

Ce titre n'est pas de Claudel, mais suggéré par lui et plus précisément par le premier article qu'il ait consacré aux problèmes du théâtre : « Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames. » Il conserve à ses textes, nous a-t-il semblé, leur valeur de « propositions ».

© Éditions Gallimard, 1966.

PRÉFACE

Les problèmes techniques du théâtre ont passionné Claudel, très vite, dès la première réalisation d'une de ses pièces, L'Annonce faite à Marie, au théâtre de l'Œuvre en 1912. Jusque-là, il avait rêvé parfois au théâtre, en reprenant ses premiers drames ou lorsqu'il imaginait, dans L'Échange, le personnage de l'actrice, Lechy Elbernon; mais c'est en technicien déjà, autant qu'en poète, qu'il s'était intéressé au théâtre chinois ou qu'à l'issue, semble-t-il, de représentations wagnériennes données à Vienne, il avait noté quelques idées à propos de décors. Assistant aux répétitions, en 1912, il s'initie au travail du metteur en scène et du comédien; curieux, un peu fasciné, nullement rebuté par l'austérité de ces « études scéniques », il redécouvre son texte et le regarde vivre : « C'est vraiment passionnant, écrit-il alors à Gide, de travailler un geste, un ensemble, une attitude et de voir tout cela s'animer et prendre figure. » Un goût très vif lui en restera; toute sa vie, il se préoccupera dans le détail de l'interprétation de ses œuvres, intervenant dans les mises en scène, multipliant les conseils aux acteurs, établissant des projets pour des représentations qui, bien souvent, n'eurent pas lieu; il se préoccupera aussi du théâtre, d'une manière plus générale : attentif, poussé par une insatiable curiosité, il observera autour de lui, étudiera, réfléchira à ces problèmes. Ses lettres, les textes qu'il écrivit à propos de ses pièces fournissaient donc une ample matière, dans laquelle il fallut choisir, à laquelle aussi il convenait de donner un ordre.

La vie suggérait le plus simple, qui serait chronologique; les étapes d'elles-mêmes s'imposaient. Réverie autour du théâtre dont on trouve trace dans les premières pièces, dans quelques lettres, dans un poème; cette première période s'achève en 1912. Commencent alors les « années

d'apprentissage »; un apprentissage fait au hasard des réalisations, auprès de Lugué-Poe, d'Alexandre de Salzmann, de Jaques-Dalcroze, de Jacques Copeau; au hasard aussi des rencontres et des découvertes : à Hellerau, séduit par les tentatives dont il est le témoin, Claudel croit assister à un renouvellement total de l'art dramatique et tente, vainement d'ailleurs, de faire partager à ses amis français son enthousiasme; Nijinsky, au Brésil, lui révèle la danse; et quel inépuisable sujet de réflexions lui offre le théâtre japonais sous toutes ses formes : Nô, Kabouki, Bougakou, Bounrakou! On ne peut guère cependant parler d'influences, mais plutôt de « reconnaissances »; Claudel découvre, réalisé, ce dont il rêvait; il retrouve plus qu'il n'apprend et, dans ces contacts, puise moins d'autres idées que la confirmation des siennes. Le Soulier de Satin écrit — qui, seul peut-être de ses drames, porte la trace assez nette de telles préoccupations, — il ne perd point ce goût du théâtre; bien au contraire, il s'y abandonne plus librement, dégagé en quelque manière de son œuvre dramatique, qu'il estime achevée; il cède sans trop de réticences aux sollicitations de Philippe Berthelot, de Max Rheinhardt, d'Ida Rubinstein. Une période d'expériences dramatiques s'ouvre, qui ne se clôt, bien plus tard, qu'avec Le Ravissement de Scapin. On peut en effet, sans rien enlever à ces pièces de leur valeur, de leur signification profonde, considérer comme des « expériences » Sous le Rempart d'Athènes, Le Livre de Christophe Colomb, Le Festin de la Sagesse et L'Histoire de Tobie et de Sara; chacune d'elles fournit au poète l'occasion de recherches techniques; dans chacune d'elles il se propose de résoudre quelque problème de cet ordre; il s'en explique d'ailleurs volontiers; ainsi écrit-il, à propos du Livre de Christophe Colomb, « Le Drame et la musique » et « Un essai d'adaptation du Nô japonais » pour présenter Le Festin de la Sagesse. Après la guerre, l'œuvre trouve enfin son audience; c'est l'heure de l'« exploitation », celle où les rêves — il le faut bien — cèdent devant les contraintes matérielles; du moins Claudel réalise-t-il enfin certains d'entre eux.

