint son intérêt pour

le théâtre à l'état naissant et que sa curiosité porte sur les mécanismes générateurs du jeu. Ayako Nishino en conclut que « le monde trivial du *kyôgen* qui ne s'ouvre pas au monde spirituel paraît à Claudel moins attirant que le nô » (p. 310).

Claudiel se montre également réservé à l'égard des figures de style spécifiques du texte japonais. L'auteur consacre la seconde partie à l'analyse de *Le Poète et le Shamisen* (1926) dans lequel elle démontre en détails les différents procédés rhétoriques développés par le poète, comme le *mot pivot* (jeu sur le double sens) utilisé en tant que jeu d'enchaînement des images. Il s'agit de la confrontation d'essais sous la forme curieuse de dialogues entre le Poète et son interlocuteur le Shamisen, qui sont en fait la double face de Claudel, proche de l'écriture poétique et dramatique du nô onirique, en se référant au thème fictif du voyage dans le sillage de la tradition de la littérature japonaise *michiyuki* (littéralement *parcours d'un chemin*) avec toutes les divergences que cela comporte inévitablement.

L'une des clefs de sa compréhension profonde du nô est à rechercher dans l'intérêt qu'il porte à la philosophie orientale, ce qui est également développé dans cette partie. Notamment la philosophie zen qui sous-tend l'adage et l'aphorisme de Zeami, fondateur du nô, interprété et assimilé dans la vision chrétienne de Claudel en faisant écho au taoïsme qui l'a fasciné dès 1898 en Chine, si bien que taoïsme et zen sont intégrés dans sa vision catholique (p. 369).

Dans la dernière partie, nous appréhendons une évolution de la conception claudélienne du nô à travers ses œuvres dramatiques : d'abord des pièces écrites pendant son séjour au Japon (1922-1926), des mimodrames comme *La Femme et son ombre* que Claudel lui-même a défini comme « une espèce de nô » et *Le Peuple des hommes cassés*, ainsi que certains passages du *Soulier de satin*. Puis un nouveau genre appelé l'*oratorio dramatique* que Claudel a élaboré, au contact du nô et mû par sa pensée catholique, à partir de 1927 après l'achèvement du *Soulier de satin*, tels *Le Livre de Christophe Colomb*, *Jeanne d'Arc au bûcher* et *Le Festin de la Sagesse* qualifié d'« adaptation du nô » par l'auteur lui-même. Enfin *Le Chemin de la Croix n° 2* (1952), mime liturgique.

Claudiel adapte ou transpose certains éléments du nô mais il les remanie ou les transforme aussi, en apportant une modification libre ou radicale à la faveur de sa propre esthétique. Par exemple, *Le Livre de Christophe Colomb* montre des similitudes avec la pièce *Atsumori*, nô de guerrier auquel Claudel se réfère dans son étude. Mais l'invention du

personnage de l'*Explicateur* résulte de son interprétation personnelle : il s'éloigne du nô authentique et se rapproche de l'aspect métathéâtral. Dans *Le Festin de la Sagesse*, le nô est sublimé, élevé au niveau de l'*auto sacramental*, modèle espagnol.

Claudel s'intéresse moins au texte du nô qu'à sa théâtralité. Il met notamment en œuvre le principe de « *jo-ha-kyû* », support de la progression dramatique du nô, ainsi que l'interaction entre la scène et la salle et la participation spirituelle du spectateur. Le nô adapté par Claudel acquiert une dimension plus spirituelle, étroitement liée à sa cosmologie, qui diffère du nô authentique.

En conclusion, l'auteur revient sur l'originalité de l'adaptation claudélienne du nô, par rapport à celles de Pound, Yeats et Brecht. Chez Claudel, qui, seul, a eu un contact direct avec le nô, la confrontation avec la réalité de cet art a non seulement confirmé ses idées latentes mais l'a aussi incité à renouveler son esthétique dramatique et à créer un spectacle dans lequel s'unissent scène et salle, visible et invisible, en quête spirituelle de la synthèse des arts.