L'ordre choisi pour ces textes soulignant cette évolution, cette variété, il importe surtout de dégager les constantes. On en relèvera aisément quelques-unes; certains thèmes resurgissent d'un texte à l'autre, certaines exigences s'expriment, dont Claudel ne veut démordre, sur lesquelles il ne transige jamais; la diction, le geste sont ainsi, dès la première représentation, l'objet d'une attentive et sourcilleuse observation, de minutieux conseils, qui ne vont pas sans gêner les acteurs et

dérouter les spectateurs. Des contradictions aussi apparaissent, qui reflètent la mobilité de l'imagination et des goûts du poète.

Car il n'y a pas de système dramatique claudélien; du moins, si nous avons pu déceler quelques lignes directrices, n'avons-nous point découvert celle qui nous eût permis d'organiser ces textes, d'établir un « traité de l'art dramatique », selon Claudel. Il y a certes — nous le notions à l'instant et nous y reviendrons — quelques exigences fondamentales; mais l'ensemble de ces textes offre surtout le spectacle d'une imagination foisonnante aux prises avec les techniques et les problèmes du théâtre, l'imagination d'un poète profondément, intensément convaincu que la « création » ne s'arrête pas à la publication de l'œuvre, qu'une mise en scène n'est point seulement la « réalisation » d'un texte, mais son « achèvement »; elle apporte, disait-il déjà à Pottecher en 1897, « la matière extérieure de l'expression »; plus tard, il dira que « l'idée emprunte à la fois et fournit à l'art tous les moyens en même temps de se traduire ». C'est dire que le poète collabore étroitement à la mise en scène, pour ce qu'elle lui apporte autant et plus que pour ce qu'il apporte. Une représentation est une « composition », ou une recomposition. Jamais Claudel n'a participé aux répétitions d'une de ses pièces seulement pour s'assurer de la fidélité des interprètes à son texte, mais pour découvrir avec eux, par eux, ce que ce texte allait devenir; les coupures, les reprises, les arrangements, tout ce nécessaire travail d'adaptation ne lui apparut jamais comme une soumission ennuyeuse à des contraintes extérieures, mais comme une source nouvelle et heureuse d'inspiration. S'il lui arriva sur l'instant de s'en plaindre, il est rare qu'il ne s'en soit ensuite félicité. « En art, il n'y a pas de définitif », il l'avait dit très tôt, avant toute expérience au théâtre; il en resta toujours persuadé. Tout pouvait toujours, à ses yeux, être défait, refait, reconstruit. Aussi presque chaque fois arrivait le moment où cette mobilité de l'auteur exaspérait son metteur en scène, le moment où il fallait « fixer », dit Jean-Louis Barrault, et où Claudel, lui, était disposé encore à tout revoir, à tout reprendre.

Le mouvement de l'imagination, chez lui — il l'a admirablement suggéré dans *La Légende de Prakriti* — va vers un incessant enrichissement : le moindre projet grossit, s'enfle démesurément; les idées s'enchaînent l'une à l'autre, s'accumulent et aussi se détruisent. Il propose, par exemple, un décor, et « la soumission » à peine faite, comme il dit de *Prakriti*, il en a déjà découvert un autre, meilleur, croit-il. Il demande à Darius Milhaud quelques arrangements musicaux pour *L'Annonce faite à Marie* et, quelques jours plus tard,

à force d'y rêver, suggère de transformer toute la pièce en opéra. Protée pourrait être joué; le voici qui laisse aller son imagination, invente un décor, puis deux, puis trois, des costumes, des jeux de scène; il revient, reprend, transforme, perfectionne... Comment toute réalisation ne le décevrait-elle pas, peu ou prou? Il est déjà au-delà; il a déjà d'autres idées, meilleures, pour monter la pièce.

Lié à ce mouvement d'enrichissement, à cet élan créateur, il faut noter un « rêve », qui est peut-être au centre de toutes ses recherches, de toutes ses tentatives, de toutes ses réflexions sur la pratique du théâtre; celui d'un « spectacle total », auquel le décorateur, le metteur en scène, l'acteur, mais aussi le danseur, et le compositeur, et le cinéaste prêteraient leur concours, apportant au poète l'aide de leur art. La parole ne suffit pas; à certains instants il lui faut le soutien de la musique; à d'autres c'est elle qui devient chant; elle a besoin du geste, mais le geste parfois doit devenir danse; la présence de l'acteur est parfois trop matérielle, le cinéma seul peut alors appuyer le texte... Tous ces éléments divers interviendraient en effet non pour le divertissement du spectateur, mais pour donner au texte sa portée véritable, toute sa puissance d'émotion. Ainsi s'expliquent ses tentatives : ballets, mimodrames, oratorios, opéras, films... Aucune des ressources possibles du théâtre ne lui paraît négligeable. Il voulut toutes les expérimenter pour les soumettre à la poésie. Ce spectacle total ne serait en effet que l'émanation même du texte.

Le premier problème que Claudel ait vraiment envisagé, avant même d'avoir vu jouer un de ses drames, comme le montrent des notes du Journal, est celui du décor. Ses goûts, tels qu'ils apparaissent alors, seraient plutôt « réalistes » : il faut, dit-il, donner à la scène une troisième dimension, refuser le trompe-l'œil, chercher à obtenir des couleurs vraies, et même, curieux souci du petit détail, éviter les « vêtements tout neufs ». En fait, pour L'Annonce faite à Marie, tant en 1912, à l'Œuvre, qu'en 1913, à Hellerau, il acceptera avec enthousiasme un décor sommaire, voire inexistant. La lumière, sur le plateau de la salle Malakoff, en masquait la pauvreté et donnait l'illusion du changement; à Hellerau, son rôle était plus important encore; elle fait tout, disait-il lui-même. De ce dépouillement, il se montre satisfait au point d'affirmer que tout son théâtre désormais sera monté ainsi. En Allemagne il a apprécié tout particulièrement la « scène à étages », aussi peu réaliste que possible, parce qu'elle permettait un jeu symbolique; les personnages évoluaient à des

niveaux différents, selon les circonstances, en bas, près du foyer, au centre où s'étendait la table, au sommet où s'ouvrait la porte; il semble d'ailleurs que son intervention dans cette mise en scène soit très directe. Aussitôt il en tire une « théorie », que l'on ne retrouvera guère aussi explicitement, celle des « acteurs permanents » (ici, le foyer, la table, la porte), et croit avoir redécouvert la scène et le jeu des anciens Mystères. Il en gardera le goût d'un décor qui ne soit pas un cadre pour l'action, mais l'émanation même du texte; non pas fonctionnel, permettant les plus justes évolutions des acteurs, mais symbolique, soulignant les mouvements du drame et les intentions du poète. Ainsi tient-il, dans *Partage de Midi*, à ce mouvement de l'oméga qui de la tombe chinoise au fauteuil du dernier acte se resserre autour des deux protagonistes; ainsi incorpore-t-il dans la dernière version de *L'Échange*, sous une forme à peine différente, le hamac imaginé par Copeau pour Louis Laine; il en fait une balançoire — acteur permanent du drame — qui permet toute sorte de jeux à valeur symbolique. On retrouvera des idées toutes proches à propos des décors du *Soulier de Satin*, ou lorsque, rendant compte des représentations du *Roi Lear*, données par l'Old Vic Theater, il regrettera que ne soit pas suggérée par la symétrie du décor la réaction semblable des deux sœurs. Il semble donc que l'on puisse se faire une idée assez claire des goûts et des exigences de Claudel sur ce point précis.

Mais aussitôt éclatent les contradictions. Le souci de réalisme demeure : un arbre est un objet cylindrique et dur, une porte est faite pour s'ouvrir et se fermer et une fente dans un rideau ne peut y suppléer... Claudel maintient son refus du trompe-l'œil, du plaqué, voire de l'objet stylisé et se montre soucieux, préoccupé, du moindre détail : la longueur des favoris de Turelure dans *L'Otage* et la couleur de la ceinture du Pape. Ses contradictions ne s'évalent point dans le temps, non pas successives, mais simultanées, comme le montrent ses exigences à l'égard de Lugué-Poe; de même, au moment où il s'enthousiasme pour Hellerau et déclare que ses prochains drames « se passent de toute mise en scène et pourront être joués n'importe où », il commence à écrire *Le Pain dur* et établit soigneusement de minutieuses indications scéniques, toutes réalistes. L'autre élément contradictoire vient d'un goût profond, et jamais renié, pour la richesse d'une décoration qui va jusqu'au baroque. Entre la simplicité et le foisonnement de la décoration, il hésite, allant d'un extrême à l'autre; pour *L'Annonce* faite à Marie il conseille à un metteur en scène l'absence totale de décors et quelques jours plus tard lui fait parvenir des reproductions