Masakazu HAYASHI

L'Oiseau noir, n° XVII, Cercle d'études claudéliennes au Japon, 2013.

Le copieux numéro XVII de *L'Oiseau Noir*, qui comporte diverses études rédigées en langue japonaise, s'ouvre sur un article en français, « La dramaturgie claudélienne et le théâtre japonais », où Shinobu Chujo revient d'emblée sur le regrettable différend signalé par Hubert Martin dans le numéro 205 du Bulletin (p. 75-76). Le lecteur pouvant se reporter s'il le souhaite à la source en question, nous ne reviendrons pas ici sur cet incident lié à la récente parution du *Théâtre en Pléiade*, et au traitement dont la contribution de M. Chujo aux textes de présentation aurait alors fait l'objet. S'ensuit un développement où M. Chujo pointe les éléments constitutifs selon lui de la vision claudélienne du nô, à savoir la présence d'un nécromant, le *waki* (deutéragoniste), suscitant l'apparition d'un revenant, le *shite* (protagoniste), leur rencontre à la « frontière entre les deux mondes » et la réactualisation du passé par le *shite*, lequel revit les événements dramatiques qui retiennent son esprit attaché à la terre et lui interdisent d'atteindre au salut bouddhique. Ayant constaté que certains de ces éléments préexistaient chez Claudel à la découverte du nô, comme dans *Le Repos du septième jour*, M. Chujo revisite les textes dramatiques que Claudel a pu écrire sous l'influence de ce théâtre qui l'a passionné, estimant que *La Sagesse ou la Parabole du Festin* est la pièce la plus proche de cette source japonaise : pour autant, il est selon lui illégitime de voir des nôs authentiques dans le théâtre claudélien, les écarts dramaturgiques étant par trop importants, et par ailleurs il est aux yeux de M. Chujo impossible de reconnaître dans quelque texte dramatique claudélien que ce soit la trace de ces farces intercalées entre les nôs au cours de la journée de représentation, ou *kyôgen* : si Claudel n'a pu vraisemblablement manquer d'en voir au cours des programmes auxquels il a assisté, M. Chujo souligne qu'il n'en fait jamais état dans ses écrits publics ni privés.

Poursuivant dans « Le Mikado et la Grèce » une étude sur « La divinité japonaise chez Paul Claudel » dont la première livraison – « Nature-Divinité-<Ténèbres> » – est parue en 2012 dans une publication de l'Université Keio, Atsushi Ode rappelle la dette de Claudel à l'égard de Daniel Clarence Holtom (1884-1962), l'un des premiers étrangers à avoir étudié le shinto au Japon même ou il prêcha la religion baptiste et enseigna : Claudel cite nommément la thèse de Holtom sur la philosophie politique du shinto moderne dans sa conférence de Nikko, « Un

regard sur l'âme japonaise », associant notamment le terme japonais désignant la divinité (*kami*) à la notion de *mana*, que l'anthropologue de la Mélanésie Robert Henry Codrington (1830-1922), qui la mit en évidence, définit comme « un vecteur diffus de pouvoir spirituel ou d'efficacité symbolique supposé habiter certains objets ou personnes ». C'est ainsi que le folkloriste japonais Shinobu Orikuchi (1887-1953) fut amené sous l'influence de Codrington à considérer que l'Empereur du Japon était dépositaire d'un pouvoir charismatique à caractère divin, l'âme (*tamashi*), qui lui était transmis par la lignée de ses ancêtres.

Claudél lui aussi semble adopter spontanément cette interprétation de l'essence impériale, mais il le fait de façon diffuse et sans théoriser, par le biais de quelques proses poétiques telles que « Meiji » où il considère que « L'Empereur du Japon est présent comme l'âme [...], il n'intervient pas, il ne se mêle pas ouvertement des affaires de son peuple » : Atsushi Ode perçoit dans cette conception claudélienne comme une anticipation de la fonction purement symbolique qui sera celle de l'Empereur dans la constitution démocratique imposée par les Américains après la Seconde Guerre mondiale.