de vitraux et d'un porche de cathédrale, dont il pourrait s'inspirer; il a, dit-il, écrit Protée pour le faire jouer sur la scène d'Hellerau et quelques années plus tard imagine pour la même pièce un décor touffu, d'ailleurs plein d'heureuses trouvailles. Ainsi y aura-t-il, pour L'Annonce, deux décors tout opposés, celui de 1912 et celui de 1955; Jean Variot, qui avait conçu le premier, relevait à juste titre que Claudel avait voulu, choisi, l'un et l'autre. Il en arrivera à chercher au-delà de cette richesse, dans un mouvement baroque, au sens le plus strict, un décor animé, mouvant, que le cinéma, l'idée est clairement notée pour L'Histoire de Tobie et de Sara, pourrait fournir.

Les mêmes contradictions se retrouvent dans la mise en scène, mais à l'égard des acteurs, de leur jeu, ses exigences sont plus nettes, ses idées plus stables : des notes destinées aux interprètes de l'Œuvre en 1912 à celles qu'il rédigea vers la fin de sa vie, peu d'évolution; tout au plus quelques précisions interviennent, qui vont dans le sens même des premiers conseils. On a minutieusement étudié ces idées et nous n'ajouterions rien¹; les textes d'ailleurs sont clairs dans leur brièveté; à tout prix, Claudel entend imposer une manière de « dire » qui sauve la musique de son vers, contre la critique qui reprochait aux acteurs de « psalmodier » et peut-être un peu contre les acteurs eux-mêmes; il veut encore que le geste — il était moins facile de l'obtenir — ne soit jamais gesticulation, ni même expression de l'acteur, mais qu'il apparaisse lui aussi comme le prolongement, l'achèvement du texte. Ses réflexions en ce domaine vont l'entraîner assez loin.

Dès 1913, il a été frappé, devant les tentatives de Jacques-Dalcroze, par la beauté plastique à laquelle peut atteindre le geste; il y insiste dans ses articles sur Hellerau. Il appartenait à Nijinsky de lui révéler, mieux encore, les puissances d'expression du corps humain; pour lui, il écrit L'Homme et son désir, qui, beaucoup plus qu'un ballet, est, nous avons essayé de le montrer par un rapprochement de textes, une tentative pour traduire plastiquement une image poétique. La contemplation du Nô japonais lui fit comprendre que la lenteur, la solennité du geste lui donnait tout son sens et sa valeur émotive; on pourrait dire sa valeur poétique, car c'est à la poésie que pour s'expliquer il emprunte des comparaisons. Dans le jeu des acteurs du Nô, comme dans la danse de Nijinsky, nos gestes quoti-

1. René Farabet, *Le Jeu de l'acteur dans le théâtre de Paul Claudel*, Lettres modernes, 1960.

diens sont repris, conduits à leur signification véritable, comme dans la poésie nos mots de tous les jours et les réalités les plus familières. « Nous comprenons de quelle attitude éternelle chacun de nos pauvres gestes au hasard était l'imitation inconsciente et improvisée », dit-il à propos des acteurs japonais; de Nijinsky il avait noté : « Il reprend chacun de nos mouvements les plus profonds comme Virgile fait de nos vocables et de nos images, et les transpose dans le monde bienheureux de l'intelligence, de la puissance et de l'éther », dans le monde de l'art en somme, de la poésie, dont Virgile est pour lui par excellence le créateur. Plus tard, il tentera dans *Le Jet de pierre* de composer des « poèmes plastiques »; ce sont, pourrait-on dire, des « exercices »; une série de mouvements, des gestes de tous les jours, qu'il s'agit de porter à leur perfection. Il a surtout, poursuivant cette recherche, écrit des « mimodrames » et ces œuvres où le geste soutenu par la musique prend une telle importance, comme *Le Livre de Christophe Colomb* ou *Jeanne d'Arc au bûcher*... Pour cette dernière, c'est même un geste, confiera-t-il, qui a été l'étincelle d'où jaillit l'inspiration.

Parallèlement à cette réflexion sur le geste, Claudel en poursuit une autre, plus riche, sur la musique. Elle naît tout naturellement de ses idées sur la diction, sur la poésie telle qu'il voudrait l'entendre dire par les acteurs; car le premier thème de cette réflexion, qu'il soumet à Darius Milhaud dès 1913, c'est le passage de la parole au chant, « la soudure à chercher entre la parole et le chant », précise-t-il. La Trilogie d'Eschyle sera l'occasion des premières expériences : « Il faudrait quelque chose comme un ton, celui dont on récite l'épître ou l'évangile, qui pourrait devenir sans brisure quelque chose de vraiment chanté. » La musique jouerait ainsi différents rôles, tantôt soutenant le rythme, tantôt l'imposant et parfois aidant la parole à s'élever jusqu'au chant. Elle perd ainsi son indépendance, se soumettant à la poésie ou plutôt naissant d'elle. La musique « à l'état naissant », cette expression revient souvent sous la plume de Claudel; l'idéal, note-t-il, serait qu'elle sortît « de la poésie, comme la poésie naît de la prose et la prose du silence et du grommèlement intérieur ». On voit bien intervenir ici ce rêve d'un art total; la musique prolongerait, achèverait la poésie, exprimant ce que les mots seuls ne peuvent dire.

D'autres idées, moins ambitieuses, interviennent dans ces « études musicales ». Claudel sentait profondément la nécessité d'un soutien musical, pour certaines scènes au moins de ses drames, parfois pour

le drame entier. A propos de Jeanne d'Arc au bûcher, il note très clairement la valeur de son apport : « C'est elle qui intensifie le rythme, c'est elle qui propose à toutes les passions l'ouverture de l'accord et du cœur, c'est elle qui imprègne de sentiment et de pensée la parole, et en même temps qu'elle parle, c'est elle aussi qui écoute. » Que la musique « intensifie le rythme », « imprègne de sentiment » la parole, crée une atmosphère, rien que d'assez banal dans ces propositions. Mais elles pouvaient conduire à des expériences intéressantes, celle, par exemple, qu'il réalisa avec Darius Milhaud : créer un accompagnement musical pour L'Annonce faite à Marie, qui était comme un commentaire, un « double lyrique » de l'action, une musique, avait demandé Claudel, « sourde, pareille à une exhalation de paysage ». La dernière idée est la plus importante, qui paraît suggérée par le théâtre japonais, mais que note déjà un poème de Connaissance de l'Est : « Théâtre » ; la musique peut, dans le drame, jouer le rôle du chœur, exprimer les sentiments des spectateurs, répondre à l'action ; la musique « écoute ».

Présentées ainsi, ces recherches prennent un caractère systématique qu'elles n'eurent pas ; du moins, en ces deux domaines, Claudel eut de la persévérance, de l'obstination. Son attitude devant les problèmes techniques fait souvent plus de part à l'imagination, voire à la fantaisie. On trouvera, dans ces textes, quelques idées curieuses, des « trouvailles » originales ; nous n'affirmerions pas pour autant qu'il s'agissait d'inventions, au sens strict, et que Claudel, par exemple, fût le premier à préconiser l'emploi du cinéma dans la mise en scène ; simplement, il a tenté de renouveler sur quelques points le jeu dramatique. Il proposait par exemple, dans certains cas, de doubler les acteurs ; chacun d'eux étant suivi d'un autre tout semblable, comme de son ombre. On appliqua cette idée lors des représentations de Sous le rempart d'Athènes ; Claudel eût souhaité la reprendre pour L'Annonce faite à Marie. Le second acteur étant muet, il semble que l'intention était de dissocier quelque peu la parole et le geste, et de donner à celui-ci, grâce au « double », toute son ampleur et toute sa signification ; la lenteur que provoquait évidemment ce jeu faisait retrouver le rythme du Nô.

L'effet était un peu semblable, note Darius Milhaud, à celui que pouvait produire un accompagnement musical, dissocié lui aussi, comme Claudel l'avait souhaité, déroulant « derrière le drame une sorte de tapisserie sonore ». Tout proche encore, celui produit par

l'utilisation du cinéma dans Le Livre de Christophe Colomb, dès les représentations allemandes de 1930 : il s'agissait de créer un second plan, en présentant sur l'écran soit les images qui apparaissent dans l'esprit du personnage, soit des paysages qui évoquaient ses voyages, voire la scène qui se déroulait sur le plateau, au même instant, mais jouée d'une autre manière ou vue sous un autre angle, ou encore un détail grossi de cette scène. L'action se trouvait ainsi dédoublée, gagnait en intensité. Bien d'autres emplois plus simples du cinéma sont possibles; Claudel les a aussi envisagés, exploitant à fond, comme il le fait souvent, son idée. Créer, par exemple, un décor mouvant, un écran remplaçant la toile de fond : c'est ce que suggèrent les indications scéniques de L'Histoire de Tobie et de Sara, dans la première version. Il était plus tentant de se servir du film pour représenter certaines scènes difficilement réalisables ou que la présence physique de l'acteur risque de fausser; il en fut question très tôt pour les métamorphoses de Protée et Claudel en vain voulut imposer cette solution pour la scène de l'Ombre double. Ainsi le cinéma pouvait être un des éléments de cet art total, intervenant pour fournir au texte un appui que l'acteur ne pouvait donner, apportant, comme il est précisé pour L'Histoire de Tobie et de Sara, « couronnement et perspective » au drame.