Par ailleurs, l'auteur estime que Claudél fait de cette incorporation par l'Empereur d'une qualité d'ordre spirituel qui en quelque sorte le dépasse une lecture qui doit à la familiarité du poète avec le monde grec, où le héros est littéralement agi par le dieu qui s'est emparé de lui et peut être amené à ne pas comprendre son propre comportement. Ceci n'est évidemment pas sans relation avec la conception que Claudél a du nô, dont il ne retient que le répertoire de possession, ni avec le ressort dramatique de *La Femme et son Ombre*, où ce qui est en fait le *mana* de la femme morte s'est emparé de la maîtresse nouvelle, qu'elle manipule comme une marionnette avant de la tuer.

Adaptant un chapitre de sa thèse de doctorat récemment publiée chez Garnier, Ayako Nishino se fonde sur l'incipit du « Poète et le Shamisen » (« Et qui m'empêcherait [...] de calligraphier, les doigts déjà m'en démangent ! une jolie relation de mon voyage, dans le goût de ces anciens itinéraires japonais dont j'ai là les échantillons ») pour consacrer un développement à la relation entre « Claudél et le *michiyukibun* », évocation conventionnelle d'un parcours fictif à travers des lieux consacrés par la mémoire collective. En l'occurrence, et même si Claudél se réfère à un voyage d'agrément réellement effectué sur la Mer Intérieure japonaise en mai 1926, le poète se joue de fait de la géographie et du

temps, farcissant même son texte d'allusions à des voyages effectués à peu près à la même époque dans d'autres contrées (Cambodge, Espagne) et détournant par une interprétation personnelle la valeur de toponymes japonais qui ne sont certes pas connotés pour le lecteur occidental comme ils le sont pour la collectivité japonaise. Ayako Nishino pose donc la question : le dialogue claudélien serait-il une adaptation par le poète du *michiyuki-bun* ? Renvoyant notamment à l'importante étude que la japonologue Jacqueline Pigeot a consacrée à ce topos, Ayako Nishino observe que Claudel ne connaît guère de ce « parcours de la route » que celui qui est énoncé dans le nô : par le *waki* (souvent un moine itinérant) au début de la pièce, où ce passage chanté a notamment pour fonction de définir poétiquement le lieu de l'action dans un théâtre sans décor, mais aussi dans certains cas par le *shite*, qui confère en revanche à ce voyage de retour vers ce qui est le plus souvent le lieu d'un malheur irréparable une intense valeur dramatique et lyrique. Ayako Nishino se livre à une étude de la valeur suggestive, appelant une participation active du lecteur, que Claudel confère dans son dialogue à certains toponymes japonais célèbres (Nara, Ise, Miyajima). Après quoi, pointant certes les différences entre les deux démarches (Claudel s'exprime à titre individuel, pas dans un système de connotations reçues par la collectivité, par ailleurs son optimisme et son dynamisme catholiques ne peuvent se satisfaire du sentiment douloureux de l'impermanence bouddhique), Ayako Nishino estime que Claudel est attiré dans le *michiyuki* du nô tant par la symbolique de la route comme parcours de la vie humaine que par la valeur poétique et musicale des effets rhétoriques, et que l'on peut en ce sens recevoir « Le Poète et le Shamisen » comme une version claudélienne du *michiyuki*, à savoir une interprétation personnelle par le poète catholique de la culture japonaise.