Toute proche encore est l'invention de la seconde scène, « ou Guignol », dit Claudel. Il y revient à plusieurs reprises et, encore que ses explications ne soient pas très détaillées, on imagine qu'il la destinait spécialement aux pièces où intervient un chœur; celui-ci, occupant la scène habituelle, servirait d'intermédiaire entre les acteurs et les spectateurs, jouant ainsi son véritable rôle, trouvant sa place dans la mise en scène. Mais il est probable que Claudel envisageait aussi d'obtenir des effets analogues à ceux que pouvait produire le cinéma : déroulement simultané de deux actions proches ou d'une même action jouée sur deux plans, changements de plans suivant les scènes. Dans ses premières notes sur « la mise en scène », il déplorait que la scène eût un volume immuable; la double scène permettait toutes sortes de jeux.

De ces inventions, pas une, on l'a remarqué sans doute, qui n'aille vers une dénonciation de l'illusion théâtrale, apparemment : dédoublement de l'acteur et de l'action, commentaire musical ou cinématographique, seconde scène isolant et éloignant les acteurs... Tout naturellement le rapprochement se fait avec Le Soulier de Satin; les interventions de l'Annoncier ou de l'Irrépressible ont la même valeur

que l'utilisation d'une seconde scène. On pense encore à l'admiration que Claudel éprouvait pour les marionnettes du Bounrakou (il avait, d'ailleurs, avant de les connaître, écrit une pièce pour marionnettes, L'Ours et la lune, et tenté de la faire représenter). Ce qu'il dit de cette forme du théâtre japonais permet de reprendre et de préciser la valeur de cette « dénonciation » : la marionnette fait échapper le théâtre à toute matérialité (la radio de même tentait Claudel, parce qu'elle libère le texte « de la grossière agitation du corps et des gestes »); dans le Bounrakou, tout se passe dans une sorte de rêve; rien ne s'interpose entre le texte et le spectateur, entre le poète et le spectateur : « Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit. »

Il faudrait distinguer et poursuivre deux idées, assez différentes. On retrouve d'abord ici ce souci constant chez Claudel de soumettre tout le jeu théâtral : décor, geste... au texte, ou plutôt de faire travailler ce jeu jusqu'au moment où il donne au texte sa portée, sa valeur véritables. Ce n'est donc point par mépris de l'acteur que Claudel note dans le Bounrakou cette « libération » du texte; peut-être seulement cède-t-il au regret que l'acteur ne soit pas, le plus souvent, aussi souple et obéissant que la marionnette.

L'image du rêve est plus intéressante, certainement. Elle semble avoir pris pour Claudel une certaine importance. C'est au Bounrakou — dans lequel un récitant lit le texte — qu'est emprunté le point de départ du Livre de Christophe Colomb. Détail, mais significatif. Cette pièce est bien construite comme un rêve, ou plutôt comme une action intérieure, qui se déroule dans la mémoire, dans la conscience de Christophe Colomb. Il en est de même pour Jeanne d'Arc au bûcher. Les ballets : L'Homme et son désir, La Femme et son ombre, ou encore ce scénario de mimodrame, Le Peuple des hommes cassés, se présentent aussi comme des rêves; mais des rêves « construits », ne gardant du rêve que les apparences, non les mouvements; le théâtre claudélien ne paraît pas être d'inspiration onirique. Toutefois, tardivement, Claudel définira le drame, un « rêve dirigé ». Que de fois aussi n'a-t-il pas insisté, à propos de certaines œuvres, sur l'« inexistence » de ses personnages, qui n'étaient que les aspects divers et contradictoires de lui-même. Plus tard, il reprendra une idée très proche avec une autre justification : ses personnages ne sont que les acteurs d'une « parabole ». « Le drame, écrit-il du Soulier de Satin, ne fait que détacher, dessiner, compléter, illustrer, imposer, installer dans le domaine du général et du paradigme, l'événement, la péripétie,

le conflit essentiel et central qui fait le fond de toute vie humaine. » On retrouvera ce thème de la parabole, à propos de Partage de Midi, de L'Histoire de Tobie et de Sara... On a pu y voir une défense tardive de certains drames, ce qui peut être vrai. Mais Claudel retrouvait ainsi une de ses plus anciennes idées sur le théâtre, exprimée, on le verra, dans une lettre à Pottecher, en 1899; jouant sur les mots, comme il a tant aimé à le faire, il relevait alors cette affirmation que le poète parle pour le peuple, et commentait, c'est-à-dire non pas à l'intention, mais à la place du peuple; il précisait : « Il purge la multitude du souffle informulé qu'elle portait dans son sein confus. Là était plutôt l'idée du théâtre antique que constitue tout seul un protagoniste sortant du chœur anonyme et y rentrant. » Pour sa part, il avouait préférer cette conception à celle du théâtre moderne qui se propose d'amuser ou d'instruire. Son théâtre est un théâtre de la parabole, parce que les thèmes en sont, estime-t-il, des thèmes généraux, qui concernent directement le spectateur.

Cette idée et cette image, d'un acteur seul en face du chœur, relie quelques thèmes qui apparaissent plusieurs fois dans ces textes. Parlant de Jeanne d'Arc au bûcher, Claudel note qu'il a enfin réalisé ce désir ancien d'écrire un dithyrambe, ce drame d'un personnage seul devant une foule; déjà il a présenté ainsi l'aventure de Christophe Colomb, telle qu'il l'a comprise : un homme seul et qui s'explique... On songe évidemment à une scène du Soulier de Satin, à la grande explication de Rodrigue : « Officiers, compagnons d'armes, hommes assemblés ici qui respirez vaguement autour de moi dans l'obscurité... » La situation est identique. Elle a sans nul doute hanté Claudel; n'est-elle pas la situation du poète? « Un personnage unique, je veux dire seul doué de visage, parle au milieu d'un demi-cercle de voix, qui, de par l'assistance qu'elles constituent, l'invitent, le contraignent à l'expression. Tout poète a connu cet horizon auditif, ce bruit confus de propositions entremêlées d'avance, génératrices de l'expression et préposées à l'écho. » Voix intérieures? ou dialogue déjà avec le public?

Le dramaturge, plus que tout poète, parle pour le peuple : « Le drame actualise, complète, authentifie, élève à la valeur d'exemple, un de ces débats inchoatifs, plus ou moins riches de signification, au milieu desquels la vie courante ne cesse de nous promener... » Dans ce texte tardif, il évoque la naissance du drame : « Peu à peu tout s'organise... » Il eût aimé, l'idée est ancienne chez lui, à rendre sensible dans le jeu même ce passage de la « vie courante » au « drame », à la « parabole ». D'où ce rêve du « théâtre à l'état naissant ». Il a

tenté de le réaliser, celui-ci, dans *Le Ravissement de Scapin*; il aurait surtout souhaité construire ainsi la troisième version de *Tête d'or* : elle eût présenté des prisonniers répétant le drame dans un stalag, le faisant vivre et le vivant eux-mêmes peu à peu, jusqu'au moment, on peut l'imaginer, où le drame et la vie se seraient confondus; le drame alors serait bien apparu comme le passage de la vie quotidienne à la signification. Moins systématiquement, Claudel a fait place dans *Le Soulier de Satin* et dans *Le Livre de Christophe Colomb* à ce mouvement. L'exemple de *Tête d'or* montre qu'il ne faut y voir ni un jeu, ni une superficielle dénonciation de l'illusion dramatique; on peut y découvrir, outre le sens qu'il donne au drame, un appel au public, amené, conduit, contraint à n'être plus seulement spectateur, mais complice et par là même participant. Ce drame n'est-il pas le sien? Bien longtemps auparavant, Claudel imaginait une représentation des *Euménides*, où le public assis sur les gradins du théâtre d'Orange eût représenté le peuple d'Athènes appelé à juger Oreste.

On comprend mieux dans ces conditions l'intérêt qu'il n'a cessé de porter au problème du « chœur ». N'est-ce pas lui, dans la représentation, qui est le vrai public, témoin et participant du drame, qui intervient dans l'action, la commente et y répond, comme l'assistance répond à la messe; cette comparaison liturgique est de Claudel; elle naît tout naturellement lorsqu'il parle du chœur et ne suggère pas, on le voit, l'idée d'une distanciation, mais celle tout opposée d'une participation, en quelque manière, active. Le chœur se substitue au public dans ce rôle d'assistant actif. Claudel, lorsque cela lui parut réalisable, lui donne place avec plaisir. Ce n'était pas souvent possible, mais on a vu que la musique pouvait, à son sens, y suppléer, et l'on trouverait, ici ou là, en dehors même des interventions de l'Annoncier ou de l'Irrépressible, d'autres jeux qui visent au même but.