Se fondant sur les souvenirs du grand maître de peinture traditionnelle Takeuchi Seiho, qui rappelle dans un texte de 1928 que Claudel, au cours d'une de leurs rencontres à Kyoto, lui aurait déclamé un poème où il dépeignait le Japon comme un archipel flottant vaguement au loin sur une mer éclairée par la lune, Ryo Gakutani, doctorant à l'université de Tokyo, s'interroge sur la question de l'insularité : le Japon pour Claudel est-il « jardin enchanté ou prison » ? Pour reprendre en effet les termes du *Journal*, « le Japon est un jardin enchanté, mais refermé sur lui-même », et le pays, dans ces années d'après-Première Guerre mondiale où sa politique d'expansion en Chine a dressé contre lui « une espèce de

bloc anglo-américain » (lettre à Alexis Leger du 25 octobre 1923), est devenu lui-même comme un « Robinson international » que la France a tout intérêt à prendre sous son aile pour lui servir de « correspondant dans le Conseil des Nations » et « faire comprendre ses désirs et ses sentiments » (*ibid.*), mais de façon plus profonde c'est le pays lui-même, « très ancienne civilisation », qui est isolé par sa propre culture de la « civilisation moderne » (*Excelsior*, 26 août 1921).

Les îles, ce sont donc bien entendu celles de la « Mer Intérieure au milieu desquelles [le poète s'est] réveillé ce matin de mai dans une splendeur inimaginable » (« Le Poète et le Shamisen »), mais elles n'ont pas toujours chez Claudel ce caractère idyllique, témoin « le petit trou au sec au milieu de la mer » de la scène entre Rodrigue et le Japonais dans *Le Soulier de Satin*, le « petit jardin bien fermé » et « l'immobilité » qui renvoie à « l'eau parquée, emprisonnée, condamnée, incapable de s'échapper et de fuir » du temple d'Angkor-Vat dans « Le Poète et le Vase d'encens », cette métaphore qui vaut autant pour le Japon que pour l'Asie tout entière. Et cependant, au sein du *Soulier* lui-même, « Quelles sont ces Îles la bas... » renvoie à la même vision édénique que « Le Poète et le Shamisen ».

À l'encontre donc d'un Michaux qui dans *Un barbare en Asie* tire parti de l'insularité du pays pour fustiger en un cliché rebattu « une mentalité d'insulaire, fermée et orgueilleuse », bien au-delà aussi d'un Loti qui se borne à exprimer son incompréhension du caractère japonais, Claudel, qui a vécu longtemps parmi les peuples d'Extrême-Orient, propose du Japon une lecture multiple, parfois même contradictoire, dont témoigne remarquablement son attitude face à l'insularité.

Nous manquons de place pour rendre pleinement justice au dernier quart de la livraison. Shinobu Chujo évoque dans des « notes de lecture » plusieurs études en volume parues en 2011 et 2012, et dues à Dominique Millet-Gérard, Jacques Houriez, Raphaële Fleury et nous-même, tandis que nous revenons pour notre part sur la *Chronologie de Paul Claudel au Japon*, sous la direction de Shinobu Chujo, dont la version française (qui faisait suite à l'édition japonaise chez Kress) est parue chez Champion en 2012. Le lecteur voudra donc bien se reporter au compte-rendu que nous consacrons à cet événement bibliographique dans le numéro 209 du Bulletin.

Les dernières pages de ce numéro XVII témoignent en version bilingue des réunions annuelles du Cercle d'études claudéliennes au

Japon (28 mai 2011 et 2 juin 2012). On relèvera à nouveau le résumé par Ryo Gakutani de deux communications qu'il a effectuées à cette occasion, ainsi qu'une présentation par Ayako Nishino de sa thèse de doctorat, « L'influence du théâtre nô sur la synthèse des arts de Paul Claudel », soutenue en 2011 à l'université Paris-Sorbonne et récemment publiée aux Classiques Garnier.

Le numéro témoigne de la richesse inaltérée de la recherche claudélienne japonaise, et atteste la reprise du flambeau par une nouvelle génération de spécialistes. Le Japon reste bien terre claudélienne.

Michel WASSERMAN