Ce besoin d'une participation, d'une communion du public à l'action dramatique est certainement essentiel chez Claudel. Peut-être même est-il à l'origine de toutes ses idées, de toutes ses recherches sur l'art du théâtre. Il sait, il sent que cette communion ne peut être obtenue par l'imitation réaliste de la vie sans faire perdre au drame tout son sens, mais par une transfiguration du quotidien qui vient de la poésie, et encore du geste, comme Nijinsky le lui a appris, de la mise en scène, comme le *Nô* le lui révèle ou le lui confirme. Peut-être faut-il rechercher bien plus loin l'origine de ce sentiment et de certaines idées.

Le théâtre dont rêve Claudel est implicitement — et même, sur quelques points, très clairement — défini dans ce poème de Connaissance de l'Est, écrit en 1897; il faut y revenir, après la lecture et l'analyse de tous ces textes techniques, pour opposer à cette mobilité apparente une étonnante permanence; tout déjà est dans ce texte : le thème du rêve, exprimé aussi par Lechy : « La pensée, dans une sorte de sommeil, ne vit plus que du spectacle qui lui est présenté »; le rôle de la musique : l'orchestre « répond pour le public »; celui de l'acteur qui « n'est plus qu'un geste et une voix »; et surtout cette intense participation du spectateur : « Le drame s'agite sous l'étoffe vivante de la foule. »

*C'est par l'irréel, ou du moins par un art tout conventionnel et dont il faut accentuer plus que masquer la convention, que cette adhésion peut être obtenue. La dénonciation de l'illusion, loin de détruire ce mouvement, le renforce; le spectateur ne vient pas au théâtre pour retrouver la réalité quotidienne, sinon passée sur le plan de la signification, de la parabole, par la vertu poétique; le texte reprend toute son importance, car le contact à établir n'est pas de l'acteur, mais du poète au public. L'acteur est un intermédiaire, et parfois un intermédiaire gênant; d'où cette ascèse que Claudel cherche à lui imposer, cette conception de son jeu et de sa diction — si l'acteur pouvait, comme en Chine, n'être « qu'un geste et une voix »! —; d'où encore, particulièrement dans *Le Soulier de Satin*, cette complicité, cette connivence qui, par-dessus l'acteur, s'établit directement du poète au spectateur. « Tous ces êtres divers ont abdiqué leurs préoccupations et leur personnalité. Ils ont renoncé à la parole, en faveur du poète. Il n'y a plus que silence et attention, un étrange état de sensibilité collective et de communication magnétique. » Le poète parle pour eux.*

Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf.

Nous tenons à remercier M^{me} Renée Nantet, M. Pierre Claudel et tout particulièrement Charles Galpérine, dont l'aide et les conseils nous ont été précieux.

Paul Claudel
Mes idées sur le Théâtre

PRÉFACE ET PRÉSENTATION DE JACQUES PETIT
ET JEAN-PIERRE KEMPF

« Mes idées sur le théâtre »... ce titre est presque de Claudel. Il dit bien surtout ce que sont ces textes : projets, suggestions, propositions toutes personnelles... Dramaturge, Claudel n'est jamais resté indifférent à la réalisation de ses œuvres : il aimait à intervenir et, non sans irriter parfois ses metteurs en scène, prodiguait conseils et indications. Il s'intéressait aux problèmes techniques, inventait des mises en scène, imaginait des expériences dans les domaines de la diction, de la musique, du geste... Il en rêva quelques-unes, en réalisa d'autres. N'a-t-il pas écrit des ballets, des mimodrames et, après *Le Soulier de satin*, libéré d'une certaine manière de son œuvre dramatique, ces pièces dont chacune est une « expérience » : *Le Livre de Christophe Colomb*, *Jeanne au bûcher*, *Le Festin de la Sagesse*... ? Il eût souhaité un « spectacle total », dans lequel la danse, la musique, le cinéma... auraient soutenu le poème.

De sa correspondance, d'articles, de conférences..., il était aisé de composer un ensemble de textes ; choisis et présentés par Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, ils sont groupés suivant un ordre chronologique qui souligne les goûts et les curiosités de Claudel. C'est bien un homme de théâtre qui y apparaît, ou plutôt un poète rêvant sur les possibilités du théâtre.



9 782070 215430



© 1966-1971 A 21543

ISBN 978-2-07-021543-